

ƏLİ ASLANOĞLU



**MUGAM
POETİKASI
VƏ İDRAK**



**MUGAM POETRY
AND PERCEPTION**

2004
1288

ƏLİ ASLANOĞLU

44310
A 93

MUĞAM POETİKASI VƏ İDRAK

45511

MUGAM POETRY AND PERCEPTION

КОНТРОЛЬ
M.F. Axundov adına
Azərbaycan Milli
Kütüphanəsi

Bakı - «Elm» - 2004

ARXIV

74713

+ 10945.4

Elmi redaktorları: Sənətşünaslıq doktoru, professor
Rafiq İmrani
Filologiya elmləri doktoru
Teymur Karimli
Texnika elmləri doktoru, professor
Fəqan Əliyev

Rəyçilər: Sənətşünaslıq doktoru, professor
Əhməd İsazadə
Fəlsəfə elmləri doktoru
Rasim Osmanzadə

Əli Aslanoglu (Xankişiyev Əli Aslan oğlu).
Muğam poetikası və idrak. Bakı: "Elm", 2004, 300 səh.

ISBN 5-8066-1679-7

«Muğam poetikası və idrak» monoqrafiyası musiqi ədəbiyyatı tarixində indiyə qədər öyrənilməmiş bir sahəyə – muğamların nəzəri-fəlsəfi problemlərinin tədqiqinə həsr olunmuşdur. Kitabda Azərbaycan muğamlarının fəlsəfi-dialektik mahiyyətinin açılışı, onların müasir idrak nəzəriyyəsi baxımından geniş təhlili verilir, bu sahədə öz həllini gözləyən bir sıra elmi-nəzəri məsələlərə münasibət bildirilir.

Kitab muğamların tədqiqi və tədrisi ilə məşğul olan mütəxəssislər, muğam ifaçıları və eləcə də geniş muğamsevərlər auditoriyası üçün nəzərdə tutulmuşdur.

The monograph «Mugam poetry and perception» is dedicated to the branch which hasn't studied so far in the history of music literature – to the study of theoretical and philosophical problems of mugams. In this book is given the explanation of philosophical-dialectical essence of Azerbaijan mugams, their wide analysis from the view of modern perception theory and has been expressed an opinion for several scientific-theoretical problems which are waiting for their solutions.

The book is intended for the specialists which are working on the study and teaching of mugams, mugam exccuters and also for the extensive auditorium of mugam lovers.

⊖ 4901000000
655 (07) - 2004

© "Elm" nəşriyyatı, 2004

MUĞAM DÜNYASINA YENİ BAXIŞ

*(Əli Aslanoglundun «Muğam poetikası
və idrak» kitabına rəy)*

Əli Aslanoglundun oxuculara təqdim olunan «Muğam poetikası və idrak» kitabı indiyə qədər mövcud olan musiqi ədəbiyyatı içərisində həm mövzu və məzmun, həm də üslub etibarı ilə müsbət mənada seçilir.

Milli-ənənəvi professional musiqi əsərləri olan Azərbaycan muğamlarının fəlsəfi təhlili, onların çağdaş idrak nəzəriyyəsi baxımından geniş səpgidə tədqiqi olduqca mürəkkəb problem olmasına baxmayaraq, müəllif qarşıya qoyulan məsələnin öhdəsindən bacarıqla gəlmiş, indiyə qədərki musiqi nəzəriyyəsində az öyrənilmiş bir sahənin – muğam və elmi təfəkkür münasibətlərinin açılışını verə bildi. Bu monoqrafiya ilə müasir fəlsəfə institutunun yeni bir qolu – musiqi fəlsəfəsi ayrıca fundamental elm sahəsi kimi inkişaf etdirilmişdir.

Əsərdə Azərbaycan muğamlarının melodik quruluşu, rədifləri, səs-avaz düzümü ardıcıl təhlilə uğradılmaqla onların təcəssüm etdirdiyi mənə və hikmətlər yüksək elmi düşüncə və analitik tədqiqat üsulları əsasında üzə çıxarılıb, yeni və orijinal fikirlər irəli sürülür.

Kitabda muğamların yaranması, təşəkkülü və gələcək inkişaf istiqamətlərinin proqnozlaşdırılması elmi surətdə əsaslandırılmaqla bərabər, burada mövcud fəlsəfə qanunlarının müəyyən edici rolunun açılışı böyük maraq doğurur. «Rast», «Şur», «Segah» muğam ailələrinin təhlili zamanı müəllifin problemə yanaşma tərzi öz orijinallığı və fəlsəfi-məntiqi təfəkkür tutumu ilə fərqlənir.

Musiqi ədəbiyyatı tarixində ilk dəfə olaraq muğamların fəlsəfə, məntiq, astrofizika, tənqidi ədəbiyyatşünaslıq, riyaziyyat və digər elmlərlə qarşılıqlı əlaqələri və münasibətləri yüksək intellektual bir səviyyədə «Muğam poetikası və idrak» kitabında işıqlandırılmışdır. Azərbaycanda belə bir sərbəlləşdirici tədqiqat əsərinin meydana çıxması həm ictimai-siyasi, həm də elmi-praktik baxımdan təqdirəlayiqdir. Bu, Azərbaycan xalqının tarixən sivil, dünya elmi ictimaiyyəti arasında mütərəqqi təfəkkür daşıyıcısı kimi bir xalq olduğunu isbatə yetirmək cəhətdən vacib əhəmiyyət kəsb edir.

Təqdirəlayiq haldır ki, müəllif əsər boyu irəli sürdüyü məsələlərin, gəlidiyi qənaətlərin hər birini əsaslı dəlillər, inandırıcı elmi təhlillər əsasında verir, ehtimallara, subyektiv düşüncəyə meyillənir. Əsasən improvizasiyadan ibarət olan muğamlarda elmi dayaqların tapılması, çoxcəhətli səs-avaz quruluşunun, lad-intonasiya məqamlarının vahid bir fəlsəfi sistemində birləşdirilməsi, ona çağdaş idrak baxımından elmi yönəm verilməsi olduqca mürəkkəb məsələdir və müəllifdən yüksək hazırlıq tələb edir. Ə.Aslanov bu mürəkkəb və zəhmətəmənlü vəzifənin öhdəsindən gələ bilmişdir. Fərəhli haldır ki, o, əsərdə təhlil boyu milli-əxlaqi düşüncəni və milli mentaliteti bir an belə unutmamış, onu mütərəqqi dünya ictimai-əxlaq düşüncəsi ilə birləşdirmək cəhdində bulunmuşdur.

Kitabda irihəcmli muğam dəstgahları ilə bərabər zərb-muğamlar və təsniflər də funksional baxımdan dialektik təhlilə uğradılmış, onların yaranması və təşəkkülü ilə əlaqədar olduqca maraqlı elmi fikirlər irəli sürülmüşdür ki, bu da sənətsünaslıq elminin gələcək inkişafında müsbət rol oynaya bilər. Əlbəttə, möhtəşəm

sənət abidələri olan muğamlarımızın bütün məziyyətlərini hərtərəfli analitik və dialektik təhlildən keçirib bir kitaba sığışdırmaq mümkün deyildir. Buna görə də müəllif haqlı olaraq bir çox problem məsələlərə öz tənqidi münasibətini bildirməklə yanaşı, onların gələcək tədqiqatlarda öz həllini tapmasına dair istiqamətverici fikirlər də söyləmişdir. Burada tədris ədəbiyyatının təkmilləşdirilməsi, ayrı-ayrı muğam məktəblərindəki üslub fərqlərinin aradan qaldırılması, muğam sənətkarlığında ifaçılıq işinin və nəzəri-praktik araşdırmaların keyfiyyətə yüksəldilməsi problemləri ön plana çəkilərək bu yönəmdə qarşıya qoyulan tələblər müəyyənləşdirilmişdir.

«Muğam poetikası və idrak» kitabı sənətsünaslıq və fəlsəfə elmini birləşdirməklə indiyə qədər bu sahədə mövcud olan boşluğu doldurmuş, elmi-nəzəri kitabxanamızı zənginləşdirmişdir.

Kitabın mütəxəssislər və geniş oxucu kütləsi tərəfindən böyük rəğbətə qarşılanacağına şübhə etmirik.

ƏHMƏD İSAZADƏ

Sənətsünaslıq doktoru, professor

MUĞAM FƏLSƏFƏSİ ÜZRƏ İLK ELMİ KİTAB

*(Əli Aslanoğlunun «Muğam poetikası
və idrak» kitabına rəy)*

Fəlsəfə və sənətsüənslıq tarixində musiqi və idrak münasibətləri az öyrənilmiş sahədir. İstər Azərbaycan, istərsə də dünya nəzəri-tədqiqat institutlarında musiqiyə, o cümlədən muğam sənətinə idrak prizmasından baxış indiyə qədər tam formalaşmamış və bu barədə elmi ədəbiyyat demək olar ki, yoxdur. Ayrı-ayrı tədqiqat əsərlərində muğam musiqisinin fəlsəfi tutumuna aid söylənilən fikirlər isə əksər hallarda subyektiv müəllif düşüncəsindən ibarət olub, lazımı fəlsəfi-məntiqi tədqiqat üsulları ilə möhkəmləndirilməmişdir. Bu cəhətdən Əli Aslanoğlunun «Muğam poetikası və idrak» monoqrafiyası həm mövzu orijinallığı, həm də problemin həllinə yanaşma tərzinə görə diqqətə layiqdir.

İdrak prosesində musiqinin, xüsusən muğamın, olduqca ümumi mövqedə dayandığını nəzərə aldıqda, eləcə də muğamın əsasən improvizasiyadan ibarət olduğuna diqqət yetirdikdə və bura elmi ədəbiyyatın qıtlığını da əlavə etdikdə problemin çözülməsində hansı çətinliklərin olduğunu təsəvvürə gətirmək mümkündür. Tədqirəlayıqdır ki, müəllif problemin ağırlığından çəkinmədən onun açılışına cəhd göstərir, Azərbaycan muğamlarının fəlsəfi tutumunda gizlənən və indiyə qədər öyrənilməmiş hikmətlər, nəzəri-dialektik qanunauyğunluqlar barədə cəsarətli müddəalar irəli sürür. Əsəri oxuyarkən müəllifin məfkurə dairəsinin genişliyi, ayrı-ayrı elm sahələrinə aid olan üsulların tətbiqi nəticəsində

əldə edilən biliklərin vahid idrak kompleksində ümumi-ləşdirmə bacarığı diqqət çəkir. Fəlsəfə, məntiq, ədəbiyyat, riyaziyyat, fizika, astronomiya, musiqi, sənətsüənslıq nəzəriyyəsi kimi müxtəlif elm sahələrinin müəyyən etdiyi tədqiqat üsul və metodlarının öyrənilən mövzuya müvəffəqiyyətlə tətbiq edilməsi, əlbəttə ki, tədqiqatçının hərtərəfli hazırlığından xəbər verir.

Əli Aslanoğlu musiqinin, o cümlədən muğamın, idrak prosesinin tərkib hissəsi olduğunu əsaslı sübutlarla isbata yetirir və bu nəticədən əks gedişlə istifadə edərək dünyanın ilkin yaranışı, inkişafı və məhvi barədə olduqca maraqlı və orijinal fikirlər söyləyir. Muğam poetikasının analitik təhlili zamanı hər bir muğamın ayrı-ayrılıqda idraki təhlildə tədqiqi ilə bərabər onların oxşar və əlaqəli cəhətləri də üzə çıxarılır və beləliklə də ümumi muğam şəbəkəsinin konsensual fəlsəfi məsələləri tədqiqat obyektinə kimi formalaşır.

Əsərin qiymətli cəhətlərindən biri də budur ki, monoqrafiyada iyirmidən artıq tədqiqat mövzusunə toxunulur, onların istiqaməti müəyyənləşdirilir. Bu isə öz növbəsində idrak, musiqi və poetika münasibətlərinin prinsipcə yeni elmi-nəzəri müstəviyə keçirilməsi deməkdir. Müəllifin özünün qeyd etdiyi kimi, indiyə qədər musiqi ədəbiyyatında nəzəri və analitik tədqiqat əsərləri ritm və səs sistemi mərhələsinin notografik analitikası üzərində qərarlaşaraq faktiki vəziyyətin müqayisəli təhlilinə istiqamətləndiyindən emosional və psixofizioloji təsir amillərinin hesabından irəli gedə bilməmiş, burada insan və həyat münasibətlərində muğamın fəlsəfi mövqeyi, idrak və təfəkkür prosesindəki rolu öz izahını tapa bilməmişdir. Əli Aslanoğlu «Muğam poetikası və idrak» kitabında təhlilin koordinat başlan-

ğıcını «mütləq sıfır» nöqtəsinə keçirməklə daha irəliləyərək, zərrəcik – kvant – dalğa – səs – ritm ardıcılığı ilə irəliləyərək fəlsəfə və muğam qovşağında yeni təfəkkür nəzəriyyəsi formalaşdırmaq mərtəbəsində olan fundamental sistem yarada bilmişdir. Müəllif haqlı olaraq qərb musiqi analitikasının Azərbaycan muğamlarına yersiz və lüzumsuz tətbiqini tənqid edir. Əsasən improvizasiyadan ibarət olan bu möhtəşəm musiqi əsərlərinin təbiətin öz improvizasiya xüsusiyyətləri ilə məntiqi əlaqəsini açıqlayır. Burada muğamın insan və ətraf mühit kontekstindəki mövqeyi ilə bərabər, təkcə və ümumi, bazis və üstqurum, forma və məzmun kimi kateqoriyalar, onların məntiq və fəlsəfə qanunları ilə muğam – musiqi nöqtəyi-nəzərindən bağlılığı ardıcıl təhlil üsulu ilə görüntüyə gətirilir.

Qeyd etməliyə ki, öz orijinal təhlil xüsusiyyətlərinə, dil, üslub və problemə elmi-akademik yanaşma tərzinə görə «Muğam poetikası və idrak» kitabı indiyə qədər analoqu olmayan bir monoqrafik əsərdir. Muğam poetikasının təhlili, onun ədəbiyyat, riyaziyyat, kosmoqonik nəzəriyyələr, ilahiyyat və materialist fəlsəfə ilə ilgiləri əsərdə tamamilə yeni rükürsdən nəzərə gətirilir, olduqca əhəmiyyətli və diqqətçəkən fikirlər irəli sürülür.

Müəllif etnik soykökünə görə muğamın Azərbaycan xalqına məxsus olması barədə mənbələrdən aldığı fikirləri inkişaf etdirərək bu barədə olduqca tutarlı və məntiqi cəhətdən əsaslandırılmış təsdiqedicə müddəalar verir ki, bu da Azərbaycan xalqının tarixən yüksək mədəniyyət və sivilizasiya daşıyıcısı olduğunu dünya ictimaiyyətinə çatdırmaqda müstəsna əhəmiyyət kəsb edir.

Bir məqamı da qeyd etmək yerinə düşər ki, «Muğam poetikası və idrak» əsəri bu sahədə tədqiqat işi ilə məşğul olan aspirantlar və elmi işçilər üçün əvəzsiz istinad mənbəyi olmaqla bərabər, həm də onların qarşısında geniş və hərtərəfli bilik qazanmaq tələbləri də qoyur, hər hansı tədqiqata yanaşmanın nümunəsini verir.

Əsərin üstün cəhətlərindən biri də ondan ibarətdir ki, burada söz və tutum xatirinə çoxsaylı ixtibaslar yoxdur, mövzu ardıcıl və konkret məcrada inkişaf etdirilir, müvafiq illüstrativ materiallarla (diaqram, qrafik, sxem və s.) əyaniləşdirilir.

«Muğam poetikası və idrak» kitabı tədqiqatçılar, müəllimlər, tələbələr, muğamsevərlər və ümumiyyətlə Azərbaycan oxucuları üçün, eləcə də elmi kitabxanalarımız və xalqımızın milli mədəniyyət fondu üçün layiqli töhfədir.

RASİM OSMANZADƏ

*Fəlsəfə elmləri doktoru,
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının
Fəlsəfə və Siyasi-Hüquqi Tədqiqatlar
Institutunun aparıcı elmi işçisi*

ÖN SÖZ

Əgər Əli Aslanoglunu əvvəlcədən tanımasaydım, fitri istedadına və yaradıcılığına bələd olmasaydım, «Muğam poetikası və idrak» adı ilə oxuculara təqdim olunan bu kitabın ayrı-ayrı sahələr üzrə ixtisas sahibliyi olan müəlliflər tərəfindən kollektiv surətdə deyil, bir müəllif tərəfindən təkbaşına yazıldığına məni inandırmaq çətin olardı. Azərbaycan Yazıçılar Birliyinin və Azərbaycan Jurnalistlər Birliyinin üzvü, şair, publisist, qəzəlxan, istedadlı mühəndis Ə.Aslanoglunu «Zirvəyə gedən yol», «Mimillik düşüncələri», «Qəzəllər Dünyası», «Bilik qapısının açarları» və s. kitabları, eləcə də Moskva və Bakı mətbuatında dərc edilmiş onlarla elmi-publisist məqalələri ilə tanışlığım üçün bu kitabın əlyazmasını oxudum. ...Oxudum..., və qərribə hisslər keçirdim... Bunun bir neçə səbəbi vardı:

Əvvəla, məsələnin qoyuluşu və onun həllinə yanaşma tərzli öz orijinallığı və fəlsəfi-idrak tutumu ilə heyranizədir, müəllifdən çoxşaxəli intellekt hazırlığı və cəsarət tələb edir. İkincisi, indiyə qədər böyük həvəslə dinlədiyim muğamlarımızın daxilində gizlənən hikmətlərin və fəlsəfi təfəkkürün üzə çıxarılması oxucunu həyəcanlandırır, onu dönə-dönə yenidən düşünməyə sövq edir. Üçüncüsü, ədəbiyyat, musiqi, sənətsünaslıq, fəlsəfə, məntiq, riyaziyyat, fizika, astronomiya, texniki elmlər, tibb, psixologiya kimi müxtəlif istiqamətli fundamental elm sahələrinin əldə etdiyi nailiyyətlərin eyni bir mövzu üzərində cəmləşdirilməsi və qoyulan problemlərin həllində onlardan lazımı səviyyədə istifadə edilməsi doğrudan-doğruya fenomen həldir və heç də hər kəsə nəsis olan istedad və xoşbəxtlik deyildir. (arxasında böyük zəhmət dursa da!).

«Muğam poetikası və idrak» kitabı fəlsəfə-muğam qovşağına istiqamətlənmiş monoqrafiya olmasına baxmayaraq, həmin çərçivədən bir çox digər sahələri də işiq-

landırır. İnsan duyğularının elmi təfəkkürlə münasibətləri sistemli təhlildən keçirildikcə bu yönəmdə qarşıya çıxan çoxsaylı suallar da cavablanır, müasir dünyəvi idrak prizmasından şərh edilir.

Kitabda Azərbaycan muğamlarının poetik-fəlsəfi tutumunun indiyə qədər öyrənilməmiş cəhətləri ön plana çəkilməklə bu ecazkar sənət əsərlərinin idrakı dərinliyi, mənəvi-poetik qayəsi insan və ictimai şərait, təbiət və cəmiyyətlə kontekstində öyrənilir, musiqidə təkçə və ümumünün ifadəsi onu doğuran səbəb-nəticə əlaqələri əsasında elmi izahını tapır.

Azərbaycan musiqisinin, xüsusən muğamlarımızın, belə bir sivil formada açılışı ictimai-siyasi və mədəni-tarixi baxımdan diqqətə layiqdir və hər bir vətəndaşda fərəh hissi doğurur. Monoqrafiyanı oxuyub axıra çıxdıqdan sonra adı bir musiqi kimi baxdığımız muğamlar barədə düşüncə tamamilə dəyişir, yeni bir idrak mərtəbəsinə qalxır. Aydın olur ki, «Ras», «Şur», «Bayatı-Şiraz» və digər muğam dəstgahları yalnız bədii zövqü oxşayan adı musiqi deyilmiş, bütöv bir xalqın tarixini, mədəniyyətini və məfkurəsini özündə birləşdirən elmi simvollar sistemindən ibarət olub, dialektik inkişafın tərkib hissəsindən doğan elmi-nəzəri konsepsiyadır, müəllifin vurğuladığı kimi, «Azərbaycan xalqının özünüdərk fəlsəfəsidir».

Əsərdə nəzəri-fəlsəfi araşdırmalarla bərabər, diqqət çəkən məsələlərdən biri də muğamın məhz Azərbaycan etnosuna aid olması barədə gətirilən tutarlı dəlillərdir. Kitabda Azərbaycan muğamlarının digər Şərqi muğamlarından fərqli və üstün cəhətləri təkzibedilməz bir şəkildə izah olunur, onların dünyəvi idrak prosesindəki mövqeyi ardıcıl təhlil yolu ilə oxucuya çatdırılır.

Kitabda bir çox problemlərə tənqidi münasibət bildirilməklə onların öz həllini tapması üçün müvafiq tövsiyələr irəli sürülür.

Muğam ədəbiyyatının təkmilləşdirilməsi, bu sahədə elmi-tədqiqat işlərinin sistemləşdirilməsi və səviyyəsinin artırılması, tədris-metodika işlərinin daha müasir, sivil əsaslar üzərinə keçirilməsi və sair məsələlər böyük narahatçılıq doğuran və öz həllini gözləyən problem kimi qarşıya qoyulur.

Əli Aslanov «Muğam poetikası və idrak» monoqrafiyası ilə Azərbaycan musiqi tarixində muğam nəzəriyyəsinin və muğam fəlsəfəsinin fundamental əsasını yaratmışdır desək, yanılmırıq, çünki, bu kitabda çoxlu sayda elmi nəzəri problemlərin mövzusu müəyyən edilmiş, onların öyrənilməsi üçün ilkin istiqamətlər göstərilmişdir. Muğamların, eləcə də xalq musiqisinin elmi-nəzəri problemləri ilə məşğul olan tədqiqatçılar və sənətsünaslar üçün bu əsər əvəzolunmaz stolüstü kitabdır.

Əsər dil və üslub cəhətdən də maraqlıdır. Belə ki, muğamların öyrənilməsi, tədris-təbliğ fəaliyyəti ilə əlaqədar hissələr nisbətən sadə, elmi-nəzəri problemlərlə bağlı məsələlər isə yüksək akademik bir dildə şərh olunur. Bu, həm sıravı oxucu, həm də elm adamları üçün rahat bir formadır. Kitabın sonunda gənc xanəndələrə kömək məqsədi ilə əlavə kimi daxil edilmiş qəzəllər də ədəbi-bədii sənətkarlıq nöqtəyi-nəzərdən seçilir. Burada klassik formanın müasir bədii çalarlarla zənginləşdirilməsi, əruzun Azərbaycan dilinə və musiqisinə yatımlığını təmin etmək məqsədi ilə bədii şərh dilinin sadə, olduqca axıcı və ritmik bir şəkildə təqdimatı nəzəri cəlb edir.

«Muğam poetikası və idrak» kitabı tədqiqatçı sənətsünaslar və muğamsevərlər üçün gözəl hədiyyə, milli məfkurə xəzinəmizə dəyərli əlavədir.

Ənvər Əhməd

*Filologiya elmləri namizədi,
professor*

Bu kitabın adını nə səbəbə «Muğam poetikası və idrak» qoyduğumuz kitabı sona qədər oxuyanlara əlbəttə ki, aydın olacaqdır. Oxucuların işini asanlaşdırmaq üçün ilk öncə «poetika» istilahına bir qədər aydınlıq gətirmək istərdik. Bizim mövzumuzda poetikani poeziya ilə eyniləşdirmək olmaz. Bəlkə də Azərbaycan dilində «poetika»nın analoqu (ya sinonimi) olsaydı, onu başqa cür adlandırmaq (ruh, duyğular kompleksi, emosiya və s.) daha münasib olardı. Belə bir analoq olmadığından biz təxminən eyni bir mənəbdən çıxan iki oxşar sözü müxtəlif cür mənalandırmaq məcburiyyətindəyik və bu fərqlənən ibarət olmasın göstərməliyik.

Tarixi baxımdan poetika poeziyadan daha qədimdir, çünki, poeziya ədəbi-bədii yaradıcılıqla (ilk öncə folklor kimi) bağlı olduğundan insan cəmiyyətinin nisbətən inkişaf etmiş mərhələsinə aiddir – insanlar danışq dili əldə etdikdən sonra öz fikirlərini şərlə, poeziya ilə ifadə etməyə başlamışlar.

Poetika isə hiss və duyğuların ardıcıl, ritmik səs sistemi və ya hərəkətlərlə canlandırılması, yaxud emosional təsirin yaranması üçün görülən digər tədbirlər kompleksidir. Poetik münasibət və ya poetik ünsiyyət təbiət tərəfindən verilmiş obyektiv həyat amili, poeziya isə bu ünsiyyətdə bulunmaq üçün insanların kəşf etdiyi formadır. Məs: quşların oxuması, ağacların al-əlvən çiçək açması və s. həyatın poetikasına aid olduğu halda heç cür poeziyaya aid edilə bilməz. Demək bütün canlılar arasında, eləcə də canlılarla ümumi həyat arasında elə bir ülvü münasibət mövcuddur ki, indi biz onu poetika adlandırmalı oluruq.

Höyatla insan arasındakı, eləcə də insanların öz aralarındakı ünsiyyət və münasibətlər poetik anlam nöqteyi-nəzərindən olduqca maraqlı mövzudur. Nəyə görə insanlar (eləcə də bütün canlılar) ünsiyyətin əsas şərtini poetikada görürlər? Şərsiz, müsiqisiz, müğamsız ötüşmək olmazdımı, duyğuları dil və danışiq vasitəsilə anlatmaq daha səmərəli deyilmi? Görünür ki, dil və danışiq nə qədər inkişaf etsə də, həyatın ülvi (bu sözün də əvəzinə daha anlaşıqlı söz tapa bilsəydim!) məqamlarını ödəyə bilmir. Buna görə də ritm, mahnı, muğam meydana gəlmişdir. Kitabda bu münasibətlər aydınlaşdırıldığına görə oxucunun vaxtını almaq istəmirik, lakin onu qeyd edirik ki, insanla həyat arasındakı ülviyyətin ifadə forması olan musiqi, o cümlədən muğam, həmin ülviyyətin tabe olduğu obyektiv qanunlara tabeçilik göstərməli idi.

Həyatın özünü və ondakı ülviyyəti (poetikanı) yarıdan qanunlar muğamlarda nə qədər öz ifadəsini tapır və ümiiyyətlə tapırımı? Fəlsəfi baxımdan burada hansı münasibət əlaməti vardır?

Biz bu problem və bundan irəli gələn çoxsaylı suallar əsasında oxuculara təqdim olunan bu kitabı işləyib hazırlamışıq. Qoyulan suallara nə dərəcədə real cavab tapmağımızdan asılı olmayaraq həmin məsələnin tədqiqat obyektini kimi təqdim edilməsində israrlılıq və hesab edirik ki, bizdən sonrakı tədqiqatçılar bu zəmin üzərində hələ çox iş görəcəklər.

Bu kitab haqqında öz tənqidi və tövsiyyəvi fikrini bildiren alimlərə, sənətşünaslara və hər bir sırayı oxucuya əvvəlcədən öz minnətdarlığımızı bildiririk.

I HİSSƏ

AZƏRBAYCAN MUĞAMLARININ POETİK ANALİTİKASI

PART ONE

THE POETICAL ANALYSIS
OF AZERBAIJAN MUGAMS

MUĞAMA NƏZƏRİ-DİALEKTİK BAXIŞIN MƏQSƏDİ VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

THE AIM AND IMPORTANCE OF THEORETICAL-DIALECTAL LOOK AT MUGAM

Şərq musiqi mədəniyyətinin ən qədim inçilərindən olan muğam sənətinin tədqiqi uzun zaman Azərbaycan və xarici ölkə alimlərinin diqqətini çəkmiş, bu barədə sanballı əsərlər yaranmışdır. Ərəbistan, İran, Rusiya, Ukrayna, Almaniya, Türkiyə və digər ölkələrin musiqişünas alimləri muğamların təhlil edilib öyrənilməsinə böyük maraq göstərmiş, bu ecazkar və möhtəşəm musiqi janrının tarixi, etimologiyası, genetik kökləri, coğrafiyası, lad və intonasiya məziyyətləri dənə-dənə analiz edilmişdir.

45511
Azərbaycanda muğamların elmi-professional təhlili və tədqiqi XX əsrin əvvəllərinə təcadüf edir ki, bu da böyük bəstəkar-alim Üzeyir Hacıbəyovun fəaliyyəti ilə əlaqədardır. Üzeyir Hacıbəyovdan sonra bu məktəbin istedadlı davamçıları yetişmiş və muğamların öyrənilməsində görkəmli rol oynayan əsərlər yazmışlar. Bunlardan M.C.İsmayılov, E.Abbasova, G.Abdullazadə, R.Məmmədova, R.Zöhrabov, İ.Rəcəbov, R.İmrani kimi sənətşünas alimlərin tədqiqə layiq əməyini qeyd etmək olar.

Göstərmək vacibdir ki, muğam sənətinin öyrənilməsinə yönəlmiş bütün tədqiqatların istiqaməti əsasən nəzəri-analitik məcrada mövqe tutmuş və indiyə qədər muğam fəlsəfəsinin sirri, onun dialektikasının müasir idrak baxımından öyrənilməsi açıq mövzu kimi qalmışdır. Bu problemin XXI əsrə qədər açıq qalmasının bir neçə səbəbini göstərmək olar.

1. Muğamlar musiqi folklorundan yaranıb şifahi üsulla yayıldığına görə yazılı elmi ədəbiyyatla əlaqəsi zəif olmuşdur.

2. Əksər şərq ölkələrində muğamlar dəstgah şəklinə sistemli epik forma almadığına görə dünyəvi idrak baxımdan fəlsəfi nəzəri o qədər də cəlb etməmişdir.

3. Müasir dünyəvi idrak prosesinin formalaşmasında mühüm kəşflərin (nüvənin öyrənilməsi, kosmosun fəthi, nisbilik nəzəriyyəsinin yaranması və s.) XX əsrin ortalarına və nisbətən sonuna aid olması ilə əlaqədar muğamlara dialektik nəzəri baxış üçün şərait yalnız son dövrlərdə (son 30-40 il) yaranmışdır.

4. Dəstgah şəklinə formalaşmış təkamül yolu ilə çağdaş quruluş formulu almış Azərbaycan muğamlarının dünyəvi idrak və müasir fəlsəfi dünyagörüşü müstəvisində tədqiqi üçün musiqişünaslıq elmi ilə yanaşı həm də hərtərəfli fundamental biliklər (fizika, kimya, riyaziyyat, fəlsəfə, məntiq, ədəbiyyat, astronomiya, biologiya, texniki elmlər və s.) lazım gəldiyindən mövzunun kifayət dərəcədə mürəkkəb və çətin olması ilə bağlı bu problem tədqiqat institutlarının tematik planlarına daxil edilməmişdir.

Qeyd etməliyə ki, müxtəlif ölkələrdə muğam (Azərbaycan), moğam (İran-fars), mukam (Türkmənistan, Uyğurstan), makam (Ərəbistan, Türkiyə) və makam (Özbəkistan) adı ilə tanınan bu xalq musiqi janrı etnik soykökü ilə birmənalı surətdə Azərbaycana məxsusdur. N.Göncəvinin «İsgəndərnamə» poemasında: «Müğənni, qədim bir hava çal, muğlar kimi bir muğam havası çal» cümləsinin məhz muğama aid olduğu elmi cəhətdən sübuta yetirilmişdir. (Bax. R.İmrani. Muğam Tarixi, B. «Elm»-1998. səh. 26-28).

Yuxarıdakı şərdə «çal» deyər müğənniyə müraciət edilməsi əslində «ifa et», «oxu» kimi başa düşülməlidir, çünki, müğənni çalmır, oxuyur. Muğam sözünün mənası ərəbcə «Muğ-lar», fars-nəhləvi dilində isə «Muğ-i»- (yəni muğlara mənsub) kimi başa düşüldüyündən bu havanın (musiqinin-muğamın) vaxtilə Azərbaycan ərazisində (b.e.ə. X-IX əsrlərdə) yaşamış Muğ tayfasına aid olduğu şübhə doğurmur.

Bəzi mənbələrdə muğamın guya ərəbcə «məqam» (hal, vəziyyət) sözündən əmələ gəlməsi barədə yürüdümlən fikirlər etimoloji cəhətdən özünü doğrultmur və bu, çox güman ki, dialekt-tələffüz təhrifinin nəticəsidir. (muğam-moğam-məğam-məqam-makam)

Muğamın Azərbaycan etnosuna aid olması barədə tarixi mənbələrdən alınan məlumatlardan əlavə daha bir tutarlı istinad məqamı da vardır. Bu, muğamların təkamülü və dialektik inkişaf nəzəriyyəsi ilə bağlıdır. Məsələ burasındadır ki, qədim və orta əsrlərdən tutmuş hazırki dövrə qədər Ərəbistan (Misir, İraq) İran, Özbəkistan ərazisində qüdrətli dövlətlər mövcud olması ilə əlaqədar böyük mədəniyyət mərkəzləri (kitabxanalar, şer və musiqi məclisləri) fəaliyyət göstərmişdir. Lakin bu ölkələrin (və eyni zamanda xalqların) heç birində muğam Azərbaycanda olduğu qədər inkişaf edib təkmil professional musiqi dastanı səviyyəsinə qalxa bilməmişdir. Azərbaycan muğam dəstgahlarının səviyyəsinə az-çox yaxın olan İran muğamlarıdır ki, bu da İranda əhalinin xeyli hissəsinin azərbaycanlılardan ibarət olması ilə bağlıdır. Qalan ölkələrdə muğamlar ya ayrı-ayrı əlaqəsiz şöbələr və yaxud da adi avaz formasından irəli getməmişdir. Aydındır ki, hər hansı bir musiqi növünün və ya janrının inkişaf taleyi ifa edənlərin xalqın

fonetik dil quruluşuna, səs-boğaz anatomiyasına, milli folkloruna, həyat və məişət xüsusiyyətlərinə uyğun gəlməsindən çox asılıdır. Bu baxımdan muğamların Azərbaycanda uğurlu inkişaf yolu ilə təkamül tapması onların öz soykökü üzərində inkişaf etməklə əsaslı zəminə malik olması ilə əlaqələndirilməlidir. Başqa cür ola bilməzdi, heç bir xalq öz musiqisini bir kənara atıb özgə musiqisini inkişaf etdirib bəsləyə bilməz, çünki, milli ruha yad olan lad və intonasiya xalq arasında uzun müddət yaşaya bilməz! «Hər bir xalqın məişəti, adət-ənənəsi ilə sıx bağlı olan folklor musiqi nümunələri... spesifik xüsusiyyət daşımaqla aidiyyətinə görə mənsub olduğu xalqa şamilidir». (R.İmrani. Muğam tarixi. B. «Elm», səh.126).

Azərbaycan muğam sənətinin tədqiqinə fəlsəfi-dialektik baxımdan yanaşmaq ideyası adi həvəskar istəyindən yaranmamışdır. Bu, muğamlarımızın hazırkı təşəkkül səviyyəsindən doğan bir elmi-nəzəri tələbat, mövcud gerçəkliyin ortaya qoyduğu bir zərurətdir. Öz inkişaf səviyyəsinə görə xeyli primitiv vəziyyətdə olan makam və makomların belə bir təhlilə o qədər də ehtiyacı yoxdur, çünki, onlar öz məzmun və formasına görə müasir fəlsəfə institunun tələblərindən xeyli geri qalırlar və Azərbaycan muğamları qədər fəlsəfi düşüncə və idrak mərtəbəsində deyillər.

Azərbaycan muğamlarının dialektik anlamda tədqiq və təhlil edilməsinin həm elmi-nəzəri, həm də siyasi-tarixi əhəmiyyəti vardır: 1) belə bir tədqiqat əsəri ilə musiqi tarixində bəlkə də yeni bir sahənin – musiqi fəlsəfəsinin əsası qoyulacaqdır ki, bu da istər yerli, istərsə də dünya musiqisinin sonrakı inkişaf istiqamətlərində əhəmiyyətli dərəcədə öz təsirini göstərə bilər;

2) belə bir araşdırma musiqi tədqiqatında və sənət-şünaslıqda ədəbiyyat çatışmazlığı üzündən kölgədə qalan çox vacib bir amili – dialektik təhlil amilini işıqlandırmaqla sənətşünaslıqdakı bu boşluğu dolduracaq; 3) bu cür tədqiqat əsərinin Azərbaycanda yaradılmasının və məhz Azərbaycan muğamlarına həsr olunmasının olduqca mühüm siyasi və tarixi əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, milli musiqimizin hazırkı səviyyəsinin yüksək olduğunu göstərməklə bərabər həm də onun qədim tarixi köklərə malik olduğunu isbata yetirir və bununla da Azərbaycan xalqının tarixən Şərqdə mədəniyyət və sivilizasiya daşıyıcısı olduğunu təsbit edir. Yeni müstəqillik əldə etmiş Azərbaycan xalqının beynəlxalq aləmdə nüfuz qazanması üçün bu, olduqca vacib faktordur.

Hər bir tədqiqat obyektinin araşdırılmasında doğru və inandırıcı nəticənin əldə edilməsi üçün təhlil metodunun düzgün seçilməsinin böyük əhəmiyyəti vardır. Qeyd etməliyik ki, sənətşünaslıq sahəsində yerinə yetirilən bir çox tədqiqat əsərlərində metod məsələsi unudulduğundan (yaxud da tənbəllik ucbatından kölgədə buraxıldığından) əsərin ayrı-ayrı bölmələri qeyri-ardıcıl və bir-birindən əlaqəsi kəsilmiş fərdi məqalə kimi görünür və ümumi nəticənin sintezində yad maddə təəssüratı yaradır. Bütün aspirantlar fəlsəfədən ona görə minimumlar verirlər ki, öz tədqiqatlarında fəlsəfə qanunlarının tələbinə riayət etsinlər, onların irəli sürdüyü müddəalar empirik şəkildə peyda olmasın və ardıcıl dialektik analizin zəruri nəticəsi kimi meydana çıxsın. Buna görə də təhlil metodu seçilməli və məhz nə üçün həmin metodun seçildiyi isbata yetirilməlidir.

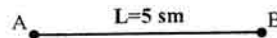
Azərbaycan muğamlarının nəzəri-dialektik cəhətdən araşdırılmasında dialektik təhlilin hər iki metodundan, həm induksiya (sadədən mürəkkəbə), və həm də deduksiya (mürəkkəbdən sadəyə) metodundan istifadə edilməsi qaçılmazdır. Əvvəla, ona görə ki, muğam dəstgahları mürəkkəb tədqiqat obyektidir və onlar daha xırda tərkib hissələrinin cəmindən (şöbə və guşələr) təşkil olunmuşdur. Həmin şöbə və guşələrin bəziləri ayrıca muğam (təsnif) formasında da ifa edilir və ya digər bir dəstgahın da tərkibinə daxil ola bilərlər. Deməli, şöbələrin müəyyən sərbəstlik dərəcəsi vardır və irihəcmli dəstgahların təhlilinə nüfuz etdikdə istər-istəməz xırda hissələri öyrənmək lazım gəlir. Bundan əlavə, hər şöbə və guşənin özünəməxsus intonasiyası və musiqi məzmunu vardır ki, ümumi dəstgah məzmununda və süjet xəttində onun mövqeyinin təyin edilməsi vacibdir. Məlumdur ki, ayrı-ayrı çalğı alətlərində instrumental ifa zamanı, eləcə də müxtəlif müğənnilərin vokal ifasında musiqinin bədii-emosional xüsusiyyətləri müəyyən qədər interpretasiyaya uğraya bilər. Ona görə də induksiya metodu ilə sadədən mürəkkəbə doğru inkişafın ardıcılığına diqqət yetirilməsi və ayrı-ayrı dəstgahların müstəqil tərkiblərinin müqayisəli təhlil edilməsi vacibdir.

Digər tərəfdən də muğam tərkibində olan ayrı-ayrı şöbə və guşələrin ilkin kökləri çox qədim tarixə aid olduğundan bəzən onların dialektik inkişaf zəncirindəki funksional mövqeyini təyin etmək üçün qarşıda olan hazır materialdan (dəstgahdan) istifadə etməli oluruq. Bu zaman mürəkkəbdən sadəyə doğru diferensiallama (deduksiya) əməliyyatı labüddür. Bu məsələ ümumi muğam çoxluğuna vahid bir obyekt kimi baxdığımız halda daha zəruri şəkildə qarşıya çıxır.

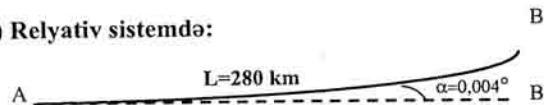
Ölümizdə muğam tədqiqatına aid fəlsəfi əsərlərin olmadığını nəzərə alaraq nəticələrin inandırıcı olmasına əminlik məqsədi ilə biz həm eninə, həm də dərininə təhlil aparmaq məcburiyyətindəyik.

Nisbilik nəzəriyyəsinin kəşfi (A. Eynşteyn) XX əsrin ikinci yarısından etibarən insanların indiyə qədər doğma kimi qəbul etdikləri bir çox bilgiler haqqında təsəvvürü xeyli dəyişdirdi. Məlum oldu ki, bizim hərəkət və sükunət barədə əldə etdiyimiz anlayışlar nisbi xarakter daşıyır: fəza əyridir və fəzada heç vaxt mütləq düz xətt çəkmək mümkün deyildir, normal düz xətlər ümumiyyətlə olmur. Mütləq sükunət nöqtəsindən planetlərin müşahidəsi yaxın məsafələrdən mümkün ola bilməz, çünki, onlar çox böyük sürətlə (saniyədə 280-300 km.) irəliləmə hərəkəti edirlər. Məs: əgər biz 1 san. ərzində kağız üzərində 5 sm. uzunluğunda bir xətt çəkmək istəsək yerin günəş sistemi ilə birlikdə hərəkət sürətini nəzərə almaqla qeyri-ixtiyari olaraq 280 km. uzunluğunda əyri xətt çıxacağıq. (sxem 1)

a) İnersial sistemdə:



b) Relyativ sistemdə:



Sxem 1. Relyativ və inersial sistemlərdə 1 san. ərzində çəkilən xəttin uzunluğu.

Həmin əyri xəttin ilkin təsəvvürdə nəzərdə tutulan istiqamətdən meyli hər bir saniyədə 0,004°-lik bucaq

təşkil edir. (Yerin fırlanması ilə əlaqədar). Bunun kimi də 5 san. müddətində davam edən səs dalğası relyativ sistemdə fəzada (mütləq mənada) 1400 km. məsafəni əhatə edir. Bu, səsə spiralvari trayektoriya üzrə yayıldığı məsafənin uzunluq ölçüsüdür. Əgər səsənin gücü və tembrinin yaratdığı eninə dalğanın inersial sistemdə yayılması da nəzərə alınarsa 5 saniyəlik avazın nə qədər böyük fəza həcminə yayıldığı aydın olar.

Yer kürəsinin Günəş sisteminə və onunla birlikdə metaqalaktika çoxluğuna daxil olduğu, həmin sistemin müəyyən etdiyi qanunlar əsasında öz mövcudluğunu saxladığı üçün yerüstü qanunların öyrənilməsinə də bu mürəkkəb sistemdən kənar təsəvvür etmək olmaz. Qlobal dünyəvi idrakdan təcrid olunmuş tədqiqat özünü-aldatma və müəyyən müddətə doğru kimi görünən nisbi təsəvvürlər assosiasiyasından başqa bir şey ola bilməz. Təsədüfi deyildir ki, çox qədimlərdən indiyə qədər münəccimlik sənəti yaşamış, göydəki (kainatdakı) ulduzların vəziyyəti ilə insanların yerdəki taleyi, hərəkətləri, uğuru və uğursuzluqları, psixofizioloji vəziyyəti arasında müəyyən əlaqə olduğu bir elmi konsepsiya şəklində formalaşmışdır. Deməli Yer üzərində yaranan, inkişaf edən və ya məhv olan maddi və mənəvi varlıqlar kainatın müəyyən andakı koordinativ vəziyyəti ilə müəyyən dərəcədə bağlıdır və bu bağlılığın xeyli hissəsi hələ elmə məlum deyildir, bunların barəsində olan biliklər abstrakt-kosmoqomik təsəvvür səviyyəsindədir. Bununla belə, ölçü, yanaşma, hissetmə faktorlarının müxtəlifliyinə baxmayaraq, bütövlükdə bizim yaşadığımız dünya vahid bir sistemdir, bizlər və bizim yaratdığımız (o cümlədən musiqi də) onun tərkib hissəsidir. Buna görə də çalışıb öyrəndiyimiz tərkibləri, o cüm-

lədən musiqini (muğamı), həmin tərkibin daxil olduğu sistemdən ayrıca götürmək səmərəli elmi nəticə almaq üçün kifayət etməyə bilər.

Öz tərkib hissələrinə, daxili məzmununa, xarici ifadə formasına görə heç bir musiqiyə bənzəməyən muğamların dünyəvi idrak çərçivəsində, bizi əhatə edən aləmin tərkib elementlərinin qarşılıqlı təsir çoxluğunda təhlil edilməsi bu ecazkar musiqi janrı barədə daha dolğun məlumat əldə edilməsinə yol açır. Qeyd etməliyik ki, muğamların təhlilində dialektik anlamın həm idealist, həm də materialist mövqeyinin nəzərə alınması lazım gəlir. Çünki, materializmin meydana gəlməsindən hələ çox əvvəl muğamlar mövcud idi və onların ilahiyat fəlsəfəsi və məntiqi ilə əlaqəsi qurulmuşdu. Muğam tərkibində lad və intonasiyanın, ritmik səs düzümünün müqəddəs ayinlərin ifası ilə müəyyən dərəcədə bağlılığı vardı. Qədim tarixi mənbələrdə göstərilirdiyi kimi, əslən Azərbaycanlı olan «Avesta»nın yaradıcısı Zərdüştin dini ayinlərindən tutmuş, «Qurani-Kərim»in təbliğinə qədər dini-mərasim nəğmələrinin ifasında muğam ladlarından və bunlara uyğun avazdan istifadə edilmişdir və indiyə qədər də istifadə edilməkdədir. Bundan əlavə, ümumiyyətlə fəlsəfə elminin özü ilkin variantı dini-təriqət təfsirlərində intişar tapmış hikmətlər məcmusundan emələ gəlmişdir, əvvəl idealist ilahiyət elmi, daha sonralar isə materializm yaranmışdır. Ona görə də muğamların təhlil edilib öyrənilməsində bu dialektik ardıcılığın nəzərə alınması əhəmiyyətlidir və muğam tərkibində gizlənən məzmunun etnik və coğrafi təzahür formalarının müqayisəsində gərəkliliyi ola bilər.

Muğamlar folklor sənət nümunəsi kimi yayılısalar da, vaxtilə onların görkəmli alim-sənətsünaslar, istedadlı müğənnilər tərəfindən yaradılıb sistemə salınmasına aid tarixi mənbələr mövcuddur. Məs: görkəmli Azərbaycan alim-musiqişünası Səfiəddin Əbdülmömin Urməvi (1230-1294) 16 il Abbasilər xilafətinin saray kitabxanasında işləmiş, dərin biliklərə yiyələnmiş və 1252-ci ildə «Kitab əl-ədvər» («Musiqi məqamları (muğamları – Ə.Aslanoglu) haqqında kitab») əsərini yazmışdır. O, həmin kitabda not yazısı ilə 12 əsas muğam və 6 törəmə muğamın səs düzümünü yaratmışdır. (Azərbaycan Tarixi. B., Azərənşr, 1996, səh. 349). Urməvinin davamçısı olan Əbdülqədir Marağayi (azərbaycanlıdır) də (1353-1435) bu sahədə xeyli işlər görmüş, «Came əl-əlhan» («Melodiyalar toplusu») kitabında ilk dəfə 12 muğamdan törəmə 24 söbə sisteminin nəzəri əsasını yaratmışdır. (Azərbaycan Tarixi, səh. 350). Milliyətçə Azərbaycanlı olan bu görkəmli alimlərin İran ərazisində yaşadığına istinadən bir çox qərb və şərq traktatlarında əksər muğamların fars etnosuna aidliyi barədə yanlış fikirlər söylənilir. Bizim tədqiqatların bir istiqaməti də subyektiv meyilli bu cür fikirlərin fəlsəfi-dialektik və məntiqi anlam çərçivəsində təkzibinə yönəlmişdir. İş o yerə gəlib çatmışdır ki, həmişə Azərbaycan milli musiqi alətində çalan, muğamların qol-qanadını sındıra-sındıra yalnız instrumental formada ifa edən ermənilər də xalqımızın bu tarixi-mədəni abidəsinə şərik çıxmaq cəhdlərində bulunurlar. (Əcəb məntiqlidir! Necə ola bilər ki, bir xalqın muğamı olsun, lakin heç vaxt oxuya bilməsin?) Çox yaxşı bir cəhət ondan ibarətdir ki, səs-boğaz qurluşuna görə Azərbaycan muğamları elə bir mürəkkəb musiqi

formasıdır ki, onları yalnız Azərbaycanlı lazımı səviyədə ifa edə bilər! Buna görə də həmin muğamların hansı etnik kökə malik olduğunu isbata yetirmək çox da çətin bir iş deyildir. Lakin bu isbata yetiriləni dünya ictimaiyyətinə çatdırmaq da lazımdır, əks təqdirdə belə bir isbatın və ciddi-cəhdin əhəmiyyətsiz olacağı labüddür. Bunun üçün isə muğamların təbliğinə ümumxalq və ümumdövlət qaygısı çox lazımdır. Muğam dəstgahları, muğam tamaşaları, təsniflər dünya səhnəsinə çıxmalı, öz möhtəşəmliyini və gözəlliyini nümayiş etdirməlidir. Hal-hazırda Azərbaycanın musiqi və mədəniyyəti sahəsində elə bir forma və janr yoxdur ki, Qərbi Avropa dinləyicisini muğamlar qədər heyrətə gətirə bilsin! Bizim müasirimiz, görkəmli muğam ustası Alim Qasımovun son illərdə Qərbi Avropa ölkələrində muğam ifaçılığı üzrə qazandığı böyük uğurlar buna parlaq misaldır.

Azərbaycan muğamlarının geniş dialektik təhlil müstəvisində dünya ictimaiyyətinə təqdim edilməsinin digər bir əhəmiyyəti də ondan ibarətdir ki, bununla biz xalqımızın yalnız musiqisini deyil, cyni zamanda onun özünü, məənəviyyatını, həyat və düşüncə tərzini, ümumi bəşəri obrazını ortaya qoymuş oluruq. Görkəmli alim A.X.Mirzəcanzadə «İxtisasa giriş» kitabında yazır: «insan ətraf mühitin partiturasında öz həyatının dirijorudur» (səh.345) Bu qısa lakin atalar sözü qədər dəyərli kəlamın həm tarixi keçmiş, həm də müasir baxımdan çox böyük mənası vardır. Minilliklərlə hesablanan ulu tarixin yazdığı partiturada xalqımızın hansı keyfiyyətdə ifaçı və ya «dirijor» olduğu onun muğamlarında, xalq musiqi folklorunda öz ifadəsini tapmışdır. Bundan əlavə, çağdaş həyat partiturasında öncül mövqə tutmaq

üçün olduqca istedadlı dirijor olmaq lazımdır.! Dünya musiqi və incəsənət partiturasında bu səfiyyəni muğam sənəti ilə əldə etmək əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, daha real və həll oluna bilən məsələdir, çünki, muğam elm və incəsənətin kəsişmə xəttindədir. «Elm və incəsənət birlikdə yeganə ümumi məqsəd güdür; dünyanı və bizim özümüzü dərk etmək! Ancaq bunların başlanğıc nöqtələri müxtəlifdir. Elm hərtərəfli tədqiqata xüsusi haldan başlayır və lazım olsa, bu xüsusi hallardan daha ümumi hadisələrə keçir. İncəsənət isə ümumidə xüsusiini aydınlaşdırır, təsvir edir» (Bax. A.X.Mirzəcanzadə. «İxtisasa girir». B.1990.səh.183)

Ümumiyyətlə, hər bir xalqın milli musiqisinin təhlili həmin xalqın milli –mənəvi və əxlaqi keyfiyyətləri, həyat və düşüncə özəllikləri, tarixi inkişaf yolu və bir çox başqa xarakterik cəhətləri barədə müəyyən təsəvvür yaradır. Məs. Caz musiqisinin xarakteri və melodik quruluşu uzun müddət maddi və mənəvi azadlıqdan məhrum edilmiş zəncilərin həm faktiki həyat çətinliklərinin, həm də düşüncə tərzinin inikasıdır. Tarixən dərin idraki təsəvvürə, ürfani səviyyədə fəlsəfi təlimə malik olmayan zəncilər həyatın xoş bir təsadüf nəticəsində, xeyirxah ruhların gəlişi ilə dəyişəcəyinə inanlı olduqlarından onların yaratdıqları caz musiqisi də dialektik inkişaf qanunlarına tabe olan süjet xəttinə malik deyildir, burada sevinc hissələri musiqinin davamlı kədr məzmunundan qəfil qığılcım kimi partlayıb çıxır və tez də sönür.

Şərq musiqisi, o cümlədən Azərbaycan muğamları bu xalqların çox qədim sivilizasiya tarixinə malik olduqlarına, ədəbi-bədii və fəlsəfi düşüncə baxımından erkən formalaşmış məfkurə sisteminə dayaqlandığına

görə istər daxili məzmun, istərsə də xarici forma cəhətdən daha sanballı və ibrətamizdir. Ona görə də Azərbaycan muğamlarının geniş fəlsəfi çərçivədə araşdırılması və əldə edilən nəticələrin ümumdünya ictimai baxışına təqdim edilməsi birbaşa mənada xalqın öz istedadının təqdimatından əlavə, həm də onun musiqidə təcəssüm edən ümumiləşmiş bədii obrazının hansı keyfiyyətlər çoxluğunu əhatə etdiyini görüntüyə gətirmək deməkdir. Bu cəhətdən muğamın yalnız estetik zövqə deyil, eyni zamanda ictimai-əxlaqi düşüncəyə təsiri məsələsi önəmli əhəmiyyət kəsb edir.

Görkəmli Azərbaycan müfəkkiri və sənətsünası Mir Möhsün Nəvvabın «Nəsihətnamə» əsərində yazdığı «Ruhani ləzzəti cismani ləzzətdən üstün tut» kəlamında deyildiyi kimi, muğam məzmununda cismiləşən mənəvi-əxlaqi dəyərin və idraki qüdrətin onun estetik tərəfindən qat-qat dərinləşməsinə sübuta yetirmək və bu pərdəarxası heykəlimizi avansəhnə mövqeyinə gətirmək cəhdi nə qədər çətin olsa da, bir o qədər də şərəflidir!

RAST VƏ ONUN FƏLSƏFİ TUTUMU

THE MUGAM «RAST» AND HIS PHILOSOPHICAL MASS

Adının mənası düz, düzgün, həqiqət anlayışlarını ifadə edən Rast muğamı Azərbaycan muğam dəstgahları arasında öz möhtəşəmliyi, axıcılığı və fəlsəfi idrak tutumu ilə seçilir. Böyük bəstəkarımız Ü.Hacıbəyovun qeyd etdiyi kimi, Rastın daxili dramaturgiyasında «Mərdlik, sevinc, mübarizlik» (əsərləri II cild B. «Elm»

1965) ruhu yaşamaqla bərabər, həm də çox yüksək özəmət, qürur və müdriklik vardır.

Amiranə bir nəfəslə Bərdəştdən ayaq götürüb Mayeyi-Rasta düşən xanəndə sanki sonrakı deyəcəyinin olduqca vacibliyini nəzərə çatdıraraq dinləyicinin diqqətini gözəl bir fəlsəfi dastanın açılışına cəlb edir! Adətən dastanlar ustadnamə, nəsihətnamə, böyük poemalar minacat və nətlə başladığı kimi, mayeyi-Rast da olduqca ibrətamiz, müdrik və eyni zamanda amiranə bir başlanğıc məqamıdır. Mayeyi-rast şöbəsində ulu dünyanın görünən (aləmi-şəhadət) və görünməz (aləmi-mələküt) tərəfləri, məhəbbət və hicranın qarşılıqlı münasibətində səbəb-nəticə əlaqəsi, fani və baqinin, an və əbədiyyətin mövqeyi fəlsəfi-məntiqi müstəvidə canlanır, dinləyicini idraka varmağa sövq edir. Məhz elə buna görə də mayənin tonallığı aşağıdır – ali düşüncəyə varmaq, məfkurə aləminə səyahət üçün bu, ən gözəl və münasib bir məqamdır!

Qeyd etməliyə ki, Rast muğamının tarixi çox qədim dövrə gedib çıxmasına baxmayaraq, o, nəinki öz adını və kökünün səs düzümünü, hətta öz tonikasının (mayəsinin) ucalığını belə, zəmanəmizə qədər mühafizə edib saxlaya bilmişdir, («Orta ixtisas musiqi məktəblərinin «xanəndəlik» sinifləri üçün muğamların tədris proqramı», B. 1984, səh.16) və bununla bərabər öz tərkibini də xeyli dəyişərək təkmil formaya yiyələnmişdir. Əvvəllərdə muğam dəstgahlarına daxil olan şöbə və guşələrin sayı indikinə nisbətən 2–3 dəfə artıq olmuş, sonradan konsert salonlarında vaxt məhdudluğu səbəbindən və eyni zamanda toy və digər mərasimlərin zaman keçdikcə daha yığcam forma almasından asılı olaraq muğamlar da həcm etibarı ilə kiçilmiş, ən zəruri şöbə və

guşələri əldə saxlamaqla kifayətlənərək mobil musiqi əsəri şəklinə düşmüşdür. O cümlədən 30-dan yuxarı şöbə və guşəyə malik olan Rast dəstgahı da bu təkamül yolunu keçərək yığcamlaşmış və hazırda 12 şöbə ilə ifa olunur. Bunlar aşağıdakılardır:

1. Bərdəşt
2. Mayə
3. Üşşaq (aşıqlər)
4. Hüseyini
5. Vilayəti
6. Şikəsteyi-fars
7. Dilkaş (ürəyi cəlb edən)
8. Əraq
9. Pəncigah
10. Kiçik rak (Rak-əsas dayaq deməkdir)
11. Qərayi
12. Rasta ayaq (kadensiya)

Rast dəstgahının daxili məzmununda poetik ümumiləşdirmə üstünlük təşkil edir, burada təkcənin ümumidən təcrid şəkildə mövcudluğunun inkarı ilə bərabər, həm də onun aləmi-ümumidə mövqə əldə etməsinin yolları, üsulları əql və idrak baxımından şərh edilir. Bu təlim-mühazirədə insan həyatının hərəkətverici (məhəbbət) və yönəldici (idrak) amillərinin qarşılıqlı münasibəti musiqi dilində öz şərhini tapır. Rastın əsas ideyası da elə bu münasibətdən doğur: İnsan səadətə əql və idrakla yetməlidir, onun bütün mübarizəsində ali düşüncə, mənəvi saflıq, mərdənəlik və alicənablıq öz mövqeyini qoruyub saxlamalıdır!

Göstərdiyimiz bu başlanğıc Mayeyi-Rastın həm musiqi məzmununda, həm də lad və intonasiya quruluşunda olduqca aydın bir şəkildə özünü biruzə verir. Dəstgahın əvvəlində idrak məsələsinin qoyuluşu, sonrakı şöbə və guşələrdə musiqinin bu bazis üzərində pərvəriş tapması teologiyanın və idealist fəlsəfənin nəzəri əsasları ilə səsleşir. Musiqinin nisbətən yüksək və amiranə bir intonasiyadan (bərdaşt) başlayıb tez bir zamanda aşağı düşməsi (mayə), başqa sözlə desək, yerüstü məqama endirilməsi və sonradan bu məqamdan irəliyə doğru inkişaf xəttinə keçməsi dediyimiz fikri möhkəmləndirir. Yəni dünya (o cümlədən insan da) ali mərhəmətdən gələn əmr ilə (həm də idraki əmr ilə) yaranmışdır, yaradıcı daha yüksəkdir və onun ideyası dünyanın ilkin-əzəl başlanğıcını qoymuşdur. Xəliq insanı yerə endirərkən onu əliboş qoymamış, əql və düşüncə ilə təmin etmişdir ki, qarşısına çıxan çətinliklərin öhdəsindən gələ bilsin!

Mayeyi-Rastdan sonra gələn Üşşaq şöbəsi yeni həyatın başlanğıcı, məhəbbət və oyanış mövqeyindədir. Yaşamaq və mübarizə aparmaq, öz nəslini qoruyub saxlamaq üçün bütün canlılara, o cümlədən də insana stimül olaraq məhəbbət bəxş edilmişdir. Burada insan artıq özü aktiv vəziyyətə keçir, daxili istəyinin həyata keçməsi üçün yollar və üsullar arayır. Bu şöbənin adının aşiq yox, məhz Üşşaq (aşiqlər) olması Rastın öz ümumi məzmunundakı ümumiləşdirmə məziyyətindən irəli gəlir. Əlbəttə insan (aşiq) yer üzərində tək deyildir və təklikdə aşiq də ola bilməzdi, əvvəla, bunun üçün ən azı iki tərəf mövcud olmalıdır (aşiq və məşuq), digər tərəfdən də insan cəmiyyət halında yaşayır və hər bir fərdin bu cəmiyyət ilə müəyyən qarşılıqlı münasibəti

mövcuddur. Bu məsələyə bir qədər də ümumi yanaşsaq demək olar ki, aşiqlik heç də təkə cinsi münasibət çərçivəsində məhdudlaşan anlam deyildir, - istər insan, istərsə də hər hansı canlı varlıq özünün bütün təbii-bioloji, psixoloji, ictimai-iqtisadi və s. istəyinin aşiqdir və bu istəyin əldə edilməsində bu və ya digər şəkildə mübarizədə bulunur. Burada insanın qeyri canlı varlıqlardan fərqi onda düşüncə və idrakın olmasıdır ki, bunu da Rast muğamı nəzərdən qaçırmır.

Hüseyni, Vilayəti və Şikəste-yi-fars şöbəsində musiqinin ardıcıl inkişafı yüksələn xətt üzrə gedərək daxili məzmununda meydana gələn gərginliyin artmasını və buna müvafiq mübarizənin gücləndiyini əks etdirir. Lakin bütövlükdə bu mübarizə meydanının əsas hakimi hələ də idraktır. Musiqinin göstərilən fazadakı intonasiyasında keçmiş xatırlatmaqla indiyə fikir bildirmək xarakteri zühur edir, həyatın pis və yaxşı tərəfləri arasındakı vəhdət və səbəbiyyət araşdırılmaqda davam edir. Dəstgahın bu hissələrində hadisəyə ümumi nəzəri baxış meylləri hələ də özünü göstərmişdir, konkret hadisənin fəlsəfi təsəvvürdəki mahiyyəti hələ arxa plana keçməmişdir; problemin ümumi dünyəvi qanunlar çoxluğunda həllini tapa bilməsinə ümid yeri vardır.

Dilkəş şöbəsi ümumi istəyin vahid bir məzmununda qərarlaşma məqamıdır, artıq insan nəyi və necə istədiyini yəqin etmişdir. Burada ümumidən təkəyə doğru konkretləşmə yolu görünür. Bütün mümkün variantların təhlilindən sonra, hadisənin mahiyyəti dünyəvi idrak süzgecindən keçirilib aydınlaşdırıldıqdan sonra fikir müəyyən bir ideya ətrafında cəmləşir, istək və arzu öz konkret məcrasına düşür ki, bu da qəti qərar vermək imkanı yaradır. Həmin qəti qərar (və ya hökm) Əraq

şöbəsi ilə verilir. Əraq şöbəsinin musiqi materialında hökm, iddia, qətiyyət, iradə, əzmkarlıq və kəskin mübarizə ruhu vardır. Göstərilən xarakterlər Əraqla bitmir, ondan sonra gələn Pəncigah, Rak şöbə və guşələrində də öz inkişafını davam etdirərək son istinad nöqtəsini tapır. Təsadüfi deyildir ki, Rak sözünün də mənası əsas dayaq deməkdir. Əldə edilmiş istinad nöqtəsində sanki gərginlik bir qədər azalır, artıq enerji kənara ötürülür və musiqi bir qədər mülayim ritmə keçir (Qərayı). Nəhayət Qərayı şöbəsi ilə sistem gərginlikdən get-gedə azad olmaqla əvvəlki müvazinət vəziyyətinə (Rasta ayaq-kadensiya) qaydır.

Dramaturji nöqteyi-nəzərdən baxdıqda Rast dəstgahında kuliminasiya nöqtəsi Əraq şöbəsinə düşür və burada əvvəlki forma inkar edilərək partlayış nəticəsində daha münasib forma almağa cəhd özünü göstərir. Buna görə də Əraqda kəskin intonasiya və çılğınlıq vardır. Rast muğamının məzmunu bütövlükdə əqli düşüncə üzərində qurulduğundan göstərilən çılğınlıq ani partlayış kimi elə Əraqda da bitir və sonrakı şöbədə idraki çərçivə yenə də musiqini öz daxilinə alır.

İndi Rast dəstgahının görünən analitikasından onun görünməyən tərəfinə – fəlsəfi və məntiqi müstəvidəki mövqeyinə keçmək olar. Rast insan həyatı timsalında dünya inkişaf prosesinin dialektikasını və bu dialektikadakı məntiqi əlaqələri özündə əks etdirən idrakin bitkin musiqi ifadəsidir. Burada fəlsəfənin üç qanunu – əksliklərin vəhdəti və mübarizəsi, kəmiyyət dəyişmələrinin keyfiyyətə keçməsi və inkarın inkarı qanunları, eyni zamanda dialektik məntiqin dörd qanunu – eyniyət, ziddiyət, üçüncünü istisna və kafi-əsas qanunları öz əksini tapmışdır. Ümumiyyətlə, Azərbaycan muğam-

larının digər şerq muğamlarından əsas fərqi də onların belə bir təkamül zirvəsinə qalxa bilməsidir.

Azərbaycan muğam dəstgahlarının demək olar ki, hamısında dialektika qanunlarına uyğunluq vardır və biz yeri gəldikcə bu məsələni istər ayrı-ayrı muğam tərkiblərində, istərsə də bütövlükdə Azərbaycanın muğam şöbəkəsində nəzərdən keçirəcəyik.

Rast muğamında nəzəri dialektika digər muğamlardan bir qədər fərqlidir. Əksər muğamlarda dialektik təhlilin ilk başlanğıc nöqtəsi həyatın konkret məqamından seçilir və musiqinin bərdəst və ya mayəsində buna birbaşa istinad məqamı vardırırsa (Segah, Çahargah, Bayatı-Şiraz), Rastda zaman oxu üzrə koordinat başlanğıcı sanki bir qədər geriyyə – yaranışdan əvvəlki məqama sürüldürülmüşdür. Bu, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, ilahiyat fəlsəfəsinə söykənən düşüncə tərzidir və maddinin mənavindən sonra gəldiyinə işarədir. Yaşadığımız dünyanın özü və onun meydana gətirdiyi problemlər olmadan öncə ali şüur mövcud idi (Berdəst və maye) və onun qüdrəti ilə dünya idarə olunur, yaranan yaranır, ölənlər ölürdü. Bizim Yer kürəsi yaranmadan əvvəl də əql və idrakla idarə olunan özge bir ələm mövcud idi, həmin ələmin günəşi ali ruh, yaradıcı və idarəedici şüur idi. Sonradan Allah (ali ruh) Günəşi və planetləri yaratdı və insanı Yer planetində yerləşdirdi. Cənnətdə ruhi məqamda olan Adəm Yer kürəsinə göndərildikdə o, cismani vəziyyət aldı, daha doğrusu, mənavindən maddiyə keçid oldu. Bununla da insanın sonrakı qayğıları – yaşamaq uğrunda mübarizəsi başlandı.

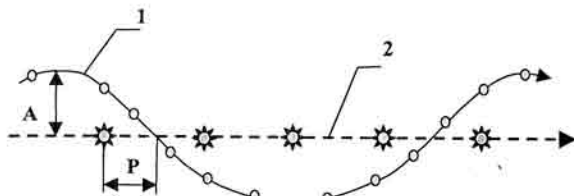
Rast muğamında öncə göstərdiyimiz kimi, nəzərə çatdırılır ki, Allah insana şüur verdi, onu heyvan və

bitkilərdən sərbəstlik dərəcəsinə görə fərqləndirdi ki, o, qarşısına çıxan çətinliklərdən müdafiə oluna bilsin, Yer planetinin sərt qanunları qarşısında öz acizliyi ucba-tından məhv olmasın.

Prof. R.İmrani planetlərin Günəş ətrafında qraviti-tasiya qanunlarına görə dövr etməsini dairəvi orbitlər kimi göstərərək, onu muğam dəstgahlarında şöbə və guşələrin maye ətrafında fırlanması ilə müqayisə edir. (bax. R.İmrani. «Muğam Tarixi» B. «Elm»- 1998).

Bu iki sistem arasında nə dərəcədə qanunauyğunluq olduğunu söyləyə bilmərik, amma, hər halda bənzəyiş əlamətləri özünü biruzə verir. Bu məsələyə Rast muğamı təmsalında bir qədər ətraflı baxaq.

İstər Yer, istərsə də digər planetlər Günəş ətrafında müxtəlif amplitudaya malik dalğavari hərəkət edirlər, onlar Günəşdən gah uzaqlaşır (apogey), gah da yaxınlaşır (perigey). Günəş özü qalaktika mərkəzi ətrafında hərəkət etdiyindən onun ətrafında fırlanan planet öz əvəvəlki nöqtəsinə qayıtmaq imkanı olmadığı üçün ellips və ya dairə cıza bilməz. Planetin cızdığı trayektoriya sinusoida və ya spiralvari yay şəklində ola bilər. (Bax. Ə.A.Xankişiyev. «Bilik qapısının açarları». B., «Sabah». 1996. səh.70.). Təəssüflə qeyd etməliyik ki, bir çox mənbələrdə (xüsusən Astronomiya dərsliyində) bu məsələ ətraflı şərh olunmadığından kütləvi oxucuda təhrif olunmuş təsəvvür yaranır. Buna görə də bir çoxları Yer səthindən müşahidə edilən (inersial sistemdə) hadisələrin və hərəkətlərin nisbi xarakterdə olduğunun fərqi-nə varmadan yanlış hökmlər verməli olur, nisbi görüntünü mütləq həqiqət kimi qələmə verirlər. Əsl həqiqətdə yerin Günəş ətrafında hərəkət etməsi aşağıdakı sxemdə göstərildiyi kimidir. (sxem 2).



Sxem 2. Relyativ sistemdə (mütləq həqiqət) Yerin Günəş ətrafında hərəkət trayektoriyası.

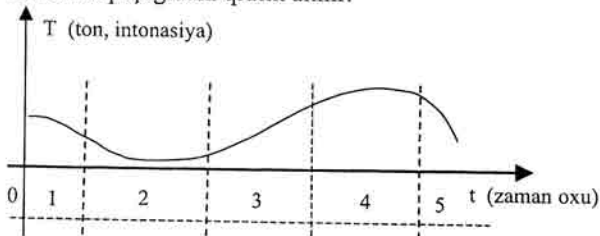
1 - Yerin hərəkət trayektoriyası

2 - Günəşin hərəkət trayektoriyası

A - Apogey, Yerin Günəşdən ən uzaq məsafəsi

P - Perigey, Yerin Günəşdən ən yaxın məsafəsi.

Rast muğamında tonallığın dalğa-dalğa yüksəlib-en-məsi və bu enmə zamanı tam sürətdə mayenin üzərinə düşməyib bir qədər irəli getməsi, qərribə də görünə, Yer planetinin Günəş ətrafında dövr etməsinin sanki, musiqi ilə təqlididir. Əgər Rastın şöbə və guşələrinin dəstgahın ifasına lazım olan zaman kəsiyində tonal-in-tonasiya ardıcılığının koordinativ əlaqəsini qursaq təq-ribi olaraq aşağıdakı qrafik alınır.



Sxem 3. Zaman-tonallıq koordinatında Rast muğamının şöbə və guşələrinin yeri və əlaqəsi nəzərə alınmaqla musiqinin inkişaf qrafiki:

- 1-Bərdaşt, 2-Maya, Üşşaq, Hüseyni,
- 3-Vilayəti, Şikəsteyi-fars, Dilkaş.
- 4-Əraq, Pəncigah,
- 5-Rak, Qərayi, Əyaq.

Sxem 2 və sxem 3-ün müqayisəsi yuxarıda dediyimiz fikri daha əsaslı şəkildə möhkəmləndirir.

Rast muğamında musiqinin inkişaf qrafiki planetlərin hərəkət qrafikinə xeyli dərəcədə oxşardır və burada Bərdaşla-Zil şöbələr arasında bir tam dövrün tsikli əks olunur.

Qeyd etmək lazımdır ki, bütün Azərbaycan muğam dəstgahlarında (irihəcmli əsas muğamlar) musiqinin bu inkişaf qrafiki təxminən eynidir. Bu, bizə əsas verir ki, Azərbaycan muğam dəstgahlarının formalaşmış təşəkkül tapmasının bünövrəsində vahid idraki zəmin olması fikrini irəli sürək! Bu idraki zəminin ilk başlanğıcda kimə – yerüstü varlığa və ya səmavi ruha məxsus olması barədə əlimizdə hələlik kifayət dərəcədə inandırıcı material olmadığından hökm verə bilmərik. Təəccüb doğuran budur ki, Yerin və eləcə də planetlərin orbit üzrə fırlanmasının həqiqi qrafiki nisbətli nəzəriyyəsinin kəşfindən sonra qurulmuşdur. Muğamlarda musiqinin inkişaf qrafiki isə zaman etibarilə xeyli əvvəl təsadüf edir.

Müqəddəs Qurani-Kərimdə hər bir yeni ayə nazil olduqda bundan əvvəl göndərilmiş ayələrə və hətta əvvəlki səmavi kitablara (Zəbur, Tovrat, İncil və s) təkrar xatırlatma üsuli ilə istinad edilir, tarixə nəzəri qayıdış məqamından irəliyə doğru inkişaf hökmü verilir. Bu dəsti-xətt bizim yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Rastın Bərdaşt və mayəsində yerüstü inkişafdən əvvəldə dayanan idraki təlim ilə üst-üstə düşür. Burada bir neçə oxşar cəhətlər vardır:

1. Quran ayələri hamısı birdən kitab halında deyil, ayrı-ayrılıqda göndərilmişdir. Muğam dəstgahları da ayrı-ayrı şöbə, guşə və avaz şəklində olub sonradan bütöv dəstgaha çevrilmişdir.

2. Quran ayələri də muğamlar kimi avazla oxunur və burada muğam ladı vardır.

3. Dəstgahın yüksək tonallıqdan (Bərdaşt) başlayıb mayəyə enməsi ümumiyyətlə bu avazın göydən nazil olmasına bir işarə kimi nəzərə gəlir.

4. Bütün müqəddəs kitablar, o cümlədən Qurani-Kərim bir insan həyatının tam tsiklinə (anadan olması, yaşaması və ölməsi) uyğun təlimlər toplusudur. Bütün muğam dəstgahlarında da yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi müəyyən tsikillik mövcuddur.

5. Bütün müqəddəs kitablar insanın tərbiyəsinə, mə-nəvi saflığına, kamilləşməsinə xidmət etdiyi kimi, muğam musiqisi də mənəvi-əxlaqi və etik dəyərlər üzərində qurulmuşdur.

Bütün bu göstərilən məziyyətlər Rast muğamı (eləcə də digər muğamlar) ilə ilahiyyət fəlsəfəsi arasında çox yaxın münasibət olduğunu təsdiq edir. Bu məsələyə sırf materialist təkamül nöqteyi-nəzərindən yanaşdıqda belə, qarşıya maraqlı sual çıxır: xilqətin (materianın) tək-milləşməsinə, onun artıq enerji gərginliyindən azad olmasına cəhd edən təbiət, bu istiqamətdə hər hansı bir cüzi imkanı da istifadə etdiyi halda, muğam musiqisi kimi nüfuzedicə və təsirli amili nədən əldən buraxmalı idi?

Rast muğamına (dəstgaha) dialektik məntiq prizmasından baxdıqda da, yuxarıda göstərdiyimiz kimi, müəyyən qanunauyğunluqların öz əksini tapdığını görmək olar:

1. EYNIYYƏT QANUNU:

1. Dəstgahda musiqinin inkişaf xətti planetlərin Günəş ətrafında dövr etmə trayektoriyası ilə eyniyyət təşkil edir. Musiqinin bir tsikillik inkişaf qrafikində (tam dəstgah ifası) tonallıq və intonasiyanın iki dəfə artıb (Bərdaşt, Əraq, Pəncgah) və iki dəfə azalması (Mayə və mayəyə Əyaq (kadensiya)) planetlərin apogey və perigeydə sürətlərinin iki dəfə müvafiq olaraq azalıb-artması ilə uyğundur. Planet Günəşə yaxın olanda çox böyük sürət alır, Günəşdən uzaqlaşdıqca sürət azalır və apogeydə ən kiçik sürətə malik olur.

2. Dəstgahın ümumi musiqi quruluşu həm planetlərin bir tam dövrü kimi, həm də insan həyatı kimi tsikillidir və heç vaxt başlanğıc nöqtəyə tam qayıdış yoxdur. Məs: Yer günəş ətrafında bir tam dövr etsə də sistemin irəlilimə hərəkəti ilə əlaqədar öz əvvəlki başlanğıc nöqtəsindən çox uzun bir məsafə qədər irəlidi olur və yaxud insan həyatın başlanğıcında (uşaqlıq dövründə) gücsüz olur; həyat tsiklinin sonunda da gücdən düşür, lakin bu həmin başlanğıc deyildir və zaman etibarilə çox-çox irəlidedir. Muğamda da kadensiya (mayəyə əyaq) heç vaxt mayəni təkrar etmir, ona bənzəyiş ifadə etsə də burada musiqi bir qədər irəli sürüşmüş vəziyyətdədir, ifadə olunan qayıdış yalnız xatırlatma xarakterindədir. Göstərilən bu əlamətlər dünyanın spiralları inkişaf nəzəriyyəsi ilə eyniyyət təşkil edir.

3. Rast dəstgahı səs düzümü, musiqi strukturası, eyni zamanda məzmun və forma əlamətləri ilə ilahiyyət fəlsəfəsinin nəzəri əsasları ilə uyğundur. Bu eyniyyət yuxarıda göstərdiyimiz beş əlamətlə özünü biruzə verir.

Oxuculara bildirməliyik ki, burada eyniyyət anlayışı mütləq mənada başa düşülməməlidir. Əlbəttə, planet, insan, həyat və musiqi eyni şey deyildir. Burada söhbət

musiqi poetikası ilə həyat poetikası arasındakı oxşarlıqdan gedir. Musiqi poetikasını insan yaratmışdır və burada xarici aləmin daxili düşüncədə inikası aparıcı rol oynayır. Musiqinin quruluşu onu yaradan insanların hansı nəzəri konspensiyalara və praktiki təcrübəyə əsaslanmasından çox asılıdır. Nəzərə almaq lazımdır ki, hər bir halda həyat musiqinin ardınca deyil, musiqi həyatın ardınca gedir. Muğam dəstgahlarının inkişaf edərək bizə qədər gəlib çatan variantları da bu ümumi inkişaf prosesinin tərkib hissəsidir. Ola bilsin ki, müəyyən vaxtdan sonra bizim dünya və həyat barədəki düşüncələrimiz xeyli dəyişsin, o zaman bu vəziyyət özünü musiqidə də göstərəcəkdir. Biz hələlik arsenalda olan idrak çərçivəsindən çıxış edirik və bu idrak müstəvisində bizi əhatə edən aləmin musiqi ilə təqlidinə münasibət bildiririk. Həm təqlid, həm də idrak nisbi olduğundan burada formal məntiqin riyazi düsturlarına əl atmağın mənası yoxdur. Bizim eyniyyət qanunu dediyimiz anlam musiqinin gücü çatdığı səviyyədədir! Hər halda burada dialektika qanunlarının izləri vardır və bunu inkar etmək olmaz!

2. ZİDDİYYƏT QANUNU

Rast muğamının fəlsəfi-məntiqi təhlilindən görünür ki, dünyanın görünən və görünməz tərəfləri vardır və insana nəzərən bunların hər ikisi eyni vaxtda, eyni məqamda müşahidə edilə bilməz. Yəni insan dünyanın görünən tərəfindədir və ona görə də görünməz ələmlə koordinativ əlaqədə ola bilməz. Bu yalnız xəyalən, təfəkkürdə canlana bilər. Bu anlayışlardan biri relyativ (mütləq sükunətdən baxış), digəri inersial (mütləq hərəkətdən baxış) sistemə aid olduğundan bir yerdə mümkünlüyü yoxdur. Oxuculara bildirməliyik ki, insan

yerdən ayrılıb fəzada tərpenməz bir nöqtədə (mütləq sükunətdə) qərar tutub yaxın və orta məsafələrdən (məs. 5-10 km. məsafədən) yeri müşahidə edə bilməz, çünki Yer Günəş sistemi ilə birlikdə öncə qeyd etdiyimiz kimi, saniyədə 280 km. (bəlkə də çox) sürətlə hərəkət edərək bir anda müşahidə dairəsindən çıxacaqdır. Rastın musiqi məzmunundan görünür ki, başlanğıc və son eyni anda eyni bir şeyə tətbiq oluna bilməz. Hər şeyin başlanğıcı olduğu kimi sonu da vardır və bunların arasında hərəkət dayanır. Nəyinsə sonu yalnız başqa bir nəyinsə başlanğıcı ola bilər, amma özünün başlanğıcı ola bilməz. Bu qanun istər bütöv dəstgahda, istərsə də şöbədən-şöbəyə keçidlərdə özünü parlaq surətdə göstərir.

3. ÜÇÜNCÜNÜ İSTİSNA QANUNU:

Dünyada mövcud olan hər hansı varlıq ya mütləq sükunətdə, ya mütləq hərəkətdə ola bilər, üçüncü istisna edilir. Rast muğamı mütləq hərəkət mövqeyindən çıxış edir. Həyata və insana münasibəti bu inkişaf mövqeyindən şərh edir.

Aparığımız bütün bu araşdırmalardan belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, *Rast həyat və insan haqqında musiqi dilində yazılmış bitkin biri elmi-nəzəri konsepsiyadır*. Həmin konsepsiyada həyatın yaranışı, inkişafı və bu inkişaf prosesində tabe olduğu qanunlar öz əksini musiqi ifadəsində tapmışdır. Rastı muğamların anası adlandırılan qədim musiqişünaslarımızın sözündə həqiqət vardır. Çünki, Rast tərkibindən çoxlu sayda muğamlar doğulub inkişaf etmişdir. Mahur-Hindi, Orta Mahur, Bayatı Qacar və Qatar bu qəbildən olan törəmə muğamlarıdır və Rast ailəsinə aid edilir. Bundan əlavə, keçən əsrin əvvəllərinə qədər Rastın bəzi modul-

yasiyaları da mövcud olmuşdur: Rast-Mahur, Rast-Hümayun, Rast-Segah və s.

4. KAFİ-ƏSAS QANUNU:

Rast muğamının tonallıq və intonasiya quruluşu, şöbə və guşələrin ardıcılığı, qoyulan məsələnin konseptual bitkinliyi, orada nəzəri və praktiki fəaliyyətin ardıcıl bir şəkildə dialektik uyğunluğu, musiqi inkişafının həyat və dünya inkişaf prosesi ilə əlaqələndirilməsi ümumi çıxış üçün kifayət qədər əsas verir ki, bu da dialektik məntiqin kafı-əsas qanunu ilə səsleşir. Biz də bu səsleşmədən istifadə etməklə Rast barədə yuxarıdakı tərfi verə bildik. (kursivlə).

Rast muğamı barədə bundan artıq elmi müddələr verməkdən bir qədər ehtiyat edirik. Biz digər muğamları təhlil etdikcə müqayisəli surətdə bu muğamın üzərinə dönə-dönə qayıtmalı olacağıq. Çünki, muğamlar hamısı bir-biri ilə az və ya çox dərəcədə əlaqəlidir və bu əlaqələrdən daha yeni fikirlər doğa bilər.

Muğam çoxluğunda Rast ümumi mövqedədir. Segah, Çahargah, Bayatı-Şiraz, Şur və s. Rasta nəzərən xüsusi (təkcə) mövqeyində olduğu kimi görünür. Biz əsər boyu təkcə və ümuminin Azərbaycan muğamlarında qarşılıqlı əlaqələrini araşdırmalı, məzmun və forma, səbəb-nəticə, bazis-üstqurum, mahiyyət və hadisə, eləcə də digər fəlsəfi kateqoriyalar kontekstində təhlillər aparmalıyıq ki, inandırıcı nəticə əldə edə bilək.

SEGAHDA MƏHƏBBƏT POETİKASI

LOVE POETRY IN «SEGAH»

Musiqi tariximizdə Segah ən çox yayılmış, və müxtəlif qollara şaxələnməmiş muğam növüdür. Müxtəlif vaxtlarda ayrı-ayrı ifaçılar tərəfindən «Orta Segah», «Yetim Segahi», «Rast Segahi» və s. adlar altında Segah muğamı çalınıb oxunmuşdur.

Hal-hazırda Azərbaycanın muğam tədrisi müəssisələrində «Zabul-Segah», «Xaric Segah» və «Mirzə Hüseyn Segah» tədris edilir. Həmin muğamların tərkib hissələri aşağıdakı kimidir:

ZABUL SEGAH

1. Bərdaşt
2. Mayeyi-Zabul
3. Mənəndi-müxalif
4. Segahi-mübbəriğə
5. Zil Zabul
6. Mənəndi-hasar (Zil)
7. Mənəndi müxalif (Zil)
8. Zabul Segaha əyaq

XARİC SEGAH

1. Bərdaşt
2. Mayə
3. Mənəndi hasar
4. Mənəndi müxalif
5. Zil Segah
6. Segaha əyaq.

MİRZƏ HÜSEYN SEGAHI:

1. Bərdaşt
2. Mayə
3. Zil Segah
4. Şikəsteyi-fars
5. Mübbəriğə
6. Segaha əyaq

Bütün bu segahlar ayrı-ayrı tonallığa, səs düzümünə baxmayaraq, musiqi məzmunu və ideya cəhətdən eyniyyət təşkil edirlər. Ümumi segah poetikasının əsas mövzusunı məhəbbət təşkil etdiyi musiqişünaslar tərəfindən dəfələrlə qeyd edilmişdir.

Ü.Hacıbəyov muğamların emosional təsirindən bəhs edərək yazırdı ki, «Segah» məhəbbət hissələri oyadır. (Əsərləri, II c. B. «Elm», 1965, səh.151) R.İmrani Segahın «qəm, kədər və qüssə aşladığını» qeyd edir. («Muğam tarixi». B. Elm. 1998. səh.134). hər iki müəllifin fikri ayrı-ayrılıqda doğrudur və birlikdə götürüldükdə «Segah» muğamının bədii-emosional təsirini daha dolğun xarakterizə edir. Məsələ burasındadır ki, Segahda ifadə olunan qüssə və kədər, hicran və həsrət hissələrinin ifadəsidir ki, bu da ülvə məhəbbətin tərkib hissəsidir.

Məhəbbət anlayışı olduqca genişdir. Burada söhbət yalnız aşiq və məşuqun hicran izzirablarından getmir. Yurdunu itirmiş didərgin, balasını itirmiş ana, bəlayə düşər olmuş hər bir insan öz daxili əzablarının musiqi ifadəsini Segahda tapır. Bütün bunlar ümumilikdə məhəbbət hissəsinin məzmunundan irəli gələn məqamlardır. Yurd-yuvasını sevməyən kəs, balasını istəməyən ana, ümumiyyətlə məhəbbət hissindən məhrum olan biganə

üçün hansı iztirabdan söhbət gedə bilər? Buna görə də, «Segah» muğamların ən emosional təsirlisi olmaqla həm də çoxşaxəlidir. «Orta segah», «Zabul Segah», «Mırzə Hüseyn Segahı», «Xaric Segah», eyni zamanda Segah məqamında olan şikəstələr və təsniflər bütövlükdə insan iztirabının musiqi ifadəsi olmaqla ədalətə və səadətə çağırış pafosu kimi təcəssüm edir.

Qeyd etmək vacibdir ki, Azərbaycan muğamlarının digər şərq muğamlarından fərqli olan cəhətlərindən biri də budur ki, onlar melodik dramaturji sənət əsərləri olsalar da melodrama deyillər. Əgər sırf dramatik nöqteyi-nəzərdən baxılsa, faciə əsərlərində əsərin qəhrmanı cismən məhv olur, melodramada isə mənən kiçilir və baş verən hadisələr fonunda cılızlaşırsa, Azərbaycan muğam musiqi dramaturgiyasında təsəvvür olunan qəhrman surətində (olsun ki, xalq!) hər bir çətinliyə mərdanəliklə dözümlü, haqsızlığa, zülmə və eləcə də daxili iztiraba qarşı bir üsyankarlıq hissi duyulmaqdadır. Qəm, kədər nə qədər dərin olsa da burada yazıqlaşma əlaməti yox, əksinə, səadətə qovuşma ehtirası daha artıq nəzərə gəlir. Dediymiz bu xüsusiyyət Segah muğamında özünü tam qabarıqlığı ilə göstərir.

Əgər «Xaric Segahın» mayəsində ayrılıq və hicran cəfasını ifadə edən musiqi məzmunu görünürsə, Manəndi-hasar, Manəndi-muxalif və zil Segah şöbələrində dinamik surətdə əzabdan çılgın ehtirasa və üsyankarlığa doğru bir inkişaf xətti müşahidə edilir. Bu dinamik inkişaf xətti bütün Azərbaycan muğamlarının əsas səciyyəvi cəhətidir.

Çərxi-dövrən zülmünün tarixdə üsyandı sonu,
Çün, oda yandıqca can təslimi-hirman azalır!

(Ə.Aslanoglu)

Rast muğamından fərqli olaraq Segahda konkret məhəbbət obyektinə aid qəzəllər daha rahat oxunur və lazımı emosional effekti yarada bilər. Çünki, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Rast dünyəvi idraka meyilli və ictimai düşüncə əsasında qurulmuş fəlsəfi musiqi əsəridir, Segah isə yəstü konkret fərdin iztirablarının və bu iztirabdan irəli gələn daxili istəyinin musiqi ifadəsidir.

Segah-Zabul muğamı timsalında musiqinin poetik-dramaturji inkişafına baxaq. Burada Bərdəşt şöbəsi ilk məhəbbət hissini oyanışına aiddir, qəfil hormonal dəyişiklik yeni psixofizioloji vəziyyətin yaranmasına səbəb olur, birdən-birə əks cinsə meylin artması yeni-yetmədə müəmmalə duyğular yaradır. Mayeyi-Zabul şöbəsində məhəbbət duyğusundan əvvəlki asudə və qayğısız uşaqlıq dövrü anılır və yeni vəziyyətdə özünüdərək istiqamətində fikir yürüdümlür. Hələlik məhəbbətin konkret obyektinə arxa planda olduğundan musiqinin intonasiasında nisbi təmkin və gənclik qüruru duyulmaqdadır. Bu, gəncliyin ilkin çağlarında özünütdəqiq psixologiyasına – hər kəsdən üstünlük və hər şeyə qadirlik eqoist düşüncəsinin yaranma məqamına tamamilə uyğundur.

Manəndi-muxalif şöbəsində artıq məhəbbətin obyektinə subyektinə konkret formadadır. İndi ilkin gənclik eqoizmi məhəbbət hissini cilovlaya bilmir, daxili qapalı düşüncədə eqoist «mən» ilə ülvə məhəbbət arasındakı ixtilaf ikincinin qələbəsinə doğru inkişaf edir. Manəndi-muxalifdə (bunu Segah muxalifi də adlandıрмаq olardı) musiqinin çağırış intonasiasının sonda qısalması və burada hələ də qürur hissini bir qədər saxlanması problemin tezliklə və asan həllə oluna bilməsinə

ümiddən doğur. Hələ məhəbbətin ağrı-acısını dadmayan, bərkədən-boşdan çıxmayan yeniyetmə vəslə yetmək yolundakı əzab-əziyyətdən bixəbərdir, və yaxud da öz-özlüyündə bunu qəbul etmir. Lakin çətinliklər getdikcə artır və aşiq özü də hiss etmədən uzun və üzücü bir mübarizə meydanına atılmış olur. Mübərrigə şöbəsində artıq bu mübarizənin ilkin çarpışması səhnəyə gəlir. Bu hələ ilk döyüşdür və lazımi nəticəni vermir, qələbə üçün qarşıda ciddi maneələri aşmaq lazım gələcəkdir!

Zil-Zabul şöbəsi artıq, çılğınlıq dövrünü keçmiş, həyatın təzadlı cəhətlərini müəyyən qədər görüb-götürməklə püxtələşmiş insanın məhəbbət duyğusu ruhundadır. Burada əvvəlki qürur və eqoizmdən əsər-əlamət qalmamışdır, musiqinin məzmununda və intonasiyasında idraki düşüncəyə, kənar amillərin nəzərə alınmasına meyilləşmə göz qabağındadır. İlkin çarpışmalarda mətinləşmiş gənc öz məhəbbəti yolunda hər cəfaya dözmək əzmindədir, bununla belə, o, taleyin qismətinə də vacib faktor kimi yanaşır, öz çağırış və dualarında bu uzun və yorucu mübarizənin müsbət sonluqla bitməsində gərmiş imkanına sığınmağı qəbahət hesab etmir. Bu cəhətdən Zil-Zabul şöbəsi dərin fəlsəfi tutuma malikdir və idraka çağırış məziyyətlərinə görə Rast muğamı ilə səsləşir. Göstərmək lazımdır ki, əqli kamilliyə, hər hansı bir işin yerinə yetirilməsində götür-qoy etməyə çağırış motivləri əksər dəstgah tərkiblərində özünü biruzə verir, məs. bu funksiyanı Mirzə Hüseyn Segahında Şikəsteyi-fars şöbəsinə yerinə yetirir.

Zabul-Segahda musiqinin sonrakı inkişafı (Zil manəndi- hasar) məhəbbət yolunda və vəsəl önündə böyük maneələr olduğunu göstərməklə aşiqin hiddətini və bu maneələri (hasarı) dəf etmək özimini görüntüyə gətirir.

Zil Manəndi-müxalif şöbəsində artıq, dolayı maneələrdən savayı konkret itilaf yaradan müxalif qüvvələr də meydana çıxır. Bu şöbələr (Zil manəndi-hasar və Zil manəndi-müxalif) Çahargah muğamında Hasar və Müxalif adlanır. Zabul-Segahda həmin şöbələrə bənzər (manənd şözü farsca oxşar, bənzəyən deməkdir) musiqi öz xarakterinə görə bir qədər fərqlidir. Çünki, Çahargahda hasar və müxalif konkret düşmən qüvvələrə aid olduğundan orada döyüş ruhu vardır. Segahda isə hasar dedikdə əsasən ayrılıq, hicran, müxalif dedikdə isə cavabsız (müsbət qarşılığı olmayan) məhəbbət nəzərə gəlir. Buna görə də Çahargahdakı mübarizə meydana cəngavər döyüşü (Biz bu məsələ üzünə Çahargah muğamının təhlilində qayıdacağıq), Segahda isə insanın öz daxili iztirabları ilə çarpışması yönəmindədir. Bundan əlavə, Çahargahda konkret qələbənin təntənəsi olduğu halda (Mənsuriyyə və Əyaq), Segahda belə bir sonluq aşkar görünür. Burada kadensiya (Zabula Əyaq) sadlıq intonasiyasında deyildir. Çünki, təqribən «Gör durduğumuz yerdə başımıza nə iş gəldi» cümləsi ilə bitir.

Segah muğamında məhəbbət duyğusunun sonundakı bu mücərrədlik və bitməzlik fəlsəfi-dialektik əsaslara malikdir. Bu, məhəbbətin ülvü və ecazkar olmasını, onun köklərinin ilahi ələmlə bağlılığını və buna görə də yerüstü varlıq tərəfindən (insan) heç də asan başa düşülən olmadığını, eləcə də, ümumiyyətlə, məhəbbətin konkret bitmək, tükənmək anlayışları ilə uyumsuzluğunu təbliğ edir. Burada məhəbbət poetikası əbədiyyət və ölməzlik motivləri əsasında qurulmuşdur, o, daimi mübarizənin stimulu, hərəkətverici qüvvəsi kimi təsvirə gətirilir. Segah muğamının məhəbbət fəlsəfəsində ilkin

başlangıç kənardan götürülsə də (Bərdaşt), onun sonraki inkişafı və təşəkkülü real zəmində baş verir. Musiqidə məhəbbət pafosunun artması insanın özünü – bu pafosun daşıyıcısını da kamilləşdirir, ali insani keyfiyyətlər məcrasına atır.

Segah dəstgahlarında (xüsusən Xaric Segahda) məhəbbət dastanının qəm və kədər, əzab və izzirab tutumu onun ləzzət və feyziyab tutumunu üstələyir. İlk nəzərdə bu, adama dialektik məntiqdə deyildiyi kimi, qeyri-mütənasib tərif kimi gəlsə də, əslində ideya-tərbiyəvi cəhətdən çox əhəmiyyətlidir. Klassik poetikada da bir anlıq vəsl üçün bütöv bir ömrü qurban vermək ideyası vardır. Bəzi cərəyanlarda (suffilik) isə məhəbbətin əlçatmaz olması daha üstün tutulurdu.

Görünür ki, Segah muğam dəstgahı özünün tarixi inkişaf mərhələlərində klassik ədəbiyyatın yaradıcılıq prinsipləri ilə qaynayıb qarışmış və poetik obrazını müvafiq şəkildə təkmilləşdirmişdir.

Segahda güclü və çoxçalarlı məhəbbət lirikasının olması səbəbindən onun izotop şəkildəyişmələri, müxtəlif segah formaları yaranmışdır. Məlumdur ki, hər bir fərdi insanın məhəbbət düşüncəsi, özgəlinə münasibəti, qarşıya çıxan müşğüllərlə mübarizə aparmaq üsulları müxtəlifdir. Buna görə də ayrı-ayrı ifaçılar tərəfindən çalınıb oxunduqca Sengahda yeni-yeni çalarlar tapılır. Məs. Dügah muğamını kamança ilə ifa edən Həbil Əliyev onu öz improvizə momentləri ilə zənginləşdirdiyindən ona bəzən «Həbil Segah» da deyilir. Yaxud Yaqub Məmmədov Mənsuriyyə zərb muğamında ecazkar bir zil segah muğamı oxumuşdur. Xalq arasında buna «Yaqub Segah», yaxud «Ağ segah» deyilir.

Segahın müntəzəm olaraq inkişafda olması onun məhəbbət düşüncəsi ilə bağlılığından və xalq arasında geniş yayılmasından irəli gəlir.

Nə halətdir ki, mən düşdüm
Nə istər bilmədim canan
Həbibim gəl, təbibim gəl,
Qəmu dərdə edək çarə.

Segah təsnifində oxunan bu şer həmin muğamın ümumi məzmunu və daxili dinamikası ilə çox gözəl səsləşir. Yaxud başqa bir təsnifdə:

Endim bulaq başına,
Yarım çıxdı qarşıma,
Sevda nəydi bilmədim,
O da gəldi başıma.

Göründüyü kimi, Segah muğamının musiqi materialında təcəssüm edən konkret məzmun və fərdi münasibət olduqca yüksək səmimiyyət və ülvə hissələr üzərində qurulur. Muğamın əvvəldən sonuna doğru getdikcə bu hissələr daha da dərinləşir, vüsəl həsrəti ilə çırpınan aşiqin naləsi sanki ümumxalq harayına çevrilir! Segah muğamının el arasında sevilməsinin və güclü yayılmasının səbəbi də elə budur!

Segah muğamının daxili dramaturgiyasındakı səmimiyyət onun əsas təsir elementi kimi çıxış edir, inandırma dərəcəsini artırır və bununla da musiqinin bədii-emosional potensialını yüksəldir. Buna görə də Segah olduqca ciddi bir musiqi dastanıdır və o, yersiz zəngülələri, həddən artıq süni şişirtməni və qabartmanı sevmir. Çünki, həqiqi səmimi aşiq öz məhəbbətindən və çəkdiyi izzirablardan ağızdolusu dəm vurmağı, öz

dərdini olduğundan artıq bir tərzdə qabardıb danışmağı sevməz! Oxunan qəzəllər, eləcə də muğam dəstgahının ifası xanəndə tərəfdən elə bir tərzdə olmalıdır ki, musiqinin məzmunu və ideyası dinləyiciyə tam mənası ilə çatsın, onun qəlbinə sirayət etsin. İfa zamanı ən xırda bayağılığa belə, yol verilməsi dinləyicinin diqqətini yayındırmaqla bərabər, həm də muğamın məzmunundan doğan musiqi quruluşuna zərbə endirmiş olur. Bu cəhətdən görkəmli sənətkarlarımız Seyid Şuşunski, Yaqub Məmmədov, Arif Babayevin yaradıcılığı Segah oxuyan gənc xanəndələr üçün örnək ola bilər. Həmin ustad müğənnilər çox yüksək səs diapazonuna və improvizə məharətinə malik olduqlarına rəğmən Segah muğamının ifası zamanı musiqinin ciddiyyətinə tam mənası ilə riayət etmişlər.

Segah ailəsinə daxil olan və ayrıca dəstgah kimi formalaşmış oxunan «Xaric segah» («Si» mayəli), «Zabul segah» («mi mayəli»), «Mirzə Hüseyn segahı» («lya» mayəli) ayrı-ayrı tonallıqlarda çalınmış oxunsalar da məzmun və mahiyyət etibarı ilə öncə qeyd etdiyimiz kimi, ümumsegah məqamındadırlar. Adları çəkilən muğamların bədii-emosional təsirində müəyyən qədər fərqlər olduğuna baxmayaraq ümumi birləşdirici ana xətt mövcuddur. Bu da yuxarıda deyildiyi kimi, daxili iztirabların, mənəvi əzabların təsviri və ondan xilas olmaq harayıdır.

Azərbaycan muğamlarının İran (fars) və eləcə də digər Şərqi muğamlarından fərqli və üstün olan cəhətlərindən biri də budur ki, bizim muğamların musiqi quruluşu daha artıq bir surətdə dialektik-fəlsəfi mahiyyət daşıyır, ümumdünyəvi fəlsəfi qanunlara tabeçilik ruhundadır.

ÇAHAĞGAH MÜBARİZƏ POETİKASIDIR

«CHAĞGAH» IS THE STRUGGLE POETRY

Çahargah muğamının tərkib hissələri aşağıdakı kimidir:

1. Bərdaşt
2. Mayə
3. Bəstəniğar
4. Hisar (Hasar)
5. Müəlif
6. Qərrə
7. Müxəlif
8. Mənsuriyyə
9. Hüzəll
10. Məğlub
11. Çahargaha əyək (kadensiya)

Burada Mayə, Bəstəniğar, Hisar, Müxəlif və Mənsuriyyə şöbə, Qərrə, Müəlif, Hüzəll və Məğlub isə guşə kimi ifa edilir. Görkəmli muğam ustası Yaqub Məmmədov Mənsuriyyə şöbəsinin daxilində zil segah da oxumuşdur. Öncə qeyd etdiyimiz kimi, həmin guşəyə xalq arasında «Ağ segah» da deyilir və o, nadir hallarda çox güclü səsə malik xanəndələr tərəfindən ifa edilir.

Çahargah muğamının bədii-emosional təsiri barədə sənətsünəşliq ədəbiyyatında çox müxtəlif fikirlər vardır. Prof. R.İmrani onu qəhrəmanlıq dastanı kimi qiymətləndirmiş, filosof-alim Asif Əfəndiyev üsyan adlandırmış, Ü.Hacıbəyov isə məzlumluğun və qəddarlığın dərəcəsinə ifadə etmək lazım gəldikdə Çahargahın musiqi materialına müraciyyət etdiyini yazmışdır.

Çahargah Muğam dəstgahı prof. R.İmraninin «Muğam tarixi» kitabında hərtərəfli analitik təhlil edilədiyinə görə oxuculara həmin kitabı oxumağı məsləhət görürük və sözü gedən muğamın daxili struktur quruluşu üzərində bu məqalədə dayanmağı lazım bilmirik. Biz burada Çahargahın tərkibindən üzə çıxardığımız bəzi ictimai-fəlsəfi və bədii-estetik düşüncələrimizi oxucularla bölüşmək istərdik.

Böyük İtaliyan rəssamı Leonardo da-Vinçinin «Çakonda» əsərinin misilsiz dəyəri nədedir? Orta gözəllikdə olan adı bir qadın portretinin dünya şöhrəti qazanmasının əsas səbəbi sən demə onun üzündəki qeyri-adi təbəssümdür! Həmin portretə diqqət edən tamaşaçı öz daxili psixoloji vəziyyətindən asılı olaraq orada gah məhəbbətli təbəssüm, gah acı kinayə və ya istihza hiss edə bilər! Çahargah muğamında da belədir. Dinləyicinin daxili-emosional vəziyyətindən asılı olaraq Çahargahın bədii təsiri və düşüncəyə psixoloji nüfuz etmə istiqaməti müxtəlif ola bilər. Məhz elə buna görə də yuxarıda qeyd olunduğu kimi, onu gah qəhrəmanlıq dastanı, gah dinamik musiqi dramı, gah da əzab və əziyyətlərdən xilas olmaq üçün çırpınan bir ürək səsinin əks-sədası kimi dəyərləndirirlər. Bəli, Çahargah olduqca ecazkar və qeyri-adi bir musiqi əsəridir, zəldə əyləşən yüzlərlə dinləyicinin hər birinə öz daxili-psixoloji vəziyyətinə və ictimai düşüncəsinə görə bu əvəzsiz mənəvi nemətdən pay düşür! Çahargah muğamının musiqi strukturunda mülayimliklə çılğınlıq, kədərlə sevinc, ətalətlə dinamika, sülh ilə müharibə təzadlı dünyamızın işıqlı və qaranlıq üzü kimi bir-birini əvəz edir. Burada qırılmaz vəhdətlə bərişməz antonizm qütbləşir və bu polyarlaşmadan Azərbaycan

xalqının dünənki və bugünkü tarixi canlanır, əzabkeş lakin əyilməz və daima əzmkar olan millətin mənəviyyat dialektikası pərvəriş taparaq onun musiqi fəlsəfəsini yaradır! Əksliklərin vəhdəti və mübarizəsi, kəmiyyətin keyfiyyətə keçidi, inkarın inkarı dünyanın heç bir musiqi əsərində Çahargahda olduğu qədər öz parlaq ifadəsini tapa bilməmişdir!

Çahargah muğamında dəstgahın əvvəlindən sonuna doğru dinamik bir təcilləşmə vardır. Həm vokal həm də instrumental ifadə bu sürət artımı (təcil) ayrı-ayrı şöbələrdə bəzən müəyyən qədər mülayim, bəzən isə çılğın bir tərzdə baş verir. Mayədə Balu-kəbutər guşəsi, Bəstəniqarda orta səs diapazonunda şaqraq zəngülələr, Hisar və Muxalifin başlanğıcındakı sürətlənmələr get-gedə artaraq Mənsuriyyədə güclü səs həmləsinə çevrilir. Bu zaman sanki yüksək dağlar qoynunda qarşısı kəsilmiş nəhəng su anbarı bəndi dağıdaraq qarşısı alınmaz selə çevrilir, yolunda nə varsa yuyub aparır! Bəli, bu türk xalqının - azəri xalqının yatmış hiddətidir ki, bir gün belə kükrəyib coşacaq, haqsızlığı və zülmü süpürüb atacaq, qələbə bayramını var səsi ilə aləmə bağıracaqdır!!!

Cəmiyyətin dialektikasına nəzər saldıqda onun inkişaf xəttində sürətlənmə olduğunu aydın görə bilərik, İbtidai- icma quruluşu təqribən 2 milyon il, quldarlıq quruluşu 4-5 min il, feodalizm 1-1.5 min il, kapitalizm quruluşu 300 il, sosializm isə cəmi 70 il davam etdikdən sonra öz ictimai-iqtisadi formasını dəyişmişdir. İctimai-iqtisadi formasıyların ardıcılığındakı sürətlənmə sanki Çahargah muğamında öz musiqi ifadəsini tapmışdır! Göründüyü kimi, cəmiyyətin və təbiətin dialektikasının bütün qanun və kateqoriyaları bu muğam əsərində

ardıcıl sürətdə ifadə edilmişdir. Bunun üzərində nə Hegel və Feyerbax, nə Kant və Avenarius, nə Marks və Engels iş aparmamışdır və apara da bilməzdilər! Bunu müdrik xalqımız yaratmışdır!

Muğam tarixinə nəzər saldıqda hazırda bitgin bir musiqi əsəri kimi qəbul etdiyimiz muğam dəstgahlarının uzun illər boyu şəkildən şəkilə düşərək dəyişdiyini, həcmələrinin kiçildiyini, əvvəllərdə ayrıca muğam kimi mövcud olmuş musiqilərin indi şöbə və ya guşəyə çevrildiyini görürük. Bütün bunlar təbiət qanunlarına tabe olan məsələlərdir, «hər şey axır, hər şey dəyişir» və təkamül prosesində iştirak edir. Bu barədə (yəni muğamların inkişaf prosesi) musiqişünaslıqda araşdırmalar vardır. Lakin başlanğıc nöqtə haqqında, ilk muğam ladinin və ya avazının necə əmələ gəldiyi barədə hələ bitkin bir fikir yoxdur. Aydınır ki, muğamın vokal ifası instrumental ifadan əvvəl gəlir, çünki, çalğı alətlərinin icad edilməsindən çox əvvəl insanlar oxuyurdular (necə ki, quşlar oxuyur).

1969-cu ildə ilk dəfə Ayın üzərinə düşən Amerika astronomları Armstrong və Oldrinq orada avaz səsi eşitdiklərini söylədilər. Bəlkə bu muğam avazı imiş? Fiziki baxımdan səsin havasız şəraitdə yayılması qeyri-mümkün olduğuna görə bu iddia o qədər də inandırıcı görünmür. Hətta buna inanası olsaq belə, amerikalılar üçün azan səsi ilə muğam avazını bir birindən ayırmaq çox çətindir. Digər tərəfdən də bu iki səs quruluşu arasında çox yaxın lad uyğunluğu vardır.

Muğamların ilkin mənbələri barədə əlimizdə ədəbiyyat olmadığından bu məsələnin araşdırılmasında yeganə yol əks gediş metoduna müraciət etməkdir.

Mövcud muğamları şöbələrə, şöbəni guşələrə, guşəni avaza diferensiallayaraq mürəkkəbdən sadəyə doğru (dialektik təhlilin deduksiya metodu) tarixə ekskurs etməklə muğamların interpretasiyaya uğramasında etnik, toponomik və ictimai-siyasi amillərin rolunu qiymətləndirmək, muğamların lad-intonasiya quruluşunun müxtəlif tarixi dövrlərdə ilahiyyət fəlsəfəsi ilə mümkün əlaqə məqamlarını üzə çıxarmaq olar. Bu, çox çətin və zəhmət tutumlu bir iş olduğu qədər də vacib və əhəmiyyətlidir.

Çahargah muğamının musiqi dinamikasının inkişafında qədim cadugərlik və şamançılıq rituallarına müəyyən dərəcədə bənzəyiş vardır. Hər hansı bir məqsəd üçün (məs. yağış yağdırmaq!) ritual seans keçirən şaman (yaxud cadugər) əvvəlcə zərb ritminin aramlı və mülayim sədasi altında aynələr oxuyur, getdikcə ritm sürətlənir və bu sürətlənmə şamanın ritual hərəkətlərinin tezliyinin artması və səsin yüksəlməsi ilə müşahidə edilir. Seansın sonuna yaxın ritmin tezliyi o dərəcədə artır ki, bu, əl-ayaq rəqsi hərəkətlərindən bədən titrəməsinə gətirib çıxarır. Eyni zamanda ayın oxunuşu kəşik-kəşik, lakin kifayət qədər yüksək qiymətli və nəfəs həmləsi ilə əvəzlənir. (Mənsuriyyə), («Dərviş Pariji dağıdır» filmində Dərviş Məstəli Şah rolunun ifaçısı Mirzə Babayevin hərəkətlərini yada salın!) nəticədə bütün varlığı ilə ehtizaza gələn şaman fiziki və ruhi enerjisini cəmləyib bir istiqamətdə ötürdüyündən özü ekstaz vəziyyətdə gəlir və halsız düşüb qalır, (məğlub) yağış isə doğrudan da yağdırdı! müasir Qərb və Amerika alimlərinin tədqiqatlarında cadugərlikdə və şamançılıqda müəyyən dərəcədə həqiqət olduğuna dair təsdiqedicə fikirlər vardır).

Çahargah muğamında yuxarıda göstərdiyimiz kimi, musiqinin get-gedə sürətlənməsi sonradan hissə-hissə səs həmləsinə çevrilməsi (Mənsuriyyə) dinləyicinin qəlbini ovsunlayır, onu ehtizaza gətirir.

Bu baxımdan Rast və Segahdan fərqli olaraq Çahargah bir növ ritual və mərasim musiqisi kimi qiymətlidir. Məsələn, döyüşə atılacaq əsgərlərin qarşısında vuruşdan əvvəl Çahargah muğamı ifa edilərsə çox yüksək psixioloji əhval-ruhiyyə, mərdlik və əzmkarlıq duyğusu aşılaya bilər. Bu, Azərbaycan xalqının yaratdığı döyüş və mübarizə himnidir! Çahargah ruhunda köklənmiş əli silahlı əsgər pələng qədr cəld və qüdrətli, düşməyə qarşı amansız və qətiyyətli, qəlbi qisas hissi ilə dolu bir insandır! Onu öz amalıdan döndərmək, mənə əzib sındırmaq qeyri-mümkündür!

Xanəndələr Çahargah muğamını ifa etdikdə onun bu mübariz keyfiyyətlərinə xüsusi diqqət yetirməli, oxunan qəzəllərin məzmununda xalqın iradəsinə və qətiyyətinə münasib mənaların olmasına fikir verməlidirlər. İndi torpaqlarımızın 20%-i işğal altında olduğu bir vaxtda, Qarabağın yadelli işğalçılar tərəfindən zəbt edildiyi məqamda Çahargah dəstgahının geniş təbliği misilsiz əhəmiyyət kəsb edir.

Ey sevən öz yurdunu, qalx ki, qana qandı bu gün!
Əldə tut şəmşirini, qarşında meydandı bu gün!

Əz başın, sındır belin xainlərin zərbinlə sən,
Çal zəfər, cövlan elə, tarixdə ad-sandı bu gün!

(Ə.Aslanoglu)

Çahargah dəstgahında bu cür ruhda və məzmununda qəzəllərin oxunması onun psixi-emosional təsirini daha da qüvvətləndirir.

Oxucularda elə təəvvür yarana bilər ki, biz Çahargahı sırf ritual və ya mərasim müstəvisinə keçirməyə cəhd göstəririk, bu gözəl və bənzərsiz musiqi dastanını lirik duyğudan və məhəbbət mövzusunda süni surətdə kəşib ayırıq. Qətiyyət belə deyildir! Elə bir muğam yoxdur ki, onda məhəbbət və lirika olmasın! Biz sadəcə olaraq Çahargahın bundan əlavə malik olduğu və öz musiqi materialında ehtiva etdiyi məziyyətləri fərqləndiririk.

İstər toy məclislərində, istərsə də ümumxalq bayramlarında Çahargah dinləyici tələbinə uyğun gələn bir musiqidir. Dinləyicilərə mütəşəkkillik, vahid ideya ətrafında birləşmək, çətinliklərə qarşı əzm və qətiyyətlə mübarizə aparmaq kimi xüsusiyyətlər tərbiyələndirməsini nəzərə aldıqda Çahargah əvəzsiz bir musiqi sistemidir. Çahargahın digər muğamlardan fərqli cəhətlərindən biri də odur ki, bu muğam öz tərkibi etibarilə mobil və bölünməzdir. Rast, Segah, Şur bir neçə yerə qol-budaq atıb izoton şəklində törəmə muğamlara ayrılmış, müəyyən dərəcədə şaxələnmişdir. Çahargah isə öz tərkibinin sabitliyini mühafizə edib saxlayır. Həm məcazi, həm də müstəqim mənada bunun cavabı bəridir:

Bütün bədbəxtlər həyəsi bir cür bədbəxt olur, bütün xoşbəxtlər isə eyni cür xoşbəxtirlər! Başqa sözlə desək, məhəbbətin əzab və əziyyəti, uğursuzluğun məşəqqətləri cürbəcür olur, səadətin zirvəsi isə təkdir - vəsl! Onun yolu da yeganədir - mübarizə! Elə buna görə də qəhrəmanlıq və mətənət mücəssəməsi olan Çahargah dəyişməzdir!

Biz yuxarıda muğamın ilkin mənbələrinə yetişmək üçün mürəkkəbdən sadəyə doğru təhlil aparmağın

vacibliyini qeyd etmişdik. Həmin fikrin davamı olaraq deməliyə ki, hər hansı mahnı musiqi olmaqdan əvvəl səsdir. Bu səslərin müəyyən qanunauyğunluqla ritmik və ardıcıl bir sistemdə birləşməsi onun musiqiyə çevirir. İndi biz musiqidən əvvələ, onun mənbəinə qayıtsaq **səs sistemi – səslər – səs – dalğa – kvant – zərrəcik** kimi bir yol keçmiş olarıq. Göründüyü kimi hər bir musiqinin, o cümlədən muğamın əsas mənbəyini səs və onun yaratdığı dalğanın eşitmə orqanı tərəfindən qəbul edilən müəyyən sistemi təşkil edir. Bu isə fizikanın və tibb elminin ən mühüm qollarından biridir. Musiqi-şünaslıqda yuxarıda göstərilən ardıcılığın yalnız müəyyən mərhələdən sonrakı dövrü – ritmik səs sisteminin yaranması və inkişafı, analitik dəyişikliklərə uğraması təhlil edilib öyrənilir. Zənnimizcə, koordinat başlanğıcını bir qədər də əvvələ çəkməklə həmin məsələyə zərrəcik və dalğa mövqeyindən yanaşsın, ardıcıl təhlil ilə daha maraqlı nəticələrə gəlmək olar.

Məlumdur ki, vakumda, yəni havasız şəraitdə səs olmur və təbii ki, musiqi də yoxdur. Səsin olması üçün fəzada sərbəst hissəciklər (hər hansı kənar təsirdən dalğalana bilən mühit) olmalıdır.

Beyində gedən analiz və sintez proseslərinin mexanizmi müsbət və mənfi emosiyaların meydana gəlməsinin mikrobioloji və fiziki quruluşu dəqiq öyrənilmədiyindən burada cismani ilə ruhinin, maddi ilə məənəvinin əlaqə strukturasını müəyyən etmək çətindir. Ümumi şəkildə məlumdur ki, müəyyən ölçüdə ritmik dalğalar xoş təəssürat yaradır və bu zaman neyronlardan endorfin və enkefalin maddələri ifraz edilir. Qeyri-ritmik dalğalarda bu hal müşahidə edilmədiyindən belə güman etmək olar ki, ritmik dalğanın yaratdığı emosional təsir rezonans

əasında biocərəyanların artması ilə əlaqədardır. Yüksək amplitudalı qəfil səs dalğası qəbul edilərkən beyin sanki həyəcan təbili çalır, bədənin müdafiəsində dayanan xüsusi vəzlərə və immunsistemə müvafiq komanda verilir. Bu zaman bədənin bütün müdafiə sistemi yüksək aktivlik vəziyyəti alır, bu sistemin hər bir təşkil edicisi öz ehtiyatlarını da səfərbər etməklə tam gücü ilə işləməyə başlayır və böyrəküstü vəzin də işə qoşulması nəticəsində qanda adrenalinin miqdarı artmağa başlayır. İnsan orqanizmi elə qurulmuşdur ki, ani kənar təsirdən beyin müfəssəl təhlilə vaxt itirmədən müdafiə sistemini işə salır. Bu halda daxil olan siqnala diqqət maksimal dərəcədə yüksəlir.

Yuxarıdakı təhlildən göründüyü kimi, muğamın əvvəlində yüksək tonallıqdan başlayan bərdəşt şöbəsinin həm vokal, həm də instrumental ifası elmi əsaslara malikdir. Bəzi müəlliflərdən fərqli olaraq biz həmin şöbənin xanəndələr tərəfindən oxunulmasının nəinki tərəfdarıyıq, hətta bunu çox vacib hesab edirik. Mübarizlik himni olan Çahargah muğamında isə Bərdəşt şöbəsinin məharətlə və güclü səs həmləsi ilə ifa edilməsi bədii-emosional və funksional baxımdan böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Muğamların musiqi materialında beyindəxili neyronlarda rezonans yaradan fiziki amil – tonallıq və lad, psixofizioloji təsir oyadan cəhət isə həmin tonallıq və lad üzərində qurulmuş musiqi cümləsidir.

Psixofizioloji təsirin genetik yaddaşla sıx əlaqəsi vardır. Hər bir xalqın və yaxud millətin musiqisinin onun milli xüsusiyyətləri, adət və ənənələri, dil quruluşu ilə bağlılığını sübut etməyə ehtiyac yoxdur. Azərbaycan xalqının yüzilliklərdən keçib gəlmiş layları,

oxşamaları, əmək nəğmələri, ağılları, mərsiyələri və digər mərasim oxuları onun öz milli dil, üslub və əxlaqi-tərbiyəvi düşüncə amilləri üzərində qurulmuşdur. Muğamların da həmin şəraitdən təşəkkül tapması onların psixofizioloji təsirini şərtləndirir. Bundan əlavə, Azərbaycan dilinin sintaktik quruluşunda cümlədə mübtədə əvvəl, xəbər sonra və bütün ikinci dərəcəli üzvlər bunların arasında yerləşir. Şer quruluşunda isə xəbər çox zaman cümlənin əvvəlinə keçir. Başqa xalqların dilində qramatik struktura başqa-başqadır. Bu amil musiqi cümləsi və ya musiqidə bitgin fikir ifadəsi məsələsində də özünü göstərir. Məhz buna görə də biz qərb musiqi ölçüləri ilə muğam təhlilinə girişməyin qəti əleyhinəyik. Adi bir misal gətirək: Azərbaycanlı ailəsi adətən çoxuşaqlı olurdu (heyf ki, «olurdu» yazırıq!) və 8-10 uşaqdan bircə nəfəri qonşu kəndə köçüb orada məskunlaşdıqda bu, ailənin qalan üzvlərinə böyük bir dərd kimi gəlirdi. Əksər Qərbi Avropa ölkələrində ailədə vur-tut bir uşaq olur və o da həddi-bulluq yaşına çatıb pasport alan kimi bir çox hallarda evdən uzaqlaşmış müstəqil həyata qədəm qoyur, olur ki, illərlə valideynini görə bilmir. Bu, Qərbi avropalıların düşüncəsində o qədər də kədər doğurmayan adi həyat və məişət tərzidir. Demək, ayrılıq və hicran mövzusunda olan musiqi Azərbaycanlıya Qərbi avropalılardan daha artıq emosional təsir göstərəcəkdir.

Çahargah muğamının demək olar ki, bütün şöbələri həm də ayrıca təsnif kimi də oxunur və dinləyicilər tərəfindən rəğbətə qarşılıdır. Muğam tədrisi proqramında Çahargah dəstgahı ilə paralel onun təsniflərinin də öyrədilməsi daha da səmərəli ola bilər. Çünki, tələbə (şagird) ayrı-ayrılıqda təsniflərin məzmunu, musiqi

quruluşu və bədii-ideya xüsusiyyətləri ilə tanış olarsa ümumi dəstgahın mənimlənməsində çətinlik çəkməz. Görkəmli muğam ustaları S.Şuşinski, Z.Adıgözəlov, M.Mütəllibov, Y.Məmmədov, S.Mirzəyev, A.Qasımov, A.Abdullayev, C.Əkbərov Çahargahı ifa edərkən ona yeni-yeni çalarlar gətirmiş, bədii-emosional təsirinin yüksəlməsində müvəffəqiyyətə nail olmuşlar.

Bəzi mütəxəssislər Çahargahda Mənsuriyyə şöbəsini döyüş, məğlub guşəsini isə həmin döyüşdə məğlubiyətə uğramaq kimi izah edirlər. Bu, əlbəttə ki, səhvdir. Bütün mübarizə, çağırış, hay-haray və vuruşma əvvəlki şöbə və guşələrdə (Hisar, Muxalif, Müalif və Qərrə) baş verir, Mənsuriyyə isə R.İmraninin qeyd etdiyi kimi, qələbənin təntənəsidir, burada Məğlub guşəsi məğlub olmağı yox, məhz düşməni məğlubiyətə uğratmağı xatırlatmadır. Başqa sözlə, bu, təntənənin səbəbini göstərmək funksiyası daşıyır. Digər tərəfdən də xalqın mübarizədən yorulduğuna, sakit həyata qayıtmaq istəyinə işarə ruhundadır. Məhz elə buna görə də həmin guşədən sonra Çahargah mayəsinə Əyaq guşəsi gəlir, musiqi mülayimləşir, hərəkət təcili getdikcə azalır və nəticədə tonallıq ilk başlanğıc nöqtəsinə qaydır. Göstərmək lazımdır ki, əvvəlki fəsilərdə qeyd etdiyimiz kimi, Çahargah mayəsinə qayıdırsa (Əyaq) da ilkin başlanğıca nisbətən müəyyən intonasiya fərqi vardır, musiqinin bu məqamında amiranəlik və təkəbbür nəzərə çarpır, qələbə çalmış cəngavərin qürur hissi duyulur.

Hisar şöbəsi də mühasirəyə düşmək kimi yox, mühasirəyə almaq, dövrələmək kimi anlamdadır. Musiqinin intonasiyası və struktur quruluşundan görünür ki, burada hərəkət sürətlidir və irəliyə dartınma, döyüş

diapazonunu genişləndirmək cəhdləri vardır. Bu, mühasirəyə almaq, düşməni tez bir zamanda məhv etmək çağırışıdır.

BAYATI-ŞİRAZ DASTANI

THE LEGEND OF «BAYATI-SHIRAZ»

Azərbaycan muğam dəstgahları arasında Bayatı Şiraz musiqisinin şirinliyinə, bədii-emosional və cazibə təsirinə görə məxsusi yerə malikdir. Musiqi ədəbiyyatında Bayatı-Şirazın Azərbaycan muğamlarının «gəlini» adlandırılması onun musiqi materialındakı mədəni-əxlaqi dəyərlərindən, gözəlliyindən və estetik zövqə hakim kəsilməsindən irəli gəlmişdir.

Bayatı-Şiraz muğamında qarşısızalmaz səadət istəyi və buna güclü çağırış vardır. Ümumiyyətlə, azadlıq, səadət və ədalət çağırışı müxtəlif dərəcədə demək olar ki, bütün muğamların musiqi materialında vardır. Bayatı-Şirazda bu çağırış və haray, kənardan imdad gözləmə istəyi daha aktiv vəziyyətdədir və dəstgah boyu üç dəfə yükçək intonasiya ilə özünü biruzə verir (Bayatı-İsfahan, Zil Bayatı-Şiraz və Hüzçal şöbələrində).

Əvvəllərdə göstəriləyi kimi, hər bir muğamın tərkibinə daxil olan şöbə və guşələr həmin musiqi əsərinin ümumi məzmununa tabe olur. Buna görə də çağırış və haray ifadə edən musiqi cümləsi daxil olduğu musiqi mətninin ümumi ideyasından ayrı düşə bilməz. Məs. Çahargahdakı çağırış konkret döyüş və mübarizəyə, Rastda idraki kamilliyə, Segahda ehtirasın yanğısına, Humayunda qəm və kədər in şiddətinə aiddir.

Bayatı-Şiraz muğamında çağırış bir növ axtarış xarakteri daşıyır. Buna bir qədər bədii yönəm versək təqribi olaraq belə bir dastan alınar.

Gənc bir ailənin başçısı – ər, vətəni yadellilərdən qorumaq üçün döyüşə getmiş və uzun müddət qayıtmamışdır. Evin gəlini öz həyat yoldaşını axtarmağa çıxır, hər kimdən soruşursa, «gördüm» deyən olmur. Gəzib yorulmuş, olmanın əzab-əziyyət çəkmiş gəlin bir çay vadisinə gəlib çıxır, orada əl-üzünü yuyur, susuzluğunu ram edir, ayaqlarını sakit axan suya qoyub bir qədər dincini alır. Lakin yarının itkin düşməsi ona rahatlıq vermir. Çay boyu yuxarı-aşağı boylanıb itirdiyini tapmaq ümidi ilə uzaqlara baxır və yenə də heç nə görə bilmir. Ürəyi qubarla dolu və əli hər yerdən üzülmüş olan gəlin dərđini suya deyirmiş kimi, və həm də səsi daha da uzaqlara yayılısın deyən uzun bir avazla bayatı çəkir. (Bayatı-İsfahan şöbəsi) Ancaq onun səsinə səs verən olmur. (Biz burada qeyd etməliyik ki, dərđini suya demək boş yerdən yaranmış xalq deyimi deyildir. Suyun informasiyasını (səs dalğasını) saxlayıb uzaqlara ötürməsi elmi cəhətdən isbatə yetirilmişdir. Səsin dalğa uzunluğu artıqca informasiyanın yayılma diapazonu da artır. Məs. Uzun dalğalı avazla balinalar informasiyanı suda min kilometrərlə məsafəyə ötürə bilirlər). Əlacı kəsilmiş gəlin çay yuxarı vadi boyu öz axtarışını davam etdirir. Getdikcə dağlara qalxan gəlin qıjov axan çayın o biri sahilində qoyun otaran çobanlardan soruşmaq məqsədi ilə səsinə daha da ucaldır. (Zil Bayatı Şiraz) Çobanlardan biri cavab verir ki, onun axtardığını buralarda görün olmayıb. (Xavəran!). Gəlin inadla çay yuxarı öz axtarışına davam edərək gəlib çayın mənbəyinə çıxır; bu, hündür bir dağın döşündəki bulaqdır. Bulaqda su

içib azacıq dincini alan gəlin nə qədər boylanırsa da ətrafda sıldırım qayalardan özgə bir şey görə bilmir. Öz itgin düşmüş yarını tapmaq ehtirası ilə qəlbi alışıb yanan gəlin son gücünü toplayıb bir qayanın üstünə çıxır və oradan sevgilisini çağırır. (Hüzzal!). bir neçə saniyədən sonra qayalarda əks-səda verən səs aşağıdan – dərədən cavab kimi onun qulağına çatır. Gəlinin ürəyi açılır. İtirdiyini tapmış kimi sevincək mahnı oxuya-oxuya (Dilruba!) aşağı düşməyə tələsir. Lakin o aşağı düşdükdən sonra burada heç kəsin olmadığını və eşitdiyi səsin əks-əsda olduğunu anlayıb məyuslaşır. Yenə təzədən axtarışa çıxmalı olduğu qənaətinə gəlir (Bayatı Şiraza Əyaq).

Əlbəttə, Bayatı-Şiraz muğamının izahına başqa bir mövzu da seçmək olardı. Lakin mövzunun quruluşundan asılı olmayaraq oradakı səadət çağırışı, firavanlıq istəyi musiqi materialının daxilində qərar tutduğu üçün onu başqa səmtə yozmaq mümkün deyildir. Burada tənha-lığa ikrah hissi və təkədən ümumiyyə doğru meyillənmə özünü göstərir. Bayatı Şiraz muğamında səadət və xoşbəxtliyə çağırış xarici görünüş nöqtəyi-nəzərindən (vokal ifadə) fərdi hisslər, tənha bir biçarənin bəlası kimi təəssürat doğursa da, bu, musiqinin daxili dinamikasında (instrumental ifadə) kifayət dərəcədə ictimaidir, ümumi əxlaq və səadət düşüncəsinə əsaslanır.

Klassik əxlaq və etika nəzəriyyəçiləri səadət düşüncəsinə öncə qeyd etdiyimiz kimi, həm fərdi və həm də ictimai müstəvidən yanaşmaqla çox müxtəlif fikirlər söyləmişlər.

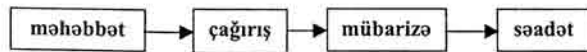
İngilis hüquqşünası İ.Bentam (1748-1831) özünün «Əxlaq hesabını» yaratmış və xoşbəxtliyin yalnız fərdi əxlaqa aid olduğunu göstərmişdir. O, həzz ilə iztirab

arasındakı miqdarı münasibəti əsas kimi götürərək həzzin iztirabdan az olduğu halda ondan çəkinməyi tövsiyyə edir. Təkamül etikasının banisi H. Spenser (1820-1903) özünün «Etikanın prinsipləri», «Etikanın əsasları» əsərlərində bu məsələyə ictimai inkişaf prizmasından baxır. O, insanın bütün hissələrini üç hissəyə bölür:

1) eqoist hisslər; 2) altruist hisslər; 3) eqoaltruist hisslər. Bunlardan birincisi fərdə, ikincisi cəmiyyətə, üçüncüsü isə fərd-cəmiyyət münasibətlərinə aiddir. Spenser altruist hisslərə daha yüksək qiymət verərək, ümumi mənafeyə yönəlmiş hisslərin təkamül nəticəsində daha da inkişaf etməsinə və insanlara xoşbəxtlik gətirə bilməsinə inanır.

Göstərmək vacibdir ki, xoşbəxtlik və səadət nisbi anlayışlardır və heç vaxt bu düşüncənin zirvəsi olmur. Başqa sözlə desək, insan heç bir zaman əldə edilmişlə kifayətlənmir və daima daha yüksək məqamlara can atır. Bu, dialektikanın qanunudur! Yaxud əksinə, insan itirdiyi, özgələrə nəsib olub ona isə qismət olmayan məqamlarla da heç vaxt barışmır, daima onun axtarışda olur.

Ümumi halda xaliq (təbiət) xilqət üçün həyatın dördpilləli tsiklini müəyyən etmişdir:



Sxem 4. Canlılar üçün həyat tsiklinin ardıcılığı.

Bu tsikl bitkilər, heyvanlar və insanlar üçün eynidir və müntəzəm olaraq təkrarlanır. İnsanlarda fərq ora-

sındadır ki, burada təfəkkür və idrak köməkçi element kimi sistemə daxildir v  tsikl boyu onu m  saiy t edir.

Bayatı-Şiraz muğamındaki çağırış v  haray əldən getmiş səadətin geri qaytarılmasına, t nhaliğın rədd edilməsinə yönəlmış hərəkətdir. Ona kənardan kömək v  imdad k r kdir! Musiqinin müəyyən məqamlarında belə bir imdad sanki f l kl rd n tələb edilir. Bayatı-Şiraz muğamında da yer ilə göy, xilq tl  xaliq arasındakı münasibətə toxunulur, imkan və ger k lik arasındakı uyğunsuzluğun ağır-acıları musiqi dili ilə  n plana  kildir.

Lakin Bayatı-Şiraz muğamındaki istək və tələb Çahargahdakı kimi maksimalizm mövqeyində deyildir. Burada aza qane olmaq, heç olmazsa orta səviyyəli insanlar qədər səadətə qovuşmaq, adi yaşıyış ritmini bərpa etmək konsepsiyası  n plandadır.  ahargah muğamında konkret azadlıq tələbinin konkret mübarizə yolu ilə əldə edilməsinə inam və cəhd üstünlük təşkil etdiyi halda, Bayatı Şirazda bu ekstremizm duyulmur, burada taleyin müsbət d n min  ümid daha çoxdur və bu g z tl m ni əldə etmək  c n aşıq (yaxud məşuq) bütün əzab v  əziyyətlərə sinə görməyi  z n  rəva bilmış v  bilməkdədir. Bu nöqteyi-nəzərdən Bayatı Şiraz humanist ideyalarla b z nmış v  islah yolu tutan bir musiqi əsəridir.

Bayatı-Şiraz muğamının ilkin yaranışı barədə əlimizdə məlumat yoxdur. Biz onun indiki formalaşmış quruluşunun təhlili nəticəsində fikir söyləyirik. Adından və musiqi materialından göründüyü kimi bu muğam ilkin xalq avazları, xüsusən bayatılarla sıx əlaqədədir. Bayatı- irazın musiqi intonasiasında  ziz balasını itirmiş anaların yarıqlı naləsi, ağıların v  bayatıların da

r şeymi vardır. Burada  z d z lm z dərdindən  zg l ri daha artıq dərəcədə agh etmək cəhdi duyulur. Bununla belə, Bayatı- Şirazda zöhd v  t rki-dünyalıq meyilləri yoxdur, əksinə, ist kd  dönməzlik v  israrlılıq daha çoxdur. Başıqa cür desək, Bayatı-Şiraz  şuqun həyat  şqini yaşıdan v  tərənnüm edən musiqi dastanıdır. Onun musiqi strukturəsındaki ardıcıl axıcılıq v  avaz-səs g z lliyyi, sonsuz keçmişdən sonsuz gələcəyə doğru bir  badiyy t çağırışı həyatın necə gözəl bir təsadüf olduğunu ecazkar bir şəkildə nümayiş etdirir.

Hər bir insan  c n həyat sonsuz kiçik ehtimal dərəcəsinə malik qismətdir! Milyardlarla insan arasında konkret «mən» doğulmaya da bilərdi. Bu qədər bəxti gətirmiş insan  c n ona ayrılmış « m r» adlanan zaman kəsiyində həyatın nemət v  l zz tindən feyziyab olmamaq, əlbəttə, böyük d rddir! Bayatı- irazın musiqi intonasiası, məzmunu və ideyası bu səadət şərəfinə nail olmaq məqsədinə istiqamətlənir. Digər Azərbaycan muğamlarında olduğı kimi, Bayatı-Şirazda da insan və insanlıq ləyaqəti uca tutulur, məqsədə çatmaq  c n əyri yollar  l atmaq, kiminsə  lind kini qapıb almaq, vəslə zor işlətməklə yetişmək tamamilə inkar edilir, bunun əksinə olaraq arzu və istək yolunda əzab v  iztirablara mərdliklə d zm k, m tan t v  iradə nümayiş etdirmək daha üstün t t l r.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının xarici folklorndan əsas fərqi bundadır ki, bizim dastan v  nağıllarımızda müsbət qəhrəman qeyri-real f vq l-təbii qüvvəyə malik olmur, düşmən sürətlər (div,  j-daha, t p g z və s.) qeyri-adi g c  malik olsalar da qəhrəmanın iradəsi, gücü , düzümü, qorxmazlığı, ağılı və

ardıcıl fəaliyyəti nəticəsində məğlub olur. Bu xarakterik cəhət muğamlarda da özünü göstərir.

Bayatı-Şiraz muğamında qəhrəman çəkdiyi iztirablardan üzürlüb əldən düşmüş, getdikcə mətinləşir, daha çətiyyətli olur.

Bayatı-Şiraz muğamının gənclərin milli estetik şüurunun formalaşmasında, klassik milli dəyərlərin təkrar olunmaz gözəlliyini nümayiş etdirmək yönündə böyük tərbiyəvi əhəmiyyəti vardır.

Rast, Şur və Segah ailəsinə daxil olan muğamlardan fərqli olaraq Bayatı-Şiraz məzmun və forma cəhətdən daha xəlqidir, real həyat hadisələri və həmin hadisələrin yaratdığı psixioloji duyğular üzərində qurulmuşdur. Göstərmək lazımdır ki, bu psixoloji duyğular Azərbaycan xalqının milli-genetik yaddaşı, klassik həyat və məişət tərz, toponomik və etimoloji xüsusiyyətləri ilə sıx bağlılığını musiqinin həm daxili strukturunda, həm də xarici səs, avaz və intonasiya istiqamətlərində təzahür etdirir. Bir qədər sadə desək, hər bir xalqın nümayəndəsi uzaqda dayanmış başqa birisini məxsusi bir formada çağırır. Bu, həmin xalqların dil və danışiq quruluşundan, məişət mədəniyyətindən və s. asılıdır. Azərbaycanlılarda işə kütləvi yüksək səs-danışıq tonallığının olması, Azərbaycan fonetikasında səslə hərflərin çoxluğu uzaqdan çağırışın səs və avaz tonallığına da sirayət edir, onu özgə xalqların çağırış formasından kəskin fərqləndirir. Məs. Çay vadisinin bəri tayında qoyun otaran Məhəmməd o tayda, təqribən 2 km. uzaqda dayanmış çoban yoldaşını papağını çomağının ucuna keçirərək yuxarı qaldırmaqla «Ay Əhməd he.....ey! Adə.....he.....ey! he,.....he...y!» formasında səs və avaz uzantısı ilə çağırır. Əlbəttə ki, alman,

ingilis, yapon və hətta qonşuluqdakı erməni və gürcü də bu cür çağırır! Göründüyü kimi, Azərbaycanlıların uzağa çağırışında müəyyən avaz və zəngülə rüseyimi vardır. Çağırışdakı uzun avaz və zil zəngülənin özünə yer tapması həm də qədim və orta əsrlərdəki məişət şəraiti, köçəri elatların həyat tərzilə bilavasitə bağlıdır. Məlumdur ki, köçəriliyə orta və yaxın məsafənin yeganə əlaqə vasitəsi səs idi. Bundan əlavə, qoyunçuluqda idarəetmənin də əsas elementi səsdir. Hər bir çobanın sürünü idarə etmək (bir yerə toplamaq, saymaq, qovmaq, canavardan qorumaq, bir sözlə öz istədiyi istiqamətə yönəltmək) üçün məxsusi səs həmləsi, səs sistemi və avaz quruluşu vardır. Bu səs əlaqəsi və onun vahid reflektik sistemi olmadan 500 başdan ibarət qoyun sürüsünü nəinki bir çoban, heç 5 çoban da otarıb qaytara bilməz!

Göründüyü kimi, Azərbaycan muğamlarını mürəkəbdən sadəyə doğru (muğam – melodiya – avaz – səs) diferensiallaşdırdıqca onların Azərbaycan etnosundan qaynaqlandığı açıq-aşkar ortaya çıxır. Bu cəhətdən Bayatı-Şiraz muğamı olduqca qimyəti mədəni-tarixi sənət əsəridir. Bu muğamın hazırkı formalaşmış musiqi quruluşu qədim və orta dövrlərin etnik məziyyətlərini mühafizə edib saxlamış, estetik zövqün tələbinə uyğun ona müasir çalarlar əlavə etmişdir.

HUMAYUN VƏ ŞÜŞTƏR CÜTLÜYÜ

THE PAIR OF «HUMAYUN» AND «SHUSHTAR»

Humayun və Şüştər dəstgahları musiqi məzmununa və struktur quruluşuna görə oxşar muğamlardır. Onların

genetik qohumluğu bir çox şöbə və guşələrin hər iki muğamda təkrar olunması və bu zaman öz məzmunu və melodik inkişaf xəttini saxlaması ilə təsdiq olunur. Öncə qeyd etdiyimiz kimi Humayunun tərkibinə bir şöbə kimi daxil olan Şüştər oradan Feli və Tərkib şöbələrini özünə birləşdirməklə ayrılmış və müstəqil dəstgaha çevrilmişdir.

Humayun sözünün mənası xoşbəxtlik, uğur anlamına gəlsə də dəstgahın ümumi musiqi məzmunu və süjet xətti qəm və kədər məqamları üzərində qurulmuşdur. Əvvəlki fəsillərdə qeyd etdiyimiz kimi, Humayunda kədər hissi Şüştər nisbətən daha dərin və çoxşaxəli olmaqla sanki ümumiləşir, ictimai xarakter alır. Burada bütöv bir elin və xalqın ulu keçmişindən yaddaşda qalan niskili acı xatirələr kimi baş qaldırır, əzab və iztirab yolunun keşməkeşlərini dramatik bir şəkildə ürək yanğısı ilə canlandırır. Humayun muğam dəstgahında musiqinin ideya məzmunu digər muğamlara nisbətən daha klassik formada qurulmuşdur. Yəni muğamın adının mənası xoşbəxtlik olsa da musiqi məzmununda xoşbəxtliyə çağırış açıq formada deyildir, bu, zahiri musiqi materialının sətiraltı mənasından qabarıb çıxır, daha doğrusu, Humayunun bilavasitə özü səadətə çağırış və haray ifadə etmir, lakin dinləyici qəlbində belə bir qüvvə vektorunu yaradır! Qəm və kədər nə qədər şiddətli olursa, bu çağırış istəyi də bir o qədər qüvvətli və ısrarlı olur.

Feodalizm dövrünün avtoritar rejimlərinin ədalətsiz üsuli-idarəsi, despotizmin, şahların və sultanların insafsız qərarları və törətdiyi əməllər açıq şəkildə deyilə bilməzdi, və buna görə də ədiblərin, şairlərin, musiqişünasların yaradıcılığında bu özbaşınalıqları və onların

meydana çıxardığı ictimai bəlaları xalqa çatdırmaq üçün üstüörtülü metodlar və üsullar axtarılıb tapılırdı. Bəzən əsərlərin adları onların daxili məzmunu ilə təzad təşkil edirdi ki, bu da xalqa çatdırılacaq ideyanın nədən çuğullar və satqınlar tərəfindən ifşa edilməsinin qarşısını alırdı. Bu vəziyyət demək olar ki, bütün klassik şairlərin yaradıcılığında bu və ya digər şəkildə özünü göstərmişdir.

Humayun muğamında da zülmkarın kim olduğu bilavasitə göstərilməsə də onun törətdiyi əzab və əziyyətlərin mahiyyəti açılır və nəticədə dinləyici bu simvollar sistemi ilə məzmunu nüfuz edərək qarşıya qoyulmuş ideyanı tutur. Bu cəhətdən Humayun ictimai-siyasi musiqi əsəri kimi təcəssüm edir və daima çağdaş dövrə səsləşir. Humayunda ümumi ictimai düşüncə ilə bahəm fərdi duyğuların da öz əksini tapdığı musiqi məqamları vardır. Buna görə də Humayun muğamında həm ictimai məzmunu, həm də fərdi aşıqın iztirablarını ifadə edən qəzəllər oxunur. Hər bir halda muğamın musiqi məzmununda xoşbəxtliyə və səadətə qovuşmaq üçün iztirablardan xilas olmaq, hicran səddini aşmaq ehtirası özünü göstərir.

Fəlsəfi-dialektik yozumda Humayun muğamının musiqi materialında dünyanın görünən və görünməz tərəfləri arasındakı səbəb və nəticə əlaqəsinin vəhdəti təcəssüm edir, insan mənəviyyatının bu dialektik əlaqədən əxz etdiyi düşüncə maddiləşir, obraza çevrilir və məxsusi lad intonasiya platformasında öz heykəlini yaradır. Rast kimi Humayun muğamı da düşündürücü və idraki muğamdır. Fərq orasındadır ki, Rast əvvəllər qeyd etdiyimiz kimi, ümumi dünyəvi idraka meyilli muğam olduğu halda, Humayun konkret ictimai şəraitin

əzab və iztirablarını əmələ gətirən səbəblər üzərində düşünməyə sövq edir. Qlobal fəlsəfi düşüncə mövqeyindən yanaşılıqda Rast xeyir və şər qüvvələrin qarşılıqlı münasibətlərində ümumi integrativ idraka üstünlük verir, Humayun isə yalnız şər qüvvələrin təhlili üzərində diferensiallaşır, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, buradakı dialektik əlaqələrin bir qədər konkret nəticəsini ortaya qoyur.

Şüştər muğam dəstgahında bu məsələ daha da qabarıq və bir qədər də açıq şəkildə meydana çıxır. Əvvəlki məqalələrdə Şüştər muğamında Humayuna nisbətən musiqidəki məzmun və ideyanın daha da aşkar və konkret müstəviyə keçməsinə qeyd etmişik. Burada musiqi Humayundan bir qədər fərqli xarakter alır, zaman, məkan, obyekt və subyekt nöqteyi-nəzərindən yığcam və mobil məzmun üzərində pərvəriş tapır. Humayunda ümumiləşmiş el, xalq iztirabları öz musiqi ifadəsinə tapdığı halda, Şüştərdə konkret halda, konkret zamanda konkret aşıqın çəkdiyi əzab, əziyyət, hicran, ayrılıq və digər müşküllər ürək yangısı ilə ifadə edilir.

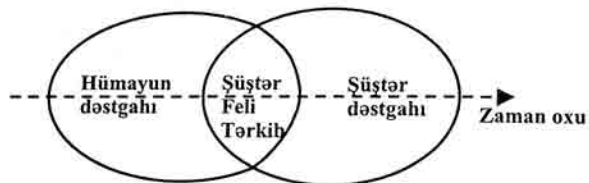
Bir çox sənətsünaşlar kədərini Şüştərə nisbətən Humayunda daha dərin olduğunu qeyd edirlər. Göstərmək lazımdır ki, bu fikir musiqinin zahiri emosional təsirindən o qədər də görünür, lakin ümumi daxil məzmun tutumu etibarilə özünü doğruldur. Yəni yuxarıda Rast və Humayunu müqayisə etdiyimiz kimi, Humayunla Şüştəri də müqayisə etsək görərik ki, Humayun şər və mənfur qüvvələrin meydana çıxardığı ictimai bəlalərin ümumi nəzəri məsələləri üzrə cəmləndiyi halda, Şüştər onun yalnız bir hissəsinin – konkret şəraitin yaratdığı konkret vəziyyətin izahına meyillidir. Humayunun mayəsində bir daha geri qaytarılması

mümkün olmayan itki təəssüratı və bundan doğan acı təəssüf hissi duyulmaqdadır. Şüştərdə isə bu itki o qədər də uzun keçmişə aid deyildir və onun geri qaytarılmasına ümid hələ də yaşamaqdadır. Humayunun Hüzəll və Budad şöbələrində əldən getmiş imkanın daha uzaqlarda qaldığına birbaşa musiqi intonasiyası vardır.

Şüştər muğamının məzmununda ümid daha artıq olduğu üçün bədii təsir xarakterinə görə Şüştər Humayuna nisbətən bir qədər mübariz əhval-ruhiyyəli muğamdır, burada zülm və əzablara qarşı üsyankarlıq meyilləri daha qabarıq intonasiyadadır. Bu fərq həmin muğamların musiqi auditoriyasında və elektoratında da özünü biruzə verir, Humayun muğamının dinləyiciləri əsasən orta yaşlı və ahl adamlar, Şüştərin dinləyiciləri isə nisbətən gənclərdir. Bu, ondan irəli gəlir ki, nisbətən ahl, dünyagörmüş insanlar gərdsin verdiyi tale ilə bir növ barışmış, qismətin varlığına inam hissi qazanmışlar. Gənclər isə həyata yeni qədəm qoyduqlarından onlarda maneələrə qarşı etiraz hissi daha güclüdür və bu barışmazlıq mübğarizə duyğularına təkən verir.

Humayun və Şüştər muğamlarının mahir ifaçıları olmuşdur. Seyid Şuşinski, Seyid Mirbabayev, Ağahüseyn oğlu Ağabala XX əsrdə həmin muğamları çox gözəl ifa etmişlər. İndi bu muğamların mahir ifaçılarından Əlibaba Məmmədovu (Humayun) və Qəzənfər Abbasovu (Şüştər) göstərmək olar.

Humayun – Şüştər kütlüyünün qarşılıqlı əlaqəsini zaman oxu kəsiyində aşağıdakı kimi təsvir etmək mümkündür:



Sxem 5. Humayun – Şüştər rabitasinin zaman oxu kəsiyində təqribi təsviri.

Humayun və Şüştər döstgahlarında həm ictimai məzmunlu, həm də lirik qəzəllər oxuna bilər. Hər bir halda xanəndələr seçilmiş qəzəllərin muğamın musiqi məzmununa və ideyasına uyğunluğuna diqqət yetirməlidirlər, çünki, muğamın musiqi ideyasını və onun bədii emosional gücünü dinləyiciyə lazımı səviyyədə çatdırmaq üçün oxunan qəzəllərin olduqca böyük əhəmiyyəti vardır.

Humayun və Şüştər muğamları Segah, Şur və Rasta nisbətən seyrək (az-az) oxunur, adətən Bakı-Abşeron auditoriyasında ifa edilir. Bunun səbəbi odur ki, həmin muğamlar poetik tərkibi ilə mürəkkəbdır və xanəndədən yüksək ustalıqdan əlavə həm də intuitiv hissiyat tələb edir. Qeyd etməliyik ki, muğamda improvizənin uğurlu olması da xanəndənin intuisiyasından asılıdır. İfaçı muğamın fəlsəfi-poetik məzmununu duymasa oxuduğu muğam quru, sxematik musiqiyə çevrilə bilər və bədii emosional təsirini itirər.

ŞUR VƏ ONUN YERİ

«SHUR» AND HIS PLACE IN MUGAM

Şur muğam döstgahının tərkibi aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarətdir:

1. Bərdaşt
2. Mayə
3. Şur-şahnaz
4. Bayatı-Türk (Bayatı Qacar və Dügah)
5. Şikəsteyi-fars
6. Əşiran (tayfalar)
7. Simayi-şəms
8. Hicaz
9. Sarənc
10. Qəməngiz
11. Nişib-Fəraz (eniş-yoxuş)
12. Şura əyaq (kadensiya)

Tərkib hissələrindən göründüyü kimi Şur muğamı digər muğamlardan fərqli olaraq nisbətən şən və oynaq melodiya üzərində qurulmuşdur. Doğrudur, burada müəyyən qəder qəm və kədər, düşüncəyə dalmaq elementləri olsa da Humayun qəder məhzun, Rast qəder dərin deyildir, əsasən lirik duyğular orbitində dövr edir. Şurun mayəşindən fərəh və qürur hissi ilə başlanan musiqi əldə edilmiş səadət və firavanlığın vəsfini xatırladır. Lirik pafosla inkişaf edən musiqi poetikası Şur-şahnaz şöbə-sində daha da yüksək vüsət alır və müvəffəqiyyətin təntənəsinə çevrilir. Burada özünə inam, qürur və qüdrət duyğuları ön plana keçir, dinləyiciyə elə gəlir ki, bu şən və xoşbəxt həyat daimi və əbədidir.

Bayatı Türk şöbəsində də həmin qürur hissi davam etməkdədir. Şikəsteyi-fars şöbəsində musiqinin intonasiya istiqaməti bir qədər dəyişərək insanı düşüncəyə sövq edir. Müəyyən mənada xoşbəxtliyin asanlıqla əldə edilmədiyi, onun mübarizə və zəhmət bahasına əldə edilməsi barədə düşünməyin vacibliyi xatırladılır, səadəti əldə saxlamaq üçün əql və təmkinin, müdrikliyin rolu nəzərə çatdırılır. Musiqinin çonrakı dinamikasında Simayi-şəms şöbəsi çox mühüm yer tutur və Şuru digər muğamlardan kəskin fərqləndirir. Burada musiqi daha da lirik məcraya keçərək, sanki muğamdan mahnıya çevrilir. Simayi-Şəmsin yüngül musiqisi, ton və intonasiya qurluşu xoşbəxtliyin təntənəsinə istiqamətlidir. Bundan sonrakı şöbələrdə (Hicaz, Sarənc, Qəməngiz) musiqi bir qədər aramlı, müəyyən dərəcədə kədərli kimi görünə də bu, yalnız xatırlama, keçmiş yada salma, ağır günlərin unudulmasına tövsiyyə ruhundadır. İnsan daima şənlikdə olmur, həyatda eyni-yoxuş da var. Məhz elə buna görə də Qəməngizdən sonra Nişib-fəraz (eyni-yoxuş) şöbəsi gəlir. Musiqinin sonu kadensiya ilə bitir, Mayəyə qayıdış yenə də nikbin əhval-ruhiyyədedir.

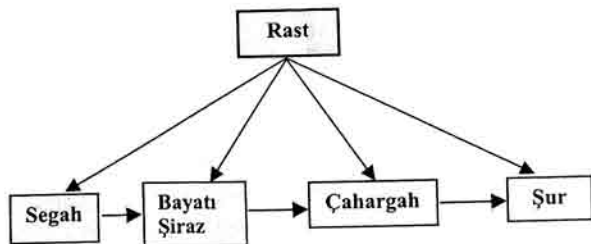
Şur muğam dəstgahı digər iri həcmli muğamlardan bədii-struktur qurluşu və daxili tərkib yığıcı nöqtəyindən xeyli dərəcədə fərqlənir. Rast, Bayatı-Şiraz, Çahargah muğamları mövzu, məzmun və ifadə forması ilə epik-poetik növə aiddirsə, Şur özünü lirik-epik növ kimi göstərir. Epik növə aid etdiyimiz muğamlarda musiqinin inkişafı süjet xətti ilə sıx bağlılığını saxlayır və burada ana xəttən kənara çıxmalar adətən epizodik forma daşıyır, funksional təcəliliyi pozmur. Şur muğam dəstgahında lirizm qüvvətli olduğundan mövzunun ana

xəttini saxələndirir, daxili məzmunu yeni-yeni çalarlar əlavə etməklə çeşidli tərkib yığıcı əmələ gətirir. Elə bu səbəbdən də Şurun tərkibindən törəmə muğamların ayrılıb müstəqilləşməsi üçün geniş imkan vardır. Bayatı-Kürd, Rahab, Şahnaz muğamlarının, eləcə də Şur ailəsinə aid bir çox təsniflərin müstəqil məzmunla çıxış etməsi Şur muğam dəstgahının daxili məzmununda təcəssüm edən lirizmin fərdi düşüncə ilə münasibətindəki mütəhərriklikdən irəli gəlmişdir. Bir qədər açıq şəkildə desək, lirik duyğular və kövrək hissələr ayrı-ayrı adamlarda onların dünya görüşündən, həyata və hadisələrə münasibətindən asılı olaraq müxtəlif düşüncə tərzilə şərtləndirilən emosiyaya yaradır.

Yüksək məfkurəvi məziyyətləri ilə seçilən, sanballı və olduqca ciddi musiqi əsərləri olan Azərbaycan muğamları içərisində Şurun qüvvətli lirizm bülənd olması böyük maraq doğurur. Məsələ burasındadır ki, Şur ideya cəhətdən tərənnüm əsəridir. Burada insanın can atdığı xoş məqamların vəsfi olduqca poetik və aşiqanə bir şəkildə verilir, vəsf və bədii tərənnüm isə lirikasız ötüşə bilməz! Bir cəhəti də qeyd etmək vacibdir ki, Şur muğamında məkan anlayışı üzrə gənişlik, zaman anlayışı üzrə müasirlik vardır. Başqa sözlə, burada artıq, qazanılmış, əldə edilmiş fırvan və xoşbəxt həyatın tərənnümü üstünlük təşkil etdiyinə görə qəm və kədər uzaqda qalmış kimi görünür, musiqinin müəyyən məqamlarında yalnız müqayisə məqsədi ilə yada salınır. Bu cəhətdən Segah tərkibindəki Şikəsteyi-fars ilə Şur tərkibindəki Şikəsteyi-farsın tonallıq və intonasiya baxımından fərqi çoxdur. Segah və Bayatı Qacar muğamlarında Şikəsteyi-fars hazırkı (məcazi mənada) dövrün çətinliklərindən irəli gələn çağırış kimi

səslənir və ondan sonra gələn şöbələrdə də (Bayatı-Qacar, Zəminxarə) qəm və kədərini dərəcəsi daha da artırsa, Şurda Şikəstəyi-farsını ifadə etdiyi çətinliklər artıq arxada qalmışdır və Simayi-şəms şöbəsində uğurun sevinci təntənəli bir surətdə öz ifadəsini tapır. Burada musiqinin sanbalı və ritmi dəyişir, üstündən yük götürülmüş kimi yüngülləşərək şən və könüləcan mahniyə çevrilir.

Əvvəlki fəsildə qeyd etdiyimiz dörd mərhələdən ibarət həyat tsiklini nəzərə gətirsək Şur həmin tsiklin son mərhələsində - səadət mərhələsində qərar tutur. Dialektik fəlsəfi baxımdan da Şur dəstgahı dialektik inkişafın son mərhələsində, fəlsəfinin üçüncü qanunu sayılan inkarı inkar mövqeyində dayanır. Segah məhəbbət oyanışı, Bayatı-şiraz çağırış-axtarış, Çahargah mübarizə, Şur əldə edilmiş səadətdir. Rast isə bu həyat tsiklini işıqlandıran idrak günəşidir (sxem 6).



Sxem 6. Azərbaycan muğamlarının dialektik inkişaf pillələrindəki mövqeyi.

Yüksək lirizm, şən əhval-ruhiyyə, özəmət və qürur hissi Şur ailəsinə daxil olan bütün iri və kiçik həcmli muğamların ümumi xarakterik cəhətidir. Rahab və Şahnaz muğamlarında (Əmiri, Əraq, Məsihi, Şahnaz və Dilkəş şöbələri) bu xüsusiyyət özünü daha da qabarıq şəkildə göstərir. Hətta belə bir rəvayət var ki, Davud peyğənbər «Zəbur»un ayələrini Rahab (Rəvabi) muğamı üstündə oxuyarmış. Şur muğamın belə dərin tarixi köklərə malik olması xalqımızın lap qədimlərdən şən, humanist və həyatsevər olduğunu göstərir. Bədii-emoşional təsirinə görə Şura yaxın muğamlardan biri də Nəva muğamıdır. Nəvanın hal-hazırda Şimali Azərbaycanca ifaçıları çox azdır, lakin əvvəllər bu muğam da digər muğamlarla bərabər məclislərdə çalınıb-oxunarmış. Görünür Şur öz bədii-estetik təsir gücünə görə Nəvanı ikinci plana atmışdır.

Biz Bayatı-Şiraz muğamı barədə danışarkən həyatın dörd pillədən ibarət bir tam tsiklini göstərib (sxem 4), orada həmin muğamın yerini müəyyən etmişdik. Oxuculara daha asan və ətraflı çatdırmaq məqsədi ilə biz həmin sxemin bir qədər geniş izahına ehtiyac duyuruq. Çünki, əvvəla, gələcək tədqiqatlarımızda da həmin fəlsəfi kontekstə qayıtmalı olacağıq, digər tərəfdən də Şur muğamının həmin inkişaf dialektikasındakı yerini oyanı surətdə göstərmək oxucular üçün maraqlı ola bilər.

Tsiklin pillələri və təzahür forması				
Mühit	Məhəbbət	Çağırış	Mübarizə	Səadət
Bitkilərdə	Oyanma, yaşılalma, tumurcuqlama	Çiçəklənmə, əlvan rənglərə boyanma, özünü nümayiş	Kənar təsirlərdən qorunma imunitenti, qabıqlama, tikan əmələ gətirmə, çiçəklərin Günəşə tərəf dönməsi və s.	Tozlanma, meyvə və toxum əmələ gətirmə
Quşlar və digər heyvanlarda	Nəsilvermə oyanışının yaranması, əks cinsə meylin artması	Oxuma, mələmə, özünü nümayiş hərəkətləri	Erkək quşların və heyvanların döyüşməsi və s.	Cütlaşma və yeni nəsl vermə
İnsanda	Cinsi yetişkənlik, əks cinsə meyillənmə	Yeniyyətmələrdə musiqiyə və şərə həvəsin artması, özünü nümayiş	Sevgilisinə çatmaq uğrunda mübarizə, gənclər və yeniyyətmələr arasında dava-dalaş, qeyri standart hərəkət və çilgünlü müşahidə edilməsi	Evlənmə və yeni nəsl vermə (Soadətə qovuşma)
Muğamlarda	Segah	Humayun	Şüştər	Bəyatı-Şiraz
			Cahargah	Rast
				Şur

Aydındır ki, əksər muğamların öz daxili tərkibində də göstərilən dörd mərhələnin ayrı-ayrı hissələri öz ifadəsini bu və ya digər dərəcədə tapır. Məs. Segahda məhəbbət oyanışından əlavə çağırış və mübarizə elementləri də vardır. Lakin bunlar Humayun, Şüştər və

Bayatı-Şirzdakı qədər qabarıq və ardıcıl olmadığından Segah zaman etibarı ilə əvvələ düşür. Bunun kimi də Rastda səadət ifadəsi Şurdan aşağı səviyyədə olduğundan Şur muğamı həmin tsiklin son mərhələsində qərarlaşır.

Göründüyü kimi, Azərbaycan muğamları ayrı-ayrılıqda öz şöbə və guşələrində insan həyatının müxtəlif mərhələlərini əks etdirməklə bərabər, ümumi muğam sistemi də öz bədi-emosional təsirinə görə dialektik inkişafın zaman oxunda uyğun məzmun diferensial göstərir və bu düzümdən ümumi məna sisteminin ardıcılığı meydana gəlir.

Şur muğamının həmin ardıcılığın sonunda – səadət məqamında qərarlaşması, onun humanist məzmununda musiqi əsəri olması, xalqımızın milli-əxlaqi dəyərlərini ifadə edir və müsbət poetik obrazını canlandırır.

TƏSNİFLƏR VƏ RƏNGLƏR

TASNİFS AND COLORS

Muğam dəstgahlarının tərkibinə onların öz məxsusi şöbə və guşələrindən əlavə dərəmədlər, təsniflər və rənglər də daxildir. Dərəməd və rənglər adətən instrumental formada, təsniflər isə vokal formada ifa olunurlar.

Dərəmədlər muğam dəstgahının əvvəlində proloq rolunu yerinə yetirir, ifa olunacaq muğamın lad və tonallıq məziyyətlərini özündə ehtiva etməklə dinləyicini bir növ ona hazırlayır. Azərbaycan musiqi folklorunda və yazılı musiqi ədəbiyyatında hər bir muğam üçün bir neçə dərəməd vardır. Dərəmədlərin musiqi qu-

ruşu, funksional xususiyyətləri və digər musiqi xarakteristikası barədə professor R.İmraninin «Muğam tarixi» kitabında ətraflı məlumat verildiyindən burada geniş söhbət açmağa ehtiyac yoxdur. Oxucular bu musiqi haqqında həmin kitabdan kifayət qədər məlumat ala bilərlər.

Muğam şöbələri arasında ifa edilən təsniflər və rənglər funksional cəhətdən eyniyyət təşkil etsələr də musiqinin struktur quruluşuna və ifa üsullarına görə xeyli fərqlənirlər.

Qeyd etdiyimiz kimi, rənglər yalnız instrumental ifa olduğundan şöbələr arasındakı pauzada xanəndə bir qədər istirahət edir, tamaşaçı və dinləyicilərdə lirik və yüngül melodiya sədası altında təzə əhval-ruhiyyə yaranır.

Hər bir muğam şöbəindən sonra çalınan rəng həmin şöbənin lad və intonasiya quruluşunu mühafizə etməklə, həm də özündən sonra gələn şöbəyə intonasiya hazırlığı yaradır. Biz əvvəlki fəsillərdə təsniflərin şöbələr arasında körpü yaratdığını göstərmişik. Həmin vəzifəni rənglər də instrumental ifa formasında yerinə yetirir. Təsniflər muğamlardan ayrılıqda müstəqil oxunur, rənglər isə müstəqil musiqi kimi ifa edilmir.

Funksional baxımdan təsnifin iki əsas vəzifəsi vardır. Birincisi musiqini dəyişməklə, onu bir qədər yüngül və lirik məcraya keçirməklə dinləyicinin diqqətini təzələmək, ikincisi şöbədən-şöbəyə səlis keçid üçün munasib sinxron şərait yaratmaq. Bu, bir növ avtomobillərin sürətlər qutusunda qoyulmuş sinxronizatora bənzəyir. Ötürücülər qutusunda iri dişli çarxların ilişməsindən əvvəl kiçik dişli sinxronizatorlar ilişməyə daxil olaraq sürətləri bərabərləşdirir və

beləliklə ilişmənin yumşaqlığını təmin edir, səs-küyü azaldır və həm də qəfil zərbədən iri dişlərin sınımasının qarşısını alır. Təsnifin bir ayağı oxunub tamamlanan şöbədə, digər ayağı isə bundan sonra gələn şöbədə olur. Beləliklə, xanəndə çətinlik hiss etmədən «bircə addım» atmaqla şöbədən şöbəyə keçir. Çox zaman bu keçid nəqarət vasitəsi ilə yerinə yetirilir. Ustad xanəndələr təsnifin nəqarətini oxunacaq şöbənin tonallığına uyğunlaşdırmaqla bir növ onun cazibə sahəsinə daxil olurlar. Bu zaman həmin şöbəyə keçid dinamik zərurət kimi meydana çıxır. Şöbənin özündən əvvəlki şöbəyə təsnif vasitəsi ilə üzvi bağlantısı yaranmaqla dəstgahın ümumi musiqi materialında bir təbii harmoniya effekti əldə edilmiş olur.

Fəlsəfi-dialektik baxımdan təsniflər və rənglər muğam institutuna bir kateqoriya kimi daxil olsalar da, onlar buradakı məzmunu yox, formaya aiddirlər. Muğamın daxili musiqi məzmununun xarici təzahür formasında köməkçi element kimi çıxış edən təsnif lad və intonasiya cəhətdən məzmunu tabeçiliyini saxlayır. Bu cəhətdən rənglər daha ciddi və dəqiq muğam elementi sayılır, ona görə ki, təsniflər xənəndə tərəfindən vokal ifa edilərkən improvizəyə məruz qalaraq ümumi məzmunundan meyillənə bilər. Rəng isə instrumental ifa edildiyindən öz forma və məzmununu demək olar ki, dəyişməz saxlayır.

Rənglər və təsniflər dəstgah daxilində üstqurum kateqoriyasına daxildir və tabe olduğu muğamın bazısında hər hansı dəyişiklik onlara öz təsirini göstərir. Buna görə də ifaçının seçdiyi rədifdən asılı rəng və təsnif də dəyişilə bilər. Elə bu səbəbdən də bir muğamın bir neçə təsnif və rəngləri olur. Təsniflər ustad

xanəndələr tərəfindən bəstələnib ifa edilir və ağızdan-ağıza yayılaraq bəzən xalq mahnısı kimi də çıxış edir.

Cabbar Qaryağdı oğlu, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, İslam Rzayev, Əbulfət Əliyev, Hacıbaba Hüseynov, Əlibaba Məmmədov çoxlu sayda təsniflər bəstələyərək oxumuş, muğamlarımızın bədii cəhətdən inkişaf etməsində görkəmli rol oynamışlar. Muğamlardan fərqli olaraq təsniflərdə adətən heca vəznində yazılmış şeirlər, qoşmalar, gəraylılar, dördlülklər, bəzi hallarda bayatılar oxunur:

Nazlı yarım eyləmə,
Bağrımı qan eyləmə.
Sən mənimsən, mən sənin
Özgə xəyal eyləmə
(*Segah təsnifi*)

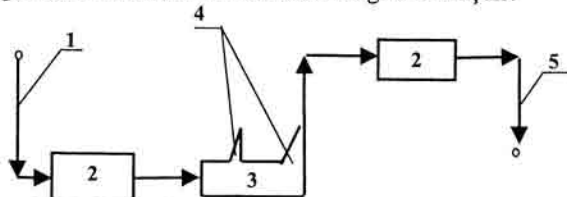
yaxud:

Gəldi baharın səfəsi,
Aləmi tutdu ziyası
Səhni güllüstanda ucaldı
Bülbülü şeydahun nəvəsi
(*Mahur təsnifi*)

Təsniflər muğamların bədii-estetik dəyərini artırır, dinləyici marağının səfərbər olmasında əhəmiyyətli rol oynayır. Muğamların daxili məntiqinə və fəlsəfi məzmununa dərinləndən bələd olan ustad müğənnilər təsnifin söz materialını seçdikdə, eləcə də onun musiqi məzmununu və intonasiasını qurduqda ifa etdiyi muğamın süjet xəttini nəzərə alır. Bu zaman təsnif ümumi ideyanın bir qədər lirik formada olan daşıyıcısı kimi görünür ki, bu da dəstgaha ümumi gözəllik, simmetriya, bədii zövqə isə bitkin bir estetik duyğu gətirir.

Təsnif kimi bəstələnib oxunan şeirlərin demək olar ki, hamısı məhəbbət mövzusunda olur və bir qayda olaraq burada ictimai məzmun daşıyan şeirlərdən istifadə edilmir. Buna görə də təsnif muğamın tərəvətini artırır, onun musiqi məzmununa yüngüllük, lirizm əlavə etməklə dinamikliyini yüksəldir. Qeyd etməliyik ki, dəstgah tərkibindən ayrı-ayrı şöbələrin müstəqil muğam kimi çıxarılıb ifa edilməsində təsniflərin çox böyük rolu vardır. Adətən belə muğamlar təsniflərlə birlikdə təsnif adı ilə oxunur (Hissar təsnifi, Muxalif təsnifi, Bəstə-nigar təsnifi, Dilkəş təsnifi və s.) və burada təsnif və muğam tam bərabər mövqedən çıxış edir. Fikrimizə, bəzi muğam ailəsinin tərkibindən müstəqil muğamların ayrılmasında da katalizator rolu təsnifə məxsusdur! Çünki, təsnif müstəqil ifaya meyillidir və özünə iki-üç şöbə və guşə birləşdirməklə müstəqilləşə bilər. Təsnif şöbələrin arasında keçid funksiyasını yerinə yetirdiyinə görə özündən əvvəl və özündən sonra gələn şöbələri dəstgah tərkibindən asanlıqla qopara bilər, buraya Bərdaşt və Əyaq (kadensiya) əlavə etməklə sərbəst bir müstəqil muğam yaranmış olur. Dəşti, Qatır, Şahnaz kimi kiçik həcmli muğamların yaranması da məhz bu yolla baş vermişdir.

Təsniflər vasitəsi ilə sərbəst muğamların meydana gəlməsinin ümumi modeli sxemdə göstərilmişdir:



Sxem 7. Təsniflər vasitəsi ilə sərbəst muğamların yaranmasının ümumi modeli.

1 – Bərdaşt, 2 – Muğam, 3 – Təsnif, 4 – Naqarət, 5 – Əyaq (kodensiya)

Sxemdən göründüyü kimi, təsnif dəstgah tərkibində aralıq funksiyası yerinə yetirdiyinə baxmayaraq kifayət dərəcədə cazibə qüvvəsinə malikdir və eyni zamanda şöbə və güşələrə nisbətən onun sərbəstlik dərəcəsi daha artıqdır.

Təsniflərin Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında çox böyük rolu vardır. Onlar muğamların bədiî tərtibatında, estetik və emosional təsirinin yüksəlməsində fəal iştirak edir, muğamların öz tərəvətini saxlamasında zəruri əhəmiyyət kəsb edirlər.

İnkişaf dialektikası muğam – təsnif – muğam kontekstində özünü daha qabarıq şəkildə biruzə verir.

Özündə əvvəlki muğam ladından ayaq götürən təsnif istinad etdiyi müstəvidəki təzadları daha da inkişaf etdirir. Nəqarət vasitəsi ilə məzmun və forma arasında kəmiyyət münasibətlərinə daxil olur. Nəqarətin tonallığı və intonasiyası xeyli yüksək olduğundan (kəmiyyət) əvvəlki musiqi keyfiyyəti onu qane etmir, nəticədə yeni keyfiyyətə keçid zərurəti yaranır. Bu zaman inkarın inkarı qanunu ilə əvvəlki forma inkar edilərək daha yeni musiqi forması (şöbə) qəbul edilir. Göstərmək lazımdır ki, fəlsəfi kateqoriyaların bəziləri sabit (bazis, məzmun), bəziləri isə dəyişkəndir (üstqurum, forma). Muğamlarda da forma və üstquruma aid olan hissələr musiqinin inkişafı ilə əlaqədar dəyişsə də bazis və məzmun bütün dəstgah boyu öz sabitliyini saxlayır.

Muğam musiqisində məzmun anlayışı Fizikada kütlə istilahi ilə müqayisə edilə bilər. Kütlə obyektiv mövcud olan maddi varlıq olduğuna baxmayaraq adi halda onu təyin etmək mümkün deyildir. Biz hər dəfə çəkini tapırıq. Cazibə qüvvəsi olmasaydı heç nəyi tərəzidə çəkmək mümkün olmaızdı! Kütlə yalnız cismlərin

qarşılıqlı təsirdən nəzəri yolla təyin edilir. Muğamların, təsniflərin daxili məzmunu da onun yaratdığı emosional təsirdən, duyğularımızın əks-reaksiyasından təyin edilir. Ona görə də muğamı başa düşməyən, ona yabancıl adamlar üçün burada heç bir məzmun nəzərə gəlmir.

Azərbaycan təsniflərinin nəzəri-musiqi analitikası görkəmli sənətsünas alim, professor R.F.Zöhrabovun «Azərbaycan təsnifləri» kitabında (rus dilində) verilmişdir. (Bax. «Azərbaydjanskie tesnifi» M, «Sovetskiy Kompozitor» -1983). R.Zöhrabov göstərir ki, təsniflər də instrumental musiqi əsərləri kimi muğamlardan asılı olmadan meydana gəlmişdir və muğamlar yarıandıqdan sonra onlar müstəqil hissə kimi xanəndələr tərəfindən muğam dəstgahlarının tərkibinə daxil edilmişdir. (səh. 3).

Bəzi təsniflərdə məhəbbət mövzusu şairin həyata, həqiqətə münasibəti ilə ifadə olunan fəlsəfi motivlərlə zənginləşir» (yənə orada, səh.5).

Tarixi inkişaf baxımından təsniflərin yaranmasını iki mərhələyə ayırmaq olar: Muğam – dəstgahlara qədərki və muğam-dəstgahlardan sonrakı mərhələ. Birinci mərhələdə R.Zöhrabovun qeyd etdiyi kimi təsniflər «təsnif» adı ilə deyil, öz məxsusi adı olan xalq mahnıları kimi yaranmış, sonradan lad və intonasiya cəhətdən uyğun gəlmiş muğamlara qoşulmuşdur. Bu zaman mahnının adı da qoşulduğu muğamın adını qəbul etmişdir. (Şur təsnifi, Rast təsnifi və s.). Əksər təsniflərin şer materialının qədim xalq bayatılarından, oxşamalardan ibarət olması da bunu təsdiq edir.

Sonradan ayrı-ayrı muğamların birləşərək dəstgah əmələ gətirməsi muğam musiqisinə yeni məzmun və

forma gətirdiyi kimi, təsniflərin yaranmasında da təkan-verici rol oynamışdır. Hər bir dəstgahın musiqi məzmununun daha da dolğunlaşması, fəlsəfi tutumunun artması onların ümumi süjet ətrafında sıx birləşməsi və eyni zamanda bədii təsirinin qüvvətlənməsi üçün yeni-yeni təsniflər yaranmağa başlamışdır. Belə təsniflər ustad xanəndələr tərəfindən məxsusi olaraq bəstələnmişdir.

ZƏRBI MUĞAMLAR HAQQINDA

ABOUT RYTMIC MUGAMS

Digər şərq xalqlarının muğam sənətindən fərqli olaraq Azərbaycan muğam sənətində «Zərbi-Muğam» adı ilə tanınmış muğam əsərləri vardır. Bunlar bir qayda olaraq yüksək registrdə çalınıb oxunan, güclü səs həmlələri və zəngülələrlə müşayiət edilən muğamlardır. Həmin muğamların bəzi xüsusiyyətləri, ana muğam dəstgahlarından ayrılıb sərbəstləşmələrinin dialektik səbəbləri barədə əvvəlki fəsillərdə danışmışdıq. Burada zərb muğamlar mövzusu üzərinə qayıtmağımızın məqsədi onların yaranması, inkişafı, ümumi muğam şəbəkəsində mövqeyi və poetikasının bədii xüsusiyyətləri ilə bağlı məsələlərə aydınlıq gətirməkdir.

Hazırda Azərbaycan müğənnilərinin repertuarında olan zərbi-muğamlar bunlardır:

«Qarabağ şikəstəsi», «Şirvan şikəstəsi» (bəzən buna «Sarıtorpaq şikəstəsi» də deyilir), «Kəsmə şikəstə», «Arazbarı», «Mani», «Heyratı», «Mənsuriyyə», «Sımayı-şəms», «Ovşarı» və «Heydəri».

Sadə vokal-instrumental muğamlar qrupuna aid edilən zərbi-muğamları musiqişünas M.S.İsmayilov Azərbaycan xalq musiqisi janrlarının üçüncü qrupuna – qarışıq bəhrli qrupa daxil etmişdir (M.S.İsmayilov. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B. «İşıq» 1984. səh.97). Zərbi-muğamların (bunlara ritmik muğamlar da deyilir) dəstgah və ya sadə muğam qrupuna aid edilməsi barədə musiqişünaslar arasında fikir ayrılığı mövcuddur. R.Zöhrəbova görə zərbi-muğamlar bir hissəli əsərlərdir, orada vokal və instrumental partiyalar bərabərhüquqludur (Зоҳрабов Р. Музыкально-поэтическое содержание зербии-мугама «Мансурия» ст. Известия АН Аз.ССР, 1979, ном. 1, с.128), R.İmraniyə görə isə onlar sadə vokal-instrumental muğam dəstgahlarıdır. («Muğam tarixi» 1 cild səh.220).

Ritmik muğamların hansı qrupa və ya kateqoriyaya aid edilməsinin bizim mövzumuz üçün o qədər də əhəmiyyəti yoxdur, lakin dəstgah məsələsinə fəlsəfi tutum baxımından öz fikrimizi bildirməliyik. «Muğam dəstgahı» anlayışını, «çay dəstgahı», «paltar-libas dəstgahı» istilahları baxımından şərh etmək fikrimizcə, dərin əsası olmayan, elmi-nəzəri düşüncə ilə məntiqi əlaqəsi zəif olan iddiadır. Bəlkə də İran (fars), Özbək və s. xalqların muğamlarına aid etdikdə hər cür topluma «dəstgah» demək mümkün olardı, çünki, onlarda Azərbaycan muğam dəstgahları kimi vahid süjet xətti, dialektika qanunlarına münasib dinamizm yoxdur. Azərbaycan muğam dəstgahları isə əvvəlki fəsillərdə göstərdiyimiz kimi, epik növə aid mürəkkəb fəlsəfi məzmunlu, elmi əsaslarla sıralanıb düzəlmiş musiqi ardıcılığıdır. Burada bədii-estetik düşünçünün, eləcə də dramatik quruluşun tutumu zaman və məkan anlamında

çoxöçlülüdür, həyatın hər hansı bir epizodik cəhəti ilə məhdudlanmır. Başqa sözlə desək, dəstgahda obraz baxımından bədii ümumiləşmə mövcuddur. Ümumiləşmə üçün isə epizodik hal kafi deyildir, ən azı ona görə ki, məntiq nöqtəyi nəzərindən inandırma həddinin zəruri tələblərinə cavab vermir. (Formal məntiqdə ayrı-ayrı tədqiqat obyektləri üçün yol verilə bilən xəta həddində inandırma sərhəddinin tapılması üçün tədqiqat obyektinin ümumi qəbul edilmiş sayı vardır. Bəzi hallarda həmin say miqdarı riyazi üsullarla hesablanır. Ümumiyyətlə ədədi və məntiqi hesablamalarda inandırıcı orta göstəricinin əldə edilməsi üçün minimum say 6-dır).

Ritmik muğamlarda (zərbi-muğamlarda) musiqidəki bədii şərh zaman-məkan koordinat sistemində epizodik məqam, an, konkret hadisə mövqeyində olduğundan, onları epik növə, eləcə də Azərbaycan «dəstgah» istilahına aid etmək düzgün deyildir. Bu, kiçik bir hekayəni ucadan və uzun-uzadı oxumaqla ona «roman» adı vermək kimi bir şeydir! O ki, qaldı ritmik muğamların Azərbaycanda yaranıb inkişaf etməsinə və indiyə qədər digər şərq ölkələrinə yayılması məsələsinə, burada da nəzəri baxımdan maraqlı cəhətlər var və həmin cəhətlərdən yan keçə bilmərik.

Biz əvvəlki fəsilərdə tarixi mənbələrə, görkəmli sənətsünaşlarımızın tədqiqatlarına istinadən ümumilikdə bütün muğamın Azərbaycanda yarandığını və məhz Azərbaycan xalqına məxsus musiqi janrı olduğunu görmüşdük. XIX əsrdə zərbi-muğamların da Azərbaycanda yaranması bu fikrin doğruluğunu təsdiq etməklə həmin yaradıcı prosesin davam etdiyini əyani surətdə ortaya qoyur. Zərbi-muğamların digər Şərq ölkələrində

yayılma bilməməsinin (yaxud gec yayılmasının) əsas səbəbi Azərbaycanlıların səs sisteminin və boğaz anatomiyasının fərqli olmasıdır. Zərbi-muğamlar zil səs sistemi, şaqraq boğaz-sinə, boğaz-beyin (xanəndlərin təbirincə) zəngülələri, səs həmlələri və səs keçidləri ilə oxunur. Aydınır ki, özbək, fars, türk (Anadolu), türkmən, gürcü və s. millətlərin səs-boğaz anatomiyasında ritmik muğamın tələbatını ödəyən keyfiyyətlər yoxdur. Bu muğamlar bir zaman həmin ölkələrdə yayılsa belə, registr və intonasiya səviyyəsi aşağı düşəcək və musiqi quruluşu interpretasiyaya uğrayacaqdır.

Muğamın məhz Azərbaycana məxsus olması faktını təsdiqləmə və sübuta yetirmə baxımından zərbi muğamların misilsiz əhəmiyyəti vardır!.

Musiqi ədəbiyyatında zərbi-muğamların əsasən iki mənbədən: 1) xalq havaları (mahnıları) və aşiq musiqilərindən (şikəstələr) və 2) muğam dəstgahları tərkibindən ayrılmaqla müstəqilləşmədən yarandığı göstərilir (Mənsuriyyə). Təsniflərdə olduğu kimi ritmik muğamlar da vokal-instrumental formada ifa edilir və muğam dəstgahlardan fərqli olaraq atədən instrumental ifa olunmur. Ona görə də ritmik muğamların poetik çaları söz-şer materialından xeyli dərəcədə asılıdır. Bununla belə təsniflərdən fərqli olaraq zərbi-muğamlarda özünəməxsus ideya-məzmun xüsusiyyətləri vardır və bu xüsusiyyətlər müstəqil ifadə bir cür, dəstgahdaxili ifadə isə başqa cür məziyyətlərlə özünü göstərir. Məs: Çahargah tərkibində oxunarkən Mənsuriyyə ondan əvvəlki şöbənin (Müxalif) yaratdığı çətinliyin artıq arxada qaldığına, iradə və qətiyyət nəticəsində itilafın həll edildiyinə intonasiya edirsə, müstəqil oxunuşda çətinliyin hələ qarşıda olduğu, onun

aradan qaldırılması üçün gücün, qüvvətin və əqlin səfərbər edilməsinə istiqamət görünür. Fitri istedad və fitri xanəndə səsinə malik, Azərbaycanın xalq artisti Yaqub Məmmədovun ifasında «Mənsuriyyə» ritmik muğamı özünün ən yüksək pilləsinə ucalmışdır. Mənsuriyyənin içərisində Y.Məmmədovun oxuduğu «Ağ seğah» Azərbaycan xalqının muğam yaradıcılığı, improvizasiya qabiliyyəti barədə əsaslı material verir. Eləcə də Xan Şuşınskinin ifa etdiyi «Qarabağ şikəstəsi» həm muğam səsinin, həm də muğam ifasında professional intuitsiyanın xalqımızda nə qədər yüksəkədə durduğuna əyani sübutdur.

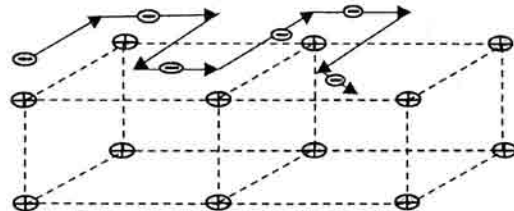
Ədəbi-bədii baxımdan ritmik muğamların yaratdığı poetik obraz qətiyyət, mərdənəlik və cəsurluq nümunəsi kimi nəzərə gəlir. Riyazi mənada bu poetik obrazın dinamikasına ümumi muğam çoxluğunda funksional sıra kimi baxılırsa, onda zərbi-muğamlar limit funksiyasının ekstremumu mövqeyinə düşür. Bir qədər sadə desək, burada insan səbrinin son həddi ilə hiddətin və qəzəbin maksimal nöqtəsi üst-üstə düşür. Artıq əvvəlki vəziyyətlə yaşamağın dözülməzliyi elə bir həddə çatmışdır ki, yeni yaşayış səviyyəsinə, təzə keyfiyyətə keçmək həyati zərurət kimi qarşıya qoyulmuşdur. Dialektik fəlsəfi baxımdan bu, inkarın inkarı məqamıdır!

Mənsuriyyənin Çahargahdan, Heyratı zərbi-muğamının isə Rast və Mahur-hindi (XIX əsrin I yarısında Heyratı bu muğamların tərkib hissəsində şöbə kimi oxunurmuş («Muğam Tarixi»). I cild, səh.223) tərkibindən ayrılıb müstəqil muğam statusu almasının əsas səbəbi də onların fəlsəfi tutumundadır! Özündən əvvəlki məqamla bənzər olmayan bu musiqilər həyata yeni baxış, yeni münasibət müstəvisində müstəqilləşmişlər.

Biz qarşıdakı fəsilərdə muğamların fəlsəfi dialektik məziyyətlərini araşdıracağıq. Əvvəlcədən fikir söyləməmək üçün bu məsələnin nəzəri-fəlsəfi cəhətlərini geniş izah etmirik.

Zərbi-muğamların bir əhəmiyyəti də ondadır ki, onlar xanəndə səsi üçün bir növ meyar (ölçü) rolunu yerinə yetirirlər. Azərbaycan müğamlarını ifa etmək istəyən xanəndə öz səs imkanını «Heyratı», «Mənsuriyyə» və «Qarabağ şikəstəsində» yoxlamalıdır.

Ümumi muğam dəstgahları çoxluğunda ritmik muğamların mövqeyi metallarda sərbəst elektronların mövqeyini xatırladır (sxem 8).



Sxem 8. Metalların kristal qəfəsində sərbəst elektronun hərəkətinə aid misal.

Kristal qəfəsin düyün nöqtələrində qərarlaşmış atomların arasında gəzib dolayan sərbəst elektronlar vardır. Onlar çox yüksək sürətli xaoslu rəqsi hərəkətə malik olsalar da elektrik sahəsində irəliləmə hərəkətinin sürəti azdır (müvafiq olaraq 300000 km/san, və 2 sm/san). Elektronun xaoslu hərəkət miqdarı (m.v. – kütlə ilə mürtin hasil) çox böyük olduğundan onlar atomların

cazibəsindən qopub sərbəstləşə bilmişlər və bununla da metala əsas metallik xassəsi – elektrikkeçirmə qabiliyyəti götürmüşlər.

Zərbi-muğamlarda da səs enerjisinin çoxluğu onlara sərbəstlik gətirmişdir.

Yuxarıdakı misaldan bir daha yəqin edirik ki, Azərbaycan professional muğam sənətinin inkişaf dinamikası təbiətin inkişaf qanunları ilə uyarlıdır, bəzi hallarda isə həmin qanunları təcüb doğuran bir şəkildə təqlid edir!

Metalların kristal qəfəsinin düyün nöqtəsində dayanan atom hər hansı bir səbəbdən elektron itirib ionlaşdıqda sərbəst elektronu asanlıqla öz cazibə sahəsinə çəkib saxlaya bilər. Bunun kimi də, dəstgah ehtiyac, bədii emosional zövqün tələbi olduğu halda lad əsası ilə uyğunluq təşkil edən müəyyən bir ritmik muğamı öz tərkibinə qəbul edə bilər. (Şur muğam dəstgahı Simayişəms ritmik muğamını qəbul etdiyi kimi).

MUĞAM İFAÇILIĞINDA İMPROVİZƏ

THE IMPROVISATION IN MUGAM PERFORMANCE

Biz muğam poetikasının təhlilində improvizasiya məsələsinə yeri gəldikcə toxunmuşuq və sonrakı işimizdə də bu amil üzərinə dönə-dönə qayıtmalı olacağıq. Çünki, muğam poetikasının, muğam ruhunun əksər tutumu improvizə – fərdi yaradıcılıq faktorundan cəmlənir. Ona görə də həmin problemin məxsusi analizə ehtiyacı vardır.

Qeyd etməliyə ki, bütün muğam ədəbiyyatında ifaçılıqda improvizasiya məsələsinin adı çəkilməsinə baxmayaraq bu məsələ indiyə kimi hərtərəfli təhlil edilməmişdir. Məlumdur ki, yaradıcılığın bütün növlərində, o cümlədən də musiqidə hər hansı bir yeniliyin, təkmilləşmə elementinin təbii edilməsi improvizasiyasız ötürülmür və bu mənada improvizasiya elə yaradıcılıq deməkdir. Lakin, hər yaradıcılıq improvizasiya olduğu halda, hər improvizasiya yaradıcı olmaya da bilər.

Bu prinsipial fərqi aydınlaşdırmaqdan ötrü yaradıcılıq nədir sualına cavab verməliyə. İnşaat və memarlıqdan tutmuş ədəbi-bədii fəaliyyət sahəsinə qədər bütün növlərdə insanın təfəkkür fantaziyasının görülən işə uğurlu təbii nəticəsində məzmun və formanın təkmilləşməsində təcəssüm edən amil yaradıcılıqdır. Məzmun və forma obyektiv kateqoriya olduğundan onda təcəssüm edən yaradıcılıq faktoru da ictimai-dialektik mənə daşıyır və ümumcəmiyyət çərçivəsində dayanıqlı mövqeyə malik olmalıdır. Məs: ev tikən memarın qapı və pəncərələri öz zövqünə uyğun formada layihələndirməsi hələ yaradıcılıq demək deyildir. Bu o zaman yaradıcılığa aid edilir ki, həmin forma ümumcəmiyyət baxışından uğurla çıxsa bilsin, ictimai-estetik keyfiyyətləri ilə müasir tələblərə cavab versin, əks təqdirdə bu, yaradıcılıq yox, özfəaliyyət olacaqdır. Deməli, improvizasiya o halda yaradıcı olur ki, onun təbii etdiyi yenilik ictimai zövqün tələbindən doğsun.

Muğam sənətində həm vokal, həm də instrumental ifa zamanı çoxsaylı müəllif fantaziyasına rast gəlirik. Bu fantaziyalardan hansının improvizə (yaradıcılıq), hansının isə özfəaliyyət olduğunu aydınlaşdırmaq olduqca vacib məsələdir. Çünki, bütün yaradıcılıq növ-

lərindən (hətta professional yazılı musiqi yaradıcılığından da!) fərqli olaraq şifahi-ənənəvi muğam sənətində yaradıcılıq olduqca ümumi forma daşıyır. O bütün xalqa məxsusdur və xalqın bədii-estetik zövqünə uyğun olmalı, milli-mənəvi tələbatı ödəməlidir.

Ayrı-ayrı muğamların poetik tutumuna analitik mövqedən yanaşmaqla onların daxili məzmununda qərarlaşan ideyanı (musiqi fikrini), həmin ideyanın dinamik inkişaf prosesində hansı məzmun və formalar əsasında həyata keçirildiyini təyin edərkən olduqca incə məsələlərlə qarşılaşdıq. Müəyyən olundu ki, muğamlar şifahi-ənənəvi professional sənət əsərləri olmasına baxmayaraq həddən ziyadə dəqiqlik və intuitiv professionalıq tələb edən janrdır.

Göstərməliyik ki, muğamda dəqiqlik sırf əvvəlkinin təqlidi demək deyildir. Bu, əsas etibarilə lad, tonallıq, intonasiya və səs düzümünə aiddir. Hər bir müğənninin səs quruluşu fərqli olduğundan və ifa etdiyi muğamda rədif özünü seçdiyindən, onsuz da sırf təqlid alın bilməz. Təqlidə cəhd edən xanəndələrin əksər hissəsi muğam sənətində uğur qazana bilməmişdir.

Muğam ifaçısı o zaman uğur qazanır ki, oxuduğu muğama öz improvizə elementlərini müvəffəqiyyətlə daxil edə bilər. Bu halda ifaçının kəmərinə gələn əsas faktor intuitsiyadır. Xanəndənin intuitsiyası ifa etdiyi muğamın fəlsəfi tutumu ilə dinləyicinin mənəvi-estetik tələbi arasında qərarlaşmalıdır. Hər hansı muğamı ifa edərkən xanəndə dəstgahın səs registrinin onun öz imkanına uyğun olub-olmamasına diqqət yetirməli, nə olursa olsun güc-bəla ilə muğamı oxuyub axıra çatdırmaq cəhdində bulunmamalıdır. Adətən səsi aşağı olan xanəndələr dəstgahların aşağı tonallıq şöbələrində uzun-

uzadı gəzişmələr aparır, yüksək tonda oxunan hissələrdən ya yayınır, ya da şöbəni qısaltmağa məcbur olurlar.

Əlbəttə ki, buna improvizə demək olmaz, xanəndə gücünü çatdığı dəstgahı oxumalıdır. İfaçının intuitsiyasına ən gözəl misal ölməz sənətkar Əhsən Dadaşovun «Sona bülüllər» mahnısını Qədir Rüstəmov ifa edərkən çaldığı Segahdır. Burada Ə.Dadaşovun intuitsiyası dörd faktoru əlaqələndirə bilmişdir:

- 1) mahnının poetikası;
- 2) Q.Rüstəmovun səs quruluşu və səs imkanı;
- 3) milli-estetik zövq;
- 4) öz daxili duyumu.

«Mütəxəssislerin yekdil fikrincə Qədri vəcdə gətirən, onu sənət möcüzəsi yaratmağa çatdıran Əhsən coşğun ilhamlı müşaiyəti olub». (V.Əliyev. Muğamatı necə öyrənməli. B. «Araz», 2001, səh. 29).

Qeyd etməliyik ki, hər hansı gənc xanəndənin özünü musiqi aləmində təsdiq etmək üçün mütəlak improvizasiyaya cəhd etməsi düzgün deyildir, xüsusən muğam ifaçılığında belə cəhdlər uğursuzluğa gətirib çıxara bilər. Xanəndə muğamları dəqiq öyrənib onun fəlsəfi dinamikasına daxil olduqdan sonra, yuxarıdakı misalda göstəriləyi kimi, improvizə də öz məqamında gəlib çıxacaqdır. Xanəndə özünü nüməyis məqsədi güdməməlidir, əksinə, öz sanbalını, ciddiyyətini və səmimiyyətini qoruyub saxlamalıdır. Biz Segah muğamını təhlil edərkən muğamatın şişirtməni sevmədiyini göstərmişdik. Ümumiyyətlə, hər bir sənətdə yersiz qabartma məzmunu xələl gətirir. Muğam dəstgahlarında

hadisələr vahid süjet xətti üzrə cərəyan etdiyindən hər bir musiqi məqamının öz ölçüsü, fikir tutumu və intonasiyası vardır. Xanəndə bir məqam üzərində ləngiyərsə (məsələn, artıq zəngülə vurmaq, xırdalıqlar etmək və s.) musiqinin dinamikasına zərər yetirmiş olar.

Muğamda improvizasiya musiqinin yaratdığı bədii obrazın xarakterində, xüsusiyyətində əks etməlidir. Xanəndə və ya tarzənin daxil etdiyi yeni xallar, yeni nəfəs obrazı təkamülünə xidmət etməlidir. İfaçı özü obraza girməyə obraz yarada bilməz, əksinə muğamın yaratdığı obrazı da bayağılaşdırmağa bilər. İmprovizasiyada əsas məqsəd ifa olunan muğamın məna və məzmun dolğunluğunu artırmaq olduğundan xanəndənin vəzifəsi yeni xalların, tapıntıların, bir sözlə öz daxili hissiyatından irəli gələn məqamların muğamın ümumi süjetdə birləşən səs düzümünə əlavə etməkdir. Bu əlavənin kəmiyyət ölçüsü elə bir miqdarda olmalıdır ki, musiqinin keyfiyyətində müsbət rol oynasın, onu öz məcrasından çıxarmasın.

Bəzi aralıq «bəstəkarları», aralıq «müğənniləri» ilə birləşib xalq mahnılarını guya müasir formada arenjimanlayaraq yaradıcılıq kimi təqdim edirlər. Həmin «yeni mahnının» ömrü 2-3 oxunuşla da sona çatır. Ona görə ki, xalqın ruhunu oxşamır, xalqın öz milli mənəviyyatına, milli estetik zövqünə uyğun yaratdığı mahnılarını yenilik bəhanəsi ilə səsi olmayan aralıq müğənnilərinin səs diapazonuna uyğunlaşdırmaqla xalqa sınımaq olmaz!

Muğam ifasında imrovizə hüququ yalnız ustadlara, muğamın mükəmməl bilicilərinə məxsusdur. Təcrübələr göstərmişdir ki, muğam ifaçılığında xanəndə 35-40

yaşdan sonra ən yüksək müvəffəqiyyət zirvəsinə qalxa bilər. Onun oxuduğu muğamların bədii-emosional təsiri daha effektiv olur, estetik zövqə və mənəvi duyğuya uyğun forma alır. Bu ona görə belədir ki, əvvəla, xanəndə 10-15 il ərzində kamilləşir, ustad ifaçı kimi yetişir, oxuduğu muğamların fəlsəfi tutumunu dərk edir və öz improvizə qabiliyyəti ilə həmin aləmə qaynayıb-qarışır. İkincisi də, muğamlar ciddi mövzular üzərində qurulduğundan və sanballı məzmun daşıdığından nisbətən yetkin insanın, dünyagörmüş şəxsiyyətlərin ifasında daha səmimi və inandırıcı təəssürat yaradır.

Bəzi müğənnilər muğam ifa edərkən (bu əsasən qadın müğənnilərə aiddir) əl-qol, qaş-göz hərəkətləri ilə guya musiqinin bədii təsir effektini artırmağa cəhd edirlər. Əslində isə bunlar artıq hərəkətlərdir, belə «improvizasiya» muğamın dinlənilməsindən diqqəti yayındırır.

Ümumi halda götürdükdə improvizənin məqsədi əvvəlki fəsilərdə qeyd etdiyimiz kimi, xanəndənin imkanlarını göstərmək istiqamətində yox, muğamın təkmilləşməsi, onun emosional təsirinin daha da artırılması yönündə olmalıdır.

Burada bir deyim vardır: ya əvvəlkinin tam təqlidi, ya ondan yaxşı! Həmin devizin həyata keçirilməsinin isə yolu birdir: yüksək səs imkanı və lazımı səviyyədə bilik. Öz üzərində müntəzəm çalışan, səsində, sənətində hörmət bəsləyən xanəndələr bu sahədə uğur qazanırlar. Təsədüfi deyildir ki, məşhur xanəndə, Azərbaycan milli muğam sənətinin korifeyi Cabbar Qaryağdı oğlu səsini mühafizə etmək üçün 50 yaşına qədər evlənməmişdi!

Qeyd etmək lazımdır ki, ifaçı xanəndənin qəzəl seçimi, şöbələrarası təsniflərin qəzəllərə və ümumi

musiqi məzmununa uyğunluğu onun improvizə imkanını da artırır. Çünki, bu zaman musiqi ilə ədəbiyyat arasında harmoniya yaranmış olur, bu harmoniyanın yaratdığı emosional duyğu ifaçının ilham mənbəyinə çevrilir.

II HISSƏ

MUGAM VƏ MÜASİR İDRAK NƏZƏRİYYƏSİ

PART TWO

MUGAM AND MODERN
PERCEPTION THEORY

MUĞAM POETİKASINDA DİALEKTİKA MƏSƏLƏLƏRİ

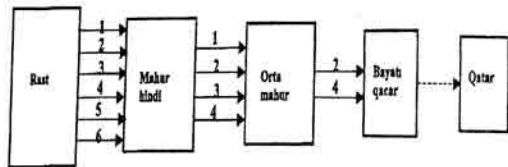
DIALECTAL TASKAS IN MUGAM POETRY

Biz əvvəlki fəsillərdə yeri gəldikcə muğamların musiqi quruluşunun fəlsəfi idrakla bu və ya digər dərəcədə bağlılığından söhbət açmışdıq və ayrı-ayrı muğamlarda (Rast, Çahargah) bunun təzahür formalarını göstərmişdik. Mövzunun olduqca geniş və çoxtərəfli olduğunu nəzərə alaraq bu barədə bir qədər ətraflı təhlil aparmaq zərurəti meydana çıxır.

Azərbaycan muğam tədrisi müəssisələrində hal-hazırda 17 ədəd muğam dəstgahı tədris olunur. Bərdaşt və Əyaq hissələri nəzərə alınmazsa bütün bu 17 muğam dəstgahının tərkibində sərbəst 52 şöbə və guşə vardır. Lakin muğamların hamısının birlikdə sayılan tərkibi 121 şöbə və guşədən ibarətdir. (Bərdaşt və Əyaq olmadan). Deməli, qalan 69-u iki və daha artıq muğam tərkibinə daxil olan şöbə və guşələrdən ibarətdir. Tədris olunan 17 muğamdan 7-si əsas muğamlar, 10-u isə törəmə muğamlar hesab olunur. Törəmə muğamların bəziləri orta və kiçik həcmli dəstgahlar, bəziləri isə zərb muğamlar olmaqla iki qrupa bölünür və musiqi strukturı, məzmun, lad və tonallıq baxımından müəyyən ana muğam ailəsinə aid edilir. Məs: Rast ailəsinə daxil olan muğamların ardıcılığı aşağıdakı kimidir:

Rast → Mahur Hindi → Orta Mahur → Bayatı
Qacar → Qatar.

Həmin ardıcılığı üst-üstə düşən (və ya müştərək) şöbə və guşələrin sayını göstərməklə modelləşdirmək olar:



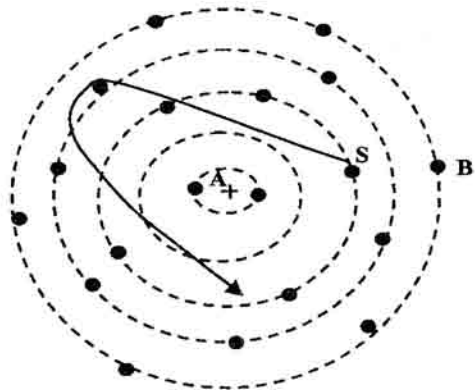
Sxem 9. Rast muğam ailəsinin modeli. Burada: 1 - Üşşaq, 2 - Hüseyni, 3 - Vilayati, 4 - Şikəsteyi-Fars, 5 - Əraq, 6 - Qərayi

Sxemdən görüldüyü kimi, Rast muğamından Bayatı-Qacara doğru getdikcə müştərək şöbə və quşə-lərin sayı azalaraq 6-dan 4-ə, daha sonra 2-yə düşür. Qatar muğamı isə Rast ailəsilə yalnız Mahur Hindinin Üşşaqı vasitəsilə qohumdur. Bayatı-Qacara isə lad, məqam, intonasiya ilə bağlıdır.

Qeyd edilən ardıcılığın dinamikasından görünür ki, Bayatı-Qacar Rast ailəsindən çıxmağa və tam müstəqil mövzu və məzmun qəbul etməyə daha çox yaxındır.

Rast muğamının əvvəlki fəsilərdə göstərdiyimiz bədii-estetik xüsusiyyətləri Bayatı-Qacarda o qədər də nəzərə çarpmır. Hətta burada oxunan Hüseyni və Şikəsteyi fars şöbələri də öz musiqi məzmununu və bədii istiqamətini bir qədər dəyişərək qəmginləşir, Zəminxarə şöbəsində bu kədər və niskil daha da qabarıq şəkildə özünü biruzə verir. Əgər Rast öz möhtəşəmliyi, idraki qüdrəti və özəməti ilə hər bir çətinlikdən insanı ağıl, kamal, bacarıq vasitəsi ilə çıxmağa çağırış kimi, «özünə inan, özünə güvən» şüarı kimi səslənirsə, Bayatı-Qacar öz dərdini özgələrinə, ətrafındakılara çatdırmaqla təskinlik tapır, onun kənardan köməyə ehtiyacı duyulur.

Müasir fizikada atomun planetar quruluşu müsbət yüklü nüvə və onun ətrafında dövr edən mənfi yüklü elektronlardan ibarət təsdiq edilmişdir. Məlumdur ki, atomun əsas kütləsi onun mərkəzində cəmləşdiyindən elektronlar öz sürətlərindən asılı olaraq müxtəlif məsafələrdə nüvə ətrafında dövr etməklə müxtəlif təbəqələrə bölünürlər və bunlar energetik səviyyələr adlandırılır. Nüvədən daha uzaq olan elektronlar onunla nisbətən zəif cazibə əlaqəsindədirlər və müvafiq halda başqa bir nüvənin cazibə sahəsinə düşə bilərlər. Atomdan bir elektronun belə, digər atom cazibəsinə düşməsi böyük kimyəvi və fiziki dəyişikliklərə gətirib çıxarır. Yeni maddə, yeni element (izoton) peyda olur. Təzə yaranmış maddə isə yeni fiziki-kimyəvi xassələrə malikdir.



Sxem 10. Atomun planetar quruluşu A - nüvə, B - elektron, S - həyəcanlanmış elektron.

Sxemdən görüldüyü kimi elektronlar nüvə ətrafında tam dairə üzrə deyil, rəqsi hərəkət formasında irəliləyirlər və həm də öz oxları ətrafında cüt-cüt düzünə və tərsinə fırlanırlar (spin cütləri). Elektronlardan bəziləri nüvəyə çox yaxınlaşdıqda (1 anqstrom tərtibində! $1 \text{ \AA} = 10^{-9} \text{ sm}$) nüvə və elektronun əks yüklü olmasına baxmayaraq onlar nüvədən itələnirlər. Belə elektron böyük sürət alaraq cazibə sahəsinin kənarına qədər aralanır, sonra $E=hV$ düstürü ilə hesablanan enerji itirərək yenidən öz elektrik səviyyəsinə qayıdır. Belə elektrona həyəcanlanmış elektron deyilir. İndiyə qədər elektronun nüvədən itələnməsi və onun enerji itkisinin səbəbləri tam şəkildə öyrənilməmişdir.

Zildən oxunan Qatar muğamının rast cazibəsinin kənarına çıxması da buna bənzəyir. Ümumiyyətlə demək olar ki, bütün muğamlarda sondakı zil şöbədən sonra kadensiya vardır, yəni səsin enerjisini itirmiş elektron kimi get-gədə zəifləyib aşağı düşərək mayəyə qayıdışı (Əyaq) Azərbaycan muğamlarının xarakterik xüsusiyyətidir. Elektronların spin cütləri şəklində birinin düz, o birisinin tərs istiqamətdə fırlanmasına bənzəyiş tarda alt-üst mizrabların işlədilməsidir.

Şur muğamı ailəsinə nəzər saldıqda Bayatı Kürdün Şurun Bayatı Türk məqamından, Dəştinin mayeyi-Şürdan, Şahnazın isə Şur-Şahnaz məqamından inkişaf edib ayrıldığını görürük. Rahab muğamı Şur ailəsinə aid edilsə də onun Şuştər, (Əmiri vasitəsilə) və Rast ilə də (Şikəsteyi-fars, Əraq, Qərayi) sıx əlaqəsi vardır. Dəşti muğamı əvvəllər Şurun tərkibində ifa edilsə də indi o, müstəqil bir muğam kimi Şur ilə əlqəni itirmişdir. Onun Şurun mayəsində yalnız cüzi izi qalmışdır. Zil səslə və Şaqraq zəngülələrlə oxunan Şahnaz

muğamının Şurdan ayrılmasını da həyəcanlı elektron vəziyyəti ilə müqayisə etmək olar. Bunun kimi də, Mənsuriyyənin Çahargahdan ayrı zərb muğam kimi oxunması, Heyratı zərb muğamının təşəkkülü güclü səs enerjisi ilə ifa edilən muğamların müstəqilliyə meylini göstərir. Bunun bir neçə səbəbi vardır. Əvvəla, uzun tərkibli dəstgah içərisində zil səs tələb edən zərb muğamlarının oxunması bir çox xanəndələr üçün çətinidir, ikincisi, dəstgah tərkibində oxunan zərb muğamın məzmunu ümumi dəstgahın musiqi ideyasına xidmət etdiyindən onun öz məxsusi bədi təsir gücü müəyyən qədər aşağı düşür və zərb muğam istəməz bir qədər qısa oxunur, güclü səs həmləsinə malik müğənni üçün improvizə imkanı məhdudlaşır. Üçüncüsü, fəlsəfi-idrak baxımından böyük hərəkət miqdarına və yüksək qüvvə impulsuna malik varlığın özündən güc tutumu etibarı ilə zəif olanın tabeçiliyində uzun müddət dayanma bilməsi üçün həddən ziyadə cazibə qüvvəsi və məzmun ilişkisi olmalıdır. Əks təqdirdə zaman keçdikcə, hər hansı bir kənar təsirdən onlar ayrılmaya məhkumdur.

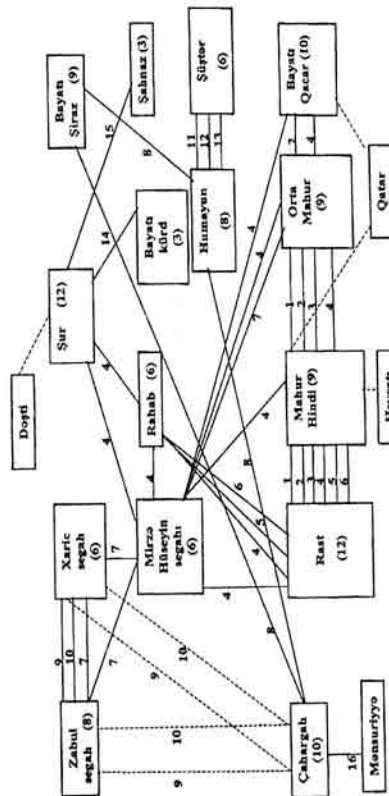
Segah muğamının allotropik şəkildəyişmələrini (Zabul-segah, Xaric segah, Mirzə Hüseyn Segahı və s.) struktur-tərkib əlaqələri nöqtəyi-nəzərindən təhlil etdikdə onların daxili melodik və məzmun uyğunluğundan başqa həm də bir çox muğamlarla xarici ilişkələrinin də kifayət dərəcədə möhkəm olduğu görünür. Azərbaycan muğamlarının orta qərb və güşələrinin bəzi lad məqamları nəzərə alınmazsa ümumi modelini vermək olar (sxem 11). Bu sxem Azərbaycan muğamlarının ən sadə və ümumiləşdirilmiş vizual əlaqə sistemini əks etdirir. Həqiqətdə isə əlaqə elementlərinin və

məqamlarının miqdarı göründüyündən daha artıqdır. Bu, əsasən lad, intonasiya və melodik məzmun hesabına arta bilər.

Azərbaycanda tədris olunan muğamların ayrı-ayrı muğam ailələri üzrə və həm də bütövlükdə cəm halında əlaqə modelinin qurulması muğamların inkişafı və dinamiki istiqaməti barədə müəyyən bilgi verir. Bundan əlavə, muğam tamaşalarında musiqi tərtibatı üçün əhəmiyyətlidir, üstəlik də muğam öyrənənlərin işini xeyli asanlaşdırır.

Ümumiyyətlə, modelləşdirmə və faktor analizi tətbiqi riyaziyyatın inkişaf mərhələsinin nisbətən son dövrünün məhsuludur və nəzəri-analitik təhlilin kibernetikanın tətbiqi ilə həyata keçirilməsində mühüm rol oynayır. Model analitikasının əsas üstünlüyü ondadır ki, burada tədqiq olunan problemin struktur quruluşu açıq vizual formadadır və məzmunu bu və ya digər formada təsir göstərə bilən çoxsaylı faktorların eyni vaxtda hesablamaya daxil edilməsinə şərait yaradır. Bu isə öz növbəsində tədqiqatçının öyrənilən problem üzərində manevr qabiliyyətini artırır, xüsusidən ümumiyyətlə və əksinə keçidi təmin etməklə analitika ilə dialektikanı birləşdirə bilmək imkanı verir. Bu halda əldə edilən nəticələr daha dolğun, inandırıcı və ümumi olur ki, bu da müasir idrak nəzəriyyəsinin vacib şərtlərindəndir.

Azərbaycan muğam musiqisinin ümumi, vahid bir şəbəkə halında modelləşdirilməsi ayrı-ayrı muğamların lad, intonasiya və musiqi quruluşu ilə bir-birinə bağlı cəhətlərini aşkara çıxarmaqla bərabər, həm də onların məzmunu əlaqələrini görüntüyə gətirə bilər.



Sxem 11. Azərbaycan muğamlarının sadə əlaqə modeli
 1-Üşuq, 2-Hüseyni, 3-Yülcək, 4-Sikastey-fars, 5-Əraq, 6-Qaray, 7-Mübarriqə, 8-Hüzel, 9-Həsər, 10-Hüseyni, 11-Şurur, 12-Fəli, 13-Tərkiş, 14-Bayan tür-k, 15-Şahnaz, 16-Mənsurbiyyə
 Mötərizədə göstərilən rəqəmlər muğamların tədris olunan şöbələrinin sayını əks etdirir.

Əlbəttə, muğamlara hər hansı bir sxematik nöqteyi-nəzərdən yanaşmaqla onların daxili məzmununu lazımı dərəcədə üzə çıxarmaq mümkün deyildir. Çünki, muğam yalnız vizual cismani varlıq deyildir, onun öz daxili aləmi, öz hissi, öz nəfəsi və ətraf aləmə adekvat münasibəti vardır. Bütün bunlarla yanaşı biz qurduğumuz bu sadə sxemdən bəzi nəticələrə gələ bilərik.

Sxemdən görünür ki, bir-biri ilə sıx əlaqədə olan dörd muğam-dəstgah cütünü vardır: 1) Zabul Segah-Xaric Segah. 2) Rast-Mahur-Hindi, 3) Mahur-Hindi-Orta Mahur, 4) Humayun-Şüştər.

Muğamların tərkib etibarilə bu cür cütləşməsi kainatda qoşa ulduz sistemlərini xatırladır. Bu, eyni zamanda atomdaxili elektron cütləşmələrinə də (spin cütləri) uyğundur.

Yuxarıdakı sxemdən aydın görünür ki, Azərbaycan muğam sistemində xarici təsir gücünə, aktiv əlaqə məziyyətlərinə görə aparıcı yeri Segah və Rast muğam ailəsi tutur. Bunlar bir növ ağır nüvəli elementlərə bənzəyirlər. Məlumdur ki, ağır nüvəli elementlər radio-aktiv elementlərdir və zaman keçdikcə onlar izoton çevrilmələrinə məruz qalmaqla müəyyən müddətdən sonra başqa elementə çevrilirlər.

Rast → Mahur Hindi → Orta Mahur → Bayatı Qacar ardıcılığı öncə qeyd etdiyimiz həmin çevrilmənin əyani sübutudur.

Segah ailəsinə daxil olan muğamlarda struktur fərqləri olsa da ümumi musiqi məzmunu çox az dəyişir və ona görə də «Segah» adı öz yerində qalmaqdadır. Burada meydana gələn ayrı-ayrı muğamlara Segahın izoton forması kimi baxmaqdan əlavə, onun allotronik çevrilməsi kimi də yanaşmaq olar. (Allotropiya eyni bir

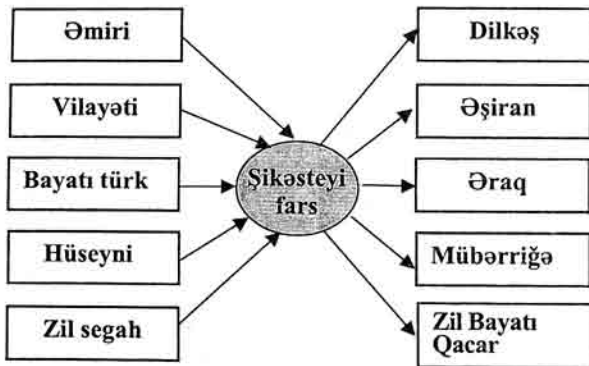
elementin müxtəlif şəraitdə, müxtəlif kristal qəfəs emələ görə bilmə qabiliyyətidir (Məs: karbon – kömür – qrafit – almaz). Ümumiyyətlə allotropiya muğamların hamısına xas olan cəhətdir.

Xanəndənin və ya tarın səs quruluşundan və ifa qabiliyyətindən asılı olaraq eyni bir muğamda tamamilə fərqli əhval-ruhiyyə hiss etmək olar.

Tərtib olunmuş modeldən görünür ki, Rahab lad, məqam məziyyətlərinə görə Şur ailəsinə daxil olsa da tərkib-struktur cəhətdən Rast ailəsi ilə daha sıx əlaqədədir.

Azərbaycan muğam şebəkəsinə bütövlükdə mürəkəb bir üzvi maddə kimi baxmaq olar. Polimerik quruluşu malik bu maddənin tərkibinə daxil olan birləşmələr (dəstgahlar) və elementlər (birtərkibli zərb muğamlar) bir-biri ilə valent əlaqəsindədirlər. Bu mürəkəb sistemdə valentlik dərəcəsinə görə çoxtərkibli muğamlardan ən aktiv vəziyyətdə Rast və Segah ailəsi muğamları, ən passiv vəziyyətdə isə Bayatı-Şiraz muğamıdır. Buna görə də Segah və Rast tərkibli muğamların zaman keçdikcə interpretasiyaya uğraması ehtimalı böyükdür. Bayatı-Şiraz isə öz tərkibini və musiqi məzmununu xeyli müddət qoruyub saxlaya bilər. Göründüyü kimi, zərb muğamlar ümumi muğamat şebəkəsi ilə yalnız bir valent əlaqəsindədirlər. Heyratı və Qatar muğamında bu valent əlaqəsi demək olar ki, yalnız nəzəri cəhətdən qalmışdır, onlar artıq müstəqil muğama çevrilməkdədirlər. Öz ana kökü ilə əlaqəni saxlayan hələlik Mənsuriyyə və Şahnazıdır. Şahnaz muğamının getdikcə öz tərkibini genişləndirmə imkanını nəzərə alsaq müəyyən müddətdən sonra onun da tam müstəqillik əldə edəcəyini güman etmək olar.

Muğamların əlaqə modelində şöbə və guşələrin aktivliyinə nəzər yetirdikdə Şikəsteyi-fars şöbəsi ön plana gəlir. Bu şöbə ümumi baxılan 17 muğamdan 7-sinin, o cümlədən 7 irihəcmli əsas muğamdan 4-nün tərkibinə daxildir. Sxematik şəkildə göstərsək Şikəsteyi-fars şöbəsinin mövqeyi ümumi muğam modelində aşağıdakı kimidir (sxem 12).



Sxem 12. Muğam tərkiblərində Şikəsteyi-fars şöbəsinə giriş-çıxış əlaqələri.

Şikəsteyi-fars muğamının melodik səciyyəsi və musiqi məzmunu onun ən müxtəlif tonallıqda olan şöbə və guşələrdən həm əvvəl, həm də sonra ifa edilə bilməsinə imkan yaradır. Bu cür aktivliyə və musiqi keçiriciliyə baxımından yüksək sərbəstlik dərəcəsinə malik olması Şikəsteyi-fars muğamının musiqi dramaturgiyasındakı əhəmiyyətini şərtləndirir. Təsadüfi deyildir ki, səhnələşdirilmiş muğam operalarının əksəriyyətində (Ü.Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun», Ə.Aslan-

oğlunun «Məhəbbət hekayəti» və b.), bu muğamdan geniş istifadə edilmişdir.

Şikəsteyi-farsın Segahla reaksiyasından Mirzə Hüseyn segahı, Əmiri ilə birləşməsindən Rahab muğamı meydana gəlmişdir. Azərbaycan muğam şəbəkəsində hazırda tutduğu aktiv mövqeyə əsasən söyləmək mümkündür ki, Şikəsteyi-fars ilişgisi ilə daha yeni bir (ola bilər ki, bir neçə !) muğam sintez edilə bilər. Biz burada sxem 12-yə əsaslanıb bir neçə variant təklif edə bilərdik. Lakin bunu etmirik. Çünki, muğam xalq yaradıcılığına, musiqi folkloruna aid məsələdir. Xalqın bədii zövqünün tələb etdiyi məqamda muğam təbii istəkdən doğmalıdır.

Çahargah muğamında olan Hasar və Müxalif şöbələrinin Zabil Segah və Xaric Segahda müəyyən lad və tonallıq dəyişikliyi ilə müvafiq olaraq Mənəndi-Hasar, Mənəndi-Müxalif kimi çalınıb oxunması bu iki dəstgah arasında melodik keçiricilik yaratmaqdan əlavə həm də müəyyən məqamlarda xarakter uyğunluğunun olduğunu göstərir. Hasar və Müxalif şöbələrinin məziyyətləri Segahda bir qədər lirik formada canlanır. Burada aşıqın yandığı məhəbbət alovunun şiddəti ifadə olunmaqla vüsala yetmək çağırışı, bu yolda can qoymaq ehtirası öz bədii – musiqi ifadəsini tapır. Çahargahda isə musiqinin xarakteri dəyişilərkən daha kəskin məcraya keçir. Çahargah üçün konkret vuruş meydanı daha səciyyəvi olduğundan Segahdakı Mənəndi-hasar uzaqdan çağırış, ələcsiz haray kimi göründüyü halda Çahargahda bu pəhləvan nərsəsi məziyyətindədir. Segahda Mənəndi-hasar çətinliklər qarşısına hasar (divar) çəkmək kimi səslənir. Çahargahda isə öncə qeyd etdiyimiz kimi, qarşıdakı düşməni dövrələmək, mühasirəyə alıb məhv

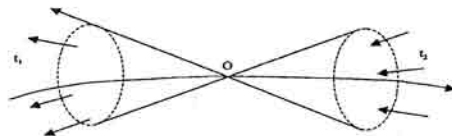
etmək cəhdi aşkar görünməkdədir. Bir sözlə Segah müdafiə, Çahargah isə hücum mövzusu üzərində qurulmuş muğamdır.

Qeyd etməliyik ki, Azərbaycan muğamlarının yuxarıda göstərilən sadə əlaqə modeli (sxem 11) onların qarşılıqlı münasibətlərini, bir-biri ilə melodik keçid əlaqələrini, musiqi xarakteristikasındakı oxşarlıqlarını tam surətdə aşkara çıxarmasa da hər halda müəyyən ümumi cəhətlərin vizual təhlildən keçirilməsinə imkan verdi. Muğamların instrumental ifasının yazılı not materiallarından istifadə etməklə daha təkmil model yaratmaq olar. Onu da göstərmək vacibdir ki, hər hansı bir şöbə və ya guşə bir muğam dəstgahından digərinə keçdikdə öz əvvəlki məziyyətlərini müəyyən dərəcədə dəyişdirib yeni muğamın musiqi məzmununa və mövzusunə uyğunlaşdırır. (Muxalif və Hasarın Segah və Çahargah tərkibində olduqları kimi). Məs: Şur tərkibində Şikəsteyi-fars oxuyan xanəndə (və ya tar) həmin şöbəni Rast tərkibində oxuduqda onun lirik məzmununu bir qədər ciddiləşdirməli, şairanəlikdən mürşidliyə doğru intibah yolunu göstərə bilməlidir.

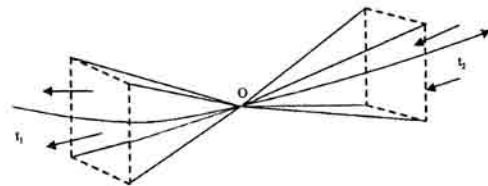
Bir çox yerüstü problemlərin nəzəri təhlili və əməli hesabati inersial sistemdə (cazibə qüvvələrinin təsir etdiyi əyri fəza) aparıldığından əldə edilən nəticələr nisbi xarakter daşıyır. Buna görə də bu sistemdə tətbiq edilmiş fiziki düsturlar, bioloji və psixioloji amillər (hətta rənglər) başqa şəraitdə, tamamilə özgə cür effekt verə bilər. Məs. Biz insanlar yer üzərində dayandığımız üçün yerin Günəş və öz oxu ətrafında fırlanmasını özümüz hiss etmirik və bunu hesabla məsələlərə nəzərən təyin edirik. Əsl həqiqətdə Yerdən kənar mövqedə tərpənməz vəziyyətdə olan nöqtədən Yeri

müşahidə etsək onu adi gözlə görmək belə, öncə qeyd etdiyimiz kimi, çətin olar, ona görə ki, Yer çox böyük sürətlə irəliləmə hərəkəti edir. (bir gündə orta hesabla 2,3 mln.k.m.).

Relyativ sistemdə (mütləq tərpənməz nöqtəyə nəzərən (absalyut)) koordinat sistemi qursaq və burada zaman və məkan anlayışlarını da nəzərə alsaq təqribi olaraq aşağıdakı kimi bir sxem alınar.



Variant A



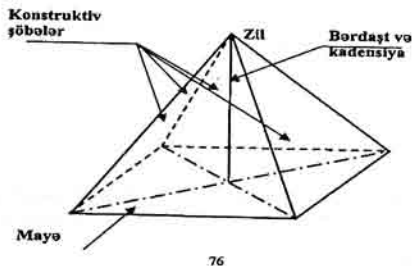
Variant B

Sxem 13. Yer planeti hərəkətinin relyativ sistemdə qrafiki təsiri. A-fəzanın konusvari təsviri, B-fəzanın piramidal quruluşunun təsviri.

Sxemdən görüldüyü kimi müşahidəçi insan daima təpə nöqtələri ilə bir birinə söykənmiş iki konusun və

ya iki piramidanın arasında olur. Piramidanın biri (t_1) keçmiş zaman və məkanı, digəri isə (t_2) gələcək zaman və məkanı özündə birləşdirir. Astrofizikanın son tədqiqat əsərlərində fəzanın tillərə malik olduğu, qalaktikaların prizmanın təpə nöqtələrində yerləşdiyi, eyni zamanda qalaktikaların bir-birindən uzaqlaşdıqları (yeni tillərin uzanması) təsdiq edilmişdir. Buna görə də yuxarıdakı sxemin B variantı daha məqbul sayıla bilər. Relyativ sistemdə zaman, ölçü, sürət və enerji anlayışları tamamilə yeni bir keyfiyyət alır. Misir piramidalarında dəfn olunmuş fironların cəsədinin uzun illər çürüməməsi və yaxud Rusiyada Pskov şəhəri yaxınlığında şüşə materialdan qurulmuş piramidanın ortasında qoyulmuş bir şüşə suyun – 28 dərəcəyə qədər soyulduqda belə, donmaması (həmin su əl vurulduğu zaman bir anda donmuşdu!) hələlik sirt olaraq qalır. Çünki, biz hələ relyativ sistemə keçə bilmirik, bunun yalnız nəzəri izahı ilə kifayətlənirik.

Azərbaycan muğamlarının musiqi quruluşu və mövzu konstruksiyası ilə Misir piramidaları arasında müəyyən oxşarlıq vardır.



Sxem 14. Muğam və piramida.

Bərdaşt, piramidanın təpə nöqtəsindən oturaçaq perpendikulyar endirilmiş hündürlük, oturaçaq maye, yan tillər konstruktiv şöbələr, təpə nöqtəsi zil-kulminasiya, piramidanın ümumi daxili həcmi isə muğamın mövzu və məzmun tutumuna uyğundur. Məlumdur ki, ağ işıq (foton) üçüzlü prizmadan keçdikdə 7 rəngə ayrılır. Həmin 7 rəngi bir-birinə qatmaqla daha artıq rəng çalarları əldə edilir. Azərbaycan musiqisində (o cümlədən muğamlarda da) 7 lad əsas olduğundan həmin musiqinin insan beynində yaratdığı duyğuların sayı müasir insanın psixofizioloji tələbatına tamamilə uyğun gəlir. Başqa sözlə, dinləyicidə elə bir psixoloji məqam yoxdur ki, bizim muğamların hansısa bir şöbə və ya guşəsi onu ödəyə bilməsin. Bu cəhət Azərbaycan muğamlarının, ümumiyyətlə musiqimizin yüksək sivil mövqeyindən xəbər verir, onun insanın daxili istəyini hər bir səviyyədə musiqi ilə ifadə edə bilmək qabiliyyətini təsbit edir.

İnsanın daxili istəyini və ya onun psixoloji duyğusunu ümumi şəkildə 7 əsas təşkilədiçiyə gətirmək mümkündür ki, bunların da hamısı muğam tərkiblərində öz əksini tapmışdır.

- | | |
|-------------|---|
| 1. Məhəbbət | (Segah) |
| 2. Kədər | (Humayun) |
| 3. İdrak | (Rast) |
| 4. Giley | (Şüştər) |
| 5. Sevinc | (Şur) |
| 6. Çağırış | (Hüzzal, Bayatı-İsfahan,
Zil-Bayatı Şiraz) |
| 7. Qəzəb | (Əraq, Hisar) |

Bütün bu 7 psixo-fizioloji hal müasir insanın tam daxili düşüncə məziyyətlərini ifadə edir. Biz burada mövzunu xeyli uzada bilərdik. Yəni, göstərdiyimiz hər bir psixioloji duyğunun da öz tərkib hissələrini açma bilərdik. Lakin bunu lazım bilmirik. Məqsədimiz Azərbaycan muğam dramaturgiyasının imkanlarının nə dərəcədə yüksək və sivil olduğunu göstərmək idi ki, bunu da etdik.

Ümumiyyətlə, Şərq ədəbiyyatında və ilahiyət fəlsəfəsində 7 rəqəmi müstəsna yer tutur və demək olar ki, müqəddəs sayılır, hətta qəzəllər də adətən 7 beytdən ibarət yazılır. Azərbaycanda 7 lad əsasının olması, 7 əsas muğamın qəbul edilməsi, hətta hazırda tədris olunan 121 şöbə və gusəni 17 muğama böldükdə öncə dediyimiz kimi, 7 rəqəminin alınması, həftənin 7 gündən və ağ işığın 7 tərkibdən ibarət olması bir-biri ilə nə dərəcədə bağlıdır? Hələlik bu sualın inandırıcı cavabını vermək mümkün olmasa da işıq tərkibi ilə bağlı bəzi məsələlərə toxunmaq olar.

Tədqiqatlarla sübut edilmişdir ki, 7 işığın hər biri insana bir cür psixioloji təsir göstərir. Bunlardan yüngüllük (ağ, ağımtıl, sarı), həyəcanlanma (qırmızı, narıncı, sarı), yorğunluq (qara, bənövşəyi), uzaqlaşma (yaşıl, mavi, bənövşəyi), yaxınlaşma (qırmızı, sarı) və s. təəssüratlarını qeyd etmək olar.

İşıq və musiqinin kompleks şəkildə istifadə edilməsi ilə iş yerlərində işçilərin yorğunluğunun azaldılması və əməyin mühafizəsi, işin gərgin çağlarında diqqətin artırılması və əmək məhsuldarlığının yüksəldilməsi yönündə tərəfimizdən tədqiqatlar aparılmış və Moskva mətbuatında müvafiq elmi məqalə dərc etdirilmişdir. (Bax. P.O.Алиев, А.А.Ханкишиев.«Програм-

мирование рабочего дня в мелоративном строительстве», «Гидротехника и мелорация» ном.10, М. 1980 стр.48). Göründüyü kimi 7 işıq tərkibi ilə 7 muğam ladi arasında psixofizioloji baxımdan əlaqə vardır. Məs. Şurda yüngüllük və yaxınlaşma, Bayatı-Şiraz və Segahda uzaqlaşma, Rastda sakitləşmə və düşüncəyə dalmaq, Çahargahda yaxınlaşma və həyəcan açıq-aşkar şəkildədir.

Bütün bunlar bir daha sübut edir ki, dünyəvi idrakin çərçivəsi genişləndikcə, ən kiçik zərərçikdən ən böyük qalaktikalara qədər elmi düşüncə yeni-yeni müvəffəqiyyətlər əldə etdikcə, muğamların daxilindən də təzə elmi nəticələr üzə çıxarılır. Bəzən adama elə gəlir ki, bu proses kainatın özü kimi sonsuz və əsrarəngizdir!

Azərbaycan muğam musiqisində təcəssüm edən fəlsəfi idrakin fəlsəfənin özünün dünya miqyasında bir elm kimi formalaşmasından irəli getdiyi çox böyük təəccüb və heyrət doğurur! İstər-istəməz bu musiqinin yerüstü yaranışdan daha çox, səmavi məzmuna aid olması fikri meydana çıxır. Bu halda, həmin musiqinin nə üçün məhz Azərbaycan xalqına bəxş edilməsi maraqlıdır. Bəlkə də bu, xalqımızın həyat və məişət tərzini, yaşadığı ərazini, istifadə etdiyi qidanı, boğaz anatomiyasını, mənəvi-əxlaq keyfiyyətlərini nəzərə almaqla müəyyən edilmişdir!

Bu məsələ ayrıca bir tədqiqat mövzudur. Məs. Bütün peyğəmbərlərimiz və müqəddəs kitabların əsasən Qüds şəhərinə göndərilməsi də sirr olaraq qalır.

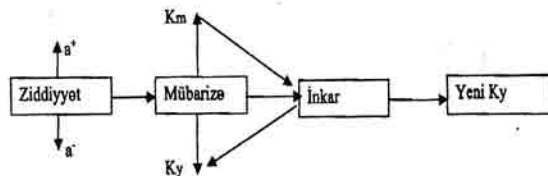
Son illərdə UFOloqların tədqiqatlarında Xəzər dənizi və Azərbaycanın UNO-lərin maraq dairəsində olduğu qeyd edilir. Bütün bu məsələlər arasında müəyyən

əlaqə ola bilər. Əfsus ki, hələlik əlimizdə bu barədə nəticə çıxarmaq üçün kifayət qədər material yoxdur.

Dialektik inkişaf prosesinin elmin müasir energetik nəzəriyyəsi baxımından izahı çağdaş idrak institutunun son dövrlərdə əsas istiqamətinə çevrildiyindən Azərbaycan muğamlarının bu prizmadan görünüşü maraqlıdır və buna ehtiyac duyulur. Məlumdur ki, hər bir qapalı sistem öz energetik tutumu və potensialı ilə fərqlənir. Sistem açıq olduqda, yəni bir sistemdən digər sistemə keçid imkanı meydana çıxdıqda inkişafın istiqaməti daha yüksək potensialı sahədən (gərginlikdən) daha aşağı enerjili səviyyəyə tərəf olmaqla hər iki (daha da çox ola bilər) sistem arasında enerjini (gərginliyi) bölüşdürməklə müvazinət yaranır. Dünyada mövcud olan hər bir varlıq (maddi və mənəvi) öz gərginliyini azaltmağa meyillidir. Gərginliyin azalması məzmun və forma və yaxud bazis ilə üstqurum arasında müvazinəti yaratmaqla əldə edilir.

Azərbaycan muğamlarının ümumi musiqi strukturunda da bu məsələ həm fərdi, həm də ümumi şəkildə öz həllini tapmışdır. Fərdi şəkildə bu ayrı-ayrı muğam dəstgahlarının istər məzmun, istərsə də səs-intonasiya quruluşunda təzahür edir. Məs: hər bir muğam dəstgahı yüksək energetik səviyyəli Bərdəstdən başlayaraq Mayəyə (hadisəyə) düşür, hadisələrin inkişafı ilə gərginlik get-gedə artır (Çahargah, Segah və s.) və sonra artıq enerji kənara ötürüldüyündən sistemdə bir növ müvazinət meydana gəlir. Güclü səs həmləsindən sonra mayəyə qayıdış (kadensiya) baş verir. Artıq, daxili gərginlik bir qədər azalmış, sakitlik və nisbi rahatlıq özünü biruzə verməkdədir!

Azərbaycan muğam şəbəkəsinin bütövlükdə təhlilə məruz etdikdə də ayrı-ayrı muğamların xeyrlə şorin mübarizə apardığı bu enerji – hərəkət sistemində müəyyən bir mövqeyə malik olduğu görünür. Məs. Şur muğamı Humayun və Şüştərdən fərqli olaraq xeyir qüvvələr məqamında qərarlaşan musiqi əsəridir. Buna görə də burada azadlıq, firavanlıq və səadət duyğularının tərənnümü, qeyri-münasib gərginlikdən xilas olaraq ruhi və cismani müvazinətə yetməyin ifadəsi musiqinin bütün dəstgah boyu inkişafında öz əksini tapır. İnkişaf dialektikasını müasir fəlsəfə institutunun qanunları əsasında aşağıdakı kimi modelləşdirmək mümkündür. (sxem 15)



Sxem 15. Dialektik inkişafın sxematik modeli.

Burada: a^+ və a^- bir-biri ilə ziddiyyət təşkil edən əksliklər, K_m – Kəmiyyət, K_y – Keyfiyyətdir.

Ayrı-ayrı dəstgah tərkiblərində dialektik inkişaf modelinin tətbiqi aşağıdakı kimidir: (sxem 16)



Sxem 16. Azərbaycan muğam dəstgahlarının musiqi quruluşunun dialektik inkişaf qanunları ilə müqayisə cədvəli.

Sxem 16-dan bir daha aydın görünür ki, Azərbaycan muğamları adı ritm və melodiya yığımından ibarət deyildir və onlar dünya inkişaf prosesinin öz ifadəsini musiqidə tapmış ayrılmaz hissəsidir. Burada qarşıya maraqlı və cəlbedici bir sual çıxır: fəlsəfinin tətbiqi ilə muğamların öyrənilməsi kimi, əks gedişlə - muğamların musiqi materialında mühafizə edilib saxlanılan dialektikanın üzə çıxarılması ilə həyat hadisələrinin inkişafına, mövcud icimai düşüncənin istiqamətinə, qlobal birgəyaşayış məsələlərindəki uyğunsuzluqlara, ən nəhayət, dünyanın dərk edilməsinin elmi—nəzəri problemlərinə təsir göstərmək mümkünlüyü nə dərəcədə realdır! İlk nəzərdə bir qədər romantik görünən bu sualın cavabından qorxmaq lazım deyildir! Əksinə, min illərlə müdrik xalqın həyat və düşüncə süzgecindən keçib gəlmiş bu möhtəşəm musiqi abidələrini daha da dərinlən öyrənmək, oradakı hikmətləri üzə çıxarıb bəhrələnmək lazımdır. Bunu biz etməsək özgələri

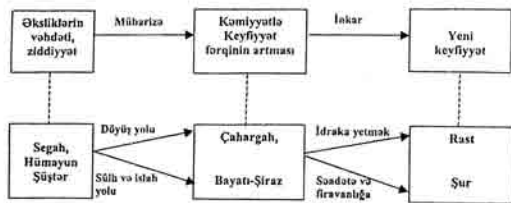
etməyəcək və bu «özgülər»in öncə qeyd etdiyimiz kimi, bizim öz ruhumuzdan axıb gələn musiqini tam dərk etmək iqtidarı da yoxdur!

Biz bəzi «tədqiqatçı»lar kimi əcnəbi ədəbiyyatdan saysız-hesabsız sitatlar götürməklə bu monoqrafiyanın həcmi 2-3 qat artıra da bilərdik. Bunu etmərik, ona görə ki, əvvəla, bu əsəri şöhrət üçün yox, xalq üçün yazırıq, ikincisi, məsələ kitabın qalınlığında deyil, oradakı tədqiqatın məzmun və dəyərinədir, üçüncüsü, muğam musiqisi milli-mənəvi duyğu və düşüncə ilə əlaqədardır, əcnəbi tədqiqatçının həyat hadisələrinə və səadət düşüncəsinə münasibəti onun öz genetik məziyyətlərindən doğur; ona görə də həmin ədəbiyyat bizi öz doğru anlam yolumuzdan sapdırma bilər - bu isə çox təhlükəlidir! Dördüncüsü, biz bu məsələni araşdırmağa başlamazdan öncə lazımı fundamental elm sahələrini (riyaziyyat, fizika, astronomiya, təbabət, texniki elmlər, ədəbiyyat, musiqi, tarix, coğrafiya, iqtisadiyyat, siyasi ədəbiyyat və inqilab nəzəriyyələri və s., və i.a.) öyrənmək yolu keçməklə müəyyən dərəcədə «silahlanmışıq» və özge konspektinə ehtiyac duyulmur, o ki qaldı əcnəbi ola! Beşincisi, olduqca dərin fəlsəfi məzmunu malik muğamlarımızı təhlildən keçirmək üçün tədqiqatçıya hərtərəfli idrak və məfkurə qüdrəti labüd surətdə lazım və vacibdir, əks təqdirdə onun gəldiyi noticələr orta səviyyəli tənqid qarşısında davam gətirməz.

Oxucu elə başa düşməsin ki, biz təvazökarlıqdan uzaqlaşmış öz biliyimizə tərifləmək xəyalına düşmüşük. Bunu yazmaqda məqsəd muğamlarımızın daxilində gizlənən mənəvi sərvətin möhtəşəmliyini vurğulamaq, onların biz düşündüyümüzədən də artıq hikmətə və

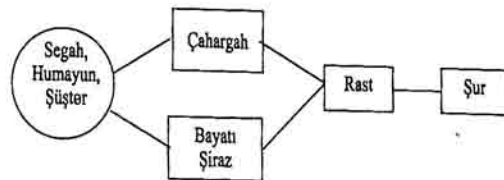
idraki qüdrətə malik olduğunu göstərməklə oxucuların bu ecazkar sənət əsərlərinə marağını artırmaq, muğamları daha da yaxşı başa düşmək üçün elm sahələrinə baş vurmağın və biliklərə yiyələnməyin əhəmiyyətini ön plana çəkməkdir. Təsadüfi deyildir ki, Rast muğamı da məhz idrak məsələləri üzərində qurulmuşdur!

Sxem 15 və 16-da göstərilən modelləri ümumi muğam çoxluğuna tətbiq etsək hansı muğamların inkişaf dialektikasının hansı mərhələsində qərar tutduğunu görürük. (sxem 17)



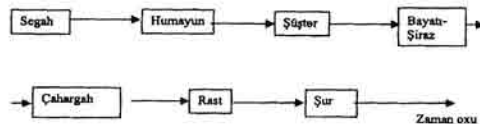
Sxem 17. Azərbaycan muğamlarının dialektik inkişaf pillələrindəki mövqeləri

17-ci sxemin aşağı hissəsinə zaman oxu üzrə bir qədər korreksiya versək və inkarın özünün zərurətdən doğduğunu və bunun obyektiv fakt olduğunu nəzərə alsaq, eyni zamanda firavanlıq və nisbi müvazinətin inkardan sonrakı pilləyə mənsubiyyətini dəqiqləşdirsək muğamlar arasındakı dialektik keçid əlaqəsinin modelini vermək olar.



Sxem 18. Azərbaycan muğamlarının inkişaf dialektikasının müvafiq pillələrindəki mövqeyinə görə qarşılıqlı əlaqə modeli.

Əvvəlki fəsillərdə tərtib etdiyimiz 1, 5, 6, 17 və 18-ci sxemləri birləşdirməklə Azərbaycan muğamlarının zaman oxu üzərində dialektik ardıcılığını qura bilərik. (sxem 19).



Sxem 19. Azərbaycan muğamlarının zaman oxuna nəzərən dialektik ardıcılığı.

Göstərmək lazımdır ki, muğamların zaman oxuna nəzərən 18-ci sxemdə verilmiş ardıcılığı təbiətin bir həyat tsiklinə tamamilə uyğundur və fəlsəfinin üç qanununu və buna müvafiq kateqoriyalarını özündə ehtiva edir! Şur muğamı bu fəlsəfi zəncirin son

həlqasını təşkil etməklə özünün süllh, firavanlıq və səadət ideyalarına bağlılığını göstərməklə yanaşı, ümumiyyətlə, Azərbaycan milli-musiqi düşüncəsinin humanizmini və həyatsevərliyini təsbit edir. Sxemdən bir daha aydın olur ki, Azərbaycanda sivil düşüncə tərzii Avropa ölkələrində olduğu kimi müəyyən intibah dövrünün məhsulu deyildir və daha qədim, ulu köklərə dayaqlanır.

Mın illik tərixə malik muğamlarımızın musiqi materialında cəmləşmiş kövrək duyğular və onların dünyəvi idrakla sıx bağlılığı, müasir fəlsəfinin qanun və kateqoriyalarının tələbinə lazımı səviyyədə cavab verə bilməsi həqiqətən böyük təəccüb doğurur. Yuxarıdakı ardıcılıqda Rast muğamının Şurdan əvvəl yer tutması da adi hadisə deyildir və fikrimizcə bunun üzərindən sükutla keçməyə ixtiyarımız yoxdur!

Azərbaycan musiqi ədəbiyyatında idrak və məfkurə mücəssəməsi olan Rast dəstgahı xoşbəxtlik və səadət təbənnümçüsü Şurdan əvvəl yer tutmaqla əsaslı surətdə sübata yetirir ki, xalqımızın həyat və səadət düşüncəsi tarixən əqlin və idrakin qüdrətinə arxalanmış, xoşbəxtliyi əxlaqi təkamüldə, varlığın ümumi inkişaf qanunlarının çərçivəsində görmüş, zor tətbiqini yalnız zəruri müdafiə həddi kimi qəbul etmişdir. Azərbaycan muğamlarının bu ardıcılığından xalqın həyat və yaşayış doktrinası görünməkdədir!

Məhəbbət, mübarizə və mübarizədə idraki kamilliyə yetişməklə səadətə qovuşmaq ideyası Azərbaycan muğam musiqisinin demək olar ki, bütün çalarlarını bir süjet ətrafında birləşdirir, ona ümumi məzmun gətirməklə vahid canlı orqanizm şəklinə salır. Bu yeddi muğam Azərbaycan xalqının yüz illər boyu ilmə-ilmə

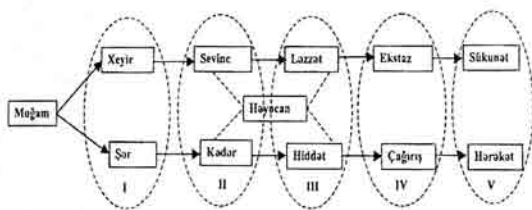
toxuduğu bir xalqanı xatırladır. Bu xalqadakı naxışlardan baş açan adam üçün xalqımız haqqında heç nə demək lazım gəlməz, çünki, bu naxışlarda hər şey olduğu kimi əks edilmişdir!

Bütün bu araşdırmalardan bir daha aydın olur ki, bizim, həyat fəlsəfəsini Kantdan, Avenariusdan, Maxdan, Hegeldən, Feyerbaxdan, Engelsdən və digər əcnəbi klassiklərdən öyrənməyimiz öz bol süfrəsini qoyub özgənin artığına tamah salmaq kimi bir şeydir! Bizim nəinki klassik müdriklerimiz, hətta musiqi xadimlərimiz bu böyük fəlsəfəni yaratmış, onun qanunlarını muğam dialektikasında tam ardıcılığı ilə ifadə etmişdir! Belə bir istedadlı xalqa demokratiya və azadlıq pərdəsi altında öz mənafeyini özgə torpaqlarında axtaran Qərb «sivilizasiyası»nın «birgəyaşayış» təlimi nə dərəcədə gülüncüdür!

Bunun kimi də, öz gözəl muğamlarımızı, xalq mah-nılarımızı kənara qoyub zətibilinməz musiqilərə meyl edən bəzi soydaşlarımızın avamlığına, savadsızlığına, mənəvi və mədəni geriliyinə acıyırdıq! Bəzən də bu qəbildən olan adamların həqiqi azərbaycanlı – türk soykökünə aid olması şübhə doğurur, çünki, Azərbaycan – şərqi musiqisi, nəslə, kökə bir neçə yüz il buralarda yaşamış türkün genetik yaddaşına həkk olunmalı idi! Görünür qan qarışığının olması genetik yaddaşda da özünü göstərir!

Muğamın daxili-emosional spektrini araşdırdıqda burada qütbləşən iki qüvvənin – xeyir və şər qüvvəsinin vəhdət və mübarizəsinin şahidi oluruq. Ayrı-ayrı muğam dəstgahlarının tərkibində bu iki ünsürün (xeyir və şərin) qüvvələr nisbəti müxtəlif olduğundan musiqinin mayədən sonluğa doğru inkişaf dialektikası da müx-

təlifdir. Dramaturji inkişaf xəttinin müəyyən məqamlarında şərin xeyri və ya əksinə üstələməsindən asılı olaraq musiqinin də məzmunu dəyişir, lad, tonallıq və intonasiya elementləri müvafiq emosional təsirin tələbinə uyğun forma alır. Muğam dəstgahlarının daxili emosional gərginliyinin dinamik modelini aşağıdakı kimi vermək olar. (sxem 20)



Sxem 20. Muğam tərkibində əksliklərin vəhdəti və mübarizənin ümumi modeli

Sxemdən görüldüyü kimi, həm şər və həm də xeyir qüvvələr öz inkişaf dinamikasında pillədən pilləyə keçdikcə (sxemdə I. II. III. IV) bu vəhdətdə ehtiva olunan qütblər öz forma və məzmununu dəyişməklə (kəmiyyətin keyfiyyətə keçməsi) ümumi fəlsəfi zəncirin halqaları ilə birləşən bir anlam səviyyəsinə gəlir, varlığın özəli və əbədi mövcudluğundakı daxili mübarizənin musiqi təsvirini verir. Bu təsvirdə maddi ilə mənəvinin münasibəti, sükunət və hərəkətin, fani və baqinin nisbi münasibətlərinin diferensial forması kimi meydana çıxır.

Qeyd etməliyə ki, ayrı-ayrı muğamlar öz mənbəyini yuxarıda göstərilən modelin hansı pilləsindən və hansı qolundan götürməsindən və hansı ideya əsasında təşəkkül tapmasından asılı olaraq müvafiq musiqi məzmunu ilə təcəssüm edir. Məs., əgər Humayun dəstgahı şər qüvvələrin ilkin pilləsindən inkişaf edirsə, Şüştər bu sistemə yalnız II pillədən qoşulur. Ona görə də Humayunda qəm və kədər daha dərin, bir növ nəsillərin qəlbində qərarlaşıb qalan acı nisgilin rəvayəti kimi səslənir. Şüştərdə isə bu məsələ daha konkret formadadır, çünki o, keçmiş nisgili deyil, konkret bəlanı daha çox əks etdirir. Bu iki qohum muğamın bir-birindən ayrılmasının əsas səbəbi də elə budur!

Bəzi musiqi tədqiqatçıları iddia edirlər ki, muğamda mövzu yoxdur. (R.Məmmədova «Muğam-sonata qovşağı», B. «İşıq», 1989), olsa da, «yalnız funksional baxımdan» az-çox mövcud ola bilər. Biz buna öz münasibətimizi bildirmək üçün həmin məsələni bir qədər ətraflı nəzərdən keçirməliyə. Əvvəla, əvvəlki fəsilərdə ayrı-ayrı muğamların fəlsəfi-analitik təhlili zamanı onların mövzulu olduğu tam aşkar edildi, ikincisi, muğam poetik müstəvidə incəsənət növü olsa da poeziya deyildir və orada konkret hadisənin konkret təhkiyəsi yoxdur. Belə olsaydı muğam heç 100 il də yaşamazdı! Muğamda mövzu ümumiləşmiş formadadır. Onun konkret müstəviyə keçirilməsi konkret hesabat sistemindən, analitikadan və yanaşma mövqeyindən asılıdır. Dialektik anlamda muğamın məzmunu kütlə anlayışına bənzədiyi kimi, mövzusu da qüvvə anlayışına müvafiqdir. Məs., cazibə qüvvəsinin olduğunu hər kəs bilir, lakin onu heç kəs görmür və onun konkret daşıyıcısını hələ də heç kəs bilmir! Cazibə qüvvəsi konkret

kütlədən yaranır və bunlardan birinin olması digərinin mövcudluq şərtidir. Muğamda da belədir. Məzmun varsa demək mövzu da var. Məzmun konkret görünən tərəf, mövzu isə hiss edilən tərəfdir. Ümumiyyətlə sənətdə mövzusu olmayan məzmun və yaxud məzmunu olmayan mövzu necə başa düşülə bilər? Mövzusunuz və məzmununuz səs yığımını xalq yüz illərlə yaşadıb saxlaya bilməzdi.

İkincisi, muğamda mövzu və məzmunu şübhə yaranması ona Qərb analitikası mövqeyindən yanaşmaq nöqsanından irəli gəlir. Qərb və Şərqlə arasında ilahiyyat fəlsəfəsi, əxlaqi düşüncə, həyat və məişət tərzində fərqli olduğu kimi, sənətə və onun bədii dəyərinə münasibət də fərqlidir.

Muğam təhlilinə bir qədər ehtiyatlı yanaşmaq lazımdır. Not yazısından, sonata və kantatadan çox-çox əvvəl yaranmış, bizim dövrümüzdə qədər təkmilləşərək özəmətlə sənət abidəsinə çevrilmiş muğama (dəstgaha) özgə açarı ilə (əcnəbi tədqiqatçıların fikrini əsas götürməklə və ya əcnəbi musiqi analitikasına istinad etməklə) daxil olmaq, fikrimizcə düzgün deyildir və səmərəli nəticə vermir. Əcnəbi tədqiqatçılar nə qədər güclü tədqiqatçı olsalar da, onlar muğamları nə bizim kimi anlaya bilər, nə də ifa edə bilərlər, o ki, qaldı təhlil ol! Bizim milli tədqiqatçılarımız bu faktoru heç vaxt nəzərdən qaçırmamalı, muğamşünaslıq elminə Avropa standartları çərçivəsindən yox, öz milli ruhumuz, duyğularımız və mənəvi-əxlaqi fərdiyyətimiz prizmasından baxmalıdırlar. Yalnız belə halda muğamların daxilində gizlənən hikmətlər tam mənası ilə üzə çıxar və təhrifə məruz qalmaz.

Məlumdur ki, Qərb musiqisinin iki lad əsası vardır. Minor və major. Azərbaycan muğamlarında isə 7 lad əsası istifadə olunur ki, bu da musiqinin çalarını artırmaqda çox böyük sərbəstlik dərəcəsi deməkdir.

Bildiyimiz kimi, iki element arasında əlaqənin sayı 2-dir (düzünə və tərsinə). Çoxluqda elementlərin sayı (n) artdıqca daxili mümkün əlaqələrin sayı da (N_n) artır və bu aşağıdakı düsturla hesablanır.

$$N_n = n \cdot (n - 1) \quad (1)$$

Onda 7 lad əsası arasındakı daxili əlaqələrin mümkün sayı

$$N_7 = 7 \cdot (7 - 1) = 42$$

Deməli Azərbaycan muğamlarında melodiyanın analitik imkanı Qərb musiqisinə nisbətən 20 dəfə çoxdur. Bu halda ön aşağı kombinator əlaqələrinin sayı (7 elementdən iki-iki):

$$N = n^2 = 7^2 = 49 \text{ olur.}$$

7 laddan üç-üç kombinasiyalarının sayı daha çox:

$$N = 7^3 = 343 \text{ alınır.}$$

Bu vəziyyət Azərbaycan muğam sənətində yaradıcılıq və improvizə imkanlarının nə dərəcədə böyük olduğunu göstərir.

Muğam milli musiqi folklorumuzun sultanıdır. Onun şəxsində xalqımızın yüzillik sınaqlardan keçib gələn daxili səsi, məhəbbəti, çəkdiyi əzab və iztirabların

nisgili, azadlıq və səadət uğrunda mübarizəsi, əldə etdiyi qələbələrin sevinci, haq və ədalət harayı və ən nəhayət milli mənəviyyatı, tərbiyəsi və əxlaqı təcəssüm edir. Hər hansı bir qəzəli əcnəbi dilinə tərcümə etdikdə onun şəriyyəti və lirik duyumu nə dərəcədə itirsə, muğamların not yazısı ilə ifadəsində də onun möhtəşəmliyi, məğrurluğu, ecazkar bədii təsiri, fəlsəfi məzmunu da bir o dərəcədə itirilmiş olur. Axı bunlar azad xalqın (və ya onun azad könlünün) azad musiqi duyumundan pərvəriş tapan şifahi sənət abidələridir. Onları müəyyən qanunlar çərçivəsinə yerləşdirmək cəhdi həmin musiqini məhvə apara bilər. Necə ki, paxıllıq, vıcdansızlıq, xəsislik kimi insani xüsusiyyətləri cinayət məəcəlləsinə salıb cəza kəsmək mümkün deyil, eləcə də muğamları not çərçivəsinə yerləşdirmək qeyri-məqbul və səmərəsiz bir iş olub, onları quru sxematik musiqiyə döndərməyə xidmət edə bilər. Əlbəttə, Niyazinin «Rast», F.Əmirovun «Şur», «Kürd Ovşarı», S.Ələsgərovun «Bayatı-Şiraz» kimi simfonik əsərlərinin əleyhinə deyilik. Bunlar muğam deyil, muğam əsasında yazılmış simfoniyalardır və məhz elə buna görə geniş dinləyici kütləsinin rəğbətini qazana biliblər. Bu rəğbəti qazandıran məhz muğamdır, onda ehtiva edən fəlsəfi məzmun və xəlqilikdir!

MUĞAM POETİKASINDA OBRAZ

CHARACTER IN MUGAM POETRY

Muğam poetikası dedikdə ümumilikdə muğam musiqisinin daxili məzmununda təcəssüm edən poetik ruh və onun təzahür formaları başa düşülür. Burada

muğamın bilavasitə poeziya nümunələri (qəzəllər, qoşmalar, bayatılar və s.) ilə vokal əlaqəsi yalnız köməkçi vasitə kimi nəzərdə tutula bilər, çünki, muğamın həqiqi real poetikası onun instrumental ifasında daha ümumi və daha etibarlı şəkildə öz əksini tapır. Dil, damısq və şəriyyətdən istifadə etmədən də instrumental ifadə muğamlar öz poetik düşüncəsini dinləyicilərə bədii-emosional bir şəkildə çatdırır, həyat hadisələrinin təsviri musiqi dilinin köməyi ilə duyğuya gətirilir.

Ümumiyyətlə, hər bir bədii əsərdə həyat hadisələrinin və bu hadisələrin yaratdığı vəziyyətin auditoriyaya çatdırılması duyğuya və idraka təsir prinsipi üzərində qərarlaşır. Ayrı-ayrı növlərin və janrların meydana gəlib inkişaf etməsi həmin təsir vasitələrinin axtarışı ilə əlaqədardır. Bədii təsir bədii obraz vasitəsi ilə həyata keçirilir. Bədii obraz isə öz növbəsində təqliddən-oxşatmadan ibarətdir.

Qədim yunan filosofu Demokrit və onun bir çox ardıcılıarı göstərmişdilər ki, sənət və bədii fəaliyyətin mənası təqliddən-oxşatmadadır. Təqlid isə öz növbəsində gözəliyyə meylədən doğur.

Aristotelə görə təqlid həm ayrı-ayrılıqda, həm birlikdə – ritm, söz və harmoniyanın köməyi ilə ola bilər, ritm vasitəsilə müəyyən xarakterləri, mənəvi halları və hərəkətləri canlandırmaq mümkündür. Aristotel «Poetika» əsərində açıq yazır ki, «Poeziya daha ümumidən, tarix isə fərdidən bəhs edir» (Aristotel «Poetika» B.Azərnəşr 1974), hətta «poeziya tarixdən daha ciddi və daha fəlsəfidir».

Bədii təsvir haqqında yazarkən Aristotel göstərir ki, «bütün bunlar, öz növbəsində fabulanın (bədii quruluşun) tərkibindən elə doğmalıdır ki, müəyyən bir

hadisə zərurət və ehtimala əsasən əvvəl baş vermiş hadisədən yaransın, çünki, hər hansı bir hadisənin nəyinsə nəticəsində baş verməsi ilə nədənsə sonra baş verməsinin arasında böyük fərq vardır» (Yenə orada, səh.67). göründüyü kimi, bədii və poetik düşüncənin çatdırılmasında dialektik ardıcılığın vacibliyi klassik filosofların diqqətindən yayınmamışdır.

Aristotelin tarix və poeziya arasındakı müqayisəsinin inkişaf etdirib musiqiyə də şamil etmək olar. Belə ki, poeziya tarixə nisbətən nə qədər ümumidirsə, musiqi də poeziyaya nəzərən bir o qədər ümumidir. Bu rəkrəsdən baxdıqda xalq mahnılarına, bəstəkar musiqisinə nəzərən muğam daha böyük ümumiləşmə xüsusiyyətinə malikdir. Ona görə ki, mahnı konkret mövzunun konkret zaman və məkən çərçivəsinə daxil olduğu halda, muğam həmin çərçivə ilə məhdud deyildir. Muğamlar obyektiv gerçəkliyin dialektik qanunlarına tabe olmaqla bərabər, mahiyət, hadisə, məzmun və forma cəhətdən daha artıq sərbəstlik dərəcəsinə malik olduğunu, mü-təhərrikkliyini, improvizə imkanlarını ortaya qoymaqla daim təzələnmək, tərəvətini saxlamaq qabiliyyətini nümayiş etdirmişdir. Buna görə də zaman ötdükcə mahnılar köhnəlir, muğamlar isə hər bir ifadə təzələnilir.

Musiqinin, o cümlədən muğamın ən ümumi bədii təsvir vasitəsi olduğunu təsdiq etmək üçün ədəbi-bədii yaradıcılığın xüsusiyyətləri ilə muğam poetikasını mü-qayisə etmək kifayətdir.

Ədəbi-bədii əsərlərdə konkret görünən təsvirdən (fabuladan) bədii ümumiləşdirməyə keçid metod kimi qarşıya qoyulur, muğam musiqisində isə əksinə, bədii obraz ümumidir, o, görünür, eşidilir və bu ümumidən təkçəyə keçid ayrı-ayrı adamların (dinləyicinin) duyğu

və qavrayış sisteminə həvalə edilir, başqa sözlə, bədii inkişafın istiqaməti ədəbiyyatda xüsusidən ümumiyyə, muğam da isə ümumidən xüsusiyyə doğrudur. Elə buna görə də biz muğamların dialektik təhlilini apardıqda deduksiya metodundan (mürəkkəbdən sadəyə) istifadə etmək məcburiyyətində qalıraq.

Muğam poetikasında obraz mənəvidir, yəni o, göz önündə olmayan, qeyri-maddi varlıqdır və təsəvvürdə inikas vasitəsilə təcəssüm edir. Burada nəticə obrazın idraki təhlilinə əsaslanır, bu zaman baş vermiş oxşar hadisə və vəziyyətlərin yaddaşda qalan izlərindən müqayisə üçün istifadə edilir. Məs. heç vaxt insanlar arasında yaşamamış, toylarda, şənliklərdə, eləcə də matəm mərasimlərində iştirak etməmiş, ana laylasının, bayatıların, ağıların kövrək duyğusunu hiss etməmiş bir adam üçün muğam çalınb-oxunarsa o, hansı hisslər keçirə bilər? Bu, onun üçün adi səs-küydən başqa bir şey olmaz, çünki, onda müqayisə üçün nostalji hisslər yoxdur! Məhz bu səbəbdən muğamlar milli musiqi adlanır – onların ladi, tonalığı və intonasiası millətin həyat və məişət şəraitindəki hadisələrin, mərasim musiqilərinin spektri kimi genetik yaddaşa həkk olunmuşdur.

Muğamlarda qəzəl janrının oxunması da musiqidə poetikanın və obrazın ümumiliyindən irəli gəlir. Qəzəldə konkret Həsən, Məhəmməd, Gülnisə və s. surətləri yoxdur, orada ümumiləşmiş aşıq və məşuq anlayışları obrazlaşır, musiqi ilə birləşərək simvollar sisteminə çevrilir və həmin simvollar sistemi həyat və məişət hadisələrinin duyumunda, qavrayışında, müqayisəli təhlilində açar rolunu oynayır.

Muğam poetikasının xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də romantizmə meyilli olmasıdır. Burada real

hadisələrin şərhi romantik üslubda verilir və daima kövrək lirizm ilə müşayət edilir. Muğam poetikasında romantizm ilə realizmin kəskin sərhəddi yoxdur. Burada da ön plandakı romantizmdən və lirik duyğudan bir qədər arxa planda – sətiraltı vəziyyətdə dayanmış realizmə keçid, düşüncə, idrak və genetik yaddaşla əlaqədardır. Bu, bir növ şifrəli teleqram kimidir, onu yalnız şifrənin açarını bilən oxuyur və başa düşür!

Bütün bunlarla yanaşı, muğamlarda obraz nə qədər ümumiləşmiş olsa da mücərrəd deyildir, o, uyduurulmuşdur, baş vermiş və yaxud baş verməsi real mümkün olan hadisə və olayların iştirakçısı kimi təqdim olunur. Bunu musiqinin ciddiliyi, sanbalı və səmimiyyəti təsbit edir. Yeri gəlmişkən, muğam poetikasında obraz ciddiliyi, səmimiyyəti və məfkurəvi qabiliyyəti ilə seçilir, burada məzhəkə və komediya qəhrəmanı deyil, yüksək əxlaqi keyfiyyətlərə, milli-mənəvi düşüncəyə yiyələnmiş bir vətəndaş vardır, o, dinləyicini öyləndirmək, mənfiliklərə güldürmək məqsədi güdmür, düşündürür, qarşıya çıxmış müşküllərin həllində iştiraka çağırır. Muğamda obraz yalnız nəzərə çatdıran, deyib kənardə dayanmaq mövqeyində olan insan deyildir, onda mübarizliyin, haqsızlıqla barışmazlığın, mütiliyə nifrətin və cəngavərliyin əlamətləri olduqca rəngarəng çalarlarla görünməkdədir. Obrazın məhəbbəti, sədaqəti və mərdliyi bütün əsər boyu ön plandadır və hətta epizodik məqamlarda belə, arxa plana çəkilir.

Bütün bu məziyyətlər cəm halında muğam poetikasındakı obrazın tamlığını və bədii kamilliyini təmin edir. Bir sözlə, **Azərbaycan muğam poetikasında təcəssüm edən ümumiləşmiş obraz Azərbaycan xalqının öz milli obrazının musiqidə inikasındır və onun**

öyrənilməsi xalqın milli-mənəvi xüsusiyyətləri, əxlaqi dəyərləri, məfkurəvi imkanları barədə fikir söyləmək imkanı yaradır.

Azərbaycan muğam poetikasında obrazın təhlilinə bir qədər diferensial yanaşdıqda üç mühüm cəhət fərqləndirmək lazım gəlir:

1) Ümumi muğam şəbəkəsində (muğamlar çoxluğu fəzasında) peyda olan obraz yuxarıda deyildiyi kimi, ümumxalq obrazıdır və ümummilliyə dəyərlər və xarakterik xüsusiyyətlərlə səciyyələnir. Göstərmək vacibdir ki, ümummilliyə obraz ümummilliyə düşüncədə realdır, çünki, obrazın prototipi olan xalq və millət real varlıqdır və o, öz səciyyəsinə uyğun gəlməyən cəhətləri yaratdığı obrazda təcəssüm etdirə bilməzdi. Biz burada romantizm ilə realizmin kəsişmə nöqtəsinə gəlib çıxırıq – qarşımızda real mövcuddiyyətin romantik cizgilərlə verilmiş portreti canlanır!

2) Ayrı-ayrı muğam dəstgahlarında canlandırılan obrazlar müxtəlifdir, insanlar və hadisələr bir-birindən fərqləndiyi kimi, onlar da öz xarakterlərinə, hadisələrdəki mövqələrinə, verilmiş şəraitdəki imkanlarına görə fərqlənirlər. Muğam dəstgahlarında musiqinin xarakterinə görə obrazları təqribi olaraq aşağıdakı kimi təsnifatlaşdırmaq olar:

Segah – seven və hicran çəkən aşiq, onda vüsala yetmək üçün fədaailik əzmi vardır;

Humayun – qəlbi dərddli və nisgilli ana, uzun və yorucu müharibələrdən ev-əşiyi öldən çıxmış, bir daha qaytarılması mümkün olmayan itkilərə məruz qalmış insan;

Şüştər – ədalətsizliyin və haqsızlığın qurbanı olmuş gənc, onun qəlbi bu zülm və istibdad girdabından çıxmaq eşqiylə çırpınır;

Bayatı-Şiraz – müharibədə itkin düşmüş və ya səyahətdən qayıtmamış sevimli həyat yoldaşını axtaran gəlin, onda məqsədə çatmaq üçün bütün məşəqqətlərə tab gətirmək və mübarizəsini son nəfəsinə qədər davam etdirmək niyyəti vardır.

Çahargah – yurdunu və el-obasını mənfur düşməndən azad etmək uğrunda çarpışan cəngavər;

Rast – müdrik və dünya görmüş el ağsaqqalı, həyatın nemətlərindən əql və idrak sayəsində feyziyab olmaq ideyasını aşılaman mürşidi;

Şur – vəslə yetib arzularına çatdıqdan sonra bu mərtəbədən fərəh və qürur hissi ilə söhbət açan insan.

Göründüyü kimi, ayrı-ayrı muğam dəstgahlarında obraz kifayət dərəcədə konkretləşir və real həyat hadisələrinə qaynayıb qarışır. Burada da obrazın ayrı-ayrı cizgiləri romantik şəkildə verilsə də, bu, yalnız üsluba aiddir və ümumi kontur daxilində obraz real və yerüstü məxluqdur, onun öz məqsədi, məramı və cəhd etdiyi məqsədə yetişmək üçün fərdi insani keyfiyyətləri, müəyyən şərait daxilində nəzərə çarpan imkanı və ya imkansızlığı mövcuddur.

3) Muğam dəstgahlarındakı ayrı-ayrı şöbə və guşələr bütövlükdə tam obraz yaratmış, dəstgahda təcəssüm edən obrazın müəyyən məziyyətlərini, xarakterik xüsusiyyətlərini, hər hansı bir məqamda özünüparma qaydasını nəzərə gətirir. Şöbə və guşələrdən yığılan ayrı-ayrı məziyyətlər toplanaraq ümumi dəstgahın yaratdığı obrazın bədii ampulasını əmələ gətirir. Məs: Çahargah dəstgahında Mayə və Bəstəniqar hələ obrazın

cəngavərliyindən xəbər vermir, buradakı adi və bir qədər emosional təhkiyə qəhrəmanın daxilində olan tam hissiyatı və imkanı açıqlamır, yalnız Hisar və Müxalif şöbələrində əsərin qəhrəmanının əsl məziyyətləri vizual bir şəkildə ortaya qoyulur, onun gücü, qüdrəti, haqsızlıqla barışmazlığı, düşməne qarşı nifrətinin həddi, qələbə əzmkarlığı göz önündə canlanır.

Qeyd etmək lazımdır ki, şöbə və guşələrin musiqi materialı romantik elementlərlə dolu olduğundan real planda obraz yaratmaq imkanına o qədər də malik deyildir, həmin elementlərin dayaqlandığı ana xəttin (süjetin) inkişafı nəticəsində uyğun konturların birləşməsi ümumi ideya və məzmun dolğunluğunu təmin edir, bitkin obrazı yaratmış olur

Bir qədər lirik-poetik ifadədə muğam haqqında belə söyləmək olar: **Muğam dəstgahı musiqi elminin əkib yetişdirdiyi bir meyvə ağacıdır. Lad onun torpağa işləyən kökləri, süjet onun gövdəsi, şöbələr budaqları, guşələr budaqdan ayrılan zoğları, musiqi cüm-ləsi və avaz yarpaqlarıdır, bizdə yaratdığı duyğu isə meyvəsidir!**

Nəzərə çatdırmaq lazımdır ki, Azərbaycan muğam-larında obraz dialektik və inqilabi inkişafda verilir. Burada sakit bir tərzdə başlanan musiqi inkişaf etdikcə həyat hadisələri ilə əlaqəsi artdığından şəxslərin, xarici aləmə münasibətini təkmilləşdirir, analitik təhlildən dialektik təhlilə qədər dinamik yüksəliş yolu keçir. Hadisələrin kulminasiyasında muğam musiqisi özünün bütün gücünü, qüdrətini və möhtəşəmliyini ortaya qoyur, artıq onda mütilikdən əsər-ələmət yoxdur və hər bir çətinliyi dəmir iradəsi ilə aradan qaldırmaq iqtidarındadır! Segah, Çahargah, Bayatı-Şiraz muğamlarında

bu xarakterik cəhət daha parlaq bir surətdə öz ifadəsini tapmışdır.

Muğam dəstgahlarına dramaturji prizmadan baxdıqda muğam və teatr poetikası arasında xeyli dərəcədə uyğunluq və oxşarlığın olması qənaətinə gəlinir. Teatrda da həyat hadisələrinə təqlid və obraz vasitəsi ilə münasibət bildirilir. Hadisələr süjet xətti üzrə inkişaf edərək ziddiyyətlərin kuliminasiyasından sonra açılır və bu zaman hər bir obrazın xarakteri artıq formalaşmış olur. Fərq burasındadır ki, teatrda qarşıya qoyulmuş ideyanın həllində çoxlu sayda obraz iştirak etdiyi halda, muğam musiqisində obraz tək qəhrəmandır və bütün ətraf hadisələrə münasibət onun musiqi təhkiyəsi ilə bildirilir. Muğam qəhrəmanı meydana tək olduğundan musiqidə köməyə çağırış məqamlarına tez-tez rast gəlinir (Bayatı-İsfahan, Hisar və Müxalifin başlanğıcı). Bununla belə muğam poetikasında obraz (qəhrəman) təkbaşına cəngavər kimi bütün çətinliklərə sinə gərdiyindən, qalib gəlmək üçün lazımı keyfiyyətlər əldə etdiyindən daha məğrur və möhtəşəmdir! Göstərmək yerinə düşər ki, Azərbaycan muğamlarında qəhrəman təkbaşına cəngavər kimi nəzərə gəlsə də məşhur «Don Kixot» romanının qəhrəmanı kimi romantik səviyyədə deyildir! Onun kifayət qədər düşüncəsi, müdrikliyi, real hadisələrə real münasibəti vardır.

Azərbaycan muğamlarının poetik müstəvidə təhlili bir daha göstərir ki, bu möhtəşəm sənət əsərləri folklor musiqisindən ibarət olmasına baxmayaraq dialektik inkişaf qanunlarını olduqca professional, yüksək məfkürəvi səviyyədə əks etdirir, həyat hadisələrinə münasibətdə elmi-nəzəri potensialı ilə yazılı Qərb ədəbiyyatını və musiqisini xeyli üstələyir.

Muğam poetikasındakı obraz bədii ədəbiyyatın yaratdığı obrazdan öz elastikliyi və mütəhərrikliyi ilə ciddi surətdə fərqlənir. Ədəbiyyatda bədii obraz zaman, məkan, obyekt və subyekt cəhətdən müəyyən kontur çərçivəsində məhdudlaşır. Daha doğrusu, ədəbiyyatda obraz daha konkret olduğundan zaman keçdikcə, maraq dairəsindən çıxır və öz əhəmiyyətini itirmiş olur. Muğamın yaratdığı obraz daimidir, o, konkret hadisəni deyil, həmin məzmununda qarşıya çıxan və çıxıbiləcək oxşar hadisələri və vəziyyəti təqlid edir. Bundan əlavə, oxucu və ya tamaşaçı kütləsində ədəbi-bədii obraz eyni cür münasibət və emosional reaksiya yaratdığı halda, musiqi (muğam) obrazı hər bir tamaşaçıda ümumi motivlərə əsaslanan emosional duyğudan əlavə, həm də fərdi düşüncəyə istinadən məxsusi hissələr oyadır. Məs: M.Füzulinin «Leyli və Məcnun» poemasını oxuyarkən, oxucu həmin dövrün ictimai-patriarxal qaydalarına nifrət edir, qəhrəmanların taleyinə acıyır. Burada oxucunun öz taleyi yadına düşür, çünki, oxucunun özündə həmin konkret vəziyyət (və yaxud ona bənzər) yoxdur. Deməli bədii ədəbiyyatda obraz yad adamdır, özgedir, oxucunun ona münasibəti də elə bu amildən doğur – acı təəssüf! Qüvvətli bədii təsirə malik əsərləri oxuduqda və ya tamaşasına baxdıqda oxucu və ya tamaşaçı kövrəlib ağlaya da bilər. Lakin bu da özgə halına yanmaq dərəcəsindən irəli gedən hissiyat deyildir!

Muğam obrazında vəziyyət başqadır. Burada musiqinin təsirindən hər kəsin öz dərdi ön plana gəlir, ona görə də bir muğam obrazından zaldakı tamaşaçıların sayı qədər obrazlar yaranır. Çünki, dünyada elə bir adam tapılmaz ki, heç bir dərdi və ya çətinliyi olmasın!

Varmı, yarəb, bəndə kim, dünyadə heç qəm görməsin?
Varmıdır tək bir nəfər, bəxtində ol kəm görməsin?

*(Ə.Aslanoğlu, «Məhəbbət hekayəti»
muğam operasından)*

Muğam musiqisinin poetik obrazı zamanla bərabər addımlayan, insanla bahəm yaşayan vəziyyətdədir. Muğamların ölməzliyi də məhz elə bundadır!

Muğam poetikasında obraz hər kəsin öz qəlbində öz dərdinə münasib heykəlləşdiyindən onun təsir effekti daha güclü və sirayətədir aktiv formadır.

Muğamların bədii quruluş, rədif və məntiqi məzmun əlaqələri baxımından zəif inkişaf etdiyi digər Şərq ölkələrində obraz məsələsindən danışmaq mümkün deyildir. Azərbaycan muğam dəstgahlarının üstün cəhətlərindən biri, bəlkə də ən əsası budur ki, burada obraz bitgin formadır və ədəbi-bədii yaradıcılığın tələblərinə uyğun səviyyədədir. Şərq ölkələrində (İran, İraq, Türkmənistan, Özbəkistan və s.) muğam dəstgahlarında vahid süjet olmadığı kimi, konkret bədii obraz da yoxdur.

B.S.Vinoqradov «İran musiqisinin klassik ənənələri» (rus. dilində: Вах: Виноградов В.С. «Классические традиции Иранской музыки» М. «Советский композитор». 1982, стр. 181-183) kitabında M.Bərkişliyə istinadən İran (fars) Çahargah dəstgahının rədifində 62 şöbə və guşə ardıcılığını göstərmişdir.

Həmin ardıcılıqda dərəməd-4 (dərəmədi-əvvəl, dərəmədi-dovvam, dərəmədi sevvom, dərəmədi-çaharom), muye (mayə)-4, zəngulə-5, gereşmə-5, zəbul-4, hesar (hisar)-5, məğlub-3 dəfə təkrarlanır (?). Bundan əlavə, şöbə və guşələr arasında məntiqi süjet

əlaqəsi görünür. Məs: 18-ci və 25-ci rədiflər arasındakı ardıcılıqda (zəbul-üçüncü ifa, zəngulə, Avazemuyə, zəbul dördüncü ifa, hesar, hesar ikinci ifa, zəngulə, nəğmə) həzin kədər ifadəsinin ardınca zəngulədə dirçəliş və mübarizlik təsvir olunduqdan sonra, birdən-birə yenə də kədər və qəm özünü biruzə yerir (zəbul dördüncü ifa). Bundan sonra hesar və zəngulədə mübarizə əhval-ruhiyyəsi yenidən dirçəlsə də «nəğmə» şöbəsində musiqinin hiddəti gözlənilmədən itir. İran (fars) musiqisində (muğamlarında) bu cür məntiqsiz məqamlara aid çox misallar gətirmək mümkündür. Ona görə də bu muğamlarda konkret bədii obrazdan söhbət gedə bilməz. Məlumdur ki, obraz dedikdə öz məntiqi uyşan cəhətləri ilə real xarakter yaradan surət nəzərdə tutulur. Ola bilməz ki, bir adam həm qorxaq və həm də eyni zamanda cəsur olsun.

Azərbaycan Çahargahında qəbul edilmiş rədifdə məzmun, xarakter və onun dialektikası dialektik inkişaf qanunlarının tələbinə uyğun olduğuna görə musiqinin yaratdığı bədii obraz kamil şəkildədir və tənqidi-sənətsünaslığın təzyiqinə davam gətirə bilər.

Azərbaycan muğam poetikasında obraz məsələsi geniş və ətraflı tədqiqatə ehtiyacı olan elmi problemdir. Təəssüf ki, tənqidi sənətsünaslıqda bu maraqlı iş indiyə kimi nəzəri cəlb etməmiş, bu bərdə ayrı-ayrı əsərlərdə nəzərə çarpan ötəri mülahizələr yığıcı vahid elmi-nəzəri konspeziya şəkildə birləşdirilməmişdir. Biz bu məsələdən seçdiyimiz mövzuya uyğun olaraq yalnız dialektik və məntiqi məqamları işıqlandırmaqla kifayətlənirik. Əslində isə bu problemin həlli ədəbi tənqid, ədəbiyyatşünaslıq, musiqişünaslıq, fəlsəfə, məntiq, estetika, etika, tarix, insan və cəmiyyət koordinatlarında

axtarılmalı, eninə və dərininə təhlilə uğradılmalıdır. Çünki, burada Azərbaycan xalqının milli dəyərlərini və mənəviyyatını tam şəkildə üzə çıxara bilən əsaslı istinad müstəvisi və fundamental elmi dayaq vardır!

Obraz məsələsinə muğam-təsnif qovşağında nəzər saldıqda bəzi məqamları aydınlaşdırmaq lazım gəlir. Aydındır ki, təsniflər müstəqil surətdə ifa edildikdə öz lirik-poetik obrazı ilə canlanır və bədii təsvir vasitələrinin seçimində muxtariyyət imkanı vardır. Muğam-dəstgahdan kənar ifa edilən təsniflərin demək olar ki, əksəriyyətində mövzu məhəbbət, obraz isə sevgililərdədir. R.Zöhrabovun «Azərbaycan təsnifləri» kitabına daxil etdiyi 100 təsnifdən yalnız ikisi vətənpərvərlik və təbiətin gözəlliyi mövzusunda. Həmin təsniflərdə vətəni və onun təbiətini sevən vətəndaş obrazının duyğuları ifadə edilir. Bunlardan biri Əlibaba Məmmədovun bəstələdiyi «Şur təsnifi» (söz. Ə.Vahidindir):

Könüllər cəlb edən bu xoş mənərə
Şövqümü artırdı şərə, qəzələ.
Çatdıqca vətənim, elim nəzərə
Təbiət də mənə heyran görünür.

Digəri isə Hacıbaba Hüseynovun bəstələdiyi «Humayun təsnifi»dir.

Dağlar başında lalələr,
Gül yarpağında jalələr
Baxdıqca arif hal eylər,
Ən şairanə, bülbülüm,
Gəlmə fəğana bülbülüm.

Biz bu şer misallarını ona görə gətirdik ki, muğamdan fərqli olaraq təsnifdə obraz və onun xarakteri

musiqinin yox, şer poetik materialından qaynaqlanır. Ona görə də ustad xanəndələr hər hansı bir dəstgahı ifa edərkən qəzəl seçiminə və şöbələrarası təsniflərin şer materialına böyük məsuliyyət hissi ilə yanaşır, muğamın ümumi məzmun və süjetinin sabit saxlanmasına diqqət yetirirlər. Ümumi muğam tərkibində təsnif yardımçı, tamamlayıcı, əlaqələndirici mövqe tutduğuna görə onun bədii xarakteristikası da ümumi obrazın formalaşmasında yalnız köməkçi element kimi çıxış edir.

Azərbaycan muğamlarının yaratdığı bədii poetik obrazdan danışıarkən xarakter məsələsinə toxunmasaq fikrimiz yarımçıq qalmış olardı. Məlumdur ki, obraz xarakter yığımından əmələ gəlir. Riyazi dildə desək, obraz bir-birini tamamlayan xarakterik xüsusiyyətlərin inteqrativ cəmidir. Obrazın kamil və bitkin olması üçün yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, onun xarakterik xüsusiyyətləri formal və dialektik məntiqin müvafiq qaydalarını ödəməlidir. Muğamın yaratdığı və bu məqalədə adına «obraz» dediyimiz bu qəhrəman kimdir?

1. Bu qəhrəman hər şeydən əvvəl adi insandır, sevib-sevilməyə və dünyanın nemətlərindən feyziyab olmağa haqqı olan insan. O, nə pəhləvan, nə cadugər, nə sehrbaz, nə də özge bir qeyri-adi üstünlüyə malik fərd deyildir. Bu qəhrəman həyatı nə az, nə çox, adi orta individ səviyyəsində yaşamaq amalı daşıyan şəxsiyyətə yətdir.

2. Azərbaycan muğamında obraz daxilən pak və səmimidir, onda eqoizm və xəbislik əlaməti yoxdur, tamahgir deyildir və istəyər ki, dünyada hər bir müşkül işin çarəsi tapılsın ki, bəlkə onunku da bu ümumi axında öz həllini tapa bilsin.

3. Muğam qəhrəmanı dözümlü və mərd insandır, məhəbbət, dostluq, vətən, haq və ədalət yolunda hər bir cəfaya tab gətirmək, lazım gəlsə öz həyatını belə, qurban vermək əzmindədir, düşmənin, xain və xəbislərin qarşısına çıxartdığı çətinliklər onu sındıra bilməz, əqidəsindən yayındırmaz.

4. Muğam qəhrəmanı sülhsevər, həyatsevər, imanı və imanı olan insandır, zor işlətmək, arzusunda olduğu şeyi güc tətbiq etməklə ələ gətirmək onun xislətinə aid deyildir, güc yalnız zəruri müdafiə həddində tətbiq edilir.

5. Azərbaycan muğamının yaratdığı qəhrəman cəsur döyüşçü, cəngavər, qələbə uğrunda canını əsirgəməyən vətən əsgəridir. Onda haqsızlığa, işğal və istibdada son qoymaq üçün hər an döyüşə atılmaq istəyi vardır. Bununla belə, onda izafi mənfəət, lazım olduğundan artığına yiyələnmək cəhdi yoxdur – o, işğalçı və zülmkar deyildir.

6. Muğamda obraz nikbin və xoş gələcəyə ümüdlə baxan insandır, xeyrin şəərə üstün gələcəyinə inamlıdır.

7. Muğam qəhrəmanı ağıllı, idrak sahibi olan şəxsiyyətdir, hər bir çətinlikdən əql və təfəkkürün köməyi ilə çıxmağa cəhd göstərir, eyni zamanda bunu özgələrinə də tövsiyyə edir.

8. Haqqında söhbət gedən qəhrəman həyatı arzularla yaşayan seyrçi deyildir, o, öz məqsəd və məramı uğrunda mətin mübarizdir. Həyat hadisələri ilə münasibətdə aktiv və dinamik vəziyyətdədir.

9. Muğam qəhrəmanı həyalı, ismətli, böyük-küçün yerini bilən, milli etik normalarla yaşayan insandır, erotik şəhvət və vulqarlıq onun təbiətinə yaddır.

10. Azərbaycan muğamlarında obraz şən və lirik olduğu qədər də ciddi, ətraf mühitə və hadisələrə real adekvat münasibəti vardır.

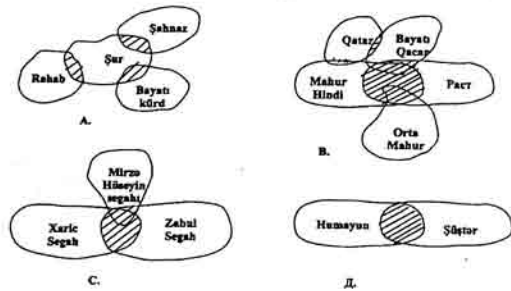
Azərbaycan muğamlarında obrazın yuxarıda göstərdiyimiz xarakterlərinin cəmi onun təkmil səviyyədə olmasından xəbər verir. Azərbaycan muğam sənəti bədii-fəlsəfi cəhətdən elə bir obraz yaratma institutu səviyyəsinə qalxmışdır ki, dünya musiqi ədəbiyyatında nümunəvi örnek ola bilər.

MUĞAM POETİKASINA RİYAZİ BAXIŞ

MATHEMATICAL VIEW ON MUGAM POETRY

Azərbaycan muğamlarının təhlilinə riyazi-analitik cəhətdən nəzər saldıqda burada geniş tədqiqat materialına rast gəlik. Məlumdur ki, hər bir muğam dəstgahi öz tərkib hissələri ilə birlikdə riyazi analizdə çoxluq anlamına gəlir. Muğamın şöbə və guşələri, rənglər, təsniflər, dəramədlər və onları bir-biri ilə əlaqələndirən melodiya, ritim, səsdüzümü və səs bütövlükdə həmin çoxluğun elementləridir. Bəzi muğam və muğam ailəsinin riyazi çoxluq münasibətlərini nəzərdən keçirdikdə onların ortaqlıq və kəşifmə məqamları daha əyani surətdə görünür və muğamların əlaqələri barədə dolğun məlumat əldə etmək imkanı yaranır. (sxem 21)

Bütün kainat ulduz sistemləri və metaqalaktika ilə çoxluqlar sistemindən ibarət olduğu üçün muğamları çoxluqlar şəklində modelləşdirərək həmin musiqinin kainatla oxşarlıq məqamlarının olub-olmamasına baxmaq mümkündür.



Sxem 21. Muğamlarda riyazi çoxluq əlaqələri.

A – Şur ailəsi çoxluğu;

B – Rast ailəsi çoxluğu;

C – Segah ailəsi çoxluğu;

D – Humayun və Şüştər çoxluğu

21-ci sxemdə göstərilən çoxluq modelləri Eylər-Venna diaqramları (Вах: И.Н.Бренштейн, К.А.Семенд-яев. Справочник по математике для инженеров и учащихся ВТУЗ-ов, М., «Наука», 1981, стр. 497.) üzrə verilmişdir. Burada ştrixlənmiş sahələr çoxluqların kəsişdiyi məqamları – ortaq şöbə və guşələri əks etdirir.

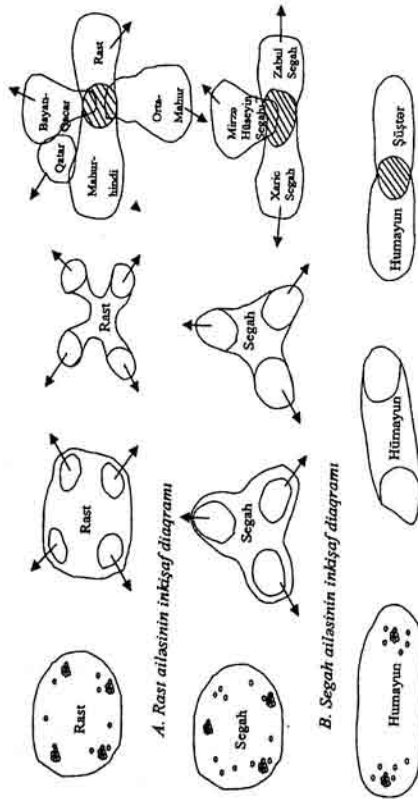
Şur ailəsi çoxluğunda (A) Şur muğamı digər qohum muğamlarla ayrı-ayrı şöbələrlə bağlı olduğundan Rahab, Şahnaz və Bayatı Kürd Şur çoxluğu ilə müxtəlif tərəflərdə kəşisir. Rast çoxluğunun diaqramına baxdıqda orada törəmə və qohum muğamların bir-biri ilə necə əlaqədə olduğu aydın görünür. Məs: Rast və Məhur-Hindi arasında 6 ədəd ortaq şöbə və guşə olduğundan onların kəsişmə sahəsi də böyükdür. Qatar və Bayatı-Qacar muğamlarının da çoxluq sistemində

mövqeyi və kəsişmələri onların əlaqə imkanları müqabilindədir.

Biz əvvəlki fəsillərdə səsin zərrəciklərin hərəkəti ilə mühitin dalğalanmasından meydana gəldiyini, həmin səslərin ritmə, melodiya və musiqiyə çevrilməsini və bundan da muğamların və dəstgahların yarandığını görmüşdük. Həmin nəzəri ardıcılığı çoxluqlar nəzəriyyəsi ilə birləşdirməklə muğamların inkişaf dialektikasının dəqiqləşdirilmiş nəzəri əsaslarını verə bilərik. Bu nəzəriyyə muğam ailələrinin yaranması və zaman-məkan sistemində təkamül yolu ilə indiki vəziyyətə gəlib çatmaları haqqında aydın vizual təsvir yaradır (Sxem 22).

Qeyd etməliyik ki, sxem 22-də göstərilən modellər müasir idrak nəzəriyyəsinin tələblərini nəzərə almaqla qurulmuşdur və inkişaf dialektikasının həm materialist təkamül nəzəriyyəsi ilə, həm də ilahiyyat fəlsəfəsinin klassik əsasları ilə üst-üstə düşür. Burada insan cəmiyyətinin inkişafı ilə əlaqədar ayrı-ayrı millətlərin və dillərin yaranması prosesinə oxşarlıq özünü göstərir. Digər tərəfdən də böyüməkdə olan körpə uşağın ilk əvvəllər öz valideynlərinin tam tabeçiliyində olması, böyüdükcə müstəqilləşməsi, lakin öz ailəsinə genetik bağlılığını bu və ya digər dərəcədə saxlaması muğam ailələrinin təkamül modeli ilə eynidir.

Ümumiyyətlə, bu mövzu idrak nəzəriyyəsi baxımından məxsusi tədqiqata ehtiyacı olan çox geniş bir problemdir. Biz burada yalnız öz mövzumuzla əlaqədar olan və fəlsəfi-poetik müstəvidə əhəmiyyət kəsb edən cəhətləri qabartmaqla kifayətlənirik.



Sxem 22. Muğam ailələrinin yaranması və təkamülünün riyazi modeli.

Yuxarıdakı modellərdən görüldüyü kimi, eləcə də tarixi araşdırmalardan məlum olduğuna görə ilk əvvəllər Rast, Segah və digər indi ailə əmələ gətirmiş muğamlar vahid bir çoxluq daxilində mövcud olmuşdur. (Məs. Rast çoxluğu). Ona görə də əvvəllər muğam dəstgahları çox uzun olmuş, bəzi hallarda 25-30 şöbə və guşəni özündə birləşdirmişdir. Zaman keçdikcə eyni bir muğam daxilində tonallıq, intonasiya və bədii-emoşional təsir cəhətdən uyarlı olan şöbə və guşələr bir-biri ilə yaxınlaşaraq assosiativ səs-melodiya toplumu yaratmışdır. Həmin musiqi assosiasiyaları sonrakı inkişaf nəticəsində özünəməxsus məzmun və forma aldığından əvvəlki tərkibdən kənara çıxmağa, sərbəstləşməyə meyl etmiş, bununla da Mahur-Hindi, Orta Mahur, Bayatı Qacar və s. muğamlar əmələ gəlmiş və öz əvvəlki mühiti ilə (Rast) kəşişən çoxluqlar vəziyyəti almışdır. Sxemdən görüldüyü kimi Qatar bu çoxluqdan tamamilə çıxmaq ərəfəsindədir.

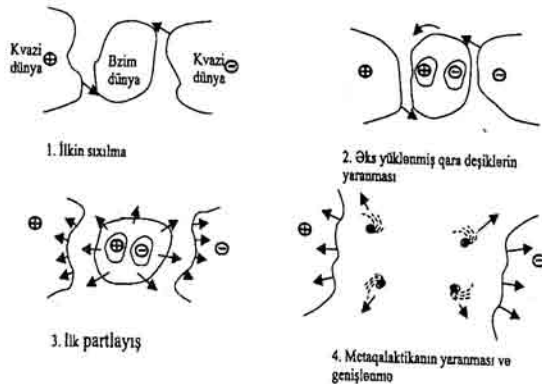
Segah, Şur, Humayun-Şüştər ailələrinin də təkamül prosesi həmin qaydada baş vermişdir.

Biz burada olduqca vacib bir məqama gəlib çıxırıq – muğam və muğam ailələrinin yaranması və təkamülü müasir dünyanın ilkin yaranışı və inkişafı ilə nəzəri cəhətdən eyniyyət təşkil edir! Üstəlik muğamların təkamül nəzəriyyəsi istifadə etməklə dünyanın yaranma hipotezinə müəyyən düzəliş də vermək mümkündür! (Yada salın, biz belə bir sualı qarşıya qoymuşduq!).

Dünyamız ilk öncə müəyyən çoxluğa daxil olan mühitdən ibarət imiş. Sonradan kənar kvazi dünyaların iki müxtəlif tərəfdən yaxınlaşmaqla sıxması nəticəsində dünya kiçilərək sıxlaşmış və «qara deşiklər» yaran-

mişdir. Sonrakı təzyiq nəticəsində dünya partlamış və daxilində əmələ gələn «qara deşik»lər (yüksək sıxlıqlı kütlə) ya parçalanmış, ya da hərəsi bir tərəf atılmışdır.

Müasir fiziki-kosmoqonik nəzəriyyələrin bir çoxunda «qara deşiyin» yalnız bir ədəd olduğu iddia edilir. Fikrimizcə bu yanlışdır, çünki, qarşıya qoyulan bəzi sualları cavablandırma bilmir. Əgər sıxılmış kütlə yalnız bir yerdə olsaydı, onun partlaması bütün kainatı toz halına gətirərdi və onda ayrı-ayrı qalaktikaların və kvazi ulduz sistemlərinin sonradan necə yaranması sualı öz cavabını tapa bilməzdi! Əvvəla, ona görə ki, toz halına düşmüş və yüksək sürətlə mərkəzə uzaqlaşan və uzaqlaşdıqca da seyrəkləşən maddələrin sonradan bir yerə toplana bilməsi qeyri-real görünür, ikincisi, iki dünya arasında sıxılan çoxluğun partlamazdan əvvəl kənara sürüşmək imkanı olur və bizim dünyamız iki kvazidünya arasından sürüşüb kənara çıxmaqla partlayışdan xilas olardı. Üçüncüsü, partlayışın baş verməsi üçün sıxlıqdan daha çox yüklənmə müxtəlifliyi real görünür. Ona görə ki, əks yüklənmiş iki kütlə bir birini cəzb etməklə kənara sürüşmənin qarşısını alır və sonrakı yaxınlaşma nəticəsində partlayışa səbəb olur. Dünyada materiya və anti materiyanın mövcudluğu da bunu təsdiq edir. Bundan əlavə, qalaktikalara fırlanma hərəkətinin verilməsi üçün iki tərəfli qeyri-mərkəzi qüvvənin olması zəruri şərtidir. Bütün bu fərziyyələrimizi və ehtimallarımızı sxem şəklində göstərməklə dünyanın ilkin yaranış hipotezini qura bilərik. (sxem 23).



Sxem 23. Metaqalaktikanın yaranma hipotezi.

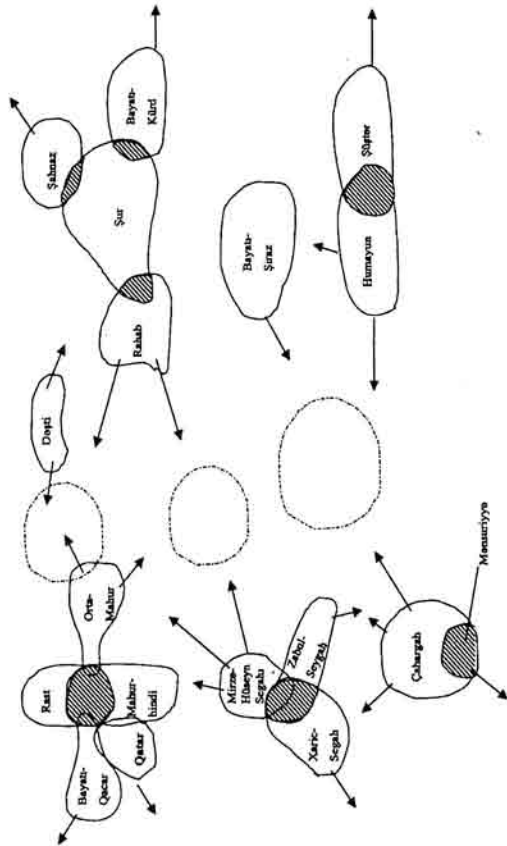
Muğamların tərkibində olan şöbə və guşələrin yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, sıxlaşıb yeni tərkib əmələ gətirməsi, sonradan bu yeni tərkibin əvvəlki çoxluqdan kənara çıxmağa cəhd göstərməsi dünyanın yaranma və inkişaf mərhələləri, onun astrofiziki qanunauyğunluqları ilə oxşarlıq təşkil etməsi bu ecazkar sənət əsərlərinin təsəvvür edildiyindən də artıq fəlsəfi tutuma malik olmasından xəbər verir!

Azərbaycan muğam musiqisi təkcə bizim sərvətimiz olmaqla kifayətlənmir, dünyəvi və ilahi təzəhür dairəsinə keçir. Ona görə də alimlərin, tədqiqatçıların, ümumiyyətlə idrak sahiblərinin muğamların tədqiqi ilə daha intensiv və dərinlən məşğul olması, onların daxilində gizlənən sirlərin aşkara çıxarılması vacibdir, çünki, bunlar dünya əhəmiyyətli məsələlərdir. Bu

sahədə aparılan tədqiqatlar, yazılmış əsərlər Azərbaycan çərçivəsində qalmamalı, xarici dillərə tərcümə edilərək dünya ictimaiyyətinə çatdırılmalıdır. Bu, bizim fəxrimiz, dünya ictimai-siyasi səhnəsindəki qürurumuzdur!

Biz apardığımız riyazi təhlilə muğam musiqisinin səs-analitika elementlərini (kvarta, kvinta, tetraxord, sekunda və s.) daxil etməklə müəyyən hesablamalar da apara bilərdik. Lakin, qarşımıza nəzəri-fəlsəfi məqsəd qoyduğumuzdan hələlik bunu etmirik, çünki, bu zaman tədqiqatın istiqaməti xeyli dəyişmiş olardı və musiqi-şünaslar üçün başadüşülməz şəkllə gələrdi. Muğamın sifri riyazi-analitik baxımdan təhlili başqa bir xüsusi tədqiqat mövzudur. Biz hələlik fəlsəfi müstəvidə tədqiqatla məşğul olduğumuz üçün problemin riyazi-analitik və astrofiziki tutumundan yalnız ümumi idrak üçün lazım olan cəhətləri nəzərə alırıq.

Azərbaycan muğamlarına cəm halda metoqalaktik çoxluq kimi baxıldıqda həmin metosistemin genişlənməyə, kənarlara dartılmağa meyilli olduğu görünür. (sxem 24). Bu çoxluğun daxili əlaqə meyillərini nəzərə almaqla gələcəkdə həmin sistemin daxilindəki boş çoxluqlarda yeni muğam-dəstgahlar yaranacağını proqnozlaşdırmaq mümkündür. Bundan əlavə, muğam ailələrinə daxil olan ayrı-ayrı muğamların da get-gedə sərbəstləşəcəyi ideyasını irəli sürmək mümkündür. Sxem 24-də göstərilən çoxluq sistemində muğamlar arasındakı lad-intonasiya, məzmun və ideya məziyyətlərinin oxşarlığını, eləcə də bəzi müştərək guşələrin olmasını nəzərə almaqla onların bir-birinə meyilləşmə istiqamətləri oxlarla göstərilmişdir.



Sxem 24. Azərbaycan muğam çoxluqlarının ümumi fəza sistemi. (pinkirlə göstərilmiş sahələr gələcəkdə muğam yaranma biləcək boş çoxluqlardır)

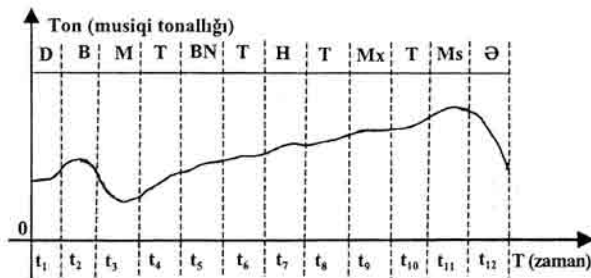
Dünya inkişaf prosesinin periodikliyi (tsikillik) nəzərə almaqla söyləmək olar ki, muğamlar da yaranır, inkişaf edir və müəyyən zaman müddətindən sonra yeni keyfiyyət alaraq öz əvvəlki mövcudluq formasını başa vurur. Bütün bunlar dialektik qanunlar əsasında baş verir, muğamın tamamilə məhvi istisnadır və onun mövcudluğu şəkildəyişmələr əsasında yeni məzmun, yeni forma qəbul etməklə əbədidir. İnsan düşüncəsinin, maddi ilə məənəvin qarşılıqlı münasibətlərinin təkamül prosesi burada aparıcı rol oynayır.

Biz əvvəlki fəsillərdə dünyanın energetik baxımdan təkamülünü nəzərdən keçirmişdik və bunun muğam musiqisi ilə əlaqəsindən bəhs etmişdik. Həmin məsələ üzərinə bir daha qayıdaraq fəza çoxluğu baxımından da muğam intonasiyasının sərbəst tərəflərə doğru inkişaf etdiyini qeyd etməliyik, muğamda imrovizə imkanının olması buna əsaslı sübutdur. Bu intonasiya sərbəst fəzaya (az energetik tutumlu) öz istinad nöqtəsindən istiqamətlənir. İstinad nöqtəsi isə hər şeydən əvvəl insan qəlbi, insan düşüncəsidir. Öz növbəsində insan düşüncəsi və idrakı ətraf mühitin təsirindən doğur. Məs. 1000 il bundan əvvəl insanın özünə dərd hesab etdiyi bezi məqamlar artıq dünyada yoxdur (quldarlıq, təhkimçilik, kütləvi vəba, taun xəstəlikləri və s.), bunun əvəzində yeni çətinliklər meydana gəlmişdir (ekologiya, işsizlik və s.). Bundan əlavə insanın təbiətdən asılılığı da get-gedə azalır, bunun əvəzində qloballaşma prosesi ilə əlaqədar insanların bir-birindən asılılığı, fərd və cəmiyyət problemləri ön plana keçir. Bütün bu dəyişikliklər məənəvi-ruhu və daxili düşüncəni mövcud problemlər üzərində cəmləşdirməklə yeni forma və məzmun tutumunda olan nəğmələrin, musiqinin, mu-

ğamların təşəkkül tapmasında müəyyənədirici faktor kimi çıxış edir.

Muğamlarda mövzu, məzmun və süjet xəttinin olması məsələsinə əvvəlki fəsillərdə baxmışıq. Vahid süjet xəttinin olub-olmaması və onun xarakterik cəhətlərinə riyazi-analitik nöqtəyi-nəzərdən Çahargah muğamının təmsalında baxaq.

Ton-zaman koordinat sistemində Çahargah muğam dəstgahında musiqinin inkişaf qrafiki aşağıdakı kimidir.



Sxem 25. Çahargah muğamında musiqini inkişaf qrafiki.

Burada.. D – dəraməd, T – Təsnif, Mx – Muxalif, B – Bərdəşt, BN – Bəstəniqar, Ms – Mənsuriyyə, M – Mayə, H – Hisar, Ə – Əyaq

Yuxarıdakı qrafikdən görünür ki, Çahargah muğamının səs-intonasiya funksiyası – F (Ç) to anından t_{12} anına qədər olan zaman kəsiyində (yəni musiqinin davam etdiyi müddətdə) kəsilməz funksiya xarakterindədir. Çünki, həmin əyrinin üzərində götürülmüş hər bir nöqtə təyin olunur. Başqa sözlə, ixtiyari t_i nöqtəsinin ətrafında ordinatı olan $t_i - \Delta t$ və $t_i + \Delta t$ nöqtələri vardır. (Δt

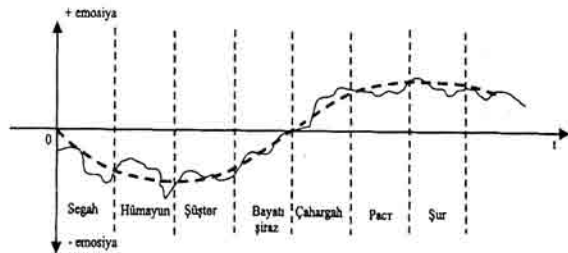
sonsuz kiçik zaman kəsiyidir). Muğam dəstgahlarında ayrı-ayrı şöbələr arasında ton-intonasiya kəsikliyi və qeyri-müntəzəm sıçrayışlar olsaydı onda şöbələrin son və başlanğıc nöqtələrində qeyri-müəyyənlik alınardı və funksiya öz təyin oblasını itirə bilərdi. Bu problemi təsniflər aradan qaldırır. (Biz «Təsniflər və rənglər» fəslində təsniflərin şöbədən-şöbəyə yumşaq və səlis keçidi təmin etdiyini göstərmişdik).

Deməli, $F(\zeta)$ funksiyasının (t_0, t_2) oblastına daxil olan bütün nöqtələrdə ordinatını tapmaq mümkündür və bu o deməkdir ki, həmin funksiya kəsilməzdir və inteqrallana bilər. Daha doğrusu, sonsuz kiçik zaman kəsiklərini (Δt) cəmləməklə həmin zaman hissələrinin ardıcıl düzümünə müvafiq aldığımız ordinatların yuxarı sərhəddi Çahargah muğamının musiqi qrafikini verəcəkdir.

Buradan belə bir nəticəyə gəlirik ki, Çahargah muğamının səs düzümündə vahid süjet xətti vardır və musiqi həmin süjetdən kənara çıxmır. Vahid süjetin olması məzmun və mövzumunun da olduğunu təsdiq edir.

Çahargah müğamında baxdığımız bu hal demək olar ki, bütün muğamlar üçün özünü doğruldur. Bu riyazi-analitik təhlil bir daha göstərdi ki, Azərbaycan muğamları epik növə aiddir. Onlarda ardıcıl səs düzümü, ardıcıl ideyaya və məntiqi keçidlərə əsaslanır, səbəb və nəticə əlaqəsindən doğur. Başqa sözlə, muğamda səsin tonallıq qrafiki zamana görə qeyri-səlis funksiya deyildir. Buna görə də hər bir muğamda avazın lüzumsuz uzadılıb, yaxud qısaldılması musiqinin xarakterini dəyişərək onu öz mövzusunun kənara ata bilər, bədii-emosional təsirini zəiflədə.

Azərbaycan muğamlarında qəm və sevinc hissələrinin dəyişilməsini təqribi olaraq aşağıdakı diaqramda göstəriləndiyi kimi təsəvvür etmək olar (sxem 26). Qeyd etməliyə ki, bu problem tibb mütəxəssislərinə aid olan məsələdir və onun dəqiq diaqramını qurmaq üçün insan beynində neyronlardan ifraz olunan endorfin və en-kofalin maddələrinin miqdarını ölçə bilmək və həm də onlardan hansının məhz hansı emosiyaya aid olduğunu dürüst öyrənmək lazımdır. Hələlik tibb elmi bu məsələlərdə gücsüz olduğundan biz də öz qrafikimizi təqribi olaraq, öz vizual təcrübəmiz əsasında yerinə yetirməliyik.



Sxem 26. Azərbaycan muğam dəstgahları ardıcılığında emosiyaların dəyişmə xarakteristikası.

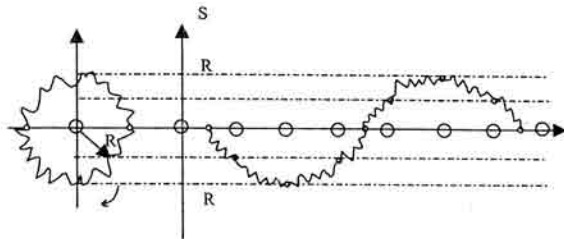
Sxem 26-dan görünür ki, Azərbaycan muğamlarının ardıcıl düzümündə musiqinin oyatdığı hissələr kədər və qəmdən şənliyə və firavanlığa doğru inkişaf edir. Zaman keçdikcə mənfii emosiyaları sevinc düşüncəsinə əvəz edir. Səğah, Hümayun və Şüştər qəm və kədər üzərində cərəyan edir. Bayat-Şirazda kədərli hissələr bir qədər yumşalaraq Dilruba şöbəsində artıq sevinc

duyğuları özünü göstərir. Bundan sonra gələn Çahargah və Rast özünə inam və qürur üzərində qurulmuşdur. Burada sevinc hissi musiqi məzmununda əksəriyyət təşkil edir. Çünki, qarşıya çıxan çətinliklərin öhdəsindən gəlmək üçün kifayət qədər güc, qüvvət və ağıl vardır! Şür isə səadətin təntənəsi məqamında olduğundan yalnız şən notlar üzərində cərəyan edən musiqi sistemidir.

Muğam intonasiasının bu cür xarakterik inkişafı Azərbaycan xalqının milli düşüncəsində gələcəyə inam, keyrin şəri üstələyəcəyi etiqadının olduğunu göstərir, ümumi muğam sırasında həyatın təkamül qanunauyğunluqlarının ifadəsini görüntüyə gətirir. Buradan bir daha o nəticəyə gəlmək olur ki, **Azərbaycan muğamları təsadüfi yaranmış melodik assosiasiya deyildir və onlar həm ayrı-ayrılıqda, həm də bütövlükdə insan həyatının fəlsəfi-dialektik təsvirinin musiqi dilində verilmiş konsepsiyasıdır.**

Azərbaycan muğamlarının dərinəndən təhlil etdikcə musiqinin xarakteri ilə varlığını tabe olduğu mövcud fiziki-kimyəvi və fəlsəfi qanunlar arasında yeni-yeni oxşarlıq əlamətləri üzə çıxır. Bəzən bu bənzəyişlər elə bir eyniyyət təşkil edir ki, buna təəccüblənməmək olmur. Bunun təsadüf və ya müəyyən zəruriyyət əsasında baş verdiyini, hansısa hələ də gizli qalan bir qanunauyğunluğa əsasən yarandığını qəti şəkildə nə təsdiq, nə də inkar etmək olar. Məsələn, 26-cı sxemdə göstərilən muğamın emosional musiqi inkişafını hidrogen nüvəsi ətrafında fırlanan elektronun hərəkəti ilə müqayisə etdikdə olduqca gözlənilməz bir eyniyyət əldə etmiş oluruq (sxem 27). Məlum olduğu kimi, elektronlar nüvə ətrafında səsli əyri üzrə deyil, sınıq xətti

əyriylə dairə cızırlar. Dairəvi orbit üzrə elektronun irəliləmə hərəkətinin sürəti onun rəqsi hərəkətindəki sürətindən azdır. Daha doğrusu, öncə göstərdiyimiz kimi, elektronun istiqamətindən kənara sıçrayışlarının sürəti saniyədə 300.000 km. olduğu halda, irəliləmə hərəkətinin sürəti yalnız 2-3 sm/san. tərtibindədir.



Sxem 27. Elektronun hərəkətdə olan nüvə ətrafında bir tam dövrünün qrafik təsviri.

Sxem 26 və 27-nin müqayisəsindən, eləcə də bundan əvvəl əldə etdiyimiz nəticələri də nəzərə almaqla belə bir qənaətə gəlmək olar ki, Azərbaycan muğamlarının bizim düzdüyümüz ardıcılığı (sxem 19) doğrudur və bunun dünyanın ümumi quruluşu ilə uyğunluğu vardır. Muğam dəstgahlarının özgə bir ardıcılıqla düzülməsinin heç bir fəlsəfi əsası ola bilməz. Bəzi traktatlarda muğamların fars dilində olan adlarına istinadən Yegah, Dügah, Segah, Çahargah, Pəncgah kimi düzülməsi elmi-fəlsəfi cəhətdən nəzəri əsaslara malik deyildir.

Dahi sənətsünas Ü.Hacıbəyovun Azərbaycanda 7 əsas muğam olduğunu və digər muğamların törəmə muğamlar kimi meydana gəlməsini qəbul etməsi elmi-

fəlsəfi baxımdan da özünü doğruldu. Nə tarixi xronologiya, nə də not analitikası ümumi muğam çoxluğunda elmi-məntiqi ardıcılığı dürüst müəyyən edə bilməz. Çünki, bunlardan birincisi tarixə, digəri isə ayrı-ayrı şöbə və guşələrin metroritmik analitikasına aiddir. Fəlsəfə isə ümumdünya çoxluğunda müəyyənədicə elmdir və öz qərarlarını dəqiq təhlil əsasında verir. Bundan əlavə, bəzi muğamların adı onların musiqi məzmunu və daxili struktur quruluşu ilə uyğun gəlir.

Məs: Humayun öncə göstərdiyimiz kimi, şahlıq quşu, bəxtəvərlik anlamına gəlmiş halda, qəmgin notlar üzərində qurulmuşdur.

Fikrimizcə, Azərbaycan muğamlarının adlarını dəqiqləşdirmək vaxtı çatmışdır. Müasir Azərbaycan dilinin qrammatikası və frazeologiyasını nəzərə almaqla muğamlarımızın adlarını onların musiqi məzmununa uyğunlaşdırmaqla musiqi ədəbiyyatında fars dilində olan adlara görə muğamların farslaşdırılması və ərəbləşdirilməsi cəhdlərinin də qarşısı müəyyən qədər alınmış olar.

Azərbaycan muğam dəstgahlarının bədii-emosional təsirini dərindən dərk etmək, onların ayrı-ayrılıqda və bütövlükdə bir üzvi sistem halında hansı estetik məziyyətlərə malik olduğunu göstərmək üçün bizim düzdüyümüz qaydada 7 əsas muğamdan ibarət konsertlər təşkil edilməsi, audio və video kasetlər buraxılması çox əhəmiyyətli ola bilər. Bu zaman dinləyicidə zaman və məkan anlamında düşüncə tutumu yaranır, musiqinin daxilində olan hikmət və idraki məqamlar ardıcıl surətdə duyğuda öz əksini tapır, çıxarılan nəticə daha dolğun və ümumi olur.

Səsin gücü və tonallığı onun məkan anlamına uyğundur, yəni səs güclü olduqca dalğanın yayıldığı həcm

tutumu da böyük olur. Musiqidə səsin sıra düzümü isə zamanla əlaqəlidir.

Muğamlarda səs düzümünün ardıcılığına zaman-məkan koordinat sistemində sıra ardıcılığı kimi yanaşmaq olar.

Çahargah dəstgahı misalında bu məsələyə riyazi rakursdan nəzər yetirək. Məlumdur ki, Çahargahın tərkibinə daxil olan şöbə və guşələr müəyyən sıra ardıcılığı təşkil edir və ayrı-ayrılıqda hər şöbə özünü müəyyən xarakterə malik funksiya kimi aparır. Daha dəqiq desək hər şöbə və guşədə səs düzümü zaman oxunun ixtiyari nöqtəsində özünəməxsus ton-intonasiya ordinatına (həcm ölçüsü) malikdir ki, bu da onun məkan parametrlərini əks etdirir.

Bərdaşt→mayə→təsnif→bəstəninigar→təsnif→his-sar→təsnif→→müxalif→təsnif→mənsuriyyə→əyaq ardıcılığını zaman-məkan koordinat sistemində riyazi şəkildə funksional çoxluqlar kimi yazmaq olar. (sxem 28).

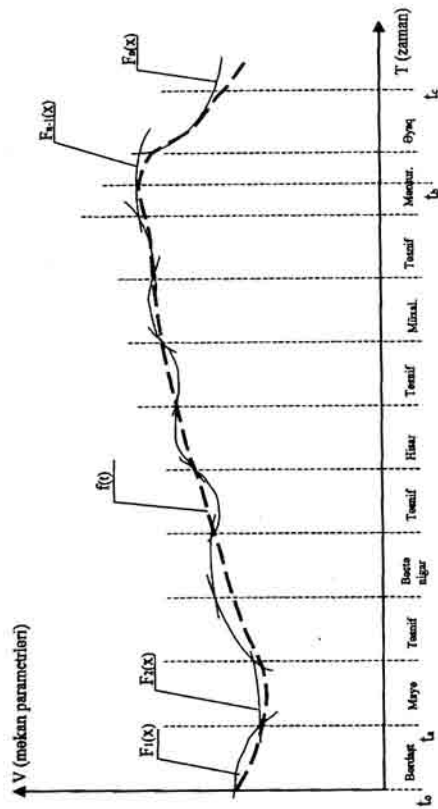
E (0, t_s) çoxluğunda funksional ardıcılıq aşağıdakı kimi yazılır.

$$F_1(t) + F_2(t) + \dots + F_n(t)$$

(Bax. R.Məmmədov, Ali riyaziyyat kursu, «Maarif» 1981, səh.346).

İxtiyari t_i ∈ E nöqtəsində sonlu F_i(t) funksiyasının limiti vardır:

$$F_i(t) = f(t) \\ i \rightarrow \infty$$



Sxem 28. Çahargah muğam dasigahında şöbə və təsniflərin funksional sıra anlatımında təsviri

$f(t)$ funksiyasına limit funksiyası deyilir və bu 28-ci sxemdə punktirlə göstərilmiş ümumi Çahargah funksiyasıdır. (sxem 25-lə müqayisə et!).

$f(t)$ funksiyası kəsilməz olduğuna və zaman oxu üzərində ixtiyari t_i -yə konkret $f(i)$ ordinatı uyğun gəl-diyinə görə həmin ardıcılığa $t_i \in E$ qiymətlərində sadə ədədi ardıcılıq kimi baxmaq mümkündür. ($U_1 + U_2 + \dots + U_n$)

Həmin sıranın yığılma və dağılma intervalları təyin edək.

Dalamber əlamətinə görə:

$$U_1 + U_2 + \dots + U_n + \dots (U_n > 0, n=1,2,\dots)$$

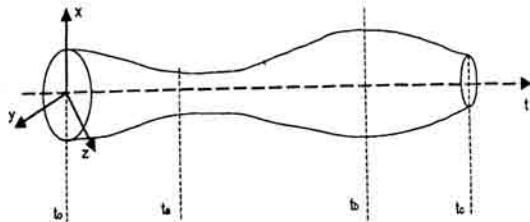
Sırasında

$(U_{n+1} / U_n) < 1$ şərtində sıra yığılan, $(U_{n+1} / U_n) \geq 1$ şərtində isə dağılındır.

Sxem 28-dən görünür ki, $(t_0 - t_a)$ və $(t_b - t_c)$ intervallarında Çahargah funksiyasının sırası yığılır (mökən parametrləri azalır), $(t_a - t_b)$ intervalında isə sıra dağılır (mökən parametrləri böyüyür).

Aldığımız nəticəni həndəsi şəkildə göstərmək mümkündür. (sxem 29).

Sxem 29-da alınan təsviri əvvəlki fəsilərdə gəl-diyimiz nəticələrlə (sxem 4, 14, 18, 23) müqayisə edərək Azərbaycan muğamlarının dünyanın dərk edilməsi məsələləri ilə müəyyən münasibətdə olduğunu bir daha yəqin etmiş oluruz.



Sxem 29. Azərbaycan muğamlarında səs düzümünün zaman-məkan koordinat sisteminə həndəsi təsviri («Çahargah» dəsgahı təmsalında).

Sxem 29-da məkanın sıxılması, genişlənməsi və sonradan sıxılması dünyanın yaranışı və inkişafı hipotezinə uyğundur və ehtimal oluna bilər ki, hazırda genişlənmə fazasında olan dünyamız gələcəkdə yenidən sıxılmaya məruz qalacaqdır. Çox maraqlıdır ki, Qurandan Qiyamət surəsinin 7-10-cu ayələrində kainatın gələcəkdə sıxılması söylənilir. «Elə ki, qamaşdı gözlər, tutuldu ay, bir yerə cəm oldu günəşlə ay, o gün insan söyləyər: «hara qaçım görəsən» (Qurani-Kərim. Nəriman Qasımogʻlunun Qələmiylə: Azərənşr 1993 səh. 304).

Bundan əlavə, həmin həndəsi sxem insanın doğulması ($t_0 - t_a$ aralığı) inkişaf edib böyüməsi ($t_a - t_b$) və qocalıb kiçilməsi ($t_b - t_c$) fazalarını da müəyyən mənada əks etdirir.

Görkəmli fizik Nils Bor özünün çox sevdiyi bir ifadəni həmişə təkrarlamışdır:

«Dünyada elə ciddi şeylər vardır ki, onların barəsində yalnız zarafatla danışmaq olar». (Bax. Ə. A. Xan-kişiyev. Bilik qapısının açarları. B. «Sabah» - 1996)

N. Borun bu zarafatına uyğun biz də muğamlar haqqında deyirik:

Muğam elə bir lirikadır ki, onun barəsində yalnız epik şəkildə danışmaq mümkündür!

Azərbaycan muğamlarının fenomen cəhəti ondadır ki, həmin dəstgahların musiqi məzmununun fəlsəfi tutumunda təkə və ümumi eyni dərəcədə öz müştərək dialektik göstəriciləri ilə əks olunur (sxem 29), obyektiv gerçəkliyin idrak analitikasına nüfuz edir. Bütün incəsənət növlərindən və janrlarından fərqli olaraq muğamlarda təfəkkür natura, estetika isə onun proyeksiyası mövqeyindədir.

Muğam insanın sözlə ifadə edə bilmədiyi ən ülvü duyğularını musiqi dili ilə ifadə edən qeyri-adi, intuitiv səs sistemidir. Elm və təfəkkür inkişaf etdikcə, muğam musiqisinin öyrənilməsi genişləndikcə onun yeni-yeni cəhətlərinin üzə çıxarılması şübhə doğurmur. Bir kitabda bu qüdrətli sənət əsərlərinin bütün məziyyətlərini tam şəkildə işıqlandırmaq imkan xaricindədir. Əvvəla, ona görə ki, bu, həcmcə çox böyük işdir. Təkcə onu qeyd etmək kifayətdir ki, bizim bu kitabla daxil etdiyimiz fəsilələrin hər biri böyük bir monoqrafiyanın mövzusuudur. İkincisi də, muğamların bəzi cəhətlərini tam aydınlaşdırmaq üçün elm hələ kifayət qədər inkişaf etməmişdir. Beyinin duyğu analizi və onun reaksiyası ilə əlaqədar insan bədənində gedən proseslərin analitik ölçüyə gətirilməsi hələ öz həllini gözləyən məsələdir. Başqa cür desək, insan düşüncəsinin və daxili duyğularının kənar sistem tərəfindən tam şəkildə öyrənilməsi və qeydə alınması problem kimi qaldıqca muğamların məzmun açılışı da hipotez formasında qalacaqdır!.

Musiqinin milli-estetik düşüncə ilə əlaqəsi barədə çox yazıldığından əlavə izahata bəlkə də lüzum yoxdur. Lakin, yaşadığımız ictimai-siyasi dövr, dünyada globallaşma proseslərinin geniş vüsət aldığı şərait bu barədə bir daha fikir bildirmək zərurətini meydana çıxarır.

Tarixi inkişaf xəttinin Avropa və dünya dövlətlərini, eləcə də həmin dövlətlərdə yaşayan xalqları və millətləri get-gedə yaxınlaşdırdığı XXI sürət əsrinin əsas problemlərindən biri də milli mədəniyyətin, milli-mənəvi dəyərlərin mühafizə edilib saxlanması, onun ictimai-iqtisadi və siyasi təsirlər nəticəsində assimilyasiyaya uğramasının qarşısını almaqdır. Bunun üçün ən önəmli şərtlərdən biri xalqın milli-estetik şüurunun formalaşması və özünü müdafiə sisteminə malik olmasıdır.

Hər bir xalqın estetik düşüncəsi onun milli özünütanıma və özünütdədiq komponentlərinin qarşılıqlı əlaqəsindən irəli gələn bir məsələdir.

Xalqın özünüdərk şüurunun əsasında milli mədəniyyət və onun təşkilediciləri olan ədəbiyyat, tarix, musiqi, milli adət və ənənələr dayanır. Bu cəhətdən muğam misilsiz əhəmiyyət kəsb edir. Əvvəla, ona görə ki, muğam milli ədəbiyyatı (onun folklorunu və klassik yazılı ədəbiyyatını), etika və musiqi estetikasını özündə birləşdirən bir sənət növüdür. İkincisi, muğam düşüncə tərzinə aktiv nüfuz edə bilən musiqidir. Üçüncüsü, muğam bayağılıqdan uzaq, öteri ehtirasdan kənar sanballı və müdrik musiqi forması olmaqla ciddi idrak vasitəsidir. Məs. Ü.Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun»

operasının 100 il səhnə repertuarından düşməməsinin əsas səbəbi məhz muğamdır.

Biz əvvəlki fəsilərdə istər ümumilikdə, istərsə də ayrı-ayrılıqda muğamları təhlil etdikcə onun məzmununda ehtiva edən məziyyətləri göstərmişdik. Təkrara yol verməmək üçün burada muğamın insan tərbiyəsində önəmli rol oynayan cəhətlərini qeyd etməklə kifayətlənirik.

Göstərmək lazımdır ki, muğamın musiqi məzmununda yüksək əxlaqi keyfiyyətlər, fərdi və ictimai etika vardır. Bunlar aşağıdakılardan ibarətdir:

1. Keçmişə hörmət, indiyə məhəbbət və gələcəyə inam.

Demək olar ki, bütün muğam dəstgahlarında yaxın və ya uzaq keçmişin yaddaşını əks etdirən musiqi məqamları vardır. Hər hansı bir mövzunu inkişaf etdirən muğam onun ilkin mənbələrinə istinad etməklə dramaturji kompozisiyanı yaradır, onu inkişaf etdirərək çağdaş dövrə gətirir və gələcək mübarizənin istiqamətini göstərir.

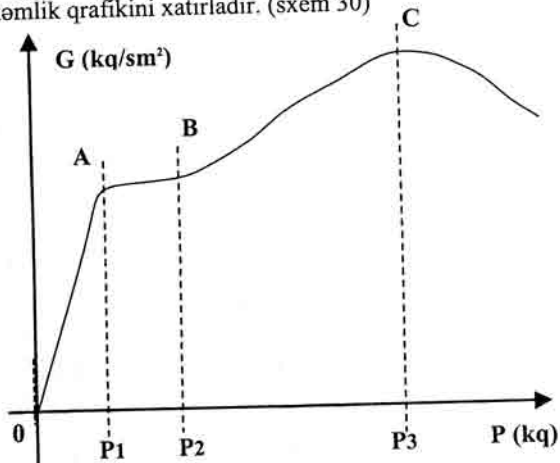
2. İctimai və fərdi əxlaq düşüncəsi.

Azərbaycan muğamları fərdi ehtirasa və şəhvətə əsaslanan musiqi deyildir, onlar ulvi duyğuların fərdi çalarını ictimai-əxlaqi normaların daxilindən çıxarır, burada nə dərəcədə çilgün məhəbbət ifadə olunsada, o, ağıl və idrak çərçivəsindədir. Ümumiyyətlə, muğam istər məhəbbət, istərsə də mubarizə məsələlərində şil-taqçılıqdan, fərdiyyəçilikdən və volyuntarizmdən uzaqdır. Aşiqin iztirabları nə qədər çox olsa da, o, vəslə yetişmək üçün zor işləməkdən çəkinir, dərini ətrafdakılara yarıqlı bir tərdə izhar etməklə yeganə düzgün yolu axtarır, onun məsləhətə, ağısaqqal sözüne, müd-

riklərin bilik və təcrübəsinə ehtiyacı olduğu duyulur. Segah, Bayatı-Şiraz, Humayun tərkiblərində bu özünü daha qabarıq şəkildə göstərir.

3. Ədalət düşüncəsi.

Azərbaycan muğam dəstgahlarının demək olar ki, hamısında bu və ya digər dərəcədə mübarizə motivləri vardır. Lakin heç bir halda mübarizə qəfil istəkdən, yuxarıda deyildiyi kimi, fərdi şıltaqçılıqdan irəli gəlmir, mübarizənin başlanğıcında şəraitin təhlili və onu meydana çıxaran səbəblər dayanır. Burada musiqi məhrumiyyətə dözümlü son həddinə qədər inkişaf edir, mübarizə və döyüş gərginliyin doğurduğu zərurət kimi meydana çıxır. Bu, bir növ metalların dartılmada möhkəmlik qrafikini xatırladır. (sxem 30)



Sxem 30. Metalın dartılma gərginliyinin qrafiki.

Sxemdən görüldüyü kimi, metala dartıcı qüvvəni artırdıqca onun daxili gərginliyi artır, müəyyən həddən sonra (OA aralığı) qüvvə artsa da gərginlik artmır, yəni, metalın möhkəmlik həddi sona çatmışdır və o, artıq plastik deformasiyaya uğrayır (AB aralığı), yəni uzanır. Qüvvəni bir qədər də artırdıqda metal qırılır. (C nöqtəsi) (texniki dildə buna dağılma həddi deyilir). Texniki ədəbiyyatda əyrinin OA hissəsi möhkəmlik intervalı, AB axma və BC dağılma intervalı adlanır.

Cinayət hüququnda determinizm adlı bir anlayış vardır. Bu, ictimai-təhlükəli əməldən qaçmaq üçün bütün mümkün imkanları nəzərə almaq konsepsiyasıdır və özünü müdafiənin zəruri həddini müəyyən edir.

Yuxarıdakı misallardan bir daha aydın görünür ki, Azərbaycan muğamlarında ədalət düşüncəsi dünyəvi qanunlara və humanizm prinsiplərinə tamamilə uyğundur və elmi-nəzəri əsasları vardır.

4. Mənəvi saflıq və sədaqət. Bu məziyyətlər əxlaq düşüncəsi ilə bağlı olduğundan geniş izahata ehtiyacı yoxdur. Yalnız onu qeyd edirik ki, Azərbaycan muğamlarında mənəvi paklıq, dostluqda, məhəbbətdə və vətənpərvərlikdə sədaqət musiqi strukturasının və ümumi məzmunun leytmotividir. Muğamlarda oxunan qəzəllərin məzmun və mövzusunda təcəssüm edən bu xüsusiyyətlər musiqinin lad və intonasıya quruluşunda da özünü göstərir, musiqinin ümumi ruhunda saflıq və səmimiyyət hissləri əvvəllərdə dediyimiz kimi, xanəndə ilə dinləyici arasında körpü yaradır.

5. İdraka varmaq. Biz Rast muğamının bədii-emotional xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirərkən, eləcə də ondan sonrakı fəsillərdə bu məsələnin ətraflı izahını vermişik. Etika və estetika baxımından musiqinin

idrakla bağlılığı olduğu vacib məsələ olduğundan yənidən bu məsələ üzərinə qayıdırıq. Məsələ burasındadır ki, istər SSRİ dövründə, istərsə də hazırki dövrdə tədris olunan etika və estetika fənnlərində əsasən əcnəbi alimlərin, pedaqoqların dünyagörüşünə, Avropa xalqlarının adət-ənənələrindən və milli meyillərindən ümumiləşən konsepsiyalara üstünlük verilir. Yaxşı ki, son illərdə üzdəngetdi olsa da milli Azərbaycan alim və filosoflarının dünyagörüşünə istinad edilməyə qayıdış duyulmaqdadır. (məs. N.Tusinini «Əxlaqi Nasiri» əsəri).

Uzun müddət maddənin itməməsi, bir haldan başqa hala çevrilməsi (kütlənin saxlanması) Lomonosovun nəzəriyyəsi kimi təqdim olunmuşdur. N.Tusinini «Əxlaqi Nasiri» əsərinin «Əxlaqın saflaşdırılması» fəslində oxuyuruq: «Əgər bir adam diqqətlə və kamil bir tədqiqatçı gözü ilə maddələrin dəyişməsinə, quruluş və tərkiblərin dağılıb yenidən qurulmasına, onlar arasındakı çevriliş və ziddiyyətlərə nəzər salsın, maddələr mübadiləsindən, yaranıb yox olma proseslərindən xəbərdar olsa, mütləq görə ki, dünyada heç bir şey tam şəkildə məhv olmur, bəlkə onun formaları, vəziyyəti, tərkibi, quruluşu.....çevrilir.....çünki, cismi varlıqların məhv olmaq qabiliyyəti yoxdur». (Bax. Xacə Nəsrəddin Tusi. Əxlaqi Nasiri. B. «Elm», 1989. səh. 47-48). Bunun kimi də Biruni, Bəhmənyar (hər ikisi Azərbaycanlıdır), İbn-Sina, Nizami və digər onlarla Şərq alimlərinin müdrik fikirləri sonradan Avropa və Rus alimlərinin «kəşfi» kimi təqdim edildiyindən milli estetik zövqün də istiqaməti dəyişir, etik və estetik klassik şərq dünyagörüşü assimilyasiyaya məruz qalır. Yəni Azərbaycanlı özünü dərk etmək üçün N.Tusinini təbircə desək «öz təkəkkürü ilə öz varlığı arasında özgəni vasitəci tutur».

Bu cəhətdən muğamlar əvəzsiz əhəmiyyətə malikdir, çünki, onlar öz varlığımızla öz təkəkkürümüz arasında öz musiqi-İdrak əlaqəmidir! Onlar düşündürür, İdrakı vardır, maddi ilə mənəvi arasında körpü rolunu oynayır. Xalq şairi B.Vahabzadənin «Muğam» poemasında qeyd etdiyi kimi: «Hər guşəsi quş qonmayan qayalardan daş tərpedər,..... muğamlarsa baş tərpedər...!!!»

Estetik zövqün bir ucu səadət düşüncəsi ilə əlaqədardır. Yəni hər kəsin xoşbəxtlik və səadət kimi qəbul etdiyi məqam onun daxili estetik qavrayışının üstünlük verdiyi anlam çoxluğundan məcmusudur. Estetik qavrayış və ya estetik İdrak milli-mənəviyyət və genetik yaddaş üstündə bərqərar olur. Ona görə də ayrı-ayrı milli mənsubiyyətə malik alimlərin düşüncəsində xoşbəxtlik və səadət məsələləri həmişə fərqli izah olunmuşdur. Məs. L.Feyerbax bunu insanın daxili istəyi və məhəbbəti ilə, N.Q.Çernışevski «müsbət eqoizm» ilə əlaqələndirmiş, Ziyəddin Göyüşov fəaliyyət bəhrəsi və sənət kimi dəyərləndirmişdir. (Bax. Z.Göyüşov «Səadət düşüncəsi» B.1982 səh.242).

İlahiyyət fəlsəfəsində də bu məsələ milli-mənəvi yönəmdə təfsir olunur. Məs. İsa Məsihi çarlığa çəkməyə aparan zaman bir yəhudi yaxınlaşıb ondan xoşbəxtliyin nə olduğunu soruşur. İsa cavab vermir. Yəhudi sualını üçüncü dəfə təkrar etdikdən sonra birəcə kəlmə deyir: «Hər kəsə özününkü».

Buddistlərin fikrincə isə iztirablardan xilas olub səadətə qovuşmaq üçün 4 böyük həqiqət vardır:

1. Xeyir və şərin vəhdəti, 2) insanı iztiraba düşür edən mütləq yaşamaq həvəsi, 3) bədbəxtlikdən xilas olmaq üçün hər cür arzu və istək, ehtiras inkar

edilməlidir, 4) özünü nirvani vəziyyətə çatdırmaq – yəni sönmək, məhv olmaq, heçliyə qarışmaq. Burada göstərilən «4-cü həqiqət» müsəlman fəlsəfəsində «Zöhd» və zahidlikdə (dərvişliklə) üst-üstə düşür. Bundan əlavə ərəb mənbələrində «fəna-fillah» adlanan məfhum vardır ki, bu da heçliyə qovuşmaq – daha doğrusu elə bir məqama yetişməkdir ki, orada yalnız boşluq (fəna) və Allah vardır. (fi Allah).

Azərbaycanın bəzi muğam məktəblərində dərvəşi oxuma üslubunun meydana gəlməsi (Şamaxı-Şirvan muğam məktəbi) də onun dərvəşi idraka meyindən ortaya çıxmışdır. Azərbaycan muğamlarının idraki təsiri dinləyicilərdə öz tarixi, mənəvi genetik yaddaşı, milli qüruru və əxlaqi məziyyətləri bazisində etik və estetik düşüncəni formalaşdırır, onu yuxarıda dediyimiz kimi, cılız hissələrdən (nəfs, paxıllıq və s.) azad edir, idraki təhlili tanrı «dəftərxanasına» qədər ucaldır! Bu zaman insan yerüstü nəfslə şərtləndirilən duyğudan yox, ilahi dəyərlərdən estetik zövq alır, kamillik zirvəsinə qalxır.

Yuxarıda dediklərimizə bir qədər sistemli şəkildə yanaşıb və sxem 18 və 19-da göstərdiyimiz modellərlə müqayisə etsək nirvani vəziyyətin (ekstaz) mütləq sükunətə və relyativ sistemə aid olduğunu görürük. Burada isə yalnız və yalnız Allah-yaradıcı, idarəedici, mütləq həqiqət hakimdir. Göründüyü kimi, Azərbaycan muğamları estetik şüurun ali inkişaf pilləsinə nüfuz edir, insanın əxlaqi saflığına və məfkurəvi intibahına xidmət edir. Bəlkə də muğam Xalq ilə xilqət arasında əlaqə və ünsiyyətin hələ öyrənilməmiş bir formasıdır!. Bizi bu fikrə gətirən odur ki, Azərbaycan muğamlarına hansı tərəfdən yanaşdıqsa orada elmi dünyagörüşün mövcudluğuna rast gəldik, hətta nisbilik nəzəriyyəsinə 1000

il əvvəl yaranmış muğamlarda bu nəzəriyyənin rüçeymlərini gördük. Burada müasir fizika ilə fəlsəfənin, riyaziyyatla məntiqin, biologiya ilə fiziologiyanın, ilahiyatla astronomiyanın, ədəbiyyatla musiqinin, maddi ilə mənəvinin qarşılıqlı əlaqəsinin musiqi ilə ifadəsini bacardığımız çərçivədə və miqdarda təyin etdik .

Bütün bu dediklərimiz bizə əsas verir ki, muğamların tədqiq edilib daha da dərinə öyrənilməsində israrlı olaraq, ağızdan-ağıza keçdikcə itirilmiş söhbə və guşələri tapıb öz yerinə qaytaraq. Çünki, muğam bir fəlsəfi zəncir kimidir, onun hansısa bir halqasının qırılıb düşməsi bu ecazkar elm (bəli, bu elm sahəsidir!) sahəsini yaralayır, onun məfkurəvi qüdrətini zəiflədir.

Muğam sənətinin təbliğinə geniş yer verilməlidir. Fikrimizcə, televiziya və radioda muğam saatlarının miqdarı artırılmalı və muğam sənəti barədə elmi-kütləvi jurnal nəşr edilməlidir. Belə bir elmi mətbuat orqanının yaradılması və onun redaksiya heyətinə görkəmli sənətsünəslərin cəlb edilməsi muğamların tədqiq edilib öyrənilməsində, onların musiqi məzmununda gizlənilmiş hikmətlərin aşkara çıxarılmasında, bu möhtəşəm musiqidən xalqımızın daha artıq dərəcədə feyziyab olub bəhrələnməsində, nəhayət, muğam sənətinin təbliğ və təşviq edilməsində əhəmiyyətli rol oynaya bilər. Xalq arasında muğam təfəkkürünün zəifləməsi gənclərin bayağı musiqi əyləncələrinə meyilləşməsinə, xalqımızın milli ruhuna uyuşmayan mənasız və üzdəngetdi musiqi hay-küychülüyünün təsir dairəsinə düşə bilməsinə şərait yaradır və bununla da onların estetik zövqünü get-gədə yadlaşdırır, milli-mədəni dəyərlərdən uzaqlaşdırır.

Göstərmək vacibdir ki, ictimai şəraitin dəyişməsi, son dövrlərdə Qərb mədəniyyəti ilə əlaqələrin artması və bunlarla bərabər bəzi çinovniklərin xalq musiqisinə lazımı qayğı göstərməməsi ucbatından teleekranlarda, radioda, toy məclislərində səsləndirilən musiqilərin əksər hissəsi musiqi elminin və bədii zövqün tələblərinə cavab vermir. Musiqinin peşəkar bəstəkarlar tərəfindən deyil, naşi həvəskarlar tərəfindən «bəstələnməsi», onun mətninin peşəkar şairlərinin əsərlərindən alınması əvəzinə, sadəcə sözü sözə yaraşdıran, hətta vəzn və qafiyə anlayışlarından belə, xəbəri olmayan adamlardan götürülməsi Azərbaycan milli mədəniyyətinə olmayan zərər gətirir. Nəticə etibarilə musiqi sənətdən və sənətsünaslıq elmindən uzaqlaşmış, səsi və musiqi qabiliyyəti olmayan, bəzi üzdənirəq adamların ucuz şöhrət vasitəsinə çevrilir.

Nizami, Füzuli, S.Ə.Şirvani, S.Vurğun, M.Müşfiq, B.Vahabzadə, Məmməd Araz, Aşıq Ələsgər, Rəsul Rza və onlarla digər ədəbiyyat korifeylərinin yalnız beş-on şərinə musiqi bəstələndiyi halda ədəbiyyata heç bir yenilik gətirməyən, lirik düşüncənin nədən ibarət olduğunu belə, anlamayan, bəzi şair kimilərin 400-500 cızmaqarasına «musiqi yazılır» və demək olar ki, hər gün televiziya oxunur. Yaxud görkəmli bəstəkarlarımız Ü.Hacıbəyov, Q.Qarayev, S.Hacıbəyov, S.Ələsgərov, T.Quliyev bütün yaradıcılığı dövründə cəmi 100-200 mahnı bəstələmişlər, indi elə həvəskar «bəstəkarlar» peyda olub ki, not tanımadığı halda 4-5 il ərzində 600 mahnı yazdığını iddia edir. Əlbəttə bu dözülməz vəziyyətdir! Bir çox «şairlərin» bütün yaradıcılığı M.Füzulinin bir qəzəlinin dəyərincə olmadığı kimi, 600 mahnı yazan «bəstəkarın» da bütün

yaradıcılarının cəmi peşəkar bəstəkarın bircə kantatasının dəyərincə deyildir!

Musiqiyə sənət kimi yox, pul qazanmaq vasitəsi kimi baxan bir qrup adamların mənafə uyğunluğu bəzən onları birləşdirir, nəticədə restoranlar, televiziya kanalları, aralıq «müğənniləri», aralıq «şairləri» və aralıq «bəstəkarları»ndan ibarət bu anti-musiqi və anti-mədəniyyət assosiasiyaları Azərbaycan musiqi sənətsünaslığının, xalqın milli estetik zövqünün əsaslarına zərbə vurur, təkrar – təkrar sirayət yolu ilə parazit kimi onu içəridən yeyib dağıdır. İndi iş o yerə gəlib çatmışdır ki, mahnı musiqi ehtiyacından deyil, müğənninin səs imkanlarının çərçivəsindən asılı olaraq yazılır, ümumi xalqa təqdim edilmir və yalnız sifarişçi «müğənniyə» satılır. Səsi iki oktavanı öte bilməyən bu cür aralıq müğənnilərinin çənə taqıltısı telekanalları zəbt edir, hətta onlara fəxri adlar da verilir. Belə dözülməz vəziyyətin meydana gəlməsinin əsas səbəblərindən biri Mədəniyyət Nazirliyinin bu işdə kənar müşahidəçi kimi çıxış etməsi və Azərbaycan milli musiqi sənətinin inkişaf etdirilməsində konkret konsepsiyaya və proqramla malik olmamasıdır.

Qeyd etdiyimiz bu hərc-mərcliyin qarşısını almaq üçün çox da baş yormaqla qənaət deyil, bunun effektiv yolu vardır:

1) Musiqi yaradıcılığında patentləşdirmə işinin səviyyəsini qaldırmaq.

2) Rəsmi konsert salonlarında və televiziya kanallarında (dövlət və özəl) fonogram musiqini qadağan etmək.

3) Səsi 2 oktavadan aşağı diapazonda olan müğənnilərin telekanallarda reklamına böyük məbləğdə cəri-

mələr təbiiq etmək. (əgər telekanal hər belə hal üçün 10 min ABŞ dolları cərimə ödəməli olsa səsi olmayan aralıq müğənnilərini reklam etməz!).

4) Xalq musiqisinin və muğamların televiziya kanallarında səşələndirilməsinin məcburi programını hazırlayıb hər bir teleşirkətə təqdim etmək və bu musiqinin ifaçılarına qonarı bir neçə dəfə artırmaq.

Yuxarıda göstərilən müddəalar konkret şəraitdə bir qədər də təkmilləşdirilib həyata keçirilərsə, onda nə televiziya aparıcısı olan jurnalist, nə aktyor, nə də özgə bir şəxs özünü «müğənni» kimi təqdim edə bilməz, nə də Azərbaycanın musiqi aləmində zərər qədər parıltısı olmayan «üzdənirəq müğənnilər» özlərini «ulduz» adlandıra bilməz, xalq musiqisi və muğamların təbliği üçün münbit şərait əldə edilə bilər. Azərbaycanın milli musiqisi xalqın mənəvi sərvətidir. Heç kəsin milli sərvətdən spekulyativ məşəşdlərlə istifadə etməyə və ona zərər yetirməyə ixtiyarı yoxdur!

Muğam dəstgahları kimi mürəkkəb, fəlsəfi məzmunlu bir musiqi yaratmış xalqın bədii-estetik zövqünün səviyyəsi olduqca yüksəkdir. Biz öz musiqimizi daha da inkişaf etdirmək istəyiriksə onda bu yüksək bədii zövqün və milli-mənəvi dəyərlərin səviyyəsində hərəkət etməliyik, əgər aşağı səviyyəni yuxarı qaldırmaq iqtidarında deyiliksə, bu, əsas vermir ki, yuxarı səviyyəni dartıb aşağı salaq!

Oxucular elə düşünməsin ki, biz muğamatdan və xalq musiqisindən kənar bütün musiqi növlərinin və janrlarının əleyhinəyik. Biz musiqinin yox, onu bayağılaşdıran, ucuzlaşdıran Azərbaycan mentalitetindən çıxış etməyən adamların boş və mənasız hay-küçülüyünün əleyhinəyik! Biz Rəşid Behbudov, Müslüm

Maqomayev, Firəngiz Əhmədova, Bülbül Məmmədov, Lütfiyar İmanov, Fidan və Xuraman Qasımova bacıları, Cabbar Qaryağı oğlu, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Yaqub Məmmədov, Tükəzban İsmaylova, Sara Qədimova, Şövkət Ələkbərova, Sahibə Əhmədova, Cənəli Əkbərov, Alim Qasimov, Azər Zeynalov və adını çəkmədiyimiz neçə-neçə səş nəhənglərinin və musiqi korifeylərinin fonunda nöqtə qədər görünə bilməyən mütrəblərin «ulduz» adlandırılmasının əleyhinəyik! Biz ölkəmizdə milli musiqi əxlaqının və milli estetik zövqün pozulmasına qarşı ciddi və amansız mübarizə aparmalıyıq!

Estetik zövq və estetik şüur anlayışları yaxın əlaqədə olan istilahlər olsalar da onlar arasında fəlsəfi tutum etibarı ilə böyük fərq mövcuddur. Estetik zövq ani duyğu, hissiyyat və xoş təəssürata psixofizioloji reaksiyadır. Məs: kitab mağazasında əlinə alıb baxdığı kitab ilk nəzərdə nəfis tərtibatı ilə xoş təəssürat yaradır. Başqa sözlə, estetik zövq gözəlliyn görünən tərəfinin, onun formasının duyğuda inikasidir.

Estetik şüur isə gözəlliyn mövcudluğu ilə onun təzahür forması arasındakı düşüncə və idrak sistemidir. Sadə desək, estetik şüur estetik zövqün laboratoriyasıdır. Buna görə də hər ötəri estetik duyğu estetik şüurda məskunlaşa bilmir, təfəkkür süzgəcindən keçərək safçürük edilir və yalnız rəqabət nöqtəyi-nəzərindən üstünlük təşkil etdiyi halda yaddaş qabığında yer tuta bilər. Estetik zövq və estetik şüur hər ikisi nisbi olsa da zaman etibarı ilə zövq daha müthərrik, estetik şüur isə nisbətən səbatlıdır. Estetik şüur gec formalaşdığı kimi, gec də inkar edildiyindən, daha mühafizəkar xarakterə malikdir.

Müxtəlif musiqi növlərinə münasibətdə estetik zövqün dinamikasını öyrənmək məqsədi ilə dinləyicilər arasında sorğu aparmaqla maraqlı nəticələr əldə etmişik. Sorğu altı yaş qrupuna bölünməklə 15 yaşından 50 yaşına qədər dinləyicilər arasında həm kənd yerlərində, həm də Bakı və Gəncə şəhərlərində aparılmışdır. Sual belə qoyulmuşdur: «Estrada musiqisi, yaxud muğam sizə daha xoş təsir bağışlayır?».

Hər yaş qrupu üzrə 100 nəfər olmaqla sorğuda 1200 nəfər iştirak etmişdir. (100x2x6).

Ümumi nəticələr aşağıdakı cədvəldə göstəriləndi ki kimidir:

Dinləyicilərin yaşı (il)	Kənd yerlərində		Şəhər yerlərində	
	Estrada həvəskarları	Muğam həvəskarları	Estrada həvəskarları	Muğam həvəskarları
15-20	62	38	84	16
21-26	57	43	68	32
27-32	41	59	52	48
33-38	40	60	44	56
39-44	32	68	37	63
45-50	14	86	21	79

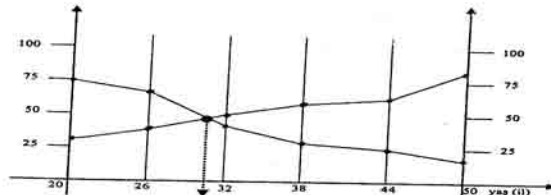
Kənd yerlərində və şəhərlərdə aparılan sorğunun nəticələrini birləşdirməklə müxtəlif yaş qrupuna məxsus əhali arasında estrada musiqisinə və muğama münasibətin orta sorğu göstəricilərini tapa bilərik:

Dinləyicilərin yaş qrupu	Estrada həvəskarları (hər yüz nəfərdən)	Muğam həvəskarları (hər yüz nəfərdən)
15-20	74	26
21-26	62	38
27-32	46	54
33-38	42	58
39-44	34	66
45-50	17	83

Yuxarıdakı cədvəldən görünür ki, aşağı yaş qrupuna daxil olan dinləyicilər (gənclər və yeniyetmələr) arasında yüngül musiqiyə maraq daha çoxdur (74%). Dinləyicilərin yaşı artdıqca klassik musiqiyə – muğama həvəs də artır, artıq 50 yaş həddində 83%-ə çatır.

Sorğunun nəticələrindən aydın oldu ki, muğama həvəs kənd yerlərində yaşayan dinləyicilərimizdə şəhər sakinlərinə nisbətən daha artıqdır. Bu, şəhərlərdə Avropa musiqisinə, estradaya və digər yüngül musiqilərə münasibətdə təbliğatın güclü olması, həmin musiqilərdən istifadə edilən əyləncə mərkəzlərinin çox olması ilə əlaqədardır.

Sonuncu cədvəl əsasında muğama və estrada musiqisinə dinləyicilərin münasibət göstəricilərinin qarşılıqlı qrafikini tərtib etməklə Azərbaycanda musiqi sahəsində estetik zövqün formalaşma sərhədini təyin edə bilərik. (sxem 31)



Sxem 31. Azərbaycanda dinləyicilərin estrada musiqisinə və muğama estetik meylinin dəyişmə qrafiklərinin müqayisəsi

Yuxarıdakı sxemdə göstərilən qrafiklərin kəsişmə nöqtəsi təqribən 31 yaş həddinə düşür. Bu, dinləyicilərdə müxtəlif musiqi növlərinə münasibətdə estetik zövqün tam formalaşması və onun milli estetik şüura çevrilməsi məqamına uyğundur.

Biz əvvəlki fəsillərdə muğamın dinləyicilərin nisbətən ahlı yaşlarında daha yaxşı başa düşüldüyünü və ona marağın artdığını qeyd etmişik. Apardığımız sorğunun nəticələri də bunu təsdiq etdi.

Estrada musiqisindən ibarət konsertlərdə dinləyicilərin çoxluğu və böyük ajiotaj yaranması bəzən ictimai fikirdə yanlış təsəvvür yaradır. Bir çoxları belə hesab edirlər ki, guya Azərbaycanda muğama həvəs estrada musiqisindən geri qalır, adamların milli-estetik zövqü Avropa musiqisinə daha artıq meyillənir. Apardığımız tədqiqatlar göstərdi ki, bu qətiyyən belə deyildir. Əksinə, əhali arasında muğam musiqisinə həvəs daha artıqdır. Məsələ burasındadır ki, gənclər və yeniyetmələr yaşlı adamlara nisbətən daha aktiv vəziyyətdə olduqlarına görə, şənlənməyə, öz həmyaşıdları ilə ünsiyyətdə bulunmağa meyilli olduqlarından estrada musiqisi ətrafına əyləncə məqsədi ilə toplanırlar. Burada musiqinin rolu o qədər də böyük deyildir.

Muğam musiqinin milli estetik şüurda qərarlaşmasının əsas səbəbi onun xarici forma gözəlliyi ilə daxili məzmun gözəlliyinin bir vəhdət halında birləşərək uzun illərin sınağından müvəffəqiyyətlə keçməsidir.

Bədii-estetik zövq milli-mənəvi etik normalar müstəvisində inkişaf etdikdə milli estetik şüura çevrilmiş olur. Buna görə də milli adət-ənənələrin, etik dəyərlərin məcmusu milli estetik zövqün və milli estetik şüurun formalaşmasında əsas şərtidir. Sual oluna bilər ki,

dünyanın qloballaşması estetik şüurda milliliyin gələcəyini şübhə altına alırmı?

Əlbəttə, qloballaşma prosesi bəşəriyyətdə bəzi ortaqlar mənəvi dəyərlərin, etik normaların meydana gəlməsinə səbəb olur. Lakin heç bir halda milli şüur (o cümlədən də onun estetik tərəfi) inkar edilə bilməz, çünki, o, təbiətin verdiyi fərdi müxtəlifliyə, genetik qesoloji köklərə istinad edir. Məs.: ağ dəri avropalı ilə qara dəri zəncinin qara rəngə münasibəti eyniyyət təşkil etmir və heç vaxt da eyni olmayacaqdır.

Azərbaycan muğamlarının fəlsəfi məzmun gözəlliyi ilə emosional forma gözəlliyi arasındakı uyğunluq milli-estetik şüurun formalaşmasında öncə qeyd etdiyimiz kimi, misilsiz əhəmiyyətə malikdir. Bu sərvət qorunub saxlanmalı və dayaz düşüncədən müdafiə ediləlidir.

Əbdülmömin İbn Səfiəddin «Risaleyi Musiqiye behcətül ruh» (Tehran 1346 hicri) əsərində muğamların emosional təsir gücündən söhbət açaraq hansı cəmiyyətdə və hansı adamlar üçün hansı muğamların oxunmasını tövsiyyə etmişdir. Burada xəstə adamlar üçün Əraq, Hüseyni, Üşşaq, Zəngülə, Busəlik, Mayə və Mübərriğə muğamlarının ifa edilməsi məsləhət görülür. Müasir təbabətdə də yarımçıq doğulmuş uşaqlara psixo-sensor təsir üsullarından biri kimi musiqi terapiyası tətbiq edilir. Bu zaman musiqi sinir-reflektor oyadıcısı və stimulyasiya vasitəsi rolunu yerinə yetirir. (Bax. «Yarımçıq doğulmuş uşaq» (dərs vəsaiti BDTU, 2003 səh. 57) Beşik başında ana laylalarını da nəzərə alsaq cəsarətlə söyləmək olar ki, muğamların nəinki milli-estetik şüurun formalaşmasında, eləcə də tibbi-

müalicəvi işlərdə əhəmiyyəti böyükdür və bu sahənin geniş elmi tədqiqinə ehtiyac vardır.

Biz milli-estetik şüurun genetik yaddaşa əlaqəsini qeyd etmişdik. Muğam sahəsində yaddaşın bütün mövcud formaları muğam musiqisinin inikası olduğundan burada müvafiq şüur formalaşması üçün geniş imkan vardır. Prof. A.Sultanov yaddaşın aşapğıdakı tiplərini müəyyən edir:

1. Emosional yaddaş – keçirilmiş ilham, sevinc, qəm-qüسسə, qorxu və s. əlaqədar yaddaş izlərinin lazım gəldikdə canlandırılması:

2. Hərəkəti yaddaş – yada alınmış hərəkətlərin təsvirdə canlandırılması

3. Obrazlı yaddaş-bura ayrılıqda görmə, eşitmə, dad, qoxu və s. yaddaşları aiddir.

4. Söz, danışiq yaddaşı-bu zaman sözlə ifadə olunan fikirlər beyində həkk olunur (Bax. A.Sultanov, S.Sadıqzadə. Psixiatriya üzrə mühazirələr. B., «Təbib» 2001, səh. 23)

Göründüyü kimi muğam musiqisində söz, emosiya, hərəkət (hadisə) və obraz bir vətətdə cəmləşdiyindən milli estetik şüurun meydana gəlib formalaşmasında müstəsna rola malikdir. Bu işə milli-mənəvi dəyərlərin mühafizəsi, insan-həyat münasibətindəki ümumi duyğular kompleksində milli həyat şəraitindən doğan hissələrin müntəzəm təkrarlanma yolu ilə qorunub saxlanması deməkdir.

Ümumiyyətlə musiqinin ədəbiyyatla bağlılığı məlum məsələdir. Hər bir xalqın ədəbiyyatı onun mənəvi dünyasının və həyat tərzinin güzgüsü olduğu kimi, musiqisi də həmin amillərin bir növ melodik ifadəsidir və bu nöqtəyi-nəzərdən hər xalqın musiqisi onun öz ədəbiyyatı ilə vəhdət təşkil edir.

Tarixən Şərqi ədəbiyyatı şəriyyə cəhətdən daima dünya ədəbiyyatında hegemon vəziyyətdə olmuşdur. N.Gəncəvi, H.Şirazi, Ə.Xaqani, Ə.Firdovsi, Ə.Nəvai, İ.Nəsimi, M.Füzuli, M.Ə.Sabir kimi şairlərin səviyyəsinə indinin özündə belə, yüksələ bilmək hətta bir çox tanınmış şairlərin arzusudur. Yazılı ədəbiyyatın, başqa sözlə desək, mətbu şerin yaranıb inkişaf etməsi onun ilk köklərindən, dayaq sahəsindən çox asılıdır. Yazılı ədəbiyyatın dayaq sahəsi və mənbəyi şifahi xalq ədəbiyyatı – folklorudur. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində folklor geniş yer tutur, forma, məzmun və bədii ideya cəhətdən öz çöxtərəfliliyi ilə seçilir. Şifahi xalq ədəbiyyatı inkişaf edib təşəkkül tapdıqca xalq musiqisi də ona paralel inkişaf yolu keçmişdir.

Qeyd etməliyik ki, şifahi ədəbiyyatın, əsasən şifahi şerin, yazılı professional səviyyəyə keçməsindən çox sonralar da musiqi şifahi xalq yaradıcılığı dövrünü yaşamış, ağızdan-ağıza, dildən-dilə, eldən-elə keçərək yayılmışdır. Əgər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində yazılı ədəbiyyatın formalaşması X-XI-ci əsrlərə aiddirsə, ilk professional musiqi XIX əsrin axırlarında yaranmışdır. Azərbaycan musiqi tarixi folklor formasında min illərin süzgəcindən keçmişdir.

Muğam ilk əvvəl avazdan başlayıb, sonra xırda muğam, daha sonra dəstgah şəklində qədər təkamül yolu keçmişdir. Uzun müddət Azərbaycanda dövlət dilinin fars və pəhləvi dilləri olduğu üçün bəzi xarici tədqiqatçılar səhvən muğamların fars və ərəb mənşəli olduğunu iddia edirlər. Ölkəmizdə son illərdə aparılan tədqiqatlar nəticəsində Azərbaycan muğamlarının genetikası geniş surətdə öyrənilmiş, bizim muğamların, ərəb, fars və digər şərqli xalqlarının folklor musiqisindən əsaslı surətdə fərqləndiyi isbata yetirilmişdir.

Muğam şifahi xalq sənəti olsa da onun yazılı ədəbiyyatla daima sıx əlaqəsi və üzvi vəhdəti olmuşdur. M.Füzuli yaradıcılığında sonrakı dövrlərdə Azərbaycan dilində qəzəl ədəbiyyatının geniş vüsət alması muğamların da inkişafına təsir göstərmiş, onların yabancılıq elementlərdən təmizlənməsində, milli musiqi növü kimi təkmilləşməsində mühüm rol oynamışdır. Azərbaycan dilində yazılmış şerhərin ayrı-ayrı təsniflərdə və eyni zamanda dəstgah tərkibində istifadə edilməsi muğamlarımızın milli-mənəvi cəhətdən yetkin əsərlərə çevrilməsi prosesini xeyli sürətləndirmişdir.

Muğam dedikdə, ilk olaraq yada qəzəl ədəbiyyatı düşür. M.Füzuli, İ.Nəsimi, Heyran xanım, S.Ə.Şirvani, Ə.Vahid qəzəlləri olmasaydı bizim muğamlarımız cılız görünməzdimi?

Muğamla qəzəlin sıx əlaqəsinin bir neçə səbəbləri vardır. Birincisi, bu janrın quruluşunun muğamın musiqi-melodik quruluşuna uyğunluğudur. Yəni muğamlar daxili strukturuna görə ardıcıl düzülüb, bir-biri ilə həmahəng səsləşən bitkin musiqi cümlələrindən ibarət olduğu kimi, qəzəl də hər biri bitkin bir fikri ifadə edən ayrı-ayrı beytlərdən təşkil olunur. İkincisi, muğamın

musiqi bölgüsü və onun ritmi qəzəlin təfilə bölgüsünə və ahəngdarlığına münasibdir. Üçüncüsü, ərəz vəznində səslərin uzadılması imkanı muğam ifadəsinə musiqinin məzmununu dolğun şəkildə çatdırmaqla bərabər, həm də improvizə imkanı verir. Dördüncüsü, yığcam bir cümlədə çox geniş lirik duyğular, ibrətəmə fikirlər, fəlsəfi düşüncələr ifadə edə bilmək qabiliyyətinə görə qəzəl qalan şerhənlərindən yüksəkə durur. Beşincisi, həm muğamda, həm də qəzəldə ayrı-ayrı cümlələr müstəqil lirik mənə və məzmunla malik olmaqla, eyni zamanda ümumi süjetin təşkil edicisi funksiyasını da yerinə yetirir. Altıncısı, qəzəl janrının ciddiyyəti və sanbalı muğam musiqisinin məzmunu və ideya məziyyətləri ilə üst-üstə düşür.

Bəzmi-əşar içrə sən gəl sanma asandı qəzəl,
Nəgməkar çox şairə dünyədə ad-sandı qəzəl.

... Al kitab, sən qıl nəzər hərdən Füzuli sözüne,
Gör ki, nə qan ağlayan daxilə üsyandı qəzəl!

Gər muğam məclisləri tərptəmə nişgillərini
Dinləyən aqah olub, anlar nə əfqandı qəzəl!

(Ə.Aslanovlu. «Qəzəllər
dünyası», B. 2002. səh. 171.)

Muğam və qəzəl ədəbiyyatı bir-biri ilə möhkəm qarşılıqlı əlaqədə olduğundan təsir və əks-təsir prinsipi üzrə biri digərinin inkişafına təkan verir. Muğam inkişaf etdikcə qəzələ meyl artır, yeni-yeni qəzəllər yazıldıqca muğama tələ meyl fikir, müasir fəlsəfi-mənəvi duyum gətirir.

Təəssüflə qeyd etməliyə ki, musiqi məktəblərində, xüsusən xanəndəlik sınıflarında qəzəl ədəbiyyatı zəif tədris edilir. Xanəndələrin əksər hissəsi əruz vəznini lazımi səviyyədə bilmir. Bəzi musiqi tədris müəssisələrində əruz vəznini proqrama salınsa da kifayət dərəcədə öyrənilmir. Nəticədə bir çox xanəndələr qəzəlin oxunuşu zamanı qeyri-dəqiq tələffüz ucbatından əruz xətalارına yol verir, şerin və musiqinin bədii səviyyəsi aşağı düşür.

Azərbaycan muğamlarında oxunan qəzəllərin əksər hissəsi iki bəhrədə: həzəc və rəməl bəhrində və onların müxtəlif növlərində olur. Ona görə də bu iki bəhrin izahına bir qədər diqqət yetirək.

Həzəc bəhri:

Bu bəhrin tam təfilə bölgüsü (heca quruluşu) aşağıdakı kimidir.

mə-fa-i-lün, mə-fa-i-lün, mə-fa-i-lün, mə-fa-i-lün.

Buradakı məfəilün – təfiləsi 4 hecadan ibarətdir, bunlardan birincisi qısa, qalan üçü uzun hecalardır. Ədəbiyyatda bunun Azərbaycan variantı (asan başa düşülməsi üçün) da vardır.

Qələmdildil, qələmdildil, qələmdildil, qələmdildil.

Burada iki hərfdən ibarət heca (qə) qısa, üç hərfdən ibarət hecalar (ləm, dil, dil) uzun hecalar sayılır. Əgər qısa hecanı -, uzun hecanı isə U işarəsi ilə göstərsək, həzəc bəhrinin qrafiki təsviri aşağıdakı kimi olar.

-UUU -UUU -UUU -UUU

Məs:

Məni candan usandırdı, cəfadən yar usanmazmı?
Təfiləni göstərək:

- U U U - U U U - U U U - U U U
Mə-ni-can-dan-u-san-dır-di-cə-fa-dən-yar-u-san-maz-mı?

Qeyd etmək lazımdır ki, əruz vəznində bir və iki hərfli hecanı ahəng qanununa və ya vurğuya görə dildə uzatmaq mümkündürsə uzun heca kimi işlədilə bilər. Məs: «aşiq» sözündə oxunuş tərzii «aa-şiq» olduğu üçün hər iki heca uzundur. Əruz vəznində bəzən ərəb dil quruluşuna və tələffüzünə müvafiq bəzi səssiz hərfilər də uzadırlar. (buna dildə ləngimə deyilir). Yuxarıda verilmiş misrənin oxunuş qaydası belədir.

Məni(i) can(n)dan usan(n)dırdı, cəfa(a)dan yar usan(n)mazmı!

Əruz vəznii avaz və ritmə əsaslandığından bir hecada dörd hərfli söz olduqda şərdə ümumi ritmi saxlamaq üçün bundan sonra gələn heca təfilə quruluşuna görə uzun olmalıdırsa onu qısa ilə əvəz edirlər, yox əgər qısa hecadırsa ümumiyyətlə atılır, yəni şərdə heca az olur. Bundan başqa bəzi səssiz hərfilər dildə uzun hava axını ilə tələffüz olunduğundan (ş hərfii) ondan sonra gələn qısa heca da atıla bilər. Bütün hallarda bu, sözün tələffüzü, intonasiya və vurğu qaydaları ilə müəyən edilir.

Rəməl bəhri:

Bu bəhr Azərbaycan qəzəl ədəbiyyatında və muğam ifaçılığında ən çox istifadə edilən bəhrdir. Təfilə quruluşu aşağıdakı kimidir:

Fa-i-la-tun, fa-i-la-tun, fa-i-la-tun, fa-i-la-tun və yaxud:

Dil-qə-ləm-dil, dil-qə-ləm-dil, dil-qə-ləm-dil, dil-qə-ləm-dil.

Qrafiki şəkildə:

U - U U U - U U U - U U U - U U

Burada hər təfilənin ikinci hecası qısa, qalan üç hecası isə uzundur.

Misal:

Çəkdiyin möhnət yükün ol yarə bildirmək olurmu?
Dərd əzən könlün ilə cananı güldürmək olurmu?

(Ə.Aslanoğlu)

Tələffüzdə sözdaxili ləngimələr olduqda (belə ləngimələr adətən «nd», «st», «nm»), «şt», «ns» və s. kimi iki səssiz hərfin bir yerə düşdüyü hallarda baş verir) şerin ritm ahəngini saxlamaq üçün bundan sonra gələn birinci və ya ikinci hecada (sözün quruluşundan asılı olaraq) tələffüzü bir qədər qısaltmaq lazım gəlir. Yəni bu halda ritm müvazinətini saxlamaq üçün səssiz hərfi uzatmaq lazım gəlmir və əgər uzun heca tələb olunursa yalnız vurğuqu onun üzərində saxlamaq kifayət edir.

Yuxarıdakı misalda üç ləngimə və buna münasib üç tələffüz qısalığı vardır. Bunlar bir-birini kompensasiya edirlər və nəticədə qəzəl öz ritm ahəngini saxlayır. Ümumiyyətlə, əruz vəznə tələffüz ritmi üzərində qurulduğundan onun əlavə qaydaları yazılı qaydalarından xeyli çoxdur. Bu vəznə bizim şerə ərəb dilindən gəlmiş, yolüstü fars və pəhləvi ləhcələri ilə qaynayıb qarışmışdır. Buna görə də Azərbaycan əruzunu ərəb və fars

əruzundan bir qədər fərqlidir və qeyd etməliyə ki, bu fərq əsasən müsbətə doğrudur. Çünki, Azərbaycan dilində səssiz hərflərin sayı çoxdur və üstəlik yarım səssiz (h, y) hərflər də vardır ki, bunlardan lazım gəldikdə çox rahat istifadə edilə bilər. Bundan əlavə, Azərbaycan dilində ərəb və fars mənşəli çoxlu sayda sözlər işlədilməsi də əruz bəhrinin Azərbaycan şerində yer tutub möhkəmlənməsinə əsas verir.

Muğam əruzlu musiqidir. Burada da musiqi cümləsinin qurluşu avaz və ritmlə hasilə gəlir. Buna görə də xanəndələr öncə qeyd etdiyimiz kimi, bu vəznə dərindən mənimsəməli, qəzəl seçərkən bəhrin oxunan muğamın melodik və avaz bölgülərinə uyğun gəlib-gəlmədiyini təyin edə bilməlidir. Belə olmadıqda xanəndə yersiz səs uzatmalarına, mətnə kənar sözlər və ya hecalar əlavə etməyə məcbur olur ki, bu da həm qəzəlin, həm də muğamın məzmununa xələl gətirir.

Yuxarıdakı beytin əruzə münasib ritmik tələffüz qaydası aşağıdakı kimidir:

U - U U U - U U U - U U U - U U
Dil - qə - ləm - dil, dil - qə - ləm - dil, dil - qə - ləm - dil, dil - qə - ləm - dil
Çək - di - yin möh - nət; yü - kün ol - ya - rə bil - dir - mək o - lur - mu
Dər - də - zən könlün - i - lə ca - na - nı gül - dür - mək o - lur - mu

Əruz vəznində hər bəhrin çoxlu sayda növləri və variantları vardır. Biz göstərdiyimiz misallar həzəc və rəməl bəhrlərinin tamölçülü formasıdır. Bunlar ədəbiyyatda 1 növ, 1 variant kimi təsbit edilir. Hecaların sayını azaltmaq və ya uzun hecanı qısa ilə əvəz etməklə növlər və variantlar əmələ gəlir. Məs. Azərbaycan

qəzəl ədəbiyyatında Rəməl bəhrinin bir qəder qısa foraması (sonuncu təfilənin axıncı hecası atılır) daha geniş istifadə olunur:

İstəsən könlüm kimi zülfün pərişan olmasın,
Ol qəder cövr et mənə ah etmək imkan olmasın!
(M.Ə.Sabir)

Burada ikinci misranın «mənə» sözü iki qısa heca-dan ibarət olduğundan bundan sonrakı təfilədə bir qısa heca uzun heca ilə əvəz edilmişdir.

Muğamlarda qezəllərlə yanaşı məsnəvi, müxəmməs, müstəzad və digər şer növləri də oxunur. Müğənnilər bir çox hallarda heca vəznində yazılmış qoşmalara və gəraylılara, dördlük şer formsına da müraciət edirlər. Muğamların tərkibində və eləcə də sərbəst şəkildə oxunan təsniflərdə el bayatıları, oxşamalar hətta heç bir vəznə tabe olmayan xalq deyimləri belə, istifadə olunur.

Musiqi (muğam) tədrisi müəssisələrinin əsas vəzifələrindən biri də təsniflərdə, zərb-muğamlarda və ayrıca xalq mahnılarında oxunan mətnlərin məzmun, forma və bədii cəhətdən düzgün seçiminə nəzarət etmək, xanəndələr üçün bu sahədə tövsiyyə - təlimat ədəbiyyatı tərtib etməkdir. Belə təlimat ədəbiyyatının tərtibi ya kollektiv müəlliflər tərəfindən həyata keçirilməli, yaxud da ədəbiyyatı, şeri, ərizu və eyni zamanda muğamı bilən mütəxəssislərə həvalə edilməlidir. Əks təqdirdə muğamın, təsnifin və xalq mahnısının söz materialı ağızdan-ağıza keçdikcə təhrif oluna bilər.

Oxunan şerlərin forma və məzmunu milli-mədəni inkişafın səviyyəsinə uyğun olmalıdır. Belə olmadıqda musiqinin söz materialı tamaşaçı zövqündən geri qalar, lazımi bədi-emosional təsir yarada bilməz və nəticədə

ən yaxşı səsə malik xanəndənin oxuduğu musiqi belə, primitiv təəssürat yarada bilər. Muğam-musiqi ocaqlarımızın bu sahədə görəcəyi işlər çoxdur. Musiqi məktəbləri ilə Musiqi Akademiyasının (və ya Milli Musiqi Konservatoriyasının) tədris proqramlarında kəskin fərqlər olmalıdır. Ali təhsilli muğam mütəxəssisi kimi yetişən xanəndə muğam ifaçılığından əlavə, muğam tarixi, muğam nəzəriyyəsi, klassik ədəbiyyat, fəlsəfə və məntiq kimi elmlərin əsaslarını bilməlidir. Təəssüf ki, bu hələlik belə deyildir. Məs: Azərbaycan SSR Ali və Orta ixtisas təhsili Nazirliyinin tədris-metodika kabineti tərəfindən 1984-cü ildə buraxılmış «Orta ixtisas musiqi məktəblərinin xanəndəlik sinifləri üçün muğam tədrisi proqramı» ilə (müəllif S.Ağayev) milli musiqi Akademiyasının 1995-ci ildə Bakalavr ixtisas dərəcəsi üzrə tərtib etdiyi proqram arasında demək olar ki, heç bir fərq yoxdur (Tərtibçi A.Babayev, rəyçilər: R.Zöhrabov, T.Quliyev, İ.Rzayev), hətta giriş hissəsi və izahat sarafəsi nəzərə alınmaqla birinci ikincidən daha səmərəlidir! Hər iki proqrama daxil edilmiş mahnı və təsnif mətnlərində çoxlu sayda bədii və texniki səhvlər, təhrif olunmuş bayatılar, hətta heç bir mənə kəsb etməyən söz yığınları vardır. Məs: orta ixtisas məktəbləri üçün olan proqramda «Arazbarı» mətninin ikinci bəndinə baxaq:

Qızıl gülü dərməyəkdilər (?)
Dstə-dəsta sərməyəkdilər (?)
Vəfalı yar görməyəndə
Dəməsin məndə inam var, ey zalım (?)

Buradakı «dərməyəkdilər», «sərməyəkdilər» sözlərinin hansı şivədən gəldiyi təəccüb doğurur. İkinci cümlə isə səhv yazıldığından heç bir mənə kəsb etmir.

Musiqi Akademiyasının proqramında bu səhvlər düzəldilsə də mahnının süjet ardıcılığı əvvəlki proqramda olduğu kimi səhv verilmişdir. Məlumdur ki, əvvəl gözəllər bağda gözərlər, aşiq bundan sonra onları görür və müraciət edə bilər (ki, ay balam, belə sallana-sallana gəzməyin, sizə göz-nəzər yetə bilər, xətər toxunar) və onlardan cavab ala bilər.

Bu məzmunu nəzərə almaqla həmin təsnif aşağıdakı ardıcılıqla oxunmalıdır:

1. Gözəllər bağda gözərlər
Ömrümün gülün əzərlər
Bir o yandan, bir bu yandan
Burda bir qaşı kaman var.
2. Dedim: ey gül, böylə sallanma,
Burda belə yaxşı var, yaman var.
Dedim: ey gül, qadan mən allam
Dedi: belə, səbr eylə, zaman var.
3. Dedim ey gül həmdəmin kimdir?
Dedi: belə həmdəmin bülbüldür!
Dedim: ey gül, xarə yalvarma
Dedi: belə işim müşküldür, ay zalım!

Ümumiyyətlə, bir çox təsniflərin və şikəstələrin söz mətnləri cahillik əyyamından qalmış vəziyyətdədir. Xanəndələr və eləcə də muğam müəllimləri nəzərə alınmalıdır ki, indi Azərbaycanda onlarla ali məktəb vardır, insanların bədii zövqü bir əsr bundan əvvəlki deyildir. Bizdə inkişaf etmiş ədəbiyyat və musiqi nəzəriyyəsi mövcuddur, primitiv söz yığınları ədəbi-bədii tələblərə münasib şer mətnləri ilə əvəz olunmalıdır.

Ali təhsil almış hər bir xanəndə şerin qafiyə qaydalarını bilməlidir. Buna görə də ali muğam tədrisi

proqramı ilə bərabər xanəndələrə ədəbiyyat nəzəriyyəsi də tədris edilməlidir. Burada müğənnilər ədəbi növlər, janrlar, vəzn, qafiyə kimi anlayışlarla yanaşı, klassik ədəbiyyat, folklor və s. haqqında lazımı bilik əldə etməlidirlər. Bütün bunlar olmadıqda cahillik və nadanlıq iqtisadi ehtiyacla birləşərək poeziyamızı meyxana səviyyəsinə, musiqimizi isə rep və «şou-biznes» səviyyəsinə endirər!

Hər muğam saf incidir ustad olan gər oxuya,
Hər qəzəl, hər bir sözü bəhrində əzbər oxuya!
(Ə. Aslanoglu)

Muğam ədəbiyyatının səviyyəsi nə qədər yüksək olarsa onun musiqi təsiri, bədii-estetik keyfiyyətləri də bir o qədər yüksəkdə olar. Bəstəkar mahnısı ilə muğam arasındakı əsaslı fərq ondan ibarətdir ki, bunlardan biri yazılı ədəbiyyata, digəri isə şifahi ədəbiyyata daha yaxındır. Buna görə də notla işlənmiş musiqiyə professional musiqi deyilir. Əslində muğam da professional musiqi sənətidir. O, əvvəllər – musiqi-muğam məktəbləri olmadığı zamanlarda xalq yaradıcılığı idi, yalnız ağızdan-ağıza yayılıb inkişaf edirdi. İndi öncə qeyd etdiyimiz kimi, ölkəmizdə professional səviyyəli muğam məktəbləri, ali təhsil ocağı vardır. Muğam musiqi sənətinin professionalıq səviyyəsinin qaldırılması üçün onun ədəbiyyat əlaqələri cəllanmalı, mövcud ədəbi-bədii nəzəriyyənin tələblərini ödəməlidir. Məsələn burasındadır ki, Azərbaycanın kitablarda toplanmış folklor nümunələrində, – bayatılarda, oxşamalarda və s. şer növlərində vəzn, heca və qafiyə yerli-yerində və çox ciddi qanunauyğunluqlarla verilmişdir. Onlarda məna və məzmun dolğunluğu, fikir ardıcılığı öz yerində olduğu

halda, bəzi təsniflərdə olduqca bayağı və bədii cəhətdən zəif, şəriyyə qaydalarına uyşmayan mətnlər özünə yer tapmışdır.

Məs: Orta Mahur təsnifində oxunan

Küçəmizdən keçən qız (?)
Sona kimi süzən qız
Qara telin hər yana
Dəstə-dəstə düzən qız!

Şerində 1-ci misra
Şur təsnifindəki:

Ay qız mənim canımsan,
Qaşları kamanımsan
Küçəmizdən keçirsən (?)
Heç bir mənə baxmırsan (?)

şerində 3-cü, 4-cü misralar həm qafiyə, həm də mənə etibarı ilə şəriyyəyə yad sətirlərdir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz dərs proqramlarının yənidən işlənməyə, onlarda toplanan materialların əsaslı təhlilə və islahata ehtiyacı vardır.

Təəssüflə qeyd etməliyik ki, bir çox xanəndələrin repertuarında olan, eləcə də tədris proqramına daxil edilən qəzəllərin bəzilərində yabanc, mənəvi-əxlaqi mentalitetimizlə uyşmayan beytlərə rast gəlinir.

Məs: Ə.Vahidin şair Səməd Qəribin

«Musiqi məclisinin türfə əlamətləri var,
Guş qıl, gör necə cansuz hekayətləri var.»

beytinə nəzirə kimi yazdığı qəzəlinin sonluğu belədir:

Məscid əhli nə bilir musiqi zövqün, Vahid!
Çünki cahildilər olduqca, cəhətləri var.

Şairin bu fikri ilə heç cür razılaşmaq olmaz! Əvvəla, ona görə ki, «məscid əhli» heç də onun düşündüyü qədər cahil deyildir, əksinə, onlar ilahiyyat fəlsəfəsinin müridləri, idraki düşüncənin yolçularıdır. Təhsili, təlimi və tərbiyəni yüz illərlə xalqımıza məscid əhli öyrətmiş, bütün klassik ədəblərimizin hamısı bu təlim-tərbiyə məktəblərindən bəhrələnmişlər. Əqlini və əxlaqını təkmilləşdirən, daxili aləmini saflaşdıran insanlara tənə etmək, əlbəttə ki, yersizdir. Bundan əlavə, Müqəddəs Quran ayələri də həmişə avazla oxunur və həmin avazda muğam musiqisinin ladi vardır, üstəlik, göstərilən qəzəldə çoxlu sayda təfəil sürüşdürməsi və əruz xətaləri da vardır.

Muğam ifasında rədifli və qəzəli müğənni öz duyumu ilə seçdiyinə görə hansı qəzəlin hansı muğamda oxunması barədə konkret fikir söyləmək və ya xanəndələrə göstəriş vermək düzgün deyildir. Biz apardığımız tədqiqat əsasında əldə edilmiş nəticələrdən çıxış etməklə hansı muğamlarda mövzu, məzmun, ideya və bədii təsir keyfiyyətlərinə görə hansı qəzəllərin oxunması barədə öz tövsiyələrimizi veririk:

Muğamlar	Qəzəllərin bədii-lirik məzmunu
Segah	Aşiqin məhəbbət duyğuları, ayrılıq, hicran və həsrət ifadəsi
Humayun	İctimai məzmunlu, qəm və kədər, itirilmiş sədaqətin nisgili
Şüştər	Fərdi kədərin ifadəsi, müşəqqətlərdən qurtuluş cəhdi
Bayatı-Şiraz	Ayrılıq, hicran, axtarış, vüsala qovuşmaq harayı, uzaqdakı qismətin çağırışı

Rast	İctimai-fəlsəfi məzmunlu, alicənablıq, mürşidlik və dünyəvi idrak tutumu olan qəzəllər.
Şur	Şən və lirik əhval-ruhiyyəli, azadlığa və səadətə inam hissi aşılardan qəzəllər
Çahargah	Mərdlik, dözümlü, cəngavərlik və döyüş ruhlu qəzəllər

Gənc xanəndələrə əyani kömək məqsədi ilə kitabın axırında əlavə olaraq qəzəllər verilmiş və hər qəzəlin hansı muğam tərkibinə uyğun olduğu tövsiyyə kimi göstərilmişdir. (Bax: Əlavə).

MUGAM VƏ LİRİKA

MUGAM AND LYRIC POETRY

Hər bir musiqidə olduğu kimi, muğamlarda da lirizmin əsaslı mövqə tutduğunu öncə göstərmişdik və qeyd etmişdik ki, ümumiyyətlə poetika adı çəkildikdə ən əvvəl lirika başa düşülür.

Lirik mahnılardan fərqli olaraq muğam dəstgahlarında lirikanın hansı poetik məqamda durduğunu, ümumi inkişafda oynadığı rolu dəqiqləşdirmək lazımdır.

Bədii ədəbiyyatda lirika vahid süjet xətti ətrafında birləşməyən ayrı-ayrı erizodik hadisə və ya məqamların bədii poetik ifadəsindən yaranan kövrək duyğu (ya xud duyğular kompleksi) kimi anlama gətirilir. Yəni hadisənin olduğu kimi nəqli poetik duyğu yaratmadığı üçün lirikaya da aid ola bilməz. Lirika yalnız bədiiləşmədən, poetik təsvirə keçiddən sonra yaranır. Funksional baxımdan lirikanın vəzifəsi bədii emosional təsiri

qüvvətləndirmək, fərqləndirmə yolu ilə bədii duyğudan diferensial inkasa keçidi təmin etməkdən ibarətdir. Çünki, uzunmüddətli yaddaş yalnız xüsusi diqqət tələb edən fərdi inikas nəticəsində yarana bilər.

Təbiətin dialektikasında da ikitərəfli münasibətlərdə duyğu və inkişaf məsələsi konkret obyekt üçün həmişə konkret diferensial formada olur. Məs.: arılar (ya xud arıkimilər qrupuna daxil olan digər həşəratlar) vasitəsilə tozlanan günəbaxan çiçəyinin rəngi sarı olur. Ona görə ki, arıların göz-görmə quruluşunda sarı ən parlaq və diqqət çəkən rəngdir. Deməli, nəsilvermədən əvvəl bitkilərin lirik duyğular aşılardan al-əlvan rəngli çiçəklərə bürünməsi təsadüfi hadisə deyildir, dialektikanın müəyyən etdiyi qanunlar çərçivəsində fəaliyyət göstərən səbəb-nəticə ardıcılığıdır. Bu mənada musiqinin öz ilkin yaranışı da istiqamətlənmiş lirik duyğuların səsli ifadəsi kimi seçiyələnir.

Azərbaycan muğamlarının indiki dövrə gələn çatmış variantlarında məzmun, forma və süjet quruluşu nəzərə alınmaqla lirizmin səviyyəsi və musiqinin ümumi inkişafındakı mövqeyi nəzəri-dialektik baxımdan cəlbədidir. Əvvəla, ona görə ki, musiqi quruluşu və melodik təhkiyə üsulu kifayət qədər ciddi intonasiyada olan muğam dəstgahlarında lirik keyfiyyətlərin özünə yer tutmasının nə dərəcədə obyektiv olması məsələsi maraqlıdır. İkincisi də, bundan əvvəlki fəsillərdə biz muğam dəstgahlarının əsasən süjetli epik əsərlər olduğunu söylədiyimiz üçün indi həmin muğamlarda lirikanın hansı funksiya daşdığını və nəzəri-fəlsəfi baxımdan hansı mövqedə dayandığını izah etmək məcburiyyətindəyik.

"Şur" muğamını təhlil edərkən qeyd etmişdik ki, həmin muğamın lirizmi onun epik cəhətdən daha öndə

olduğundan Şur lirik-epik növə aiddir və bunun səbəblərini də göstərmişdik. Nəzəri-fəlsəfi baxımdan muğamda lirikanın mövqeyi və onun kəmiyyət ölçüsü imkan və gerçəklik münasibətlərinin müəyyən etdiyi çərçivədə olur. Buna görə də lirik düşüncə və onun səs sistemi ilə ifadə olunan xarici təzahürü müəyyən sərbəstlik dərəcəsi ilə xarakterizədir. Dialektik həyat tsiklinin sonazadlıq və səadət pilləsində qərarlaşan "Şur" muğamında lirikanın geniş vüsət alması da öncə qeyd etdiyimiz kimi, həmin səbəbdən irəli gəlir.

Göstərmək vacibdir ki, lirika təkcə şən notlar üzərində qurulmur, kədər və qəm ifadə edən musiqidə də lirik elementlər kifayət qədərdir. Lakin musiqinin ümumi məzmun və intonasiyasında ifadə olunan qəm və kədər yaratdığı sıxıntı lirik pafosu məhdudlaşdırır, süjetin inkişafı istiqamətində cəmlənən hadisələrə nəzərən ikinci plana atır. Humayun, Şüştər, Çahargah kimi konkret məcrada inkişaf edən muğamlarda inkişafın sərbəstlik dərəcəsi xeyli aşağı olduğundan onun xarici təzahürü də zəifdir. Digər şərq ölkələrində çalınıb-oxunan muğamlarla müqayisədə Azərbaycan muğamlarının bir üstünlüyü də ondadır ki, lirika öz təsir effektini dialektik qanunlarla nizamlayır, kəmiyyət-keyfiyyət münasibətlərindəki uyğunluğu pozmur. Yəni, muğam musiqisinin məzmununa müvafiq olaraq lirizm kəmiyyətə elə bir ölçüdə olur ki, onun keyfiyyətinə xələl gətirməsin, musiqinin yaratdığı emosional təsir həddən ziyadə bərbək və hay-küçülük fonunda itib-batmasın. Məs. Çahargah dəstgahı ciddi mübarizə mövzusunun əhatə etdiyindən orada lirizm yalnız Mayədə (nisbi firavanlıq və əminamanlıq dövrü) və Mənsuriyyədə özünü göstərir. Hisar və Müxalif şöbələri konkret istiqamətdə gedən

vacib mübarizə ilə bağlı olduğundan burada improvizasiya üçün nə vaxt, nə də imkan vardır. Əgər xanəndə bu muğamlarda musiqini lirik tərəfə meyilləndirməyə cəhd edərsə muğamın ümumi ideya-məzmun tutumunu zəiflədər, süjet xəttini pozar. Nəticədə kəmiyyətlə keyfiyyətin uyğunsuzluğu, imkanla gerçəkliyin qeyri-münasibliyi səbəbindən muğamın bədii-təsir gücü zəifləyər. Burada tarixi-etnik bir məsələ diqqəti cəlb edir. Məlumdur ki, özgə xalqlardan fərqli olaraq azərbaycanlılar hüzn mərasimlərində ağırlardan, bayatı və oxşamalardan geniş istifadə edirlər. Hüzn mərasimlərində səsli qadınlar ucadan avazla ağı deyir, matəm mahnıları oxuyurlar. Bu, qəmli notlar üzərində lirizm parlaq misaldır;

Lakin bu mərasimlərdə də ağı və bayatların kəmiyyəti elə nizamlanır ki, o, əsas məsələ olan hüznü unudurmaq istiqamətinə meyillənmir, əksinə, kədəri daha da dərinləşdirmək məqsədi daşıyır.

Yuxarıda gətirdiyimiz misal - Azərbaycan muğamlarının qəm və kədər ifadə edən tərkiblərində lirik məqamların özünə yer tutması xalqın qədim zamanlardan indiyə qədər yaşayan milli adət-ənənələrinin onun musiqisində də əks etdiyini göstərir, muğamın məhz Azərbaycan etnosuna aid olduğu barədə söylənilən fikirləri təsdiqləyir. Bu cəhətdən "Segah" muğamının çox böyük əhəmiyyəti vardır. "Segah" muğamında həsrət, hicran və məhəbbət yangısı, qəm və kədər notları üzərində köklənsə də, lirik məqamları da əldən buraxmır. Bu ona görə belədir ki, Segah əsasən məhəbbət mövzusu üzərində qurulduğundan burada nifrət və antoqonizm yoxdur, Qəm və kədər vüsal həsrətindən irəli gələn ülvü duyğuların yaratdığı emosiyadır. Segahda ifadə olunan lirik kədər sətiraltı şirinliyi vardır.

Oxşar vəziyyət "Bayatı Şiraz" muğamında da mövcuddur, fərq yalnız burada lirizmin dinamik inkişaf nəticəsində açıq formaya keçidindədir (Dilruba şöbəsi) ki, bu da muğamın inkişaf etdirdiyi ideya ilə bağlıdır.

Azərbaycan muğamlarının musiqi strukturasında lirik məqamların mövqeyi və kəmiyyət ölçüsü ehtimalın inandırma sərhəddi ilə sıx bağlıdır. Yəni, musiqi dili ilə şərh edilən hadisən in əsas məği və məzmunu formanın nə dərəcədə bədiiləşməsindən asılı olmayaraq epizodik lirika ilə pərdələnmiş, öz ciddiliyini və inandırma effektivini saxlayır.

Muğamların instrumental ifası ilə vokal-instrumental ifası arasında lirizmin təzahür forması və miqdar ölçüləri cəhətdən müəyyən qədər fərq mövcuddur. Vokal-instrumental ifa zamanı musiqinin lirizmi poeziyanın lirizmi ilə birləşmiş vəziyyətdə olduğundan daha da güclənir, nisbətən qapalı mövqedən daha açıq mövqeyə çıxır, sərbəstlik dərəcəsi artmış olur. Bu zaman lirika ümumidən xüsusiyyə keçid imkanı qazanaraq nisbətən konkret və əyani surətdə təcəssüm edir.

Biz əvvəlki fəsillərdə qeyd etmişdik ki, muğamın mövzusu instrumental ifadə ümumidir və vokal ifa zamanı şer materialının mövzu və məzmunu açıq şəkildə olduğundan musiqi kifayət dərəcədə konkretləşərək müəyyən süjet xətti üzrə məzmunlaşır. Ona görə də qəzəl seçiminin muğamın məzmun, mövzu və ideya tutumunda önəmli əhəmiyyəti vardır. Bütün bunlar muğam musiqisində lirizmin kəmiyyət göstəricisinə təsir edir. Məs.: dərin qəm və kədər ifadə edən "Humayun" dəstgahında ictimai məzmunlu qezəllər oxunduqda lirizmin mövqeyi zəif, məhəbbət mövzusunda aşiqanə qezəllər oxunduqda isə xeyli dərəcədə güclüdür. Çünki, öncə

göstərdiyimiz kimi ("Segah"da), məhəbbətin özü məzmun etibarlı ilə ülvü duyğular (lirika) üzərində bərqərarlıdır.

Ümumilikdə muğam musiqisi insan həyatı ilə bağlı hadisələrin duyğuya gətirilməsi və həmin duyğuların milli koloritli səs tutumu və avazla nümayiş etdirilməsindən idarət olduğuna görə kifayət dərəcədə həyatı və təbiidir. Bu səbəbdən də o, təbiət və cəmiyyətin tabe olduğu fəlsəfi qanunlar çərçivəsindən kənara çıxmır. Azərbaycan muğamlarının musiqi tərkibində cəmləşən bütün digər xüsusiyyət və çalarlarla yanaşı lirika da, mahiyyət və hadisə, imkan və gerçəklik, kəmiyyət və keyfiyyət münasibətlərinin koordinat sistemi ilə müəyyən olunmuş istiləhdir. Burada lirizmi xarici ələmlə daxili düşüncə münasibətlərinin milli-əxlaqi və etik-estetik dəyərlərindən qidalanmaqla zühur edir.

Azərbaycan muğamlarında musiqinin intonasiya inkişafı vahid məzmun-ideya ətrafında dövr etdiyindən və süjet xəttində nizamlanmışından onun lirik elementləri də istər kəmiyyət, istərsə də keyfiyyət cəhətdən dialektikanın müəyyən etdiyi normativ ölçüləri aşmır. Başqa sözlə, Azərbaycan muğamlarında lirika eyni səviyyəsində deyildir və qəfil inqilab təəssüratı yaratmır. Bu, Azərbaycan muğam dəstgahlarının kifayət qədər ciddi musiqi əsərləri olmasını, onların epik məzmunu və dinamik süjetə bağlılığını bir daha təsdiq edir.

Əvvəllərdə qeyd etdiyimiz kimi, türk, özbək və s. şərq xalqlarının muğamlarında rədif nizamlı məzmun və ideya ardıcılığı ilə düzülmədiyindən və yaxud, yersiz təkrarçılığa yol verildiyindən dialektik inkişaf qanunlarına yataqlı deyildir. Ona görə də bu ölkələrin və xalqların muğam (moqam, məqam, maqom və s.) adlandır

dığı musiqi bədii zövqə xidmət edən ayrı-ayrı ritmik səs düzümü və avaz yığımindan ibarət kimi görünür və dialektik inkişaf səviyyəsinə görə bizim müasir muğamlarımızdan xeyli geridədir.

MUĞAM VƏ AUDİTORİYA

MUGAM AND AUDITORIUM

İfa və dinləyici kontekstində musiqi tribuna, dinləyici isə auditoriya mövqeyindədir. Tribuna ilə auditoriya arasındakı qarşılıqlı anlaşmanın və ünsiyyət olaqəsinin səviyyəsi ifa olunan musiqinin bədii emosional təsirindən əlavə, həm də audikontingentin idraki yetki-liyindən və düşüncə tərzindən asılıdır. Elə bu səbəbdən də hər bir musiqi janrının öz auditoriyası vardır və elə bu səbəbdən də ayrı-ayrı musiqi janrları meydana gəlib həyat vəsiqəsi qazanmışdır! Deməli musiqi öz elektro-ratını topladığı kimi, elektorat da dinamik inkişaf prosesində bədii zövqün yeniləşməsinə müvafiq yeni musiqi çalarlarına ehtiyac duyduğundan forma və janrın təzələnməsində maraqlıdır. Bir çox musiqi növlərinin, forma və janrların yaranıb inkişaf edərək yayılması və sonradan səhnədən getməsi ictimai inkişaf qanunlarına müvafiqdir və mənəvi tələbatın uyğun təbəddülatı ilə şertlənir.

Adətən konkret məqamlarda konkret hadisələrə münasibət ifadə edən musiqi əsərləri zaman və məkan etibarilə həddən ziyadə konkretləşdikdə inkişafın sonrakı mərhələsində təsvir edilən hadisə öz əhəmiyyətini itirdiyindən onun poetik ifadəsi olan musiqi də bədii

təsirini itirmiş olur. İstər bədii ədəbiyyatın, istərsə də musiqinin uzunömürlülüyü onun daxili məzmununda qərar tutan başlıca səciyyənin dialektik inkişafın tələblərinə uyarlı olmasından asılıdır.

Muğam musiqisi, xüsusən Azərbaycan muğamları, öz tribunluğu, ifadə etdiyi poetik düşüncənin dinamikliyi və mütəhərriqliyi, məntiq və fəlsəfə qanunlarına uyurluğu səbəbindən ta qədimdən indiyə qədər yaşamış, yaşadıqca inkişaf edərək mənəvi düşüncə və bədii zövqlə öz arasında uçurum yaranmasına imkan verməmişdir. Burada əsas cəhət muğamın ritorika və şablonçuluqdan uzaqlığı, onda improvizə imkanının genişliyindən ibarətdir. «Fikrin birbaşa ifadəsi onun poetik üslubu üçün səciyyəvi deyil və bu, mühakimənin adiliyi, səthiliyi ilə birləşəndə effekt alınmır. ... hər hansı hadisəyə hökmən müəyyən münasibət ifadə etmək istəyi mənəvi ehtiyaca çevrilməyəndə mühakimələr poetik səviyyəyə qalxmır, fəlsəfi düşüncəni didaktika və ümumi hökmlər əvəz edir» (Şirindil Alishanov. Sözlün estetik yaddaşı. B., «Elm», 1994, səh. 217.)

Muğamın uzun müddət ərzində könülləri məftun etməsinin əsas hərəkətverici qüvvəsi onun öz musiqi fəlsəfəsindən doğur. Bu fəlsəfə həyatın elə məqamlarını əks etdirir ki, həmin məqamlar bundan əvvəl dediyimiz kimi, həmişə, hər yerdə və hər kəsdə qarşıya çıxan və ya çıxa biləndir. Üstəlik, həmin məqamlar məntiqi-bədii ümumiləşmə libasında olduğundan auditoriya çoxluğunda asanlıqla yerləşə bilər. Bir qədər başqa şəkildə desək, muğam musiqisi ümumi düşüncə fəlsəfəsindən fərdi duyğu hissəsinə və əksinə keçid imkanına malikdir. Yəni muğam dinləyən şəxs əgər hər hansı bir qəmginlik və ya problem əhatəsindədirsə mu-

siqi fəlsəfəsi onu bu istinad nöqtəsindən daha yüksək xeyallar aləminə aparır – ülvü məhəbbət (Segah), mübarizə (Çahargah), dözümlü (Bayatı-Şiraz, Humayun), müdriklik və səbr (Rast) duyğuya gələrək mövcud müşgüllərin aradan qaldırılmasına ruhlandırır, ona mənəvi güc verir. Heç bir problemi olmayan insan belə, muğam aləminə qapıldıqda qayğısızlıq eyforiyasından uzaqlaşır, həyatın keşməkeşlərinə, dünyanın təzadlarına, onun görünən və görünməz tərəflərinə yaxınlaşmış olur. Muğam auditoriyasının çoxmüddətli dayanıqlığının əsas sirri də bundadır.

Biz dəfələrlə qeyd etmişik ki, muğamlarda bədii obraz nə qədər ümumi olsa da, burada improvizə imkanı nə qədər geniş sərbəstlik dərəcəsi ilə səciyyələnsə də ifaçının azacıq ifratçılığı həmin musiqiyə böyük zərər gətirmiş olur. «Habil Əliyevin mədəniyyətimizdən ötrü ən böyük əhəmiyyəti ondadır ki, o, mahur ifaçı ola-ola xalq musiqisinin məhz xalq məxsusluğunu istedadının nadirliyi, məharəti ilə pərdələmir» (Bax. İlham Rəhimli. «Habil Kaman». B., «İşıq». 1987, səh.13).

Qeyd etməliyik ki, muğamda improvizə məsuliyyəti yalnız Azərbaycan muğamlarında kəskin şəkildədir. Digər şərq ölkələrində ifa edilən makam, makam və moğamlarda bu məsuliyyət o qədər də ön planda deyildir və buna görə də muğamın ümumi musiqi quruluşuna dinləyicidə antipatiya düşüncəsi yaratmır.

Bu, ona görə belədir ki, Azərbaycan muğamları orta təkamül dövrünü keçmiş, dünyanı idarə edən ictimai-fəlsəfi qanunlar mövqeyində qərarlaşmışdır, hər hansı fərdi element bu qanun və qaydalar çərçivəsindən kənara çıxarkən ağ parçada qara ləkə kimi gözə çarpır. Bundan əlavə, Azərbaycanda muğam auditoriyası da

təkmil formadadır, o, təsadüfi dinləyici kontingentindən deyil, məxsusi muğam elektoratından ibarətdir.

Azərbaycan muğamlarında (dəstgah nəzərdə tutulur) ilkin başlanğıc nöqtəsindən (bərdəst) tutmuş bütün sülhət xətti boyu inkişaf dramaturgiya, səbəb və nəticə əlaqəsi formasında gedir; bütövlükdə vahid məzmun və ideya orbitində cərəyan edir. Burada hər hansı yenilik və ya improvizə ümumi məzmunun tələbinə uyğun olmalı, onun xarici təzahür forması (yeni nəfəs, zəngülə, xırdalıqlar və s.) məzmunu öz məcrasından çıxarmamalıdır. Əks təqdirdə musiqidə bayağılıq meyilləri zühur edər, bədii-poetik obraz öz sənəcini və xarakterini itirə bilər – bütün bunların da nəticəsində muğam öz auditoriyasından məhrum ola bilər.

Muğamı dərindən anlamayan, onun daxili fəlsəfəsinə və məntiqinə vəqif olmayan şəxslər bəzən hər hansı dəstgah ifası zamanı yerli-yersiz şaqraq zəngülələre, həddən ziyadə səs həmlələrinə görə xanəndəyə yüksək qiymət verir, onun barəsində ağır dolusu təriflər söyləyirlər. Bu, əlbətdə, naşılıqdan irəli gəlir. Adətən belə xanəndələr tez parlayıb tez də sönlürlər.

Muğam auditoriyasının daimi tribunu o xanəndələrdir ki, onlar muğam ətrafında hay-küy yaratmır, onun fəlsəfəsini lazımı səviyyədə dinləyiciyə çatdırır. Bu cəhətdən Hacıbaba Hüseynov, Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Müütəllim Mütəllimov, Yaqub Məmmədov, Əlibaba Məmmədov, İslam Rzayev, Arif Babayev, Cənəli Əkbərov kimi sənətkarların irsi və təcrübəsi dərindən öyrənilib gənc müğənnilərə təqdim edilməlidir.

Azərbaycan muğamlarında musiqinin cümlə quruluşu (bir musiqi cümləsi ilə ifadə edilən bingün fikir)

məntiqin «mütənasib tərifi» qaydasındadır, yəni musiqi cümləsinin izahedici hissəsi ilə onun hökmverici hissəsi bir-birinə mütənasibdir. Bundan əlavə, hər bir şöbə və guşənin özünə məxsus bəhri (ölçüsü) mövcuddur. Buna görə də improvizə dedikdə xanəndənin müəyyən bir guşədə uzun-uzadı zəngülə vurmaı və yaxud tarzənin mizrab oynatması nəzərdə tutulmur. Burada xanəndə musiqinin məzmununu çatdırmaq üçün öz səs imkanı daxilində yuxarıda qeyd etdiyimiz mütənasibliyi pozmadan öz səs-zəngülə və ya xırdalıq elementini (xalımı) daxil edə bilər.

Adətən muğam çalınb oxunan konsert salonlarında cəm olan kontingentin 3-5%-i muğamı dərindən bilən ustadlar, 20-25% -i həvəskar seçviyyədə dəstgahların ümumi oxunuş qaydasından xəbərdar olanlar, 45-50%-i – sadəcə olaraq muğam həvəskarları, 15-20%-i təsadüfi dinləyicilər olur.

Auditoriyanın dinləyici nöqtəyi-nəzərindən sayca sabit saxlanması üçün 65-75% təşkil edən muğam həvəskarlarının rəğbətini qazanmaq xanəndə üçün olduqca vacibdir. Bunun üçün isə heç də dərindən-qabıqdan çıxmaq lazım deyildir, sadəcə olaraq muğamı düzgün ifa etmək və onun öz daxilindən irəli gələn fəlsəfi məzmunu və məntiqi ifadəni qorumaq lazımdır. Yenilik, tərəvət, cazibədarlıq muğamın öz daxilindədir və təbiətin dialektikasında olduğu kimi əbədi məhəbbət stimuludur, yaşayış, həyat, səadət uğrunda mübarizənin hərəkətverici qüvvəsi kimi çıxış edir!

Tərkib və ölçülərinə görə muğam auditoriyasının üç növü vardır:

1) Toy, mərasim auditoriyası;

- 2) Konsert auditoriyası;
- 3) Tele-radio (efir) auditoriyası.

Bu üç auditoriyadan ən qədimi toy auditoriyasıdır ki, muğamların yaranıb inkişaf etməsində, eləcə də xanəndələrin püxtələşməsində çox böyük rol oynamışdır. Toy auditoriyasının həcmi kiçik, dinləyicilərinin əsas tərkibi gənclərdən ibarət olur. Lakin bu auditoriya tez-tez təkrarlandığına görə muğamların təbliğində aparıcı yer tutur. Toy auditoriyasının üstün cəhəti ondan ibarətdir ki, burada sazəndələr və xanəndə üçün çox böyük improvizə imkanı olur. Əvvəllər 2-3, hətta 7 günlük toylar olduğuna görə və toylarda əsasən xalq mahnıları və muğamlar ifa edildiyinə görə onların tam şəkildə (bəzən 20-25 şöbə ilə) oxunması imkanı var idi. Restoran toyları meydana gəldikdən sonra vaxt qıtlığına görə muğamların həcmi xeyli kiçilmişdir və bir çox toylarda ümumiyyətlə muğam oxunmur. Lakin kənd yerlərində muğamların toyda ifa edilməsi öz mövqeyini saxlamaqdadır.

Qeyd etməliyik ki, əsasən yüngül mahnılar ifa edilən restoran toylarında az da olsa muğam oxunmasının əhəmiyyəti və effekti böyük olur. Çünki, bu zaman muğamın digər musiqi janrlarından nə qədər yüksəkdə durduğu müqayisəli şəkildə nəzərə gəlir. Toy auditoriyasında ən geniş yayılan muğamlar Segah, Rast, Şur və onların təsnifləridir. Həmin muğamların şaxələnilib ailə əmələ gətirməsinin əsəs səbəbi də, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, toylarda improvizə imkanının geniş olmasıdır.

Konsert və televiziya auditoriyaları mahiyyətcə rəsmi auditoriya olduğundan burada improvizəyə geniş

yer verilmir, muğamların struktur quruluşu, ardıcılığı, səs-intonasiya tələbatı ciddi mühafizə olunur. Efir auditoriyasının əsas üstünlüyü ondadır ki, çox böyük tamaşaçı kütləsini əhatə edir, muğamların xarici ölkələrdə də eşidilməsinə şərait yaradır. Buna görə də muğamın televiziya auditoriyasına daxil olmasının həm bədii-estetik, həm də siyasi-ictimai əhəmiyyəti böyükdür. Azərbaycanın dünya ictimaiyyətinə daha yaxından tanıtılması, onun milli-mədəni dəyərlərinin dünya inkişaf prosesində aparıcı mövqedə dayanmasını əyani surətdə göstərmək üçün bu auditoriyadan yetərincə istifadə edilməlidir. Yeri gəlmişkən onu da qeyd etməliyik ki, bəzi televiziya kanallarında muğam və ya xalq musiqisi redaksiyası açılsa da aparıcılar muğam sənəti üzrə mütəxəssis olmadığından verilişlərin səviyyəsi aşağı olur, tamaşaçıda primitiv təəssürat yaradır. Nəzərə almaq vacibdir ki, muğamlar elmi-fəlsəfi professional musiqi əsərləridir, onların şərhini yalnız yüksək professional səviyyəli mütəxəssislər verə bilər.

MUĞAM TƏDRİSİNDƏ METOD PROBLEMLƏRİ

METHOD PROBLEMS IN MUGAM TEACHING

Əsrlərdən bəri dildən-dilə, ağızdan-ağıza keçərək yaşayan Azərbaycan muğamları artıq şifahi musiqi folkloru müstəvisindən professional musiqi əsərləri səviyyəsinə yüksəlmişdir.

Muğamlar inkişaf edərək toy, mərasim nəğmələrinə ictimai həyatın daha geniş diapazonuna nüfuz edən bədii sənət növünə çevrilmişdir. Həm Azərbaycan

bəstəkarları, həm də bir çox əcnəbi bəstəkarlar öz musiqi yaradıcılığında muğamlara istinad etməklə gözəl əsərlər yaratmışlar. «Azərbaycan xalq musiqisinin nəzəri əsasları» kitabının müəllifi, böyük bəstəkar Ü.Hacıbəyov yazırdı: «Mənim bu əsərim Azərbaycan xalq musiqisinin əsas cəhətlərini öyrənmək üçün nəzəri bir vəsait və Azərbaycan məqamları (muğamları – Ə.A.) əsasında musiqi yazan bəstəkarlara bir yaradıcılıq köməyidir». (Bax. Ü.Hacıbəyov. B., «Şıq», 1985).

Ü.Hacıbəyov bəstəkar olmaqla bərabər, həm də jurnalist, tənqidçi, yüksək səviyyəli müəllim və metodist idi. Azərbaycanda şifahi musiqi sənətinin professional əsaslar üzərində keçirilməsində onun çox böyük xidməti olmuşdur.

Son illərdə Respublikamızda xalq musiqisinin, o cümlədən muğamların inkişaf etdirilməsi sahəsində xeyli iş görülmüşdür, Milli Musiqi Konservatoriyası yaradılmışdır.

Bununla belə, muğamların tədrisində vahid metodologiyanın yaranması hələ də öz həllini közləyən problemlər sırasındadır. Son iki ildə milli Konservatoriyanın tədris proqramına «Muğam tədrisi metodikası» fənni daxil edilsə də, hələlik bu məsələ ustad-şagird münasibətindən irəli getməmiş və elmi əsaslara istinad edən müvafiq dərslik hazırlanmamışdır.

Bütün digər xalqlarda şifahi xalq sənətkarlığı adətən məzmunca bəsit və sadə, musiqi quruluşuna görə monoton və monoritmik olur, ona görə də onların dildən-dilə, nəsildən-nəsilə keçməsi asandır və xüsusi təlimə ehtiyac qalmır.

Azərbaycan muğamları isə əksinə, məzmun etibarilə mürəkkəb və dolğun, dərin fəlsəfi mənalı, musiqi

tutumuna görə bəmədən zilə və əksinə gedişli, ədəbi-bədii quruluşuna görə dramatik, ifa tərzinə və üsullarına görə olduqca dinamik və çoxşaxəli musiqi abidələridir. Bütün bu mürekkəb fəlsəfə şifahi olaraq dildən-dilə ötürülməklə uzun bir tarixi dövrü yaşayaraq təkmilləşmiş və hazırkı zəmanəmizə qədər gəlib çıxmışdır. Muğamların belə mürekkəb olmasına baxmayaraq onların şifahi olaraq yayılıb yaşamasının bir sirri də ondadır ki, muğamlarda çox böyük improvizasiya imkanları var. Buna görə də onlar nəsil-dən-nəsilə, xanəndədən xanəndəyə keçdikcə yeniləşir, yeni bir çalar, təzə bir duyum kimi sanki yenidən meydana gəlir. Həmin səbəbdən də muğam tarix qədər qədim olsa da, hər bir ifa qədər təzədir, tərəvətlidir. Qeyd etməliyik ki, hər bir muğamın öz ümumi məntiqi və fəlsəfəsi ifaçının öz idrak fəlsəfəsi və məntiqi ilə tam şəkildə uyduğu halda o, daha yüksək mövqə qazanaraq möhtəşəm sənət əsərinə çevrilir.

Öncə göstərdiyimiz kimi, hər bir insanın yaşadığımız dünyanın ictimai-əxlaqi dəyərlərini dərk etmə dərəcəsi müxtəlifdir. Sadə dildə desək, hər kəs öz sevincini, kədərini, istək və arzularını yalnız özünə-məxsus bir tərzdə ifadə edə bilər. Buna görə də şifahi yayılan muğamlarda ustad-şagird münasibətlərinin qarşılıqlı əlaqəsi zamanı bəzən musiqinin (muğamın) ümumi ruhu fərdiləşir, toponomik və dialekt çalarları qəbul edir. Bu, bir tərəfdən muğamın zənginləşməsi ilə müəyyən qədər xeyrli olsa da, digər tərəfdən onun ümumi məzmun və məntiqindən fərdiyyətçiliyə yol açdığına görə zərərliyə.

Tədris metodikası fənninin məqsədi muğam məktəblərində tədris zamanı muğamın ümumi məntiqinin,

məzmun və fəlsəfəsinin fundamental cəhətlərinin qorunub saxlanması, onu şifahi pərakəndə təlimdən bitgin professional təlim səviyyəsinə qaldırmaqdır.

Həmin məqsədin həyata keçirilməsi üçün xanəndəlik sinifində muğam tədris edən müəllimlərin qarşısında çox mühüm pedaqoji vəzifələr durur. Bunlardan bir neçəsini göstərik:

1. Ayrı-ayrı muğamların öyrədilməsinə başlamazdan əvvəl muğamlar haqqında ümumi məlumat verməli, onların oxşar və fərqli cəhətlərini göstərməli, muğamların ümumi ictimai-tarixi köklərini və fəlsəfi-məntiqi məzmununu izah etməlidirlər.

2. Muğam musiqisi ilə şəriyyətin vəhdətini aydınlaşdırmalı, qəzəllər, şerlər, qəsidələr və eləcə də muğamlarda oxunan digər şer növlərinin muğamın ümumi ruhuna və onun ayrı-ayrı şöblərinin musiqi məzmununa uyğun seçilməsi barədə tövsiyələrini verib izah etməlidir.

3. Əruz vəzninin öyrənilməsinə və klassik şerin əruza münasib düzgün tələffüzünə diqqət yetirməlidir.

4. Ayrı-ayrı muğamların tədrisi zamanı hər bir muğamın musiqi quruluşu, ümumi məzmunu və dramaturgiyası, mənəvi-psixoloji özəlliyi izah edilməlidir.

5. İfa zamanı oxunan qəzəllərin və digər şer növlərinin ədəbiyyat nəzəriyyəsinin tələbinə və müasir Azərbaycan dilinin tələblərinə uyğun səslandırilməsinə diqqət yetirməli, şivə və dialekt sözlərdən yersiz istifadəyə yol verilməməlidir.

6. Hər bir tələbənin səs diapazonu nəzərə alınmalı, tələbəyə səs imkanı daxilində sərbəst və düzgün ifaçılıq yolları öyrədilməlidir.

7. İfaçı xanəndənin özünün səhnə mədəniyyətini təkmilləşdirməsinə diqqət yetirməlidir. Xanəndə bir növ özü də qəlbən oxuduğu muğama «köklənməlidir».

Məs: Qəmli bir seğah oxuyan xanəndənin dinləyicilərə tərəfə baxıb gülüş təbəssümü göstərməsi oxunan muğamın bədii dəyərini aşağı salır. Yaxud da Hisar, Əraq, Müxalif, Mənsuriyyə kimi zil oxunan muğamları ifa edərkən xanəndənin həm səsinin quruluşunda, həm də öz xarici görkəmində bir məğrurluq və amiranəlik duyulmalıdır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, muğam ifaçılığında improvizasiya imkanları vardır. Lakin bu o demək deyildir ki, hər ifaçı hər hansı bir konkret muğamı özünə zövq verdiyi şəkildə ifa edə bilər və yaxud hər improvizasiyanı muğama calamaq olar. Əksinə, muğamlar ifaçı üçün improvizasiya şəraitini yaratmaqla bərabər, həm də bu barədə çox sərt tələblərə də riayət etməyi tələb edirlər. Bəzən güclü və geniş səs diapazonuna malik xanəndələrin muğam ifası zamanı öz səs imkanını nümayiş etdirmək məqsədi ilə yersiz olaraq həddən artıq zəngülə vurması və yaxud guya muğamın təsirini artırmaq məqsədi ilə musiqini inilti və ya sızıltıya çevirməsi əlbəttə ki, muğama yalnız zərər gətirir.

Azərbaycan muğamları olduqca ciddi musiqi əsərləridir və ifaçıdan yüksək ciddiyət və öz sənətində səmimiyyət tələb edir. Təsədüf deyildir ki, muğam qəzəl ədəbiyyatı ilə sıx bağlıdır. Öncə göstərdiyimiz kimi, qəzəl janrı olduqca ciddi və yüksək məfkurəvi şərh növüdür. Qəzəlin hər bir beyti (ərəbcə «ev» deməkdir) ayrıca bir poetik lirika evidir. Buna görə də xanəndənin həm musiqi və həm də ədəbiyyat səviyyəsi elə olmalıdır ki, bu mənzilgaha naşı qonaq kimi yox, ev sahibi

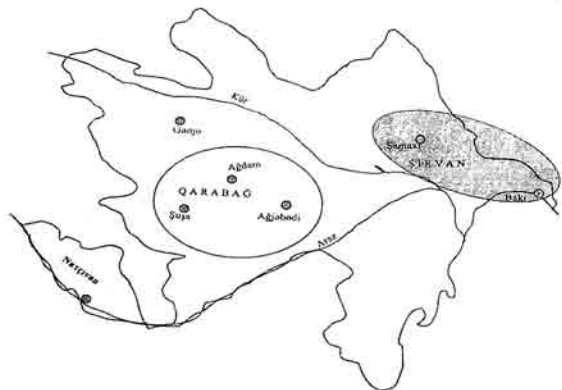
kimi daxil olsun, onun bütün giriş-çıxışına bələd olsun. Muğam təqlidçiliyi, xanəndənin özünütəbliğini sevmədiyi kimi, «özfəaliyyəti» də sevmir. Xanəndələr özfəaliyyət ilə improvizasiyanı qarışdırmamalıdırlar.

Nəzərə almaq lazımdır ki, muğamların tədrisində vahid metodikanın tətbiqi heç də xanəndələri məcburi olaraq məhdud çərçivəyə sıxışdırmaq məqsədi güdmür. Burada əsas məqsəd yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, primitiv fərdi öyrətməni müasir sivil tələblər səviyyəsinə qaldırmaqla Azərbaycan muğamlarının ecəzkar bədii təsir qüvvəsini, onun milli xüsusiyyətlərini qoruyub mühafizə etmək, klassikada çağdaşlığa doğru inkişafını daha da artıq səviyyədə təmin etmək və gələcək nəsillərə professional musiqi kimi təqdim etməkdən ibarətdir. Bu isə öz növbəsində təlimedici yüksək bilik və bacarıq, muğama və xalq musiqisinə böyük məhəbbət tələb edir. Muğamları sadə xalq musiqi folklorunun bir nümunəsi kimi təsvir etmək olmaz. Muğam tarixi tədqiqatçılarının əsərlərində muğamların peşəkar sənət adamları tərəfindən ayrı-ayrı şöbə və guşələrinin birləşdirilərək sonradan dəstgah halına gətirilməsi sübuta yetirilmişdir. Bunu, muğam tərkibinin mürəkkəb dramaturgiyası, musiqi ölçüləri və tutumu, məntiqi məzmunu və musiqinin inkişaf dinamikası qabarıq surətdə göstərir.

Tədqiqatlar göstərmişdir ki, son yüzillikdə Azərbaycanda Qarabağ, Şirvan və Abşeron muğam məktəbləri yaranıb inkişaf etmiş, ölkəmizin hər bir bölgəsi muğamlara yeni çalarlar gətirmiş, onu daha da rəngarəng etmişdir. (Sxem 32) Öz-özlüyündə bu iş təqdirə layiqdir. Lakin muğamlarımızın xarici ölkələrdə, xüsusən Avropa ölkələrində ifası zamanı onların ümum-

milli dəyərlərini, koloritini lazımı səviyyədə çatdırmaq, Azərbaycanın istedadlı xalqı tərəfindən yaradılmış bu möhtəşəm və misilsiz sənət əsərlərinin sistemli və müəyyən qanunauyğunluğa malik sərvət olmasını göstərmək üçün bütün muğam tədrisi müəssisələrində vahid bir metodun olması hazırkı dövrün tələbidir.

Cəmiyyət inkişaf etdikcə mədəniyyət, dil, musiqi də inkişaf edir, zamanın tələbinə uyğun müəyyən dəyişikliyə uğrayır, yeni-yeni çalarlar qəbul edir. Muğamların tədrisi zamanı bütün bunları nəzərə almaqla bərabər, onların klassik musiqi məzmununun get-gedə itirilməsinə heç cür yol vermək olmaz.



Sxem 32. Azərbaycanda ifa üslubuna görə muğam məktəblərinin toponimiyası. Burada iki böyük muğam məktəbi və muğam auditoriyası qeyd olunmuşdur. Qarabağ məktəbi üç qola ayrılır: Şuşa, Ağdam və Ağcabədi muğam ocaqları. Şirvan məktəbi isə əsasən Şamaxı və Bakı-Abşeron ocaqları ilə xarakterikdir.

Yuxarıda dediyimiz kimi, muğam ifasındakı hər hansı yenilik (və ya improvizə) klassik formanın itirilməsinə deyil, onun daha da dolğunlaşmasına, müasir dinləyicinin zövqünə və anlamına uyğunlaşdırılmasına yönəlməlidir.

Azərbaycanda muğam dinləyiciləri öz zövqünə və musiqiyə yanaşma tərzinə görə iki əsas qrupa bölünür. Bu bölünmə özünü qəzəl ədəbiyyatında və ifaçılıq üsullarında da biruzə verir. Bunlardan biri Qarabağ muğam auditoriyası və buna uyğun Qarabağ muğam məktəbi, ikincisi isə Şirvan (Abşeron da daxil olmaqla) muğam auditoriyası və Şirvan muğam məktəbidir.

Qarabağ muğam auditoriyasına xas olan əsas cəhətlər bunlardır: zil xanəndə səsi (məhz xanəndə səsi!), şaqraq zəngülələr, dil sadəliyi, şöbə və guşələr arasında səlis keçid texnikası, ifanın sadə xalq üslubunda yerinə yetirilməsi, xırdalıqlardan və zəngülərdən hər yerdə deyil, yalnız lazımı məqamlarda istifadə edilməsi, Qarabağ auditoriyası xanəndənin ifa etdiyi muğama həddən artıq bər-bəzək vurmasını sevmir.

Şirvan auditoriyasının xarakterik cəhətləri: fəlsəfi məzmun, orta səs diapazonunda zəngülə və xırdalıqların çoxluğu, oxunan qezəllərin dil və məzmun baxımından mürəkkəbliyi, ifa zamanı əruza xüsusi diqqət yetirilməsi və nəhayət dərvişi oxuma üslubuna meyillənmə.

Bu iki muğam auditoriyasının formalaşmasının ictimai tarixi kökləri vardır. Tarixən Qarabağ zil səslə xanəndələr və musiqi beşiyi olmuş, Şirvan isə qəzəl-xanlar və mürşidlər vətəni kimi tanınmışdır.

Muğam tədrisi məktəblərində yuxarıda qeyd edilən hər iki auditoriyanın və məktəbin məqbul sayə bildiyi

ortodoksal ifaçılıq tərzinin tapılması və öyrədilməsi müəllimlər üçün vacib şərtlərdən biridir.

Ayrı-ayrılıqda Qarabağ və Şirvan muğam auditoriyalarının və eləcə də muğam məktəblərinin öz üstünlükləri və kəsr cəhətləri vardır. Bunları bir-birinə qarşı qoymaq və ya nəzəri təhlildə hər hansı birinə üstünlük vermək səhv olardı. Aydındır ki, hər xanəndə istər muğamı, istərsə də hər hansı musiqini öz auditoriyası üçün, onun zövqünə uyğun tələblər əsasında ifa edir. Ümumi Azərbaycan üçün isə hər iki məktəbin ortaq nöqtəsinin tapılması zəruridir. Bu, muğamların vahid sistemə gətirilməsi üçün vacibdir.

Muğam tədrisində çox incə bir məqam da vardır ki, ondan yan keçmək olmaz. Bu, söz və musiqinin ifa zamanı qarşılıqlı münasibətinin tənzimlənməsidir. Bəzən xanəndə muğamın müəyyən şöbəsinə (və ya guşəsinə) həddən artıq ləngiyərək başladığı qəzəlin bütün beytlərini mütləq oxuyub başa çıxmağa cəhd edir. Bu cür hallara yol verilməsi şöbə və ya guşənin yersiz uzadılaraq ümumi dramaturgiyadan kənara çıxmasına gətirir, musiqi monoloqa çevrilir. Bilmək lazımdır ki, muğam hər şeydən əvvəl musiqidir. Muğamın bədii təsir effektində şer, söz, monoloq və ya hər hansı digər element yalnız köməkçi faktor rolu oynaya bilər. Solo tarda hər hansı muğam ifa edilərkən mizrab lirik qəzəl dili ilə deyil, musiqi dili ilə danışır! Hər bir halda muğamın musiqi dili və avazı onun şəriyyəti dilindən öndə getməlidir. Çünki, burada məqsəd muğamın köməkliyi ilə qəzəlin təsirini daha da artırmaq yox, əksinə, qəzəlin, şerin lirik məzmununu musiqinin emosional təsirinə əlavə etməkdir.

Muğam tədrisi ilə məşğul olan müəllimlər nəzərə alınmalıdır ki, hər bir muğam dəstgahı müəyyən süjet ətrafında cərəyan edən hadisələr cəminin musiqi ifadəsidir. Tar, kaman və xanəndə isə bu musiqi dramının aktyorları, ifaçılarıdır. Hər bir ifaçı oxuduğu və ya çaldığı muğamın daxili dialektikasını kamil surətdə öyrənməli və dinləyici qarşısına öz rolunun mahir ifaçısı kimi çıxmalıdır.

Şöbə və guşələr arasında səs-boğaz və intonasiya keçidlərinin səlis və yumşaq olması ümumi dəstgah dramaturgiyasını qırılmaz süjet əlaqəsində birləşdirməklə əsərin bitgənliyinə, mənə və məzmun dolğunluğuna xidmət edir.

Ümumiyyətlə, muğam dəstgahı ifa edən xanəndə səhnəyə yalnız səsi və qavali ilə deyil, həm də oxuduğu muğamın daxili məzmunu, dialektikası və dramaturji məziyyətləri ilə çıxmalıdır.

Qeyd etməliyik ki, vahid metodoloji sistemin olması səbəbindən muğam tədrisi müəssisələrində tərtib olunan proqramlar da nöqsanlardan xali deyildir.

Burada istər muğamların öyrətmə ardıcılığında, istərsə də akademik saatların bölüşdürülməsində islahata ehtiyacı olan qüsurlar vardır. Məs: Mahur-hindi muğamına 20 saat ayrıldığı halda Bayatı-Qacar və Şüşter muğamlarına 5 saat (?) ayrılması nə dərəcədə düzgündür? Yaxud Çahargah və Şur muğamlarının hər birinə 20 saat ayrıldıqdan sonra Mənsuriyyə və Simayi-Şəms zərb muğamlarına təzədən 10 saat vaxt sərf edilməsi də başa düşülmür. Mirzə Hüseyn segahı və Xaric Segah I kursda keçildiyi halda Zabul Segah nədənsə IV kursa atılmışdır. (Bax. Orta ixtisas musiqi məktəblərinin «Xanəndəlik» sınıfları üçün muğamların tədris proqramı. B. 1984).

Şur muğamı III kursda tədris edildiyi halda həmin ailədən olan Bayatı Kürd I kursda keçilir. Paradoksalıq bundadır ki, Şurun özünə 20 saat, onun alt çoxluğu meqamında yerləşən və həcmcə Şurdan 3 dəfə kiçik olan Bayatı-Kürdə 25 saat akademik vaxt ayrılır! (?).

Muğam tədrisində metod problemləri, görüldüyü kimi, çoxşaxəli, elmi dayaqlara əsaslanan tədqiqat sahəsidir və musiqişünasların diqqətini cəlb etməlidir. Dünyada tayı-barəbəri olmayan muğamlarımızın gələcək nəsillərə çatdırılması işini pərakəndə və fərdiyətçi üsullardan xilas edib vahid elmi-fəlsəfi konsepsiya əsasında işlənmiş metodoloji sistemə gətirmək lazımdır.

Metosistemdə muğamların əsas keyfiyyətləri öz əksini tapmalıdır, o cümlədən:

1) onların lad-intonasiya təsnifatı (Muğam ailələri) və ardıcılığı;

2) məzmun və forma fərqləri;

3) muğam-təsnif əlaqələri

4) estetik cəhətləri

5) əxlaqi-tərbiyəvi məziyyətləri;

6) qəzəl seçimi;

7) fəlsəfi-idraki keyfiyyətləri;

8) milli-mənəvi koloriti;

9) ifaçının səhnə mədəniyyəti və s. məsələlər ciddi şəkildə işlənməlidir.

ÜMUMİ NƏTİCƏLƏR VƏ TÖVSIYƏLƏR

GENERAL CONCLUSIONS AND RECOMMENDS

1. Azərbaycan muğamları lad, intonasiya, melodik səs düzümü və musiqi quruluşu ilə insan düşüncəsinin ümumi tutumunu və onun psixofizioloji çalarlarının demək olar ki, bütün elementlərini özündə cəmləşdirə bilmişdir. Bu gün biz fəxr ilə deyə bilərik ki, öz fikrimizi, hiss və həyəcanımızı istənilən şəkildə və istənilən tələbat səviyyəsində öz milli musiqimizlə ifadə edə bilərik.

2. Muğamların musiqi quruluşundan və daxili məzmunundan mənalanan hikmətlər müasir fəlsəfi dünya-görüşə çoxtərəfli müqayisələrdə eyniyyət təşkil edir və bu cəhətdən Azərbaycan muğamları dünyəvi idrak prosesinin tərkib hissəsi kimi çıxış edir. Burada həyat hadisələrinin dialektikası və onun milli mənəviyyatla qarşılıqlı münasibəti zaman və məkan kontekstində melodik simvollar sistemi ilə təfsir olunur. Fəlsəfinin baş məsələsində (şüurun varlığa münasibəti) Azərbaycan muğamları ortodoks mövqedədir, materializm və idealizmin üst-üstə düşən cəhətlərini müdafiə edir.

3. Muğam təsirli əxlaqi tərbiyə vasitəsi olmaqla, müqəddəs kitablar səviyyəsinə yüksəlir, insanlarda mənəviyyatın saflaşmasına, ali insanlıq dərəcəsinə çatmağa istiqamətlənən duyğular yaradır.

4. Azərbaycan muğamları fundamental elmi dünya-görüşə əsaslanan musiqi əsərləridir. Bunlar əsrlərin sınağından, müdriklərin süzgəcindən keçib gəlmiş, bütün yabançı və bayağı elementlərdən təmizlənmiş, bulaq suyu kimi durulmuş və dünya inkişaf prosesinin

tərkibində öz yerini elmi dayaqlarla möhkəmləndirmişdir.

5. Azərbaycan muğamlarının mövzusu, məzmunu və konkret süjet quruluşu vardır, onlar tərkibində lirik elementlərlə zəngin olduqları qədər də epik əsərlərdir. Hər bir muğamın lirikası onun ümumi epopeyasının tərkib hissəsidir və epik növün ümumi süjet xəttinə xidmət edir.

6. Azərbaycan muğamları ayrı-ayrı dəstgahlara, yarımdeştgahlara və zərb muğamlara bölünmüş olsa da bir-biri ilə üzvi əlaqəsini saxlamaqla bütövlükdə Azərbaycan xalqının musiqi doktrinası rolunda çıxış edir. Bu doktrinanın mənbəyi xalqın həyat və məişət tərzini, dünyagörüşü, ədalət düşüncəsidir. Ona görə də muğam xalqımızın bədii obrazını ifadə edən musiqi sistemidir desək yanlışdır!

7. Törəmə muğamlarının meydana gəlməsi ana muğamda musiqinin daxili potensial enerjisinin miqdarı ilə mütənəsbidir. Muğamın potensialı məzmununda təcəssüm edən hikmətin gücü və coxtərəfliliyi ilə şərtlənir. Zərb muğamlarının ayrılması isə mərkəzdənqaçma qüvvəsinin vektor anlamına uyğun olaraq musiqinin kinetik enerjisi hesabına baş verir. Hər bir halda yeni muğamın meydana gəlməsi mənbəvi tələbatla bədii-estetik zövqün üst-üstə düşdüyü məqamla bağlıdır.

8. Azərbaycan muğamlarının ümumi əlaqə modelindən görüldüyü kimi, onlar qarşılıqlı dinamik inkişafdadır və yeni-yeni muğamların meydana gəlməsi üçün münbit şərait vardır. Həyat və yaşayış şəraitinin dəyişməsinə uyğun olaraq muğamların formaca interpretasiyaya uğraması və yeni muğamların yaranması istisna edilmir.

9. Muğamlar duyğu-ətraf mühit (dünya) kontekstində kifayət dərəcədə öyrənilməmişdir və belə bir tədqiqata ehtiyac vardır. İnsan duyğusunun muğamla ifadəsi və əksinə, muğamın duyğuda inikası fundamental şəkildə öyrənilməklə muğamların yeni-yeni keyfiyyətləri aşkar edilə bilər.

10. Muğam insan qəlbinin danışıq dili ilə ifadə oluna bilməyən ən ulvi duyğularını intuitiv çatdırma bilən səs sistemidir. Muğamlarda duyğu və düşüncənin ötürücü tərəfi (ifaçı) intuitiv improvizə qabiliyyətinə malik olduğu kimi, qəbuledici tərəf (dinləyici) də intuitiv qəbul etmə xüsusiyyətinə malikdir. Başqa sözlə desək, muğamın mövzusu və məzmunu, onun bədii-emosional təsiri psixofizioloji vəziyyətdən asılı olaraq hər bir dinləyicidə fərdi surətdə konkretləşir, bədii obraz əmələ gətirir.

11. Azərbaycan muğamlarında musiqi quruluşunun insanın duyğular kompleksi, psixologiya və fiziologiyası ilə qarşılıqlı əlaqə və təsirinə geniş öyrənilməsi vacib tədqiqat obyektidir və muğamlardan tibbi-müalicəvi məqsədlərlə istifadə etmək imkanı yarada bilər.

12. Azərbaycan muğamları obyektiv gerçəkliyin real münasibətləri əsasında qurulmuş fəlsəfi musiqi əsərləridir və dialektika qanunlarından kənar ifadə çaları yoxdur. Buna görə də not-musiqi analitikası (notografiya) muğamların mahiyyətini tam aşkara çıxara bilmir və mütləq surətdə dialektik-fəlsəfi təhlillə birləşdirilməlidir. Muğam tədqiqatçısı musiqişünas olmaqdan əvvəl filosof olmalıdır! Milli musiqi Konservatoriyasının tədris proqramında fəlsəfə fənninə (xü-

susən onun musiqi ilə əlaqədar cəhətlərinə) geniş yer ayrılmalıdır.

13. Azərbaycan muğam şəbəkəsində 7 əsas muğam ümumi musiqi doktrinasının bölmələri kimi çıxış edir və burada hər bir muğam-dəstgahın ardıcılıqda tutduğu yer dialektik inkişaf qanunlarına uyğundur. Həmin ardıcılıq belədir: Segah, Humayun, Şüştər, Bayatı-Şiraz, Çahargah, Rast, Şur. Bu ardıcılıq əsasında «Azərbaycan muğam musiqisi» adlı audio-video kasetlər buraxılması muğamlarımızın təbliğində, eləcə də onların fəlsəfi mahiyyətinin dinləyiciyə çatdırılmasında əhəmiyyətli rol oynaya bilər.

14. Azərbaycan muğamları dünya musiqi mədəniyyətinin nadir və əvəzsiz sənət inciləridir. Onlar öz məzmunu, mahiyyəti və fəlsəfi tutumu ilə müqayisə olunmaz səviyyədə dayanan musiqi əsərləridir. Muğamların dərinədən öyrənilməsi dünyanın dərk edilməsi yönündə insan təfəkkürünün yeni-yeni istiqamətlərini üzə çıxara bilər.

15. Muğam milli estetik şüurun formalaşmasında, milli etik normaların mühafizə edilib saxlanmasında, xalqın mənəvi dəyərlərinin qiymətləndirilməsində olduqca vacib təbliğat vasitəsidir və bu sahədə dövlət proqramına ehtiyac vardır.

16. Azərbaycan muğam sənətinin inkişaf etdirilməsi bu ecazkar sənət əsərlərinin dünya musiqi ictimaiyyətinə lazımı səviyyədə çatdırılması üçün istər ölkə daxilində, istərsə də xaricdə intensiv iş aparılmalıdır. Xarici ölkələrin Azərbaycandakı mədəni cəmiyyətləri, mərkəzləri, habelə YUNESKO təşkilatı ilə müvafiq əlaqələr qurulmalıdır.

17. Muğam ədəbiyyatı ciddi təhlildən keçirilib təkmilləşdirilməlidir. Muğam və təsniflərdə istifadə olunan şer materialları saf-çürük edilməklə müasir tələblər və bədii-estetik zövq səviyyəsinə uyğunlaşdırılmalıdır. Bədii cəhətdən zəif, şerin texniki analitikasına cavab verməyən yazıların muğam ədəbiyyatına daxil olmasına yol vermək olmaz. Zənnimizcə, hər bir muğamın musiqi materialına müvafiq qəzəl (ümumiyyətlə şer) seçimini təmin etmək üçün klassik və müasir Azərbaycan şairlərinin əsərlərindən ibarət qəzəllər toplusu nəşr etmək məqsədə uyğun olardı.

18. Muğam musiqisinin geniş təbliğinə və təşviqinə nail olmaq məqsədi ilə mədəniyyət nazirliyində və Dövlət teleradio şirkətində müvafiq şöbə və redaksiya yaradılmalı, qastrolların, festival tədbirlərinin, çəkilişlərin həyata keçirilməsi üçün maliyyə vəsaiti ayrılmalıdır. Rayonlarda, kənd yerlərində gənc istedadların üzə çıxarılıb musiqi təhsilinə cəlb edilməsi bu işin ən önəmli cəhətlərindən biridir.

19. Milli Konservatoriya Milli Elmlər Akademiyası ilə birlikdə muğam tədqiqatının tematik elmi proqramını işləyib hazırlamalı, bu sahədə elmi axtarışların vahid bir sistemdə birləşdirilməsini təmin etməlidirlər.

20. Muğamların tədrisi təkmilləşdirilməli və elmi əsaslar üzərində qurulmalıdır. Burada ənənəvi ustadşagird münasibətlərindən vahid metodologiya üzrə müəllim-tələbə münasibətlərinə keçidin təmin edilməsi üçün müvafiq tədris vəsaiti işlənib hazırlanmalıdır. Həmin dərsləkdə Azərbaycanda mövcud olan ayrı-ayrı muğam məktəblərinin tədris və ifa üsullarının ən mütərəqqi və ümumi cəhətləri öz əksini tapmalıdır.

21. Muğamların təbliği və xalq arasında yayılması üçün yeni muğam-tamaşaların səhnələşdirilməsi, muğam-kliplər çəkilişi, ayrı-ayrı görkəmli ustad ifaçıların yaradıcılığına həsr olunmuş telefilmlərin çəkilib nümayiş etdirilməsi əhəmiyyətli rol oynaya bilən məsələlərdir. Bu sahədə çalışan işçilərə lazımı şərait yaradılmalı və maddi təminatına qayğı göstərilməlidir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT VƏ MƏNBƏLƏR

1. Azərbaycan dilində olan ədəbiyyat

1. R.İmrani. Muğam tarixi, I cild. B. «Elm», 1998.
2. Ü.Hacıbəyov-100. B. «İşıq», 1985.
3. Ü.Hacıbəyov. Əsərləri II cild B. «Elm», 1965.
4. Ü.Hacıbəyov. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları B. «Yazıçı» -1985
5. R.Zöhrabov Muğam. B. Azərənşir - 1991
6. M.İsmayilov, Azərbaycan xalq musiqisinin janrları, B. «İşıq»-1984
7. F.Şuşunski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri B. Azərənşir-1970
8. R.Məmmədova. Muğam Sonata qovşağı. B. «İşıq» 1989
9. Əkrəm Cəfər. Ərüzün nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzü B. 1977
10. V.Məmmədov. Muğam, söz, ifaçı. B. «İşıq»-1981
11. Orta ixtisas musiqi məktəblərinin xanəndəlik sinifləri üçün muğamların tədris proqramı. B. 1984.
12. Azərbaycan Tarixi. B. Azərənşir, 1996.
13. Z.Göyüşov. Səadət düşüncəsi. B.Azərənşir, 1983.
14. Azad Mirzəcanzadə. İxtisasa giriş B. 1990
15. Q.M.Əliyev. Tibbi və bioloji fizika. B., «Maarif», 1985.
16. R.Məmmədov. Ali riyaziyyat kursu.B.»Maarif» 1981
17. Dialektik materializm (Ali məktəblər üçün dərslik) B. 1966
18. B.A.Vorontsov - Velyaminov. Astronomiya B. «Maarif» - 1988
19. X.N.Tusi. Əxlaqi-nasiri, B.»Elm»- 1989
20. Şirindil Alışanov. Sözün estetik yaddaşı. B. «Elm», 1994.
21. Aristotel., Poetika. B. «Azərənşir», 1974
22. Ə.Aslanoğlu. Qəzəllər dünyası. B. «Nurlan», 2002.
23. Ə.Xankişiyev (Ə.Aslanoğlu) Bilik qapısının açarları. B. «Sabah», 1996.
24. M.M.İsrafilov. Məntiq. B. «Maarif», 1980.
25. M.Füzuli . Seçilmiş əsərləri B. «Yazıçı», 1984
26. M.Ə.Sabir. «Hophopnamə» B. «Yazıçı», 1992

27. Qurani-Kərim (Nəriman Qasimoğlunun açıqlaması). B. «Azərənşir», 1993.
28. Ali məktəb tələbələrində bakalavr ixtisas dərəcəsi üzrə «Xanəndəlik» sinifləri üçün tədris proqramı. B. 1995
29. İlham Rəhimli. Həbil Kaman. B. «İşıq», 1987
30. V.Əliyev. Humayun dastanı B. «Ağrıdağ», 1998
31. B.Vahabzadə. Seçilmiş əsərləri, II cild, B.Azərənşir, 1975.
32. Ə.Vahid. Seçilmiş əsərləri, II cild, Azərənşir, 1975.
33. Azərbaycan Dövlət Tibb Universiteti. Yarımçıq doğulmuş uşaq (dərs vəsaiti) B.2003
34. D.B.Tağıyev. Biofiziki Kimya. B. «Təbib», 1998.
35. Əli Aslanoglu. Minillik düşüncələr. Bakı, «Sabah» 2001.
36. Görkəmli muğam ifaçılarının lent yazıları (S.Şuşinski, X.Şuşinski, Y.Məmmədov, Ə.Məmmədov, İ.Rzayev, A.Babayev, C.Əkbərov və b.)
37. Ə.Bədəlbəyli. Musiqi lüğəti. B. 1969
38. N.Məmmədov, A.Axundov. Dilçiliyə giriş. B. «Maarif» 1980
39. M.M.Nəvvab. Nəsihətnamə. B. «Yazıcı», 1987.
40. A.Sultanov, S.Sadiqzadə, Psixiatriya üzrə mühazirələr. B. «Təbib», 2001.
41. H.Araslı. XVII-XVIII əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. B., 1956.
42. F.Əmirov. Musiqi düşüncələri. B., «Azərənşir», 1971.
43. F.Əmirov. Musiqi aləmində. B., «Gənclik», 1983.
44. A.Masse. İslam. B., 1964.
45. M.Məmmədov. İncəsənət və din. B., 1972.
46. Z.Məmmədov. Orta əsr Azərbaycan filosofları və mütəfəkkirləri. B., «Azərənşir», 1986.
47. Azərbaycan muğamları, Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər). B., «Elm», 1981.
48. Məmmədəli Yengicəli. Səfiəddin Urməvi haqqında bildiklərimiz. B., «Qobustan», 1971, № 3.
49. Məsəddiq M. Klassik musiqimizin günəşi. B., «Qobustan», 1977, № 1.
50. Ə.Səfərli, X.Yusifov. Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı. B., «Maarif», 1982.

51. A.Şükürov. Mağlar kimdir? Qədim dövr və orta əsrlərdə Azərbaycanın bədii mədəniyyətinin yaranması və inkişafının sosial aspekti. Azər. Res. Xalq Təhs. Nazirliyi. B., 1990.
52. A.Şükürov. Fəlsəfə. B., «Adiloğlu», 2002.

2. Rus dilində olan ədəbiyyat

1. A.Мамедов. Проблемы взаимосвязи азербайджанской поэзии с музыкой. Автореф. док. дисс. Б., 1972.
2. А.Исазаде. Летопись музыкальной жизни Советского Азербайджана 1920-1925 гг. Б., «Наука», 1965.
3. А.Исазаде. Летопись музыкальной жизни Советского Азербайджана 1926-1932 гг. «Элм», 1982.
4. З.М.Буниятов. Азербайджан в VII-IX вв. Б., 1965.
5. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., «Советский композитор», 1971.
6. Беляев В. Музыкальная культура Азербайджана. М., 1955.
7. Д.Рашидова. Трактовка термина «маком» в музыкально-теоретических трудах среднеазиатских ученых. – в кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.
8. Р.Мамедова. Мугам-Калейдоскоп. Б., «Гянджлик», 1980.
9. Р.Мамедова. Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов. Б., «Знание», 1987.
10. Г.Абдуллазаде. Философская сущность музыкального искусства. Б., «Язычы», 1983.
11. Г.Абдуллазаде. Мугам. Б., «Язычы», 1983.
12. С.Багирова. Некоторые вопросы современной мугамной культуры. В сб. Известия АН Аз. ССР, 1983, № 1.
13. С.Багирова. Некоторые особенности процесса формообразования в мугаме. В сб.: Известия АН Аз. ССР, 1979, № 4.
14. Р.Зохранов. Композиционно-статистические особенности зарби-мугамов. Ташкент. 1981.

15. А.С.Шубин. Курс общей физики. М., «Высшая школа», 1976.
16. И.Н.Бронштейн, К.А.Семендяев. Справочник по математике. М., «Наука», 1981.
17. Р.Алиев, А.Ханкишиев. Программирование рабочего дня в мелиоративном строительстве. М., «Гидротехника и мелиорация», № 10, 1980.
18. Р.А.Квитнитский и др. Организация безопасности условий труда в строительстве. М., «Стройиздат», 1976.
19. Л.А.Кузминов и Л.Н.Швалев. Экономическое значение работы по охране труда в строительстве. М., «Стройиздат», 1974.
20. Р.Зохранов. Азербайджанские теснифы. М., «Советский композитор», 1983.
21. Музыкальная эстетика стран Востока (под ред. В.П.Шестакова). М., «Музыка», 1967.
22. И.В.Снособин. Музыкальная форма. М., «Музыка», 1972.
23. Х.Х.Тума. Макам – импровизационная форма. – В кн.: Музыка Азии и Африки. М., «Советский композитор», 1980, вып. 3.
24. Э.Эльдарова. Искусство ашугов Азербайджана. Б., «Ишыг», 1984.
25. Р.О.Юнусов. Структурные особенности макамов и мугамов. – В кн.: Вопросы музыки и эстетики. Ташкент., Таш. ГУ, 1982.
26. Р.О.Юнусов. О параллелях в макamate и мугamate. – В сб.: Таш. ГУ. 1982.

3. Xarici dillərdə olan ədəbiyyat

1. Murat Bardakçi. Maraqlı Abdulkadir. İstanbul. Pan. 1988.
2. Yalçın Tura. Türk Musikisinin Meseleleri. İstanbul. Pan. 1988.
3. Cönül Geçmiş (PAÇAÇI). Örneci Azbulunan Makamlar üzerine Bir Araştırma. Haziran, 1988.

4. Mehti Bərkişli. Şərhe rədifə musiqiyə İran. Çape Tofiq Tehran., 1362 (hicri).
5. Əbdül Qadir Məqasədül Əlhan. Şomareye 26 çapxaneyə Daneşgah. Tehran, 1366.
6. Əbdülmomin İbn Səfiələddin. Risaleye Musiqiyə behcətül ruh. Enteşarate bonyade fərhəngə İran. Tehran. 1346.
7. Əziz Şə'bani. Tarixə musiqi, sazhayi melli, Üsul nəzəri musiqi, Çapxane Mostofi. Şiraz., 1352.
8. Farmer H.L. The arabian influence on musical theory – London: Reeves, 1925.
9. Lagub Ibn Ishad al-Kindi Risala fi mulk – ta lif al-alhan. Leipzig, 1931.
10. Zonis E. Classical persian music. Cavbridge., 1973.
11. Touma H.H. Magam-a form of improvisasion – In: The world of music. 1970.
12. Reinhard K. Turkische Musik. – Berlin, 1962.



*Qarabağ muğam məktəbinin
görkəmli nümayəndəsi
xanəndə Mütəllib Mütəllibov
və tarzan Bəhram Mənsurov*



*Görkəmli muğam ustaları
xanəndə Zülfü Adıgözəlov və
tarzan Bəhram Mənsurov*



*Xan Şuşinski, Seyid Şuşinski və Fikrət Əmirov
Bəhram Mənsurovun evində «Musiqi məclisi»ndə
muğam ifaçıları arasında*

Bakı, 1963



*Tarzan
Mürzə Mənsur Mənsurov*

Muğam ifaçılığında rədifin və qəzəl seçiminin musiqinin bədii emosional təsirində böyük əhəmiyyət kəsb etdiyini kitabda nəzəri-analitik cəhətdən izah etmişik. Onu da göstərmişik ki, həm rədif (şöbə və guşələrin ardıcılığı), həm də şer materialı hər bir ifaçının özü tərəfindən seçilir, öz səs imkanlarını və auditoriyanı nəzərə almaqla müəyyən edilir. Müşahidələr göstərir ki, bəzən gənc xanəndələr qəzəl seçərkən ifa olunan muğamın poetik məzmununa o qədər də əhəmiyyət vermir və nəticədə oxunan muğam lazımı bədii effekt yaratmır. Buna görə də gənc xanəndələrə kömək məqsədi ilə kitaba əlavə olaraq qəzəllər daxil etmişik və hər qəzəlin əvvəlində hansı muğamda oxunmasının daha münasib olduğunu göstərmişik.

(«Segah», «Şüştər», «Bayatı-Qacar»; «Bayatı-türk»)

Boşdu və'zin, vaiza, etməz nüfuz vicdanıma,
Xoşdu ol naleyyi-tar, mənəndi var əfqanıma.

Me'marın vaqif deyil bərpasına bərbadımın,
Nə tikir tiksın özü, əl vurmasın zindanıma.

Məndə bir can nəzri var, Əzrailə yetmir əlim,
Ver ona isnad məni, göndər mənim ünvanıma.

Eşq evin mənzil edib yer vermişəm hər müşkülə,
Dərdimə dərd artıran heyrətdədir səhmanıma.

Daldada qeybət qılan əğyaridə varsa hünər,
Qoy keçib məhşər odun gəlsin mənim öz yanıma.

Bir sitemkar dilbərin zülmündəyəm mən də, Əli,
Nə edir inkar məni, nə rəhmi var gıryanıma.

YOXDU TA

(«Humayun», «Segah», «Zəminxarə»)

Məndə bu, boş cismidir, can adlı sərvət yoxdu ta,
Can evim alt-üst olub, bir nöqtə xəlvət yoxdu ta.

Dərd gözümdən canımı giryarla xaric eyləyib,
Can alan Əzrayilə üstümdə zəhmət yoxdu ta!

Varlığımdan məhrumam nakam məhəbbət eşqinə,
Yoxluğum təsdiqi kim, barəmdə söhbət yoxdu ta!

Qəlbi buz bir dilbəri hicranı könlüm yandırır,
Mən gözəl gəlsin belə, bir meyli-şəhvət yoxdu ta.

Saqi, sən insafə gəl, doldurma qanım badəyə,
Getdilər xunxarələr, ol eyşi-işrət yoxdu ta!

Qəbr evin tutdum səfər, tarix yarat bundan, Əli,
Məndə bu yoldan savay bir özgə hicrət yoxdu ta!

EY AFİTAB

(«Mirzə Hüseyn segahı», «Bayatı-İsfahan», «Hüzzal»)

Məqsədin məhvimdisə al canımı, ey afitab!
Məndə qat-qat yanmağa yoxdur daha taqətü-tab!

Bir ümid kürsüsüdür dar altı məsnəd etdiyim,
Yıx onu, mənzərə bax, kimdir o boynunda tənab?!

Kühl ilə məstan olan nadanlara meyl etmə sən,
Eyni bir nisbətdədir onlarda eşq iylə şərab.

Gündə «divanə» deyib incitmə aciz bəndəni,
Mən, tutaq, Məcnun olum, anlat hanı Leylayə bab?!

Aşiqə işgəncəni məqbul tutan salik deyil,
Dədə yet, pərvərdigar, ol kafərə göndər kitab.

Ey Əli, çox dilbəri sən də vəfadar yazmısən,
Tək birin gəl indi tap, göstər, ey hörmətli cənab.

ETMİŞ BÜLƏND

(«Rast», «Şur», «Mahur-hindi»;
«Şikəsteyi-fars», «Vilayəti»)

Jalə yox, göz yaşdır yarpaqları etmiş bülənd,
Gör hesabın aləmin, qəmdən ayıl, ey dərdimənd.

Leyli-hicran kəndiri boğmaqdasə gül qönçəsin,
Neyləsin zillət çəkən, gər boynunu kəsmiş kəmənd?

Didə giryan, arizi qan, dərdi pünhan olmasa,
Fəhm edib anlat nədən bülbül gülə eylər pəsənd?

«Qövmü-Məcnunəm» – deyib, ey naxələf, laf eyləmə,
Qoy sübuta zənciri, göstər, hanı ol bazubənd?

Gər Günəşdən nur almaşa olmaz şirin bostanda bar,
Eşq ilə mövcud olur nazəndələr ləbində qənd.

Vəsli-yar qəsdilə mən köhlənimə oldum süvar,
Kaş, Əli, köhlən ola nisbətə ol Düldül-səmənd.

MƏRDANƏYƏ BAX

(«Segah», «Bayatı-Qacar»)

Qıl kərəm, ey sevdiiyim, aşıqı-mərdanəyə bax!
Nola, ey afəti-can, dövrəndə pərvanəyə bax!

Bəhri-eşqin tə'kinə gəncinə sövq etdi məni,
Ayna tut, zəri-ziba, löləvü-dürdanəyə bax!

Qərkdir tufanlara sənsiz səadət gəməsi,
Gör icadın gərdişin, məsnavü-tərsanəyə bax!

Əhvalım təsvir ola, min qəmli dastana dəyər,
Nə oxu Əsli-Kərəm, nə qeyri əfsanəyə bax.

Qəlbi nalan bəndəyə, zahida, məhşər nə gərək,
İndidən yar sinəmi, daxildə viranəyə bax!

Bəzmi-eşq divanına üz tutma, ey əhli-vəfa,
Hökm edən sultanı gör, məhbusi-zindanəyə bax!

Yar cəfasın çəkməyə göstərmə timsal Əlini,
Sən mənim şəxsimdə, gəl, təslimi-hirmanəyə bax!

İMKANI YOX

(«Segah», «Humayun»)

Gözlərim fürsət gəzir, bir ağlamaq imkanı yox,
Qəm yükündən göz yaşın ta saxlamaq imkanı yox!

Qancıyər etmiş məni müjgan oxun peykanıdır,
Nə axan qanım kəsir, nə bağlamaq imkanı yox.

Jalə tək bir damlayam bir məhliqə zülfündə mən,
Sel olub nə kükrəmək, nə çağlamaq imkanı yox.

Nadanı qandırmağın eşq üzrə müşgüldür yolu,
Daş ürək yanmaz oda, həm dağlamaq imkanı yox.

Düşmüşəm yardan kənar, hicran kəsib bəndim, yolum,
Ayrılıq səddin aşib bir yoxlamaq imkanı yox.

Bir qaragöz ceyranın ardıncayam çoxdan, Əli,
Nə kəməndim tuş gəlir, nə oxlamaq imkanı yox!..

SALDI ODLARA CANI

(«Segah», «Humayun», «Bayatı-Şiraz», «Bayatı-Qacar»)

Nazı-qəməzən, ey sitəmkar, saldı odlara canı,
Varsa insafın əgər, bir də'fə göstər ki, hanı?

Mən sənin hər cövrünə mərdanə gərdim sənəmi,
Yox cəfakeş mən kimi, billahi, gəzsən cahanı.

Öldürüb məhv etmişən qəlbimdə könlüm quşunu,
Hökmü-haqqdır Tanrımız, bil, yerdə qoymaz bu qanı.

Sorma sən dərmanımı biganələr içrə, təbib,
Varmı gör bu bəzmidə eşq üzrə dərdim qanarı?

Bircə yol yar busəyə nolar ki, imkan eləsin,
Vermərəm fürsət düşsə, ölsəm də əldən bu anı.

Bir səyahət istərəm yarım ilə bahəm gəmidə,
Var ümid nail olaq, gər gəlsə Nuhun tufanı.

Mən kimi biçarələr çoxdurmu? – sordum Əlidən,
Baxmadan ol dəftərə barmaq ilə göstərdi sanı.

XILQƏTDƏ HANI

(«Humayun», «Şüştər», «Segah», «Bayatı-Şiraz»)

Ey fələk, bir bəxti kəm mən kimi, xilqətdə hanı?
Taledən bir zərrəcən varsa pay qismətdə, hanı?!

Çərxi-dövrən sitəmi qəsd ilə yandırdı canı,
Bəndəyə gəlmiş cəza bir belə şiddətdə, hanı?!

Hər tərəfdən qəm yağır, san, gəlibdir Nuh tufanı,
Bir quru ümmid yerim Qaf-cəbəl nisbətdə, hanı?!

Dedilər: möhkəm yapış, vermə sən əldən imanı,
Böylə də məhvəm əgər, mənə ol hikmətdə hanı?!

Çox yerə saldım soraq, haq deyib gözdüm cahanı,
- Yoxsa öz yurdunda bu, - güldülər, - qürbətdə hanı?!

Xainin, təqsirlinin xoş keçir hər yerdə anı,
Hökmü-qəm bəs onlara sahibi-qüdrətdə hanı?!

Ya Əli, təhlil edən varmıdır haqsız olanı?
Varsa gər yatmışmıdır, böylə bir müddətdə hanı?!

2001

ŞƏFQƏTDİ, NƏDİ

(«Segah», «Bayatı-Şiraz»)

Canana can təslimi can üçün şəfqətdi, nədi?
Eşqə qurban getməsi aşiqə şöhrətdi, nədi?

Can alan nazəndələr söylənir artıb çoxalır,
Leylilər can qoydular, bu, yeni xilqətdi, nədi?

Hər qələm gəzdirənin dəftəri «yar-yar»la dolur,
Varmadan fərqudə kim, sonluğü möhnətdi, nədi.

Bir sənəm surətliyə dərdimi mərdanə dedim,
Öylə üz göstərdi kim, guya bu, minnətdi, nədi.

Yüz kərə can söylədim, bir kərə yoxdur cavabı,
Yahu, bu, dilsizmidir, ya özgə millətdi, nədi?

Yar mənə mən'eyləyib hücreyi-vəslin dolanım,
Kafəram guya ki, mən, ol isə cənnətdi, nədi.

Tökmə yaş gözdən, Əli, ağlama eşqudə müdam,
Vəsl üçün qan ağlamaq muzd ilə xidmətdi, nədi?

İMKANƏ YETİŞSƏK

(«Segah», «Humayun», «Bayatı-Qacar»)

Daş tökər göydən fələk, biz əgər imkanə yetişsək,
Nola fəzlullah ilə yol bulub bir yanə yetişsək?

Naxələf əğyarilər məclisi-üşşaqəni tutmuş,
Məcburuq hər b eyləyək, yön tutub meydanə yetişsək.

Min dəfə «həq» söyləyək, həqqimiz dərgahə yetişməz,
Fərqi yox, əfqan ilə göydəki Keyvanə yetişsək.

Malı-mülk, zəri-ziba dəhrdə nadanlar üçünmüş,
Zərrə pay düşməz bizə, hətta gər pürkanə yetişsək.

Ya gərək Məcnun olub qisməti çöllərdə gəzək biz,
Ya gərək başdan keçək, tişəli Kuhkanə yetişsək.

Bixəbər bəndəlik, çərxi-dövrən felini sormun,
Bilmərik fitnə nədir yüz kərə Şeytanə yetişsək.

Ya Əli, İsrafilə söylə kim, amadə dayansın,
Çün, qiyamət eylərik fəhm ilə irfanə yetişsək.

SƏADƏTDƏN UZAQ

(«Segah», «Humayun», «Şüştər», «Zabul»)

Bülbülü şeydalarıq qalmış səadətdən uzaq,
Naləmiz göylər dəlir nazəndə afətdən uzaq.

Aşiqi-nalanlarıq, yoxdur müalic bizləyə,
Düşmüşük çoxdandı həm sağlam qiyafətdən uzaq.

Çölləri, səhraları seyr etmişik hicran ilə,
Tənha qəmlər udmuşuq hər cür ziyafətdən uzaq.

Dünyanı tərək eyləmək bizləri qorxutmur, fəqət,
Qalmarıq bir dəm belə, mehri-məhəbbətdən uzaq.

Əql ilə yar sevmişə aşiq deməz aqıl olan,
Ol məgər aşiqmidir Məcnun ləyaqətdən uzaq?!

Nadanın, biganənin ardınca yox hiddətimiz,
Qəlbimiz tutmuş qərar hər bir ədavətdən uzaq.

Cəm olub meydan, Əli, eşq üzrə qurbanlar ilə,
Dur, tələs, ver canını, qalma şərəfətdən uzaq.

ZƏHMƏTDƏ DEYİL

(«Segah», «Mahur»)

Vəsl üçün, ey binəva, iş təkə zəhmətdə deyil,
Boş xəyaldır aşiqə ol şey ki, qismətdə deyil.

Sən tələb etmək ilə göylər dəyişməz qərarın,
Çün, kökü ol xüttənin arizi-xilqətdə deyil.

Aldadıb İsgəndəri zülfü-siyahın xəyalı,
Abi-heyvan maddəsi, əlbəttə, zülmətdə deyil.

Məsləkim təxrib olub daxildə qəmlər zoruna,
İndi nə islamidir, nə qeyri bi'ətdə deyil.

Eşqə can sərf etməyə yarımla vardı əhdimiz,
Söz salıb gördüm daha əvvəlki niyyətdə deyil.

Çox kədər, qəm görmüşəm, getdikcə insanı yırıb,
Onların yüzdən biri dərdimlə nisbətdə deyil.

Ey Əli, səndən əgər yar, işdi, halım soruşar,
Söylə ki, qəmdir işi, bir özgə xidmətdə deyil.

2002

OLURSAN OL

(«Segah», «Zabul», «Humayun», «Bayatı-Qacar»)

Fəna mülkün tutan könlüm, necə tarmar olursan ol,
Məni azad burax, bəsdir, özün idbar olursan ol.

İnandin bivəfalar vədinə, indi cəzasın çək,
Qapıl xülyalara, qəm çəkməyə icbar olursan ol.

Ürək sevdasının sirrini daha məndən xəbər alma,
İşin avand ola, get, vaqifi-əsrar olursan ol.

Nə miqdar olsa da gər, əql ilə eşqin nizam olmaz,
Ki, istər sakiri-eşq, istəsən huşyar olursan ol.

Məni məzur hesab et məclisi-üşşaqədən, ey dil,
Gedirsən get özün mənsiz, kimə həmkar olursan ol.

Səadət mülkünə yetməz, Əli, hökmün məhəbbətsiz,
Tutaq lap sahibi-cəm, külli-ixtiyar olursan ol!

249

DANDIRDI MUĞAM

(«Rast» və «Şur»un «Bərdəşt» şöbəsi)

Vüsal zikrin tutub gər hicrimi dandırdı muğam,
Nədən bəs böylə, yarəb, könlümü yandırdı muğam?

Dönübdür surətim ol nəğməyi-mümtazə tərəf,
Sükut et, ey müəzzin, xaliqi andırdı muğam!

Məhəbbət hökmünə bax, naləsi göydən ucadır!
Alıb başdan xəyalım orşi dolandırdı muğam!

Cidal cəhdin dayandır, ey müxalif, durdu zaman,
Tutub göy qübbəsin ol çərxi dayandırdı muğam!

Münəccimlər nə bilsin sirrimi, ey dil, bu gecə?
İtib səyyarələr, çün nurə boyandırdı muğam!

Nə rəğbətdir, Əli, bu, eşq ilə hicran arası?
Təzad şəklində bir ülfətni oyandırdı muğam?!

MƏCNUNLARIN CƏRGİNDƏYƏM

(«Segah», «Humayun», «Bayatı-Şiraz»)

Gəl sevin, ey nazənin, məcnunların cərgindəyəm,
İndi nə qüssən çəkir, nə hicr ilə gərgindəyəm.

Döndərə bilməz məni yüz sən kimi dildən şəkər,
Çün, daha nə dərd bilir, nə şad günün fərgindəyəm.

Dərdi-eşq dərmanımı sən qoy uzaq məndən, təbib,
Könlümə yol tapmışam, hicrin daha tərgindəyəm.

Gəzməsin bir kəs məni, təxmin edib ünvanımı,
Gəndi səhra, kim bilər qərbində ya şərgindəyəm.

Bir dəniz səyyahıyam, qəmdir səfinəm yığdığı,
Yelkənim yıxmış fələk, tufanların qərgindəyəm!

Neyləsin dərman yazan bu biqərə divanəyə? -
Gah sükunət əhliyəm, gahdan bulud bərgindəyəm.

Ya Əli, bildim nədir eşq üzrə sirət-müstəqim,
İndi bu fəhmim ilə çox mətləbin dərgindəyəm.

ZAHİD OLA BİLSƏM

(«Rast», «Segah», «Mahur»)

Nə dərdim var idi, mən zöhd ilə zahid ola bilsəm!
Tutub biganələr rəsmi, bu zümərə aid ola bilsəm!

Sənə, ey Qeysi-müdrək, büt kimi səcdə gərək olsun,
Buna əmr eylərəm bütخانədə qayid ola bilsəm!

Rəqib bəndin kəsib ömrün onun puç eylərəm mən də,
Dönüb gər fəzldən, ağyar qədər hasid ola bilsəm.

Deyirlər yarə eşqim bildirib ondan cavab allam,
Yazıb məktubla dərdim, həm özüm qasid ola bilsəm!

Sübutum, ey sitəmkar, zülmünü isbat edəcəkdir,
Qiyamət gündə gər divanidə şahid ola bilsəm!

Səfa mülkün, Əli, fəth eyləmək olmaz mənə müşgül,
Fəda qəsdin tutub eşqimdə mücahid ola bilsəm.

QAN İSTƏRƏM

(«Çahargah», «Hüzzal», «Bayatı-Türk», «Əraq»)

Qan töküb qanım içən, mən qanıma qan istərəm!
Baş kəsib canım alan, bil, canıma can istərəm!

Od vurub yandırmısan, nar içrə səbrim qalmamış,
Sən də düş tonqallara, sən də alış, yan, istərəm!

Zülm edən, bəsdir, ayıl, qorxun olsun haqdan sənini!
Bil ki, bir gün mən axır millətə üsyan istərəm!

Azma sən vicdan yolun, gəl bilmə ki, mən yatmışam,
Qorx ki, birdən baş dikəldib böylə tüğyan istərəm!

Sanma ki, tarix silər, yaddan çıxar nisgillərim,
Qoymaram yaddaş itə, millətdə ad-san istərəm!

Dözmərəm haqsızlığın mürvət yeyən iştahına,
Hay salıb, can titrədən gur səslə əfqan istərəm!

Qıymaram millət bu cür zillət çəkib qəmşar ola,
Ya Əli, xalqım üçün zövqüncə dövrən istərəm!

(«Segah», «Bayatı-Kürd», «Bayatı-Qacar»)

Ey könül, qan ağladan ol sərvinazın neynirəm?
Vəslinə yoxdur güman, qəhri-güdazın neynirəm?

Bülbülü-qəmzadəyəm, tüğyan edir ömrün qışı,
Gər nəсібim nalədir, ta onda yazın neynirəm?

Aldığım hər tə'sürat eşq üzrə könlüm yandırır,
Böylə bir surətdə bu qəlb ehtizazın neynirəm?

Vaiza, təqsirlinin nəqdində göstər tənbehin,
Nisyədir və'zin əgər, ol gur avazın neynirəm?

Yar verib imkan mənə yandıqca fəryad eyləyim,
Sinədə yoxsa nəfəs, bu imtiyazın neynirəm?!

Məhvimə fitva verən ardınca təkzib göndərüb,
İş keçib işdən daha, boş ehtirazın neynirəm?

Hər dayaz bəhrə, Əli, baş vurmaram eşqimdə mən,
Məqsədim dərinədədir, bəhrin dayazın neynirəm?

(«Hüzzal», «Vilayəti», «Şüştər», «Mirzə Hüseyn segahı»)

Dağlanan qəlbimlə, ey şux, atəşi-nar kimiyəm,
Can odu örtüb gözüm, eşq içrə bimar kimiyəm.

Dil çıxardııb böylə kim, arxanca canım'sürünür,
Bə'ni-insandan dönüb torpaqda bir mar kimiyəm.

Öldüyüm, ya qaldığım hər kəsdə şübhə doğurur,
Nə o dünyam bəllidir, nə sağ qalıb var kimiyəm.

Harda kim, söhbət gedir, bərəmdə əfsus deyilir,
Çün fələk puç eyləmiş bir əhdi-ilqar kimiyəm.

Vəslinə səcdəm ilə həm ehtiqadım pozulub,
İndi nə münkiri-din, nə sidqi-dindar kimiyəm.

Cövrünün hər surətin sən məndə tətbiq eləmə,
Mən yenə, hər nə ola, eşq üzrə simsar kimiyəm.

Etmə sən məndən vəkil təhqiqi-eşqində, Əli,
Mən özüm bədnam olub, el içrə tünkar kimiyəm.

XƏTTİ-XALIN GÖRMÜŞƏM

(«*Cahargah*», «*Humayun*», «*Bayatı-Qacar*»,
«*Rast*» və «*Şur*» *mayələri*)

Öylə kim, dilbərimin mən xətti-xalın görmüşəm,
Dünyanın san, göz açıb cahü-cəlalın görmüşəm!

Göydə ol göy qurşağın artıq nəzərdən atmışam,
Onda kim, öz yarımın əbru-hilalın görmüşəm!

Həm gedib azadəlik əldən məhəbbət qəhrinə,
Üstəlik hicran çəkib dərdin, məlalın görmüşəm.

Daxilimdən gahi şad, gahdan mükəddər olmuşam,
Öz içimdə şadla naşad intiqalın görmüşəm.

Çəkmə çox təsvirə, ey nazim, məhəbbət əhlini,
Onların səhradə mən ən pürkamalın görmüşəm!

Bivəfadan, ey könül, qıl ehtiyat eşqində sən,
Qeyri-sadiq insanın min üzdə halın görmüşəm.

Vəslədən sən, ey Əli, çox tutma sorğuya məni,
Mən yazıq ol mətləbin yalnız xəyalın görmüşəm.

O DİLDARƏ DEDİM

(«*Şikəsteyi-fars*», «*Şahnaz*»)

Nəəlac qaldım, açıb dərdim o dildarə dedim,
Qan olub ağzım mənim, bir busədir çarə dedim!

Qaş düzəldən mən kimi həm göz tökər-sözdü qədim,
Çün, özüm zülmün yolun çəşdim sitəmkarə dedim!

Eşqimin möhnətinə pünhani mübtəla idim,
Oldu faş aləmdə bu, mən öylə kim, yarə dedim.

Ucbatından mən sənin, - söylədi: - eldənmi gedim?
Üz tutaq biz əl-ələ, gəl seyri güllərə, dedim.

Hər qədər tutdum əziz, yardan yenə tənə yedim,
Yandırıb, bağrım bölüb, onçün ciyərpərə dedim!

Ya Əli, oldur Sənəm, bu rəsmə qoy səcdə edim,
Çoxları təsdiq edib, mən hanki dindarə dedim.

MƏ'BUD BİLDİYİM

(«Bayatı-Şiraz», «Bayatı-Qacar», «Mirzə Hüseyn seğahı»)

Bir təriqət əhliyəm ki, eşqdir mə'bud bildiyim,
Dərdi-hicran əhlidir həm şadi-mə'sud bildiyim!

Yox səbəb tənqid edəm qəm mülkünün əndazəsin,
Qeyri-məhdud mülk imiş miqyasda məhdud bildiyim.

Kimsədən sordumsa haq tə'süflə ol tərpetdi baş,
Anladım çoxdan ölüb illərdi mövcud bildiyim.

Zalımı məzlum sayıb səhvən ona əl tutmuşam,
Hal bu kim, Nəmrud olub Musəvi-iyud bildiyim.

Şad xəbər göydən çatıb – insafılı canan xəlq olur!
Sən demə, yoxmuş hələ haqqında mövlud bildiyim.

Günbəgün əskik gəlir cismində can qəmdən, Əli,
Gizli bir dərdədi ola, mən səndə behbud bildiyim?!

2002

ƏHVALİ-ŞADIMDI MƏNİM

(«Şur», «Nəva», «Mahur»)

Badə ver, saqi, bu gün əhvali-şadımdı mənim!
Badeyi-mey ləzzəti ağzımda dadımdı mənim!

Feyziyab bir bəndəyəm feyzində divanəliyin,
Bəxtəvərlik üzrə bu, bir istinadımdı mənim!

Dün gecə niyyət tutub gördüm hilalın yuxusun,
Olmasa mənada qaş, təyyar qanadımdı mənim!

Can verib qəm aldığım sevdamda peşman deyiləm,
Kimsə bilməz nəfimi, öz iqtisadımdı mənim!

Əqli-idrak söhbəti artıqdı aşuftələrə,
Bihsəb zahidlərə bu bir iradımdı mənim.

Xiştü-qəmdən hörmüşəm qəlbimdə səhman evimi,
Dərdi dərd üstə duran beytül-abadımdı mənim!

Nə qədər aləm durur eşqimlə dünyadə varam,
Çün, dönən dövrandə bu, dönməz inadımdı mənim!

Xeyri gər varsa, Əli, hicranda məstanəliyin,
Bəs bu nə əfqan səsim, dadü-bidadımdı mənim?!

ŞADMAN OLALIM

(«Şur» və Şur ailəsi muğamlarında)

Şuri çal, ey tarizən, Şur ilə şadman olalım,
Hicri dəf etsin muğam, vəsl ilə xudman olalım!

Musiqi cəlb eyləsin rövzeyi-rizvanə bizi,
Bəni-insandan dönüb huriyi-qılman olalım!

İxtiyarsız jalə tək tutma gül üstündə qərar,
Musiqi zövqüylə, gəl, birləşib ümman olalım!

Ver səadət mülkünü hökmünə nazəndələrin,
Hər nə pay düşsün bizə, təslimi-fərman olalım.

Sinəmiz olsun sipər peykani-müjganə bu gün,
Bu fədakarlıq ilə xatirinişan olalım!

Saqi, gizlət badəni, kühl ilə azdırma bizi,
Qoy vəfa əhdin qılıb sidqi-müsəlman olalım.

Bihəsab bəndələrik, ya Əli, idrakə yetir,
Fəhm edib hər müşgülü sahibi-dorman olalım.

ÜMİDVAR OLDUĞUM

(«Bayatı-İsfahan», «Zabul», «Humayun»)

Çıxdı əldən, ey təbib, ol ümidvar olduğum,
Yıxdı canım dərd ilə bu giriftar olduğum!

Aldı başdan əqlimi könlümün israrı, həmişə
Saldı bu zindanə təkidlə icbar olduğum.

Çoxdu bərbad səhra ki, olmuşam qul dərdə mən,
Yoxdu bir beytül-sürur hökmü-sərdar olduğum!

Gəzdirib dünyanı eşq, guya qibləm axtarı,
Bezdirib, billah, məni bunca zəvvar olduğum.

Qazdığın sən, ey fələk, ol quyun udmuş məni,
Yazdığın qismətmidir böylə idbar olduğum?!

Dağlayan sinəm o yar al görür çöhrəm mənim,
Çağlayan göz qanıdır üzdə əhmar olduğum!

Qan gözən xunxar kimi izləyir hicran, Əli,
Can əzən yüküdür daha eşq ilə həmvvar olduğum.

ƏHLƏL-ƏYALIMDAN

(«Sarənc», «Zəmin-xarə», «Əbu-ətə», «Dilkəş»)

Təbiba, sorma gəl pünhanımı əhləl-əyalımdan,
Xəbərsizdir əyalım binəsib aşüftə halımdan.

Təcəssüm gördüyün ol rəmzi-xülyamdan nəzərin çək,
Ki, bir hasili-illac yox ələgəlməz vüsalımdan.

Sağalmaq dərdi-qəmdən aşiqi-zarçün nə münasib?
Nə tədbir eylərəm behbudə kim, keçməz xəyalımdan?

Olub silsileyi-naləm ilə göylər yerə mərbut,
Fələk məmnun gərək olsun bu xidmət intiqalımdan!

Nə müddətdir kəvakiblər xəcalətdən itir gündüz,
Pəşimandır yazıqlar bəd gələn hər rəmli-falımdan!

Uğursuz bəxt ilə könlüm quşu bayqulara yemdir,
Xilas mümkünmüdür viranədə ol zülmü-zalımdan?

Gedib ömrüm, Əli, bir vəsli-canan qəhrinə əldən,
Qalıb ancaq quru zəhmət müdam cəhdi-fəalımdan.

2002

HİCRAN OLAN

*(«Bayatı-İsfahan», «Bayatı-Qacar»,
«Şikəsteyi-fars», «Vilayəti»)*

Ey salıb könlüm oda, qəlbində qəm, hicran olan,
Ey özü gəndən baxıb, ləzzət çəkib xəndan olan!

Varlığım qarət edib, ey can evim qoymuş talan,
Varmıdır zülmün yenə, qəlbin kimi pünhan olan?!

Yoxmu insaf səndə heç, ey naz ilə canlar alan?!
Ey susub ol büt Sənəm, dillənibən insan olan!

Əğyarın fitvasıdır yəqin məni gözdən salan,
İndi çoxdur nanəcib, hər kəlməsi böhtan olan.

Ərzi-hal bildirmişəm şahmarə kim, çalsın ilan,
Kim ki, var niyyəti pis, nisbətdə həm şeytan olan.

Nisbi-halım zülmü-Firon, söhbətin etmiş yalan,
Varmı mənək bəxti puç, dünyası həm zindan olan?!

Ey Əli, əfsanədir olsun ki, ol Məcnun, filan,
Günbəgün əldən gedib bir tək mənəm candan olan.

2001

DAD EYLƏYƏN

(«Zabul», «Bayatı-İsfahan», «Bayatı-türk»)

Dad deyib hicran əlindən, bir belə dad eyləyən!
Yoxmudur, ey binəva, bir kimşə imdad eyləyən!

Qalmısan çöllərdə sən biçərə Məcnun nisbəti,
Leyli yox, iqbalımı kimdir o bərbad eyləyən?!

Təqsirin göylərdə göz bu dərdi dərmanlız işin,
Tuş edib dərdə səni bu sərvə şümşad eyləyən!

Çoxların gördüm ki, mən, hicran bəlası məhv edib,
Varmıdır dünyada heç bu dərdə həmdad eyləyən?!

Hər yetən bidərdə sən dərdin demə məhrəm bilib,
Sonradan divaneyi-səhra deyər yad eyləyən.

Hər tutan tişə, çapan dağ dünyada Fərhad deyil,
Eşqdir, tişə deyil, Fərhadı Fərhad eyləyən!

Ol qədər yazdım, Əli, mövzuyi-qəmdən dəmbədəm,
İndi həm qaldım özüm ah-nalə, fəryad eyləyən.

VAR OLAN GÜNDƏN

(«Segah», «Bayatı-Qacar», «Çahargah»)

Könül möhnət çəkir hər dəm məhəbbət var olan gündən!
Əsər yoxdur vücudumdan canım ol yar alan gündən!

Bilən yoxdur su hardandır, çiçəklərdə durub dən-dən,
Tutubdur şəh bütün aləm gözüm yaşla dolan gündən!

Deyirlər kim, gözəl çoxdur, nə durmuşsan kənar, gəndən?
Yaxın gəlməz, ürək qorxur tora dilbər salan gündən!

Nədən Sən'an atıb hər şey, neçin bildim, keçib dindən,
Götürməkçün nə qalmış kim könül bərbad, talan gündən!

Dəyanətdir sevənlərçün əsas dərman bilirdim mən,
Paralanmış ürək dözmür fələk xəncər çalan gündən!

Yetib vəslə murad almış ümid yoxdur ola məndən,
Bu mə'lumdur, bilir hər kəs gülüstanım solan gündən.

Keçən günlər keçib getmiş, hesab kimdir soran səndən,
Hesabın sor, özün artıq, Əli, beş-on qalan gündən.

(«Rast», «Şur», «Humayun», «Bayatı-Qacar», «Mahur»)

Çəkmərəm dərdin daha gül üzlü mahparələrin,
Çarəsi müşgül olur onlar vuran yarələrin.

Daldada yar təhnizin çəksən yenə bir yönü var,
Çox yamandır töhməti ol cövrü aşkarələrin.

Qıl həzər bütخانədən, ey Məhəmməd ümməti,
Əmri min səcdə olur məbəddə dindarələrin!

Göz yaşım leysan olur qəlbimdə artdıqca qəmin,
Çağlayan sel tək durur fəvqündə fəvvarələrin!

Ey təbib, şan-şan olub, yoxdur daha məndə ciyər,
Bax özün, təhlil elə zülmün ciyərparələrin!

Dərdi-eşq zindanına düşmüşlərə gəzmə əlac,
İş ki, Loğman bilmədi, kimdir bilən çarələrin?!

Böylə kim, möhnət yolu həm canda qanım qurudub,
İndi məndən gen durar niyyəti xunxarələrin.

Eşqdən əqlim mənim uçmazdı başdan bu qədər,
Bəlkə oynatmış onu əfsuni cindarələrin?!

Dərd, Əli, zor etsə də sən tutma səhrayə üzün,
Aqibət puçdur sonu çöllərdə avvarələrin.

(«Şur», «Mahur», «Bayatı-Şiraz»)

İstərəm mən bir nəfər dərdim o cananə desin,
Zülm edib salmış məni neyçün bu zindanə, desin.

Varsa gər bir təqsirim əfvimi ondan diləsin,
Bu qədər olmaz cəza bəndeyi-insanə, desin.

Qul xətasız olmamış, mümkünsə gəl, eylə kərəm,
Nola kim, sevmiş səni, işdir, düşüb qanə, desin.

Qoy kəsib həm qəlbimi versin ona töhvə kimi,
Məhv olub, ondan budur təsviri-nişanə, desin.

Vardı taqət, kim, dözürdüm dərdə mərdanə əzəl,
Yox dözüm, naləm düşüb həm indi hər yanə, desin.

Tərki-zindan tədbirin gər olmasa burda bilən,
Məsləhətçün qoy tapıb Yusifi-Kənanə desin.

Ey Əli, ötmür sözü eşq içrə huşyar olanın,
Bəlkə də aldın cavab, onda ki, məstanə desin.

BİLMƏKDƏ NƏ VAR

(«Rast», «Şur», «Mahur»)

Mə'bədi-eşq daxili mə'budu bilməkdə nə var!
Can müdam səcdədəsə məscidə gəlməkdə nə var?!

Tərki-aləm aşiqə əhli-cəhənnəm deyilir,
Can verib qurbanlığa bəs onda ölməkdə nə var?!

Sadədir, ey baş yoran, təhlildə eşqin hesabı,
Bir vüsəl niyyətini min dərdə bölməkdə nə var!

Çox sənəm hüsnüyyəti zahirdə xalça kimidir,
Naşılar hardan bilər daxili ilməkdə nə var?!

Durma, yat cənnətsükun, ey Leyli qurbanı Cünun,
Hal-qəza əvvəlkidir, təzdən dirilməkdə nə var?!

Ey Əli, gülmə mənə, yazdıqca dərdim çoxalır,
Bəndeyi-biçarəyə təhqirlə gülməkdə nə var?!

SEVDASI VAR

(«Əraq», «Qatar», «Heyratı» və təsniflər üçün)

Yenə könlümdə bir eşqin cünun sevdası var!
Yenə qəlbim telin titrətdi bir mahrux nigar!

Yenə amadəyəm faş etməyə rüsvahığım,
Yenə əvvəlki tək məyus düşüb, olsam da xar!

Yenə tutdum təriq, oldum məhəbbət zəvvarı,
Yenə diz qatlamam, töksün yağış, yağsın da qar!

Yenə yapmaqdayam qəlbimdə bir büllur saray,
Yenə sellər aparıb qalsa da gər tarimar.

Yenə yüksəkdədir göylərdə fəryadım mənim,
Yenə başdan ağır çıldırsa da ol ahu-zar.

Yenə, bir yönə sən başın ki, gırlərdin, Əli,
Yenə, dünyan sənün bir odlu cəhənnəm olar!

CƏHDİ VAR

(«Segah», «Humayun», «Şüştər»)

Canımı ol xalığın min dərdə salmaq cəhdi var,
Bir dəfə bir can verib, yüz də'fə almaq cəhdi var!

Qalmamış bir qəm daha üstümdə təcrüb etməsin,
Hər yeni qəm təsirin sinəmdə bulmaq cəhdi var!

Qurduğum beytül-həzən səhmandı mehmanlar üçün,
Ol səbəb çox qəmlərin qəlbimdə qalmaq cəhdi var!

Eşq üçün canın verən bir binəsib qurbanlığam,
Məndə eşq artdıqca çün, candan azalmaq cəhdi var.

Qovma sən könlüm quşun təhqir ilə, ey nazənin,
Yüzdə bir fürsət düşüb, diqqətdə olmaq cəhdi var.

Ağlamaq nöqsanını aşiq necə ləğv eyləsin?
Gözlərin hər dərd üçün gıryanla dolmaq cəhdi var.

Sinəni islat, Əli, yandıqca artar tüstüsü,
Tüstü göz ağrıtsa da, yerdən ucalmaq cəhdi var!

ƏFQAN SƏSİ VAR

(«Rast», «Şur», «Mahur-hindi»)

Çal muğam, ey tarizən, simlərdə əfqan səsi var!
Tut Segahın pərdəsin, aşiqi-nalan səsi var!

Qoy dəramət başlasın mayeyi-şiraz əzəlin,
Onda bir can yandıran ahəstə hicran səsi var.

Şuridən Şahnaz ilə Simayi-Şəmsin mənə ver,
Eşqimi car etməyə dəstində elan səsi var.

Gör Çahargah qəsdini, zildən müxalif oxunur,
Dinləyən agahdı kim, cəhdində üsyan səsi var.

Dərdimi Bidad ilə söylər Humayun avazı,
Pərdeyi-Bidadda çün, bir inləyən can səsi var!

Naleyi-Zabul ilə qan tökür gözdən Qarabağ,
Şuşadan bir ah gəlir – Cabbar, Seyid, Xan səsi var!

Dildə el nəğmə, Əli, sən tut muğamat yolunu,
Burda odlar yurdunun Azəribaycan səsi var!

TƏLƏB EYLƏR

(«Rast», «Mahur»)

Könül qəmzadələr əhlin ki, hərdən cəm tələb eylər,
Məni əfradı-məclis cümlə, sədr-ə'zəm tələb eylər.

Unutmaq kühl ilə dərdin deyildir bizlərə caiz,
Ki, mey içdikcə əhləl-qəm bədəstur qəm tələb eylər!

Sədaqət, əhdi-peyman ilk-əzəldən şərt olub bizdə,
Bunu hər bir sevən kəs, həm bütün aləm tələb eylər.

Məhəbbət qəhrinə can sidqi-dil təslim edən aşiq,
Təbibdən nə əlac, nə qəlb üçün məlhəm tələb eylər!

Cəhənnəm yolçusu istər ola hər kəs ona yoldaş,
Odur aşiq töküb qan-yaş müdam həmdəm tələb eylər!

Nədir bir busə, ey zalım, çəkim min iztirab ondan?
Günahdır qıymamaq, gər aşiqi-dilqəm tələb eylər!

Təmənna etmə zahiddən, Əli, dərman, mücərrəbdir,
Ki, dərman etmədən ol, dil töküb dirhəm tələb eylər!

ŞURƏ GƏLƏR

(«Şur», «Mahur hindi»)

Gördüsə bülbül gülün, ol fəxr ilə şurə gələr,
Dəf edib hər zülməti həm didəsi nurə gələr.

Əhvalım naşad edən qəlbimdə həsrətdi, təbib,
Göstərə dilbər üzün, bir anda məsrurə gələr.

Bir sənəm hüsnüyyəti səcdəyə könlüm çağırır,
Guya ol haqdan mələk, bu Musədir, Turə gələr.

Yüz desinlər qeyrisin, fikrimdə Leylamdı mənim,
Hansı məcnun beyninə bir özgə məfkurə gələr?

Nola tanrım cəm edə sevdamda diqqət-nəzərin,
Eşqmin təsdiqinə min ayəti-surə gələr!

Onda kim, gərmiş özü aşiqə vəslin yetirər,
Nə cünunluq Qeys üçün, nə əcəl Mənsurə gələr.

Ey Əli, müşkül işin səbr iylə axtar yolunu,
Təhlili-tədqiq ilə axırda düsturə gələr.

AŞI-QI-BİÇARƏ QƏDƏR

(«Segah», «Humayun», «Dilkəş»)

Kim dözər yar cövrünə aşiqi-biçarə qədər,
Yüz cəhənnəm görsə ol cənnəti-dildarə qədər?!

Axirət xofun mənə hər ləhzə anlatma əbəs,
Yandırmaz sağər odu həsrəti-mahparə qədər!

Məsləkin eşq almışın təfsirdə məxsus yeri var,
Al nəzər Sənani sən həm meyli-zünnarə qədər!

Əhdini pozmaz ürək sinəmdə doğransa belə,
Gör neçə oddan keçib bu əhdi-ilqarə qədər.

Cəm edib məcnunları eşq üzrə təlim edirəm,
Yüksəlibdir mənəsbim çöllərdə sərdarə qədər!

Ah ilə göyden nicat gözləmə qəsdində, Əli,
Çox da kim, nalən çatıb Əkbəri-qəffarə qədər.

2003

ƏHLİ-ZAHİR KİMİDİR

(«Rast», «Şur», «Mahur»)

Kimdə gər üslubi-sevda əhli-zahir kimidir,
Təhlili-eşq üzrə də yəqin o, mahir kimidir.

Gözlərin şövqiylə ol can yandıran nazlı mələk,
Əfsunun sirrini bilən qarşında sahir kimidir.

Gözdə çatmır iqtidar çəksin gözəldən nəzərin,
Çün, gözəl, göz oxşayan ləlü-cəvahir kimidir!

Bir pəri gördüm ki, mən, qəlbim təlatüm eylədi,
Bir kərə baxmaq ona yüz cür xəsayir kimidir!

Sadədil, ürəkə baxış insanı heyrətdə qoyur,
Mən bilən, xal düşməyib, həm qəlbi tahir kimidir.

Əqlimin çaşqınlığı nitqimdə çarpır nəzərə,
Mənası hər gəlməmin, çün, eşqə dair kimidir.

Laməkan dərviş mənə bildirdi əhval Əlidən,
Oynayıb başdan yazıq, biçarə, şair kimidir!

TƏQSİRİ NƏDİR

(«Segah», «Zabul», «Rahab», «Dəşti»)

Ağlını eşq almışın dünyada təqsiri nədir?
Şərbəti-eşqin görün təbdilə iksiri nədir?

Ol nigarın gözləri bərqi-səmadan itidir,
Gör ki, bir baxmaq ilə miqyasda təsiri nədir?!

Mən ki, yarəb, müslüməm, eşqimdə müşrik deyiləm,
Bəs cəhənnəm-sağərin qarşında təsviri nədir?

Gər cünun azad olur, çəkmir daha qəm yükünü,
Səhrada ol məcnunun boynunda zənciri nədir?

Söylənir: alt-üst edib, qatmış bu dünyanı fələk,
Bu, yalan söhbətdisə bəs əldə kəfkiri nədir?!

Ya Əli, sağ qaldığım eşqimdə təqsir yazılıb,
Ol amansız cəlladın bu halda tədbiri nədir?!

DƏRYAYI-ÜMMAN ELİYİR

(«Segah», «Humayun», «Bayatı-Kürd»)

Cəmləsəm giryanımı dəryayı-ümman eliyir,
Qəhr olan canım yenə insafə güman eliyir.

Bəxt kəsəd, ömrüm fəna, qismət əzəldən kəsilib,
Gör qənaət əmrini, xaliq nə fərman eliyir!

Şükr elə, könlüm quşu, əfqanə imkan verilib,
Lütfi-rəhmin bizlərə əlbəttə rəhman eliyir!

Canımı qurbanlığa qeyri-münasib dedi yar,
Həqdi bu, kim xəstəni niyyətlə qurban eliyir?

Yox lüzum Əzrailə cansız candan eləsin,
Dəftərə ismim yazıb say üzrə səhman eliyir.

Ol səadət mülkünü gizləndə xülyam dolaşib,
Nə qəbahət bunda kim, yar böylə qan-qan eliyir?!

Ey Əli, var diqqəti üstümdə zalim fələyin,
Əl qoyam hankı işə əlüstü peşman eliyir.

QAIL KİMİDİR

(«Şur», «Rast», «Mahur»)

Aşiqə aşıq demə, gör lütfə qail kimidir,
Lütfi-rəhmə meyl edən nisbətə sail kimidir!

Əhrimənlər mülküdür, girmə gözəllər bağına,
Lütf edən hər cananı sanma fəzail kimidir.

Rindü-şeydasan əgər, səhranı tərək eylə, cünun,
Vəslədən üz döndərən, çün, əqli zail kimidir!

Bədnəzərlər xoflanır gördükdə canım nə çəkir,
Qəm yükü boynumda bir tilsim-həmayil kimidir!

Məclisi-meyxanəyə zahiddə ikrah duyulur,
Çünkü, ol, bu bəzmidə fərsizdi, kahil kimidir!

Canı hicran üzsə də ömrüm cəfadən uzanır,
Qıl nəzər, ey bihesab, günlər dönüb il kimidir!

Cavidanlıq mülkünü tutmuşdu niyyətdə Əli,
Düşdü sönməz bir oda, məqsudə nail kimidir!

İLHAMƏ GƏLİR

(«Şur», «Rast», «Mahur»)

Qəlbi nalan mən kimi, cövr iylə ilhamə gəlir,
Onda ki, yardan ona dərd artıran namə gəlir!

Ey könül, az bilmə sən ilkin gələn qəm xəbərin,
Bu, hələ müjdəsidir, ardınca bərnəmə gəlir!

Məclisi-meyxanədə qəmzadənin birdi yolu,
Cövrədən olduqca məst, ol, mey dolu camə gəlir!

Könlümə hakim olan hökmündə israrlı durur,
Qəsdə məhvimidir onun, hər gün bəyönnamə gəlir.

Can düşüb bir dərdə kim, əndazəsin yoxdu bilən,
Nə təbib dərman bulur, nə qeyri öncamə gəlir.

Nə Şirin, nə Leyli var, nə yar üçün əhli-vəfa,
Çərxi-dövrən baş alıb bir özgə öyyamə gəlir.

Bir xəyal karvanıyam, səhradə azmış yolunu,
Ha düzəlsəm Kəbəyə, sarvan dönüb Şamə gəlir!

Tərki-din Sənan kimi sən qeyri yol getmə, Əli,
Müstəqim yol axtaran hər halda islamə gəlir.

(«Segah», «Humayun», «Bayatı-Qacar», «Vilayəti»)

Binadan taleyim yox, niyyətım hasil ola bilmir,
Səmadan bağlanıb yol, qismətim nazil ola bilmir.

Cahan gərđişini ol fəzl ilə tənzim edən hakim,
Mənə gəldikdə, eyvah, bir kərə fəzil ola bilmir!

Haçandır titrədir ol göydəki ulduzları naləm,
Nə hasil kim, nəticəm tufani-zilzil ola bilmir.

Çıxır tənha fəğanım təkcə öz beytul-həzənımdən,
Bütöv eldən sədayi-küllü-mənəzil ola bilmir.

Deyirlər hər səvabın öz müqabil xeyri var, amma,
Nə bir mövqədəyəm, gör, ol mənə şamil ola bilmir.

Xəbərsiz naşılar bəzmindəsən kim, ey Əli, səndən,
Fəda şüglündə də fərzənə bir amil ola bilmir!

2002

(«Segah» ailəsi muğamlarında)

İnsana candan əziz dünyədə insan anadır,
Canıma candan kəsib canın verən can anadır!

Borcunu qaytarmağa imkanı olmaz balanın,
Çün, bütün ol cismi-can, ondan axan qan anadır!

Ömrünün hər bir anın qayğıyla övladə verib,
Eyləyən öz ömrünü bizlərə ehsan anadır!

Tanrının öz haqqıçün imanda min səcdəsi var,
Haqqına qoymaz tələb bir təkcə iman anadır!

Bir kədər, bir möhnəti qıymaz sənə zərrə qədər,
Ağlayan hər dərdinə ol dildə əfqan anadır!

Ey Əli, nəzmində sən vəsf eylə ol hikməti ki,
Gər cahan cənnət isə, əlbəttə, rizvan anadır!

OLANDAN SOR

(«Şur», «Humayun», «Zabul» və təsniflər üçün)

Nədir atəş, könül, sən kül olandan sor!
Nədir leysan, gözü yaşla dolandan sor!

Zimistanı nə gəl axtar, nə canın yor,
Soyuq qəlbin sazağından solandan sor!

Deyirlər kim, gözü eşqin olubdur kor,
Verib nurun özü bimar qalandan sor!

Ölüm xoşdur, demə aşiq olub dilxor,
İnanmırsan, gedib canın alandan sor.

Nədəndir kim, bu yollarda qurulmuş tor,
Tapıb səyyad, tora ceyran salandan sor.

O səhradan nicat tapmaq düşübdür zor,
Gəzib gəldim, nə Məcnundan-filandan sor.

Əli, dersen, nədən fəvrən lüzumdur gor,
Açıb sinəm, bunu xəncər çalandan sor!

XƏBƏR YOXdUR

(«Rast», «Şur», «Mahur-hindi» və onların təsnifləri)

Gözəllər çox, nədən bundan xəbər yoxdur?
Məhəbbət var, nəçin hicran, kədər yoxdur?!

Nədən çıxmış ürəklərdən odu eşqin?
Adam gördüm məhəbbətdən əsər yoxdur!

Alov tutmur, yanan yoxdur bu sevdadan,
İtib batmış kərəmlərdən xəbər yoxdur!

Şəhərlərdir cavanlar üz qoyan məskən,
Haçandır kim o səhrayə səfər yoxdur!

Dayazlardan üzən bilməz suyun sirtin,
Bu dəryanın dibin axtar-nələr yoxdur?

Dəlib keçmiş divarlardan o müjgan ox,
Sinələrdən, könüllərdən sipər yoxdur!

Əli, canlar mələklər tək tutub dövrəm,
Nə məndən hay, nə də səndən təpər yoxdur!

CANƏ DÜŞÜR

(«Vilayət», «Sarənc», «Zəminxarə»,
«Segah», «Zabul», «Dilkəş»)

Hansı dərdidir, ey təbib, gözdən tutub canə düşür?
Bir bələdir kim, nə bir nadan, nə biganə düşür!

Hansı bir məhbəsdə kim, yoxdur poladdan qıfılı,
Binəva hicran çəkən könlüylə zindanə düşür?!

İnficar-zərriyyə tək nəymiş o könlüm dağdan?
İndi hər bir bayquşa qəlbimdə viranə düşür!

Aşiqin iqbalıdır ol yanəsib dövr eləyən,
Əvvəli qızğın həvəs, sonluqda peşmanə düşür!

Zahida, vəzin qədər eşqimdə düstur yazılıb,
Alimi-ürfan adı mən tək müsəlmanə düşür!

Göydəki əflakəni vəsf etməyə varmı lüzum?
Dünyanın hər ağrısı yerdəki qurbanə düşür.

Sorma kim, yardan, Əli, bir busə düşməzmi sənə,
Sən kimi yaş ötmüşə bizlərdə söddanə düşür!

CƏNNƏT GÖRÜNÜR

(«Şur», «Rast»)

Ölkəmin hər guşəsi nisbətdə cənnət görünür,
Beşcə gün düşsəm kənar könlümdə həsrət görünür!

Vermişəm qanımla su mən hər ota, hər çiçəyə,
Qırmızı, al lalələr ol qandı əlbət, görünür!

Qürbətənin yollarını gövhərlə örtsən də yenə,
Atdığı hər addımın boynunda minnət görünür.

Gözü tox, sərvəti çox, süfrəsi boldur Vətənin,
Kim, odur, gəndən baxan gözlərdə heyrət görünür.

Yurdumun şairləri tarixdə tutmuş yerini,
Onların hər kəlməsi dünyadə ibrət görünür.

Aç, oxu, sən xəlqimin qəlbində mərdanəliyin –
Haqqa hər cür ehtiram, nahaqqa nifrət görünür!

Saf məhəbbət, duz-çörək həm burda üstün tutulub,
Bu halallıq lap əzəldən bizdə adət görünür.

Ol azad bayrağıma baxdıqca xəndan oluram,
Çün azadlıq, ey Əli, tarixdə şöhrət görünür!

ƏFQANƏ HƏVƏS

(«Segah», «Bayatı-Şiraz»)

Aşiqi-nalanda, ey müdrik, nədir əfqanə həvəs?
Eyləyib rüsva onu, hərgah salır dildən-dilə səs?

Tədbiri-əflakəndir nalədən təxlisi-cahan,
Oll qədər dərd artırır ta qalmasın aşiqdə nəfəs!

Lal olub çırpır özün bir quş kimi köksümdə ürək,
Çün, susar qəmzadə bülbül gər ona məskəndi qəfəs.

Yer özü dövr eyləyir, gər başına şəmsin dolanır,
Başına dövrümdə bu, ibrət deyil, ey gül, nədi bəs?

Ehtiyacım vəslidir kim, əllərim tutmuş ətəyin,
Ya ətəkdən keç, gülüm, ya küfr edib sən bu əli kəs!

Tutma sən məqsəd, könül, biinsafı münsif edəsən,
Gör neçə peyğəmbəri əldən salıb bu cəhdi-əbəs.

Qoyma kim, batil ola can nəzrini eşqində, Əli,
Yarə qurban dəmidir, dur, sən də bu imkanə tələs!

HANI BƏS

(«Segah», «Humayun», «Şüştər», «Bəstəniqar»)

Ey mənə dərd artıran, səndə ədalət hanı bəs?
Varsa insafın əgər, lütfi-kəramət hanı bəs?

Seyr elə könülüm evin, yurdu xərəbət görünür,
Qurduğum ol səltənət, mülki-imərət hanı bəs?

Ehtibar etdim sənə qəlbimin dürdanəsini,
Sən əgər məhiv etmədin, söylə, əmanət hanı bəs?

Keçdi ömrüm, ey fələk, daima məhşərdə mənəm,
Haqqa-haq yomil-hesab, vəhli-şəhadət hanı bəs?

Yıxma gəl mə'bədimi, çox dedim tərsa qızına,
Söylədi: mə'bud mənəm, səndə ibadət hanı bəs?

Gündə yüz yol ölməyin cövrünə dözməkdə peşəm,
Bu cəfanın sonluğu, xətimi-nəhayət hanı bəs?

Qövmü-ətraf anlamır dərdimin əsbabi nədir,
Ya Əli, bir əhli-hal, əqli səlamət hanı bəs?!

DƏVA BİLMİŞ

(«Hümayun», «Şüştər», «Segah», «Bayatı-Kürd»)

Dözüb hər zillətə könlüm, bunu eşqə dəva bilmiş,
Çəkib möhnət sitəmkardan, onun cövrün səfa bilmiş.

Şikayət etmərəm, düşsəm əgər, nari-cəhənnəmdən,
Cəhənnəm atəşin, zahid, haçan aşiq cəfa bilmiş?!

Qiyamət içrəyəm, məhşər günə salmış məni dilbər,
Bunu etməz idi düşmən ki, öz yarım rəva bilmiş!

Axan gözdən bu giryanım olan-olmaz təsəllimdir,
Özü tanrım bu leysanı yanan qəlbə şəfa bilmiş.

Verib səhralara meylin nəvadan bixəbər könlüm,
Biyaban seyrini mən binəvadır, ol nəva bilmiş.

Təbibə, bəzmi-eşqin müşgülü həddən ziya çoxdur,
Neçə, gör, dərdi alimlər bu cəmdə ehtiva bilmiş?

Fəzilətdən əsər yoxdur, Əli, sorma nahaqdan sən,
Fəna mülkündə ol ünvanı hansı binəva bilmiş?

EYLƏMƏK OLMAZ

(«Rast», «Şur», «Humayun»)

«Könüldə min qəmim vardır ki, pünhan eyləmək olmaz»¹
Fələkdən gizlədib, daxildə üsyan eyləmək olmaz.

Deyirlər kim, təbib bilsin, görək dərdim açıqlansın,
Bilinməzsə əlacın guya imkan eyləmək olmaz.

Qiyasdır eşq özü insan üçün insanlığa əlbət,
Məhəbbət yoxsa gör, insanı insan eyləmək olmaz!

Həzər qıl nalədən, ey binəsib, bədnam olur eşqin,
Dağılmış yurdu ol əfqanla səhman eyləmək olmaz!

Buraxdım kəndirin çox qəmlərin, çəkmiş daha qəlbim,
Virandı qəlb özü, çox dərdi mehman eyləmək olmaz.

Nə mürşiddi ki, rahib vəz edir, təsvir oxur eşqə?
Kənardan seyr ilə eşq üzrə fərman eyləmək olmaz.

Nəzər sal dəxli-iman, eylə təhlil eşq ilə, zahid,
Ki, təhlil olmasa təfsiri-Quran eyləmək olmaz.

Əli, canın alır canan, əvəz yoxdur müqabildə,
Bu cür, billah, verib söz, əhdi-peyman eyləmək olmaz!

¹Mətlə M.Füzulinindir.

GƏLDİ-GEDƏR OLMAZ

(«Şur» və «Rast» təsnifləri üçün)

Sevən gəldi-gedər olmaz,
Cəfa yoldan edər olmaz.

Məhəbbətdir mənim dünyam,
Cahan eşqim qədər olmaz!

Çiçək açsın könüllər qoy,
Solan bağdan bəhər olmaz.

Müzəffərdir sevən aşıq,
Məhəbbətsiz zəfər olmaz!

Sevin, şadlan murad almış,
Vüsal dəmi kədər olmaz.

Cəfasın çək gözəl yarın,
Ömür bundan hədəf olmaz.

BƏNZƏMƏZ

(«Şur», «Rast», «Mahur», «Bəstənikar»)

Könlü sitəmlə dağlanan əhli-səfayə bənzəməz,
Özgə bələdi eşq özü, qeyri bəlayə bənzəməz!

Qəmdi səsi o bülbülün, çünki, gülü düşüb kənar,
Binəsibin fəqan səsi şuri-nəvayə bənzəməz!

Vəslə yetib səfasını kimdi gören o bəxtəvər?
Burda bitən ömür yolu badi-fənayə bənzəməz!

Yoxdu ürək sədaqəti dildə özün öyənlərin,
Hər deyilən şirin kəlam əhdə vəfayə bənzəməz!

Qəlbi sınıq biçarələr çarəni meydə axtarır,
Kühli-şərab ötüb keçər, dərdə dəvayə bənzəməz.

Qəm yükünü çəkənlərə çoxdu əlac yazıb-pozan,
Hər özünü deyən təbib İbni Sinayə bənzəməz!

Cismimi tərək edibdi can, özgə məkan tutub, Əli,
Orda cahan nə torpağa, nə bu səmayə bənzəməz!

QƏM EYLƏMƏZ

(«Rast», «Şur», «Nəva»)

Qəlbini peykan deşən aşıqşə gər, qəm eyləməz,
Ağlamaq tərkin qılar, ovqatını kəm eyləməz.

Hər təzahür bir zərurət görküdür, isbatı var,
Hər təsadüf qum eşən kəs abi-zəməzəm eyləməz!

Aşıqın nə çəkdiyin biganələr bilməz, könül,
Əhli-hal nəəhlidən eşq üzrə həmdəm eyləməz.

Göyləri qan ağladır hər sübhədək naləm mənim,
Çün, fələk göz sıxmasa gül üstü şəbnəm eyləməz!

Söylənir kim, Tanrının hər dərdə min illacı var,
İş budur, dərd artırıb dərmanımı cəm eyləməz!

Ey Əli, axtarma sən, kimdir verən can busəyə,
Bu işi məndən savay bir özgə sərsəm eyləməz!

2002

«KİÇİK MƏSNƏVİ» BARƏDƏ

«Humayun» dəstgahının «Kiçik Məsnəvi» şöbəsində vaxtilə Seyid Şuşinskinin oxuduğu «Bu məlahətdə, bu vəcahətdə...» sözləri ilə başlanan şer parçası indiye kimi oxunmaqdadır. Həmin şer parçası mədhiyyə məzmunlu olduğundan dərin kədər ifadə edən muğamın poetik fikir tutumuna yatmır və ümumi məzmununda calağ kimi görünür. Sözü gedən şöbənin xüsusi ölçüyə və ritmə malik olması ilə əlaqədar onun şer materialının təkmilləşdirilməsi ifaçılar üçün çətinlik törədir. Bunu nəzərə alaraq aşağıdakı şer parçasını «Kiçik Məsnəvi» üçün hazırlayıb oxumağı xanəndələrə tövsiyyə edirik:

Bu sədaqətmi,
bu ədalətmi,
ki, yandırdın sən bu canı?
Səndə insaf, söylə, hanı?
İncidərmə,
məhv edərmi,
bunca insan insanı?
Mürvətə gəl,
sən ey gözəl,
ahım tutar cahanı...

MÜNDƏRİCAT

Muğam dünyasına yeni baxış.....	3
Muğam fəlsəfəsi üzrə ilk elmi kitab.....	6
Ön söz.....	10
Müəllifdən.....	13

I hissə

AZƏRBAYCAN MUĞAMLARININ POETİK ANALİTİKASI

Muğama nəzəri-dialektik baxışın məqsədi və əhəmiyyəti.....	17
Rast və onun fəlsəfi tutumu.....	29
Segahda məhəbbət poetikası.....	44
Çahargah mübarizə poetikasıdır.....	53
Bayatı-Şiraz dastanı.....	64
Humayun və Şüştər cütlüyü.....	71
Şur və onun yeri.....	77
Təsniflər və rənglər.....	83
Zərbi muğamlar haqqında.....	90
Muğam ifaçılığında improvizə.....	96

II hissə

MUĞAM VƏ MÜASİR İDRAK NƏZƏRİYYƏSİ

Muğam poetikasında dialektika məsələləri.....	105
Muğam poetikasında obraz.....	134
Muğam poetikasına riyazi baxış.....	149
Muğam və milli-estetik şüur.....	170
Muğam və ədəbiyyat.....	187
Muğam və lirika.....	200
Muğam və auditoriya.....	206
Muğam tədrisində metod problemləri.....	212
Ümumi nəticələr və tövsiyələr.....	223
İstifadə olunmuş ədəbiyyat və mənbələr.....	229

Əlavə.....	236
------------	-----

Etməz nüfuz vicdanıma.....	237
Yoxdu ta.....	238
Ey afitab.....	239
Etməmiş bülənd.....	240
Mərdanəyə bax.....	241
İmkanı yox.....	242
Saldı odlara canı.....	243
Xilqətdə hani.....	244
Şəfqətdi, nədi.....	245
İmkənə yetişsək.....	246
Səadətdən uzaq.....	247
Zəhmətdə deyil.....	248
Olursan ol.....	249
Dandırdı muğam.....	250
Məcnunların cərgindəyəm.....	251
Zahid ola bilsəm.....	252
Qan istərəm.....	253
Neynirəm.....	254
Atəşi-nar kimiyəm.....	255
Xətti-xalın görmüşəm.....	256
O dildarə dedim.....	257
Məbud bildiyim.....	258
Əhvali-şadımdı mənim.....	259
Şadman olahım.....	260
Ümidvar olduğum.....	261
Əhləl-əyalımdan.....	262
Hicran olan.....	263
Dad eyləyən.....	264
Var olan gündən.....	265
Gül üzli mahpərələrin.....	266
Cananə desin.....	267
Bilməkdə nə var.....	268
Sevdası var.....	269
Cəhdi var.....	270
Əfqan səsi var.....	271
Tələb eylər.....	272

Şurə gələr.....	273
Aşiqi-biçarə qədər.....	274
Əhli-zahir kimidir.....	275
Təqsiri nədir.....	276
Dəryayi-ümman eliyir.....	277
Qail kimidir.....	278
İlhamə gəlir.....	279
Ola bilmir.....	280
Anadır.....	281
Olandan sor.....	282
Xəbər yoxdur.....	283
Canə düşür.....	284
Cənnət görünür.....	285
Əfqanə həvəs.....	286
Hanı bəs.....	287
Dəva bilmiş.....	288
Eyləmək olmaz.....	289
Gəldi-gedər olmaz.....	290
Bənzəməz.....	291
Qəm eyləməz.....	292
«Kiçik məsnəvi» barədə.....	293

Əli Aslanovlu
MUĞAM POETİKASI
VƏ İDRAK

Bakı - «Elm» - 2004

*Nəşriyyat müəllifin qardaşı, xeyriyyəçi və maarifpərvər insan
Xankişiyev Mirzə Aslan oğluna bu kitabın nəşr olunmasında
göstərdiyi köməyə görə təşəkkürünü bildirir.*

Nəşriyyatın direktoru: *Şirindil Alışanlı*
Baş redaktor: *Teymur Kərimli*

Kompüter tərtibçisi: *Nasir Alışanlı*
Texniki redaktor: *Tariq Ağayev*

Korrektor: *Elvin Xankişiyev*

Formatı 60x84 ¹/₁₆. Həcmi 18,75 ç.v.
Tirajı 500. Sifariş №90
Qiyməti müqavilə əsasında.

«ELM» RNPM-in mətbəəsində çap olunmuşdur
(İstiqlalıyyət, 8).

QEYD ÜÇÜN

2004
1988

Əli Aslanov (Xankişiyev Əli Aslan oğlu) 1949-cu ildə Ağcabədi rayonunun Bayat kəndində anadan olmuşdur. 1971-ci ildə Azərbaycan Politexnik İnstitutunu bitirdikdən sonra uzun müddət istehsalatda müxtəlif məsul və rəhbər vəzifələrdə işləməklə bərabər, eyni zamanda elmi və ədəbi-bədii yaradıcılıqla da məşğul olur.

Çoxtərəfli nəzəri-analitik biliyi ilə seçilən istedadlı mühəndis, şair, qəzəlxan və publisist Əli Aslanov «Minillik düşüncələri», «Bilik qapısının açarları», «Prezident Heydər Əliyev və onun siyasət məktəbi», «Zirvəyə gedən yol»,



«Qəzəllər dünyası» kitabları, Dövlət Muğam Teatrı tərəfindən səhnələşdirilib 2003-cü ildə tamaşaya qoyulmuş «Məhəbbət hekayəti» adlı muğam-operası ilə oxuculara və tamaşaçılara yaxşı tanışdır. O, Moskva və Bakı mətbuatında dərc edilmiş onlarla elmi-texniki, fəlsəfi və publisist məqalənin müəllifidir. Torpaqqazan maşınlarında yanacaq sərfinin yuxarı həddinin düsturunu verdiyinə görə 1981-ci ildə SSRİ Ali Sovetinin Fərmanı ilə «Əmək igidliyinə görə» medalı ilə təltif edilmişdir. Azərbaycan Yazıçılar Birliyinin və Jurnalistlər Birliyinin üzvüdür.

