

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

Bəzən müəssisələr qədim tikililər arasında mistik bir əlaqənin mövcudluğu

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

Eyni təzadlı düşüncələr bir çox muğamın, daha dəqiq desək, Rastın, Mahur-Hindinin, Bayatı-Qacarın, Şurun, Zabul-Segahın və başqalarının tərkibinə daxil olan Şikəsteyi-fars haqqında da demək mümkündür. Mütəxəssislərin fikrinə görə, onun əsasını “Segah” təşkil edir. Musiqişünas İradə xanım Köçərlinin tədqiqatına görə, “Şikəstə əlavə meqamı yeganə meqamdır ki, Ü.Hacıbəyli onu tərtib edərkən, muğamlardan qaynaqlanan digər meqamlardan fərqli olaraq, bu qrup el havalarının melo-intonasiyalarına əsaslanmışdır”. Musiqişünas xanımın gəldiyi ən mə-

ticədə sanki bir şəxsin təmsalında həm bir sintez yaranırdı, həm də ümumən İslam mədəniyyəti zənginləşirdi. Belə maraqlı məlumatlardan birinə görə, “XV əsrdə başda Sultan II Murad (1404-1451) olmaqla musiqiyə böyük dəstək vermiş sənət ustadlarının yetişməsi, XVI əsrin əvvəlində Yavuz Sultan Səlimin Təbrizi fəth etməsinin (1514) ardınca İrandan İstanbulla gətirdiyi musiqilər “ortaq musiqi terminologiyasının” yayılmasında əhəmiyyətli rol oynadı.” Məsələn, tanınmış mütəfəkkir və musiqi tarixində vacib yeri olan Əbdülqadir Maraği də məhz həmin vaxtlar II Mahmudun dövrü ilə Heratdan İstanbulla gəlmişdi. Tədqiqatlara görə, “XV əsr və əvvəlinə aid meqamların adları İrandakı yer, şəhər, bölgə adlarına, ritm və ölçülər isə ərəb əruz bəhrələrinə əsaslanmışdır. Öztunaya görə, “türklər tarixləri boyu dünya coğrafiyasının hüdudsuzluğunda yaşamağını verdiyi irqi bir alışqanlıqla bir çox meqamlara coğrafi adlar ver-

mişlər”. Təbii ki, eyni fakt muğam və onun şöbələri üçün də keçərlidir. Deməli, belə məlum olur ki, muğamın hər hansı şöbəsinin adına görə onun mənsubluğu araşdırmaq tədqiqatçıni yanlış yerə də yönəldə bilər. Əlbəttə, bu, həm də həmin şöbədə müəyyən bölgənin təsirinin olmasına dəlalət edir. Eyni zamanda, bu, muğamın “səyahət” trayektoriyasını və “vətəninin” sərhədlərini də bəlli edir. Belə bənzərlik və təsirlərə aydınlıq gətirən araşdırmalardan birinin gəldiyi qənaətə görə, “Hüseyni meqamı və töremələri ərəbləri, İraq meqamı və töremələri iranlıları, Uşşaq meqamı və töremələri türkləri, Busəlik meqamı və töremələri isə rumları təsir altına almışdır”. Bəli, muğam haqqında hər hansı fikir söyləmək, qənaətə gəlmək üçün diqqəti onun zahiri tərəflərinə deyil, məhz mahiyyətinə yönəltmək lazımdır.

Muğamlarda həm də millətin taleyində xüsusi rolu olmuş və ya millətin sevgisini qazanmış şəxsiyyətlər əks olunub. Bu adlar sırasında istər hökmdarların: “Bayatı Qacar”, “Şah Xətai”, “Heydəri”, istərsə də poeziyada güclü təsirə malik din xadimlərinin, imamların, sufi şeyxlərinin: “Hüseyni”, “Mənsuriyyə”, “Əbu Əta”, “Səmayi Şəms” və s. adlarını tapmaq olar. Yeni muğamların ayrı-ayrı şöbələri fərqli dövrlərdə yaransalar da, ümumi təməl üzərində yazılıb, əsas qaydalara tabe olmuşdurlar. Yeni hər yeni şöbə istənilən muğama əlavə edilə bilməzdi, burada bir qanunauyğunluq olmalı idi. Məhz bundan çıxış edərək, yeni şöbələrin yaranmasının daha bir səbəbinin ola biləcəyini ehtimal etmək olar. Məsələn, “Mənsuriyyə” zərbi muğamı. Dahi Üzeyir Hacıbəyov yazırdı ki, “Mənsuriyyə yeni melodiya bəstələnməsinə yox, mayeyi-çərgahın bir oktava yuxarı köçürülməsi tələb edir”. Bununla yanaşı, sual yaranır bir şöbənin sadəcə bir oktava yuxarıda oxunmasıdır: “Mənsuriyyə”nin özünəməxsusluğu? Cavab məhz adındadır. Malik olduğu dramatiklik, eyni zamanda, mübarizlik, sarsılmaz ruh müğənnindən ən zil səsi tələb etməsi, şöbə olmaqla yanaşı, həm də ayrıca zərbi muğam olması, belə bir güman yaradır ki, o, tanınmış sufi mütəfəkkir Həllac Mənsurun adı ilə əlaqəlidir. Sufi tarixində məhz mübarizliyi, öz çıxırını açması, öz kəlamlarında, düşüncələrində “ən yüksək zilə çıxan” mütəfəkkirin adını daşıyan bir muğam başqa şəkildə oxuna bilməz. Xüsusilə vurğulayaq ki, “Mənsuriyyə” məhz mübariz ruhlu “Cahargah”ın bir şöbəsidir: “Muxalif”dən sonra ən zil meqam. Maraqlıdır ki, məlumatların birində yazılıb ki, Mənsuriyyənin “əvvəllər rast dəsgahında

da çalındığı məlumdur. Lakin bu halda mənsuriyyənin yalnız vəznə (ritmik şəkl) saxlanılır, melodiyası isə rast dəsgahı kökünə “tərcümə” edilmiş olur”. Məlum olduğu kimi, “Rast” düzlüyün, mərdliyin ifadəsidir və burada “Mənsuriyyə”nin yer alması normal görünə bilər. Lakin nəzər almaq lazımdır ki, Mənsur Həllac tarixdə məhz sarsılmazlığına, öz düşüncələrində dönməzliyinə görə ölümə gedən bir şəxsiyyət kimi qalmışdır. Deməli, bu şöbə də öz yerini “Cahargah”da tapmalı idi.

Muğam canlı və dinamik bir fenomendir, yeniliyə açıqdır. Məhz bu keyfiyyətinə görə, şöbələrin yeri dəyişdirilə bilər, bir muğamın şöbəsinə başqa muğamın şöbəsinə keçid edilir. Bəzən keçidlərdən yeni muğam da yaranmışdır, məsələn, “Kürd-Şahnaz” kimi. Tanınmış tədqiqatçı alim Rafael Hüseynovun yazdığına görə, “Kürdi-Şahnaz” yaranma tarixi (1875) bəlli olan yeganə muğamdır və Cabbar Qarayəğdioğluna istinadən nəql edilir ki, Molla Vəli adlı gözəl səslə bir tələbə məclisdə “... camaatın xətrəsi üçün başladı “Kürdi” oxumağa. Onun “Kürdi” oxumağı camaatın artıq xoşuna gəldi və oxuyanların da ruhunu aldı. Molla Vəli “Kürdi”sini qurtaran kimi Hacı Hüsəni də o təriq ilə “Şahnaz”ı da “Kürdi” ilə qarışdırıb oxudu. Hacı Hüsənin səsinə yaradıcılıq olduğu üçün o, “Kürdi”ni “Şahnaz” ilə elə ifa etdi ki, heç istə-soyuqluq görünmədi...” Deməli, xanəndə öz ifası, seçdiyi qəzəllər vasitəsilə, ən vacibi isə muğama yaradıcı yanaşmaqla ona özünəməxsus rəng qatı bilib, bununla da öz düşüncə tərzini təqdim etmiş olur. Maraqlıdır ki, muğam tarixində belə uğurlu yanaşmalar nəticəsində yaranan muğamlar az deyil. Məsələn, Mirzə Hüseyn adlı Azərbaycan xanəndəsi (XVIII əsr) Orta Segahı bir kvarta yuxarıda oxumaqla “Mirzə Hüseyn Segah”ını yaratmışdır. Söylənənlərdən belə məlum olur ki, muğam bir düşüncə prosesidir, yaradıcılıq atmosferidir. Kim isə sadəcə o prosesin özünə qoşulur gedir, yeni özündən əvvəlki ustadların yolunu təkrarlayır, nə isə dərk edir, özü üçün nə isə kəşf edir. Bir başqası isə o prosesdə özünü görə bilir, öz səsinə səslər sırasına, öz ideyasını ideyalar sırasına qatı bilir, o prosesin yaradıcı ruhundan istifadə edərək, yeni bir çalara işıq sala bilir. Bu barədə tanınmış musiqişünas X.X.Touma yazır: “Makam hər dəfə yenidən yaranır.” Kəpəçev bunu belə izah edir: “Məhz ifa prosesi, daha dəqiq desək, onun nəticəsi, şifahi-peşəkar musiqinin “əsəri” ilə müəyyənləşir və bu yazılı ənənədən fərqli olaraq “bəstəkardan” aralanmır, yadlaşmır. Bu nəticə hər yeni interpretasiyada fərqli olduğuna görə, hər dəfə “əsər” də yenidir. Muğamın nümunəsində bu yeni yanaşmaların yeni “əsər” yaratma prosesini açıq-aydın görmək mümkündür.

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

Eposların tədqiqi zamanı belə bir maraqlı nəticəyə gəlmişdik ki, eposlar müəyyən musiqi vasitəsilə təqdim edilir. Musiqi burada sadəcə dinləməni asanlaşdırır, avaz vasitəsilə çatdırılan məlumatın daha yaxşı mənimsənilməsi üçün bir vasitə olur. Muğamda bu iki qüvvə birləşir: musiqi (avaz) və çatdırılan fikir yükü. Ən vacibi isə bu adı deyil, ilahi bir avaz olmalıdır. Muğam ilahi ələmlə bağlı olub, xanəndəni, dinləyicini ilahi ələmə qədər yüksəldib oradan həqiqət anlatmaq istəyir və bu baxımdan muğam ilahi səslə oxunan bir xeyir-dua, Haqq yolunda bələdçi olmalıdır.

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

Muğam - musiqi ilə yazılmış epos

nu axtarmaqla bütün yer kürəsində və kainatdakı harmoniyanın varlığını təsdiqləməyə çalışırlar. Maraqlıdır ki, bir çox hallarda buna nail olurlar. Məsələn, Meksika, Tibet, Misir ehramları, Stounheng və Ber-mud adaları arasında əlaqələr barədə müxtəlif fikirlər söylənilir, tezislər irəli sürülür. Eləcə də qədim eposlar sanki bəşəriyyətin tarixinin pazıları, mozaika şəklində ifadəsindir. Bu bütün mənzərəni görmək üçün onların mahiyyətindəki ümumi qanunauyğunluğu kəşf etmək və hissələri müvafiq şəkildə düzmək lazımdır.

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

Bir də var bu epos musiqinin dili ilə oxuna, tərənnüm edilə. Muğam kimi. Doğrudan da, ehtiva etdiyi tarixi dəyərləri, çatdırmaq istədiyi həqiqətləri nəzərə alsaq, muğamın məhz epos olduğuna heç bir şübhə qalmaz - bir xalqın tarixi salnaməsini musiqi dilə ilə çatdırılan epos. Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə öz poemasında Segaha müraciətdə bunu çox gözəl çatdırır:

Ey Zabul segahım, Orta segahım, Mənim öz amanım, mənim öz ahım. Sən mənə kimsədən pay verilmədin, Sən özgə çeşmədən gətirilmədin. Başqa rəngə salıb bu zaman səni. Yeniden yaratdı Sadıxcan səni. Mənim öz dərdimsən, öz məlalımsan. Anamın südü tək sən halalımsan.

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

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

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



raqlı və əhəmiyyətli an isə budur ki, “fars muğamlarında “Şikəsteyi-fars” adlı şöbə yoxdur və bu şöbəni farslar “Əvşarı” - yəni türk mənşəli adla adlandırırlar”. Düzdür, tədqiqatçı “Şikəstənin” adının dəyişdirilməsi versiyasını da irəli sürür. Məsələn, bir də etimoloji prizmadan baxaq: Ələkbərovun yazdığına görə, “Şikəsteyi-fars” adında “fars” sözü əslində “şir” mənasında olan “pars - bars” sözünün dəyişmiş formasıdır. Bars isə yenə də qədim türk düşüncəsində əhəmiyyətli yer tutan fenomenlərdən biri olmuş, sonralar Avestadakı Hörmüzün rəmzinə çevrilmişdir. Tədqiqatçı “şikəsteyi-fars” şöbəsinə belə izah edir: “... hazırkı meqamda söhbət şir/barsdan gedir - Hörmüzün - işıq bağlanğıcının tərənnümü, yəni “şikəsteyi-fars” - şirin nəğməsidir”. Maraqlı, hətta mübahisəli mülahizələr olsa da, məhz muğamın sabit mahiyyətinə uyğundur. Burada daha bir əhəmiyyətli tezisimiz öz əksini tapmış olur: muğam ərəb-fars mədəniyyətinin bir hissəsi, islamla gələn bir musiqi janrı deyil, məhz milli təfəkkürün ifadəsidir. Bu baxımdan, muğamlarda həm islamlaşdırılmış mədəniyyətin, inanc-ların, düşüncələrin əks olunması məntiqlidir, həm də İslam mədəniyyətinin təsiri ilə yaranmış, əlavə edilmiş müəyyən detallar, adlar, əlavələr.

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

Bundan başqa, məlum olduğu kimi, erkən orta əsrlər və sonrakı dövrlərdə müsəlman bölgələri arasında gedən savaşlarda ustadlar, sənətkarlar bir ölkədən başqasına aparılırdı. Bu ustadlar gətirdikləri bölgənin ənənəsini mənimsəməklə yanaşı, ilk növbədə öz doğma mədəniyyətlərini də öyrədirdilər, tətbiq edirdilər. Nə-



■ Könül Bünyadzadə
fəlsəfə elmləri doktoru

30 aprel 2016

WWW.KASPI.AZ