HEYDƏR ƏLİYEV FONDU

Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI ELM VƏ TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

“Muğam aləmi” 6-cı Beynəlxalq Musiqi Festivalı çərçivəsində keçirilən Elmi simpoziumun MATERİALLARI
Bakı, 2023-cü il 20-22 iyun

PROCEEDINGS of Scientific Symposium held in the framework of “Space of Mugam” 6th International Music Festival
Baku, June 20-22, 2023

МАТЕРИАЛЫ Научного симпозиума, проведенного в рамках 6-го Международного музыкального фестиваля «Мир мугама»
Баку, 20-22 июня 2023 года

Tərtibçilər:

Sənubər Bağırova – AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aparıcı elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Lalə Hüseynova – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi işlər üzrə prorektoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru

Gülnarə Manafova – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi-tədqiqat laboratoriyasında baş elmi işçi

Fazilə Nəbiyeva – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi-tədqiqat laboratoriyasında baş elmi işçi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Humay Fərəcova – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi

Rəna Fəhradova – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi

"Muğam aləmi" VI Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun materialları. Bakı, 2023-cü il 20-22 iyun. 372 s.

Konfrans materialları müəllif redaksiyasında çap edilir.

Tərtibçilərdən bir neçə söz

Şərqin muğam və ona yaxın olan janrları ilə ciddi maraqlanan mütəxəssislərin, habelə oxucuların diqqətinə çatdırılan bu toplu 20-22 iyun 2023-cü ildə Bakıda, "Muğam aləmi" VI Beynəlxalq Musiqi festivalı çərçivəsində keçirilən Beynəlxalq Elmi Simpoziumun materialları əsasında tərtib edilib.

"Muğam aləmi" Azərbaycanın musiqi həyatında genişmiqyaslı mədəni hadisə - Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, Azərbaycan Respublikasının Birinci vitse -prezidenti və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü ilə Bakıda mütəmadi olaraq baş tutan Şərqin ənənəvi musiqi ifaçıları və tədqiqatçılarının qatıldığı beynəlxalq musiqi festivalı, müsabiqəsi və elmi simpoziumunun ənənəvi adıdır.

Əvvəlki kimi, bu il də simpozium dünyanın müxtəlif ölkələrindən Azərbaycan muğamının, İran dəstgahlarının, özbək və tacik makomlarının, Hindistan raqasının, Pakistan qavallisinin, həmçinin türk, ərəb, yəhudi, uyğur məqam musiqisinin öyrənilməsi problemləri ilə məşğul olan tanınmış alimləri bir araya yığmışdır.

Lakin simpoziumun bu il təklif olunan elmi gündəliyi əvvəlkilərin proqramlarından fərqli idi. Burada çıxışların mövzusu bir sıra problemləri əhatə edən beş istiqamətdə aydın şəkildə müəyyən edilmişdi: 1) Müasir mərhələdə məqam ənənələrinin tədrisi; 2) Müasir dövrdə, yeni sosial-mədəni çağırışlar müstəvisində ənənəvi məqam musiqisinin ifası, qavranılması məsələləri; 3) XX əsrdə və cari vaxtda məqam musiqi janrlarının formalaşması və sonrakı təkamülü tarixi; 4) Məqam musiqi irsinin toplanılması, arxivləşdirilməsi və yayılma siyasəti və nəhayət, 5-ci istiqamət simpozium iştirakçılarına yeni araşdırmalarını və ya məqam musiqisi ilə bağlı yeni tədqiqat metodlarını bölüşmək imkanı verdi.

Simpozium hibrid formada, yəni həm "canlı" çıxış şəklində, həm də onlayn olaraq keçirilmişdir, lakin istisnasız olaraq bütün məruzələr topluya daxil edilib. Simpoziumun bəzi iştirakçıları bu və ya digər səbəbdən çıxışlarının tezislərini təqdim ediblər ki, bu da bizim tərəfimizdən digər məruzələrlə yanaşı bərabərhüquqlu şəkildə topluya daxil edilmişdir.

Toplunun tərtibçiləri məruzələrin xülasələrini, habelə tezislərini müəyyən qədər redaktə ediblər, lakin bilavasitə məruzələrin mətnləri müəllif redaksiyasında təqdim olunur.

Sənubər Bağırova,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi

Lalə Hüseynova,
professor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi

Несколько слов от составителей

Издание, предлагаемое здесь вниманию специалистов, а также читателей, серьезно интересующихся исследованиями в области *мугама* и родственных ему жанров музыки Востока, составлено из материалов VI Международного Научного Симпозиума «Мир мугама», состоявшегося в Баку с 20 по 22 июня 2023 года.

«Мир мугама» — традиционное название масштабного культурного события в музыкальной жизни Азербайджана, включающего научный симпозиум, фестиваль и конкурс исполнителей традиционной музыки Востока, регулярно проводимых в Баку по инициативе г-жи Мехрибан Алиевой, Президента Фонда имени Гейдара Алиева, первого вице-президента Азербайджанской Республики и Посла Доброй Воли ИСЕСКО.

Как прежде, так и в этом году, Симпозиум «Мир мугама» собрал известных ученых из разных стран мира, занимающихся проблемами изучения азербайджанского мугама, иранских *дастгяхов*, узбекских и таджикских *макомов*, пакистанского *каввали*, индийской *раги*, а также турецкой, арабской, еврейской, уйгурской макамной музыки.

Однако научная повестка симпозиума, предложенная в этом году, несколько отличалась от программ прежних симпозиумов. В ней тематика выступлений была четко определена в пяти секциях, охватывавших проблемы 1) преподавания макамных традиций на современном этапе, 2) исполнительства и восприятия традиционной макамной музыки в условиях нового времени и новых общественно — культурных запросов, 3) истории формирования и последующей эволюции жанров макамной музыки в XX веке и в настоящее время, 4) собирательства, архивирования и политики популяризации макамного музыкального наследия. Пятая секция давала возможность участникам симпозиума поделиться своими новыми работами или новыми методами исследования макамной музыки.

Симпозиум проводился в гибридной форме, как в виде «живого» выступления, так и онлайн, однако в наш сборник были включены все доклады без исключения. Некоторые из участников симпозиума по тем или иным причинам могли представить только тезисы своих выступлений, которые на равных правах с другими докладами были включены нами в настоящий сборник.

Составители сборника редактировали представленные тезисы докладов, однако тексты самих докладов публикуются нами в авторской редакции.

Санубар Багирова,
доктор философии по искусствоведению,
заслуженный деятель искусств Азербайджана

Лала Гусейнова,
профессор, доктор философии по искусствоведению,
заслуженный деятель искусств Азербайджан

A Few Words from the Editors

The publication presented here is intended for specialists and readers who have a serious interest in the research of mugham and related genres of Eastern music. It is compiled from the materials of the 6th International Scientific Symposium "Space of Mugham", which took place in Baku from June 20th to 22nd, 2023.

"Space of Mugham" is the traditional name for a significant cultural event in the musical life of Azerbaijan. It includes a scientific symposium, a festival, and a competition for performers of traditional Eastern music. These events are regularly held in Baku under the initiative of Ms. Mehriban Aliyeva, President of the Heydar Aliyev Foundation, First Vice-President of the Republic of Azerbaijan, and Goodwill Ambassador of ISESCO.

Just like in previous years, the "Space of Mugham" Symposium brought together renowned scholars from different countries who study Azerbaijani mugham, Iranian dastgahs, Uzbek and Tajik makoms, Pakistani qawwali, Indian raga, as well as Turkish, Arab, Jewish, and Uyghur maqam music.

However, the scientific agenda of the symposium proposed this year differed slightly from previous programs. It consisted of five sections, addressing the following topics: 1) Teaching of makam traditions in the contemporary stage, 2) Performance and perception of traditional makam music in the context of the modern era and new socio-cultural demands, 3) History of the formation and subsequent evolution of makam music genres in the 20th century and the present time, 4) Collecting, archiving, and popularizing the makam musical heritage, and 5) Providing participants of the symposium with an opportunity to share their new works or new research methods in makam music.

The symposium was conducted in a hybrid format, with both offline and online participation — in our collection of articles we have included all the presentations without exception. Due to various reasons, some of the symposium participants could only theses of their presentations, which we have equally included in this collection.

The editors of the collection have edited the submitted abstracts, but the texts of the presentations themselves are published in their original authorial form.

Sanubar Bagirova,
Doctor of Philosophy in Art History,
Honored Artist of Azerbaijan

Lala Guseynova,
Professor, Doctor of Philosophy in Art History,
Honored Artist of Azerbaijan

Plenar sessiya

Michael CHURCH (United Kingdom) – Precious Musics Under Threat …….. 12

Rachel HARRIS (United Kingdom) – Maqam Geographies: New Approaches to the Study and Practice of Maqam ……... 13

Sanubar BAGIROVA (Azerbaijan) – К вопросу о концепции мугама в азербайджанской музыке (*To the Concept of "Mugham" in Azerbaijani Music*) …….. 19

I Bölmə

Muğamın və ona qohum olan modal musiqinin həm yerli mühitdə, həm də xaricdə tətbiq edilən ənənəvi janrlarının (İran Rədifi, Orta Asiya Şaşmakomu, Pakistan Qavvalisi, Hindistan Raqası, Uyğur Muqamı və digərləri) tədrisində müasir metodlar və sistemlər

I Section

Modern methods and systems of teaching mugham and related traditional genres of modal music (Iranian Dastgah, Central Asian Shashmakom, Pakistani Qawwali, Indian Raga, Uyghur Muqam and other genres) practiced both in the native environment and abroad

Abduvali ABDURASHIDOV (Tajikistan) – Аруз и музыка: о новом методе преподования ритмики классической музыки Шашмакома. (*Aruz and Music: About a New Method of Studying and Teaching The Rhythm of Classical Music Shashmaqom*) …….. 28

Firudin GURBANSOY (Azerbaijan) – Muğam mətnlərinin tədrisində əruzun notoqrafiyasının tətbiqi. (*Arud Notoqraphy In Mugam Texts*) …….....…….. 39

Faroghat AZİZİ, Sadullo KARİMOV (Tajikistan) – Фалак – маком горных таджиков: вопросы профессионального исполнительства и образования. (*Falak - Maqom of The Ountain Tajiks*) …….....….. 46

Ayten MAHARRAMOVA (Azerbaijan) – Qaval ifaçılığının tədrisində qarşıya çıxan problemlər və onların həlli yolları. (*Problems Encountered In The Teaching of Gaval Performance and Their Solution Methods*) ……..….. 56

Ilkhas MAMMADOV (Azerbaijan) – Karnatik raqa musiqi tədrisində praktik məşqlərin əsas prinsipləri və onların Azərbaycan muğam tədrisi ilə müqayisəsi. (*The Main Principles of Practical Exercises In Teaching Carnatic Music and Comparison With Azerbaijani Mugham Teaching*) ……..….. 62

Bhavana PRADYUMNA (India-France) – Indian Classical Carnatic Music and methods of its teaching ……...….. 67

Yakup Selim SHENE (Turkey) – Geleneksel Türk Müziği Edvar Geleneğinde Makam Kavramını "Perde" ve "Seyir" Olguları Üzerinden Açıklayan Yaklaşımlar ve Makam Öğretim Önerisi (*Approaches Explaining the Concept of Maqam in Traditional Turkish Music Edvar Tradition through the Phenomena of "Perde (Pitch)" and "Seyir (Melodic Progression)" and a Suggestion for Maqam Teaching*) ……..... 73

Azizjon ZOKİROV (Uzbekistan) – Новые этапы развития образования искусства макома в Узбекистане. (*New Stages in the Development of Maqom Art Education in Uzbekistan*) ……..... 80

II Bölmə

Muğam və ona qohum şifahi modal musiqi janrlarının müasir ifa və dinləmə məsələləri: klassik ifa ənənələrinin yeri, ifaçılıqda "modernləşmə" meylləri və hazırkı dinləmə mədəniyyətinə yeni ictimai-mədəni faktorların təsiri

II Section

Issues of modern performance and listening to Mugham and other related genres of modal music. Classical traditions vs. modernity and current sociocultural aspects of the listening

Fakhraddin BAKHSHALİYEV (Azerbaijan) – Müasir dövrdə Şərq təsəvvüf təkyə musiqisində məqam zənginlikləri. (*Modal Diversity of Musıc of Eastern Sufism in the Modern Period*) ……... 85

Sevil FARHADOVA (Azerbaijan) – Возрождение мугамной традиции в контексте реалий современного мира (на примере творчества Алима Гасымова). (*Revival of Mugham Tradition in the Context of Modern World Realities. In the Example of Alim Gasimov's Performance Art)* ……..….. 92

Akif GULİYEV (Azerbaijan) – Müasir Azərbaycan muğam ifaçılığında Dəramədin interpretasiyasına dair. (*About Interpretation of Daramad in Modern Azerbaijani Mugham Dastgahs*) …….....… 99

Leyla GULİYEVA, Shirzad FATALİYEV (Azerbaijan) – Azərbaycan muğam ifaçılığında balaban alətinin rolu və tədrisi məsələləri. (*The Role of the Folk İnstrument "Balaban" in the Performance of Azerbaijani Mugham and Teaching İssues*) ……..…….. 106

Lala HUSEYNOVA, Malik MANSUROV (Azerbaijan) – Müasir muğam kompozisiyalarında dəstgah prinsipinin təzahürü. (*Interpretation Issues in Mugham performance: Traditions and Modernity)* …….....… 114

Sultonali KHUDOYBERDİEV (Tajikistan) – Вопросы таджикского макомного творчества в ракурсе локальных стилей: аспекты традиции и возрождения. (*Issues of Makom Creativity in Tajikistan in the Context of Local Styles*) …….. 121

Saeid KORDMAFİ (United Kingdom - Iran) – Īqa': A canon to respect or break? The dichotomy between rhythm making strategies in pre-composition and improvisation in classical musik of the Arab Mashriq ……... 128

Nissim LUGASİ (Israel) – The connecting thread: unique aspects of Jewish Maqam music and the essential element of Hebrew in it. ……..…….. 129

Ariane ZEVACO (France) – Folk performances and the contemporary classical Tajik shashmaqom: issues of transmission and creation. ……...…….. 134

III Bölmə

Muğamın və digər şifahi ənənəli modal musiqi janrlarının tarixi kontekstdə öyrənilməsi məsələləri: bu janrların tarixi mənşəyi və qaynaqları, bədii prinsiplərinin formalaşma prosesi və sonrakı təkamül yolları

III Section

Mugham and other genres of traditional modal (maqam-based) music in a historical context: their origins, sources, early history, formation process, and further evolution

Surayya AGAYEVA (Azerbaijan) – О проблеме исследования истоков и формирования мугамного жанра (*On the Problem of Studying the Origins and Formation of the Mugham Genre*) …….....…. 139

Kamala ATAKİSHİYEVA (Azerbaijan) - Azərbaycan dəstgahının tarixi təşəkkül prosesində milli etnik ənənələrinin rolu (The role of national ethnic traditions in the historical orqanization prosess of Azerbaijan dastgah) …….....….. 148

Baxtiyor ASHUROV (Uzbekistan) - Некоторые аспекты строения Бухарского Шашмакома в источниках средних веков и прошлого столетия (Some aspects of the structure of the Bukhara Shashmaqom in the sources of the Middle Ages and the last century) …….....…….. 152

Faroghat AZİZİ (Tajikistan) – Трактат по Шашмакому устода Фазлиддина Шахобова: классика в современности. (*Treatise on Shashmaqom of Ustod Fazliddin Shakhobov: Classics in Modernity*) …….. 159

Rauf BAHMANLİ, Səadat VERDİYEVA (Azerbaijan) – Azərbaycan muğam dəstgahlarının formalaşmasında rəqs janrının rolu. *(About the Role of Folk Dances in the Formation of Azerbaijanian Mugam Destgahs)* ……..….. 167

Rustam BOLTAEV (Uzbekistan) – Шесть с половиной макомов Хорезма по материалам танбурной нотации. *(Six and a Half Makoms of Khorezm According to the Material of the Tanbur Notation)* …….. 177

Nilufar BOTİROVA (Uzbekistan) – Суфияна Калам в мире макамат: история и современность. *(Sufiana Kalam As a Cultural Heritage in The World of Makamat: History and Modernity)* …….. 182

Alexandr DJUMAEV (Uzbekistan) – К проблеме происхождения Бухарского Шашмакома по данным неизвестных письменных источников позднего периода (*Towards a Problem of Orıgın of the Bukharıan Shashmaqam Accordıng to Data of Unknown Wrıtten Sources of the Late Mıddle Ages*) ……. 192

Genk GURAY, M.Ertuğrul BAYRAKTARKATAL, Oya LEVENDOĞLU (Turkey) - Discussing the Historical Journey of Makam Dügâh …….. 197

Fattakh KHALİG-ZADE (Azerbaijan) – Ü.Hacıbəylinin muğam nəzəriyyəsi ilə bağlı müddəaları muğamşünaslığın tarixi mərhələsi kimi (*Uzeir Hajibeyli on the Emotional Impact of Azerbaijani Mughams (Hermeneutic Approach*) ……. 200

Dilorom KAROMAT (Uzbekistan) – Жанр каввали в пространстве раги и макама. (*Qawwali in the Space of Raga and Maqam*) …….. 207

Mohsen MOHAMMADİ (**USA-Iran**) – Modal Connectivities: Formations of the Dastgāh as a Multimodal Performance Suite. …….. 214

Abbasgulu NAJAFZADA, Ramiz AZİZOV (Azerbaijan) – Bir neçə zərbli muğama tarixi, nəzəri və təcrübi kontekstdən baxış. (*Several Views on Rhytmic Mughams in the Theorical and Practical Context*) …….. 225

Konul NASİROVA (Azerbaijan) – Hacı Məmmədovun əlyazmasında Azərbaycan muğam dəstgahları və xalq nəğmələri. (*Investigating the Azerbaijani Mugham Dastgahs and Folk Songs Within Haji Mammadov's Manuscript*) …….. 231

Asliddin NIZAMOV (Tajikistan) – Место поэтических жанров «Газаль» и «Сокиномэ» в историческом процессе формирования цикла Шашмаком. (*Poetic Genres "Ghazal", "Sokinama" and Their Influence on the Process of Shashmaqom Cycle Formation*) …….. 238

Amir Hosein POURJAVADİ (**Iran**) – The Emergence and Development of Dastgāh in the 18th and 19th Centuries …….. 243

William SUMİTS (Turkey) – Music Publishers, Musicians, and Manuscripts: the circulation and commerce of music in the late-Ottoman Empire (1875-1928) …….. 254

Genichi TSUGE (Japan) - *Qupuz, Shadarghu* and *Tār:* …….. 260

Recep USLU (Turkey) – Who is the author of sharh Al-adwar? Sayyid Sharif Jurjani or Ibn Mubarakshah ? About two copies of this treatise ……. 264

IV Bölmə

Müasir dünyada muğamın və məqam əsaslı digər şifahi ənənəli modal musiqinin səs yazılarının toplanması, qorunması, arxivləşməsi və yayılma siyasəti

IV Section

Collection, safeguarding, and archiving of written documents and sound recordings of traditional modal (maqam-based) music, and policy of their popularization in modern times

Abdullah AKAT (Turkey) – *Dârülelhan* and Its Heritage Collection in Istanbul University Today …….. 269

Alla BAYRAMOVA (Azərbaycan) – 1920-ci illərdə Cənubi Qafqaz ekspedisiyalarının materiallarında muğam (*Mugam in the Materıals of the Expedıtıons of the 1920s*) ……...…….. 276

Shoyista GANİKHANOVA (Uzbekistan) – К вопросу о некоторых системах фиксации макомов. (*On the Issue of Macom Recordıng Systems*) …….....…….. 281

Gulhuseyn KAZIMLI, Turan İBRAHİMOV (Azerbaijan) – Qədim səs valları, onların sistemləşdirilməsi və naməlum xanəndələrimizin şəxsiyyətinin identifikasiyası məsələləri. (*Old Azerbaijan Gramophone Records, Their Systemization and Issues of Identity Identification of Our Unknown Singers With Voice Recordings*) ……...…….. 287

İrada KOCHARLİ, Vamig Mammadaliyev (Azerbaijan) – Milli musiqi irsinin qorunması məsələləri və açılmamış yeni muğam səhifələri (Fikrət Əmirovun not əlyazmaları ("Şur" və "Rast" muğam-dəstgahları). (*Issues Of Preservation of National Musical Heritage and New - Unstudied Mugham Pages Sheet Music Manuscripts by Fikret Amirov ("Shur" and "Rast" Mugham Dastgahs*) …….. 295

Tariyel MAMMADOV (Azerbaijan) – Mənəvi irs "Azərbaycan ənənəvi musiqisi" multimedia portalının kontekstində (*Spiritual Heritage in the Context of "Traditional Music of Azerbaijan" Multimedia Portal*) …….. 302

Zulfiya MURADOVA (Uzbekistan) – Коллекция макомного наследия из аудиофонда Института искусствознания АН РУз: история сбора и опыт архивирования. (*The Maqom Heritage Collection From The Audio Fund of the Fine Arts Institute of The Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan: A History of Collection and Archiving Experience*) …….. 303

Fatima NURLIBAYEVA (Kazakhstan) – Mugham Music in World Collections: Preservation and Protection of Cultural Heritage ……..... 310

V Bölmə
Ənənəvi modal (məqam-əsaslı) musiqi janrlarının tədqiqində yeni ideya və metodlar

V Section
New directions in the study of traditional modal (maqam-based) music

Pika AKHUNDOVA-TALİBLİ (Azerbaijan) – Azərbaycan muğamlarında qeyri-xətti təfəkkür tərzinin inikası (Rast və Şur muğamları əsasında). (*The Reflection of Non-Linear Thinking Style In Azerbaijani Mughams (On the Basis of Rast and Shur Mughams)* ……...…….. 317

Alexandria Sultan von BRUSSELDORF (USA-Azerbaijan) – Putting the Azerbaijani mugham singing voice on the world map: voice research through medical and acoustic computer technologies …….…….. 321

Jean DURİNG (France) – The Persian tahrir as glottal technique and melismatic form …….. 336

Shamil ISMAYİLOV (Azerbaijan) – Muğamın struktur təhlilinin yeni metodu. *(New Method of Structural Analysis of Mugham)* …….....…. 343

Taira KERİMOVA (Turkey) – Самоорганизация как принцип самосохранения мугамной традиции в парадигме жанровых дублей. (*Self-Organization as a Principle of Self-Preservation of the Mugham Tradition in the Paradigm of Genre Doubles*) …… 349

Gultekin SHAMILLI (Russia) – An Auditory Memory Study on Mugham-Dastgah Teaching Process: from Theory to Practice …….…….. 355

Sashar ZARIF (Canada) – Dancing Mugham: Creating living steps out of ancient Echos …….. 360

Plenar sessiya

Michael CHURCH
United Kingdom

PRECIOUS MUSICS UNDER THREAT

Abstract: *My lecture will begin with an account of why - and how - I came to create my book 'The Other Classical Musics: Fifteen Great Traditions'. The spur was what I have called 'the musical equivalent of political colonialism' - the assumption, among Western musicologists, that European classical music is superior to all other styles, which should all be classed as simply 'folk music'. In my book European music takes its place among other classical musics on an equal footing, getting no special treatment.*

Selecting 15 different local musics deserving of inclusion was arbitrary - Korean and Azerbaijani classical musics were not included, but maybe should have been. But I will look at the unifying factors linking those musics which were included. I will point out how central the modal principle is in so many different civilisations. In the Middle East maqam, or mugam, or maqom is the name of the style which each mode has its own sound-world, its own mood, and its own set of social connotations. In what used to be known as Persia, the modal system is known as the radif, and I will argue the similarity which that has with Azerbaijani mugam. I will also describe the movement now growing among female Iranian musicians to give the radif a female aspect.

After giving thumbnail portraits of the world's main classical traditions - in which I will include jazz - I will look at the condition of each in the present day. And I will indicate the threats which many of them are now under, from war, politics, and disease. I will cover the current threats to classical music in Afghanistan, Xinjiang, Syria, and Mali, and I will broaden the argument to cover all the world's traditional musics. I will look at how a music grows, how it is sustained, and how it can die. And I will examine current attempts to preserve it.

Rachel HARRIS
Professor of Ethnomusicology
SOAS University of London
Email: rh@soas.ac.uk

MAQĀM GEOGRAPHIES: NEW APPROACHES TO THE STUDY AND PRACTICE OF MAQĀM

Abstract: *This paper reflects on the possibilities for new approaches to maqām-based music-making that look beyond the confines of national canons, and a shift in focus towards cosmopolitan formations, human mobilities and transnational cultural flows. I propose a combined methodology of multi-sited ethnography, archival research, and practice-based research in order to explore pre-and post-Soviet collaboration and exchange, contemporary border-crossing imaginaries, and potentials for new creativities.*

Keywords: *geographies – border crossing – ethnography – practice-based research – new creativities*

The position of the nation state has become increasingly troubled in the 21st century, challenged by transnational flows of finance and ideology, alliances and corporations, pandemics and populist movements, violent territorial incursions, and exclusions of populations. A new project based at SOAS University of London, called "Maqām Beyond Nation" (MAQAM), highlights the place of expressive culture within this troubled terrain: the role it plays in harnessing emotion to ideology, and its tendency to pre-figure social and ideological shifts. While an earlier wave of scholarship explored the uses of music in nation-building initiatives, in recent years the theoretical focus has shifted towards musical circulation and cosmopolitanism, using expressive culture as a way to understand "post-national" sensibilities and cosmopolitan formations, human mobilities and transnational cultural flows.

MAQAM addresses what happens when canonised forms of "national culture" break free from nation, either through cross-border collaborations, creative experimentation and the rise of new imaginaries, or when they are violently ejected from national territories as musicians flee from war or repressive regimes. The project focuses specifically on the prestigious musical traditions of maqām across Western and Central Asia. Forged in histories of pre-modern exchange across the Islamic world and deep-rooted in religious practice, subject to radical re-invention under twentieth century nationalisms and often privileged as the pre-eminent musical symbol of nation, these repertoires provide a rich terrain to explore questions of bordering and unbordering culture. In these diverse but culturally and spiritually interconnected Muslim majority regions, with their histories of European, Soviet and Chinese colonial rule, battered by successive wars, repressive regimes and mass migration, the study of musical culture has, too often, been isolated from the wider social, religious and political context.

Our project pioneers a new form of collaborative research, bringing together a team of researchers from Western and Central Asia to work across geographical, methodological and disciplinary borders. Our methodology combines musical creativity (stimulating and showcasing new forms of cross-border performance) with musical research (analytical, archival and ethnographic). We aim to stimulate new transnational links between musicians and scholars working in the maqām sphere through a programme of concerts, workshops and international conferences. We hope to curate a new body of work in the form of collaborative performances and compositions, working closely with musicians rooted in selected maqām traditions, with the goal of stimulating new forms of creative practice based on the principle of neighbourly exchange.

Research Context

Maqām traditions (*mugham, makam, maqom, muqam*) are found across the Islamic world (De Zorzi 2019) from Morocco to Indonesia, in diverse contexts from Quranic recitation (Nelson 2001, Rasmussen 2010) to elite court traditions (Feldman 1996, Sumits & Levin 2015) and Sufi ritual practice (Ekinci 2017, Shannon 2006). The histories of circulation across the maqām world can be observed in the writings of theorists from Mamluk Cairo to Safavid Iran (Wright 2014, 2019).

However, the broad thrust of scholarship over the past few decades has looked away from these patterns of contact and change in order to focus on the 20th century formation of national canons. Often these processes entailed a profound separation from earlier traditions of theory and practice, as maqām repertoires accrued powerful new meanings and symbolic value as national culture. The 20th century saw the rise of nationalisms across the Islamic world, within the Soviet sphere and elsewhere, and with this the cementing of imagined traditions through acts of systematisation and documentation (e.g. the 1932 Cairo Congress; El-Shawan 1980); the formation of large-scale repertoires such as the Tunisian Maluf (Davis 2004), Iraqi Maqām (Hassan 2017), Iranian Radif (Nooshin 2018), and the separation of shared traditions into distinct national repertoires (eg the Uzbek/Tajik Shashmaqām, During 2005).

Alongside the emergence of fixed repertoires and practices came notations, large-scale ensembles and new performance contexts such as concert halls and radio broadcasts (Djumaev 2005); state sponsorship and conservatory-based transmission nurturing large cohorts of virtuosic performers; the introduction of women as public performers; and the Westernisation and theorisation of maqām repertoires in order to establish new traditions of "national" art music (Frolova-Walker 1998). These new systems of performance, transmission and knowledge production operated in parallel with established traditions of maqām practice (home-based musical gatherings, ustad-shagird / master-apprentice transmission, the ritual gatherings of Sufi groups) but nevertheless influenced their performance. Especially—but not exclusively—in the Soviet sphere, these traditional contexts were weakened, or driven underground, by successive religious purges and other crackdowns. My early research (2008) demonstrated the intense processes of selection, negotiation and (re)creation involved in the canonisation of the Uyghur Twelve Muqam, and the way that this new repertoire and surrounding set of professional practices later served as the focus of efforts to safeguard Uyghur heritage under the UNESCO framework.

In recent years, however, a shift has occurred across different locales throughout the maqām world. This new trend encompasses the large numbers of displaced musicians who are creating new transnational networks and exploring new forms of maqām-based creativity in exile, and the rise of neo-traditionalist and revivalist movements which draw on historical or neighbouring models of repertoire, creative practice and spirituality, creating new cosmopolitan musical formations which have as yet received little scholarly attention.

A new framework for maqām research

In contemporary scholarship and popular discourse, nations are a central part of the mental maps that orient us. When we name a musician as "Iranian", we fix them within the communal, political, and aesthetic affiliations of the Iranian nation. But nation is only one of the many formations to which music ties us. Music can also displace musicians stylistically and aesthetically; musicians may come from particular places, but their aesthetic outlook often emerges from places less easy to territorialise (Collins & Gooley 2016). Recent years have seen a growing trend in the academic disciplines of musicology and ethnomusicology, a trend that chips away at nation-oriented categories by focusing on transnational exchanges, cosmopolitan musical expression, and larger global musical histories (Strohm 2020), seeking the connections between plural narratives and perspectives, and subjectivities formed across and between national borders (Celestini & Bohlman 2014). This emphasis on borders and contact zones reveals the ways in which musical change is more dynamic, and how cultural exchange may be more productive when it bypasses the centres where national canons are maintained.

MAQAM will foster an emerging set of disciplinary norms which privilege multi-sited ethnographic research, a focus on contact zones, and exploration of multiple levels of exchange. Central to this

project is a commitment to directing our attention not only towards elite musicians but also toward "everyday" musical cosmopolitanism, using ethnographic methods to engage the viewpoints of people on the ground in their regular musical practices. We attend to the interplay between musical expression, discourse and social bonds, and the ways in which this nexus constructs distinctive understandings of space, time, emplacement, and personhood (Chávez 2017). We hold that embodied expressive affiliations are axial to voicing one's place in the world, claiming space across the physical divides of nations and the cultural divides of politics.

Working in small cross-border research groups, the team will conduct archival and ethnographic research in selected locales along the fault lines of postcolonial nations, in key sites where traditions of maqām-based music-making that were historically rooted in traditions of linguistic and cultural exchange were split apart in the 20th century by new geopolitical power blocks and national borders. They are also sites where significant cross-border movements are now emerging. A shared set of questions link our approach to these sites:

- How did musicians in the maqām world conceptualise border-crossing music-making, collaboration and exchange in the late 19th and early 20th centuries?
- How did the rise of national canons affect these understandings?
- How are contemporary styles of maqām performance and creativity evoking new border-crossing sensibilities and imaginaries?
- Can we understand these new formations as revival or neo-traditional movements? In what ways do they draw on history to re-contextualise an imagined past?
- How do these movements relate to institutionalised music-making and thought?
- What questions of authenticity, authority and legitimacy may arise?

Underpinning these questions is an understanding of maqām repertoires as idiosyncratic discursive traditions (Garvey 2020): systems which are not monolithic and fixed, but continuously shifting, and curated by individuals who actively translate what they inherit. Careful listening to different renditions of a particular repertoire may reveal a wide variety of intonation, vocal style and melodic contour. Alternative readings of archival sources, and ethnographic methods such as oral histories or listening together to recordings, may privilege the personal and idiosyncratic over and above the canon. National borders and ideologies may dominate the ways in which interlocutors rhetorically frame their practice, but an encounter with particular vocal styles and sounds may evoke other memories of migrations and encounters not normally privileged in the historical record (Wenz 2020). Musical genealogies often trace historical or imagined connections across borders: Mulla Mojizi's late 19th century *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn* (Histories of Musicians), for example, traces a historical arc linking Central Asia to the wider Islamic and Greco-Roman worlds (Sumits 2016); the moving tale of the composition of Maqām Tiflīs—part of the modern Iraqi Maqam repertoire—involves a 19th century Kurdish musician in Baghdad creatively inspired by his thwarted love for an Armenian dancing boy (Touma 2003). Such stories also point towards the possibility of queering the established histories of maqām (Ahmed 2006).

A new framework for collaboration and practice research

MAQAM engages these historical connections and theoretical moves in action, bringing them to bear on the sphere of contemporary creativity and performance. We will work with local musicians across our regions of interest, facilitating, documenting and showcasing their new explorations of neighbouring repertoires, shared musical aesthetics and techniques. We explicitly reject the established model of musical collaboration which uses Western classical music as the core and adds in other "world" traditions for exotic flavour. We position ourselves against the dominant orientations of such projects. A recent example of "Silk Road" composition exemplifies the tendency of nationalist projects to recycle colonial, orientalist tropes: rendered in a western classical framework of opera, ballet and symphonic forms, the piece featured a "musical caravan" of "national instruments" (ney, 'ud, qanun) decorate a series of exotic musical tableaux linked by the heroic figures of Alexander the Great, the Prophet Muhammad and Tamerlane.

Such forms of intercultural performance in the West have been roundly critiqued for their use of indigenous musicians as a resource without disrupting the dominant ontologies of Western classical music-making; "an ingredient in someone else's stew" (Robinson 2020).

We aim to foster a different kind of collaboration: egalitarian creative encounters between neighbouring traditions. For example, one strand of the project will explore the shared musical language of Uzbek and Uyghur maqām. These repertoires may be understood as regional dialects of a shared musical tradition, and yet the 20th century Soviet-Chinese border, and decades of canonisation under Soviet and Chinese nationalities policies, have driven a wedge between them. We will take an interdisciplinary approach to working across this divide, using oral histories and archival research to explore shared histories, and musical-analytical work to compare the repertoires. This background research will inform our collaborative practice research: we will work with a select group of outstanding local musicians who are deeply rooted in their respective traditions of maqām, to explore and showcase the potential for new cross-border creativities.

The collaborative music-making projects that we will foster are specifically designed to stimulate new cultural flows and new exchanges in forms of knowledge and creative practice within the maqām cultural sphere. We will interrogate the negotiations involved in these specifically-bounded forms of "neighbourly" intercultural musical collaboration, and the questions of authority, knowledge and power which emerge. Imaginaries are always co-present in the performance space of cross-cultural collaborations, entailing the negotiation of a series of relationships between participants, notions of identity, mode, repertoires, and performance styles (Dueck 2013). We will explore how Central Asian musicians relate to the vexed question of "lost" microtones in their contemporary performance practice, and how they relate norms of fixed or moveable tunings to questions of authenticity (During 2009). Such questions relate directly to problems of musical colonisation, the internalisation of dominant ways of listening, and the challenges of "border listening." We will attend to the work done by rhythm, in terms of metre and especially "groove" (Keil 1987). We will ask: what does our ability to embody particular rhythms—or the alienation we may feel when encountering unfamiliar rhythms—mean in terms of our sense of identity, and how does this impact on our ability to "cross borders", musically speaking (Harris 2018)? Our focus on performance practice highlights the embodied and interlinked nature of cultural identity and aesthetic formations, and the challenges faced by attempts to act creatively across borders.

We hope that our findings will provide new insights into the entangled histories of postcolonial nations across Asia, and new data to understand historical and contemporary patterns of mobility. We hope to contribute to musicians' ongoing efforts to revitalise their practice and restore knowledge of the science of maqām lost under Soviet colonial rule. Through a focus on local epistemologies and ontologies we will address an ongoing problem in these regions: the need to move beyond Orientalist legacies and present the spiritual and aesthetic dimensions of maqām traditions from local and regional perspectives. Finally, we want to engage directly with scholars in the countries where we work, sharing new methodologies and approaches, and fostering lasting networks of scholarship and performance practice across Western and Central Asia.

References:

Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.

Celestini, Federico, and Philip V. Bohlman. 2014. "Editorial: Musicology and the Discourses of Global Exchange." *Acta Musicologica*, 8(1):1-3.

Chávez, Alex. 2017. *Sounds of Crossing: Music, Migration, and the Aural Poetics of Huapango Arribeño*. Durham, NC: Duke University Press.

Collins, Sarah & Dana Gooley. 2016. "Music and the New Cosmopolitanism: Problems and Possibilities." *The Musical Quarterly*, 99(2):139-165.

Davis, Ruth F. 2004. *Ma'lūf: Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

De Zorzi, Giovanni. 2019. *Maqām. Percorsi tra le musiche d'arte in area Mediorientale e Centroasiatica*. Roma, Squilibri.

Djumaev, Alexander. 2005. "Musical Heritage and National Identity in Uzbekistan." *Ethnomusicology Forum* 14(2):165-84.

Dueck, Byron. 2013. *Musical Intimacies and Indigenous Imaginaries: Aboriginal Music and Dance in Public Performance*. New York: Oxford University Press.

During, Jean. 2005. "Power, Authority and Music in the Cultures of Inner Asia." *Ethnomusicology Forum*, 14(2):143-164.

___. 2009. "The loss of maqamic sense in Central Asia", in *Muqam in and outside of Xinjiang /China, Proceedings of the 6th Study Group Meeting Muqam*, Muqam Institute, Urumqi: 91-101.

Ekinci, Mehmet Uğur. 2017. Not Just Any Usul: Semai In Pre-Nineteenth-Century Performance Practice, in *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright.* Rachel Harris & Martin Stokes, eds. Oxon & New York: Routledge.

El-Shawan, Salwa. 1980. "The social-political context of al-musiqa al-'arabiyyah in Cairo, Egypt: policies, patronage, institutions and musical change (1927–1977)" *Asian Music* 12(1):86-128.

Feldman, Walter. 1996. *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: VWB.

Frolova-Walker, Marina. 1998. "'National in Form, Socialist in Content': Musical Nation-Building in the Soviet Republics." *Journal of the American Musicological Society* 51(2):331-71.

Garvey, Bradford J. 2020. "The Doors of Melody: The Iraqi Maqām as a Tradition of Process." *Asian Music* 51(1):59-93.

Harris, Rachel. 2008. *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam.* Farnham: Ashgate Press.

___. 2018. 'Applied experiments in collaboration along the Silk Road'. *World of Music* 7:37-59.

Hassan, Scheherezade. 2017. Between formal structure and performance practice: On the Baghdadi secular cycles. In Harris & Stokes eds. *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays for Owen Wright*. Oxon & New York: Routledge.

Keil, Charles. 1987. "Participatory Discrepancies and the Power of Music." *Cultural Anthropology* 2(3):275-283.

Nooshin, Laudan. 2018. *Iranian Classical Music: The Discourses and Practice of Creativity*. Oxon & New York: Routledge.

Nelson, Kristina. 2001. *The Art of Reciting the Qur'an.* Cairo: American University in Cairo Press.

Rasmussen, Anne. 2010. *Women's Voices, the Recited Qur'an, and Islamic Musical Arts in Indonesia*. Berkeley: University of California Press.

Robinson, Dylan. 2020. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies.* University of Minnesota Press.

Shannon, Jonathan. 2006. *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria.* Wesleyan University Press.

Strohm, Reinhard ed. 2020. *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project.* Oxon & New York, Routledge.

Sumits, Will. 2016. "Tawārīkh-i Mūsīqīyūn: The 'Histories of Musicians' from Herat and Khotan according to a 19th century Chaghatai treatise from Eastern Turkestan", *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* 10: 127-200.

Sumits, Will and Theodore Levin. 2015. "Maqom Traditions of the Tajiks and Uzbeks." In *The Music of Central Asia*, Levin, Daukeyeva & Köchümkulova eds. Bloomington: Indiana University Press, 320-343.

Touma, Habib Hassan. 2003. *The Music of the Arabs.* Portland, Oregon: Amadeus.

Wenz, Clara. 2020. "Yom Yom Odeh: Towards the Biography of a Hebrew Baidaphon Record." *Yuval* 11.

Western, Tom. 2020. 'Listening with Displacement: Sound, Citizenship, and Disruptive Representations of Migration'. *Migration and Society*, 3(1): 294-309.

Wright, Owen. 2014. Music Theory in Mamluk Cairo: The ġāyat al-maṭlūb fī 'ilm al-adwār wa-'l-ḍurūb by Ibn Kurr. Abingdon and New York: Routledge.

___. 2019. Music theory in the Safavid age: The taqsīm al-naġamāt. Abingdon and New York: Routledge.

Санубар БАГИРОВА

Ведущий научный сотрудник Института
Архитектуры и Искусства НАНА,
доктор философии по искусствоведению, доцент
Заслуженный деятель искусств Азербайджана
Email: sanubar.baghirova@gmail.com

К ВОПРОСУ О КОНЦЕПЦИИ МУГАМА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация: *В статье рассматривается ряд тем, важных для понимания явления мугама в азербайджанской музыке. В любом исследовании важно с самого начала условиться о содержании используемых в нем понятий, поэтому в данной статье будут рассмотрены такие, казалось бы, общеизвестные понятия как мугам и дастгях, которые могут иметь более широкое содержание, чем это принято думать. Далее в статье также уделяется внимание вопросам формирования музыкального жанра дастгях, его ладовой структуре, музыкальной форме и композиционной идее, и его эволюции в XX веке. Изучение мугама с таких различных его сторон дает некоторое целостное представление об этом музыкальном явлении, что позволяет называть такое целостное видение «концепцией».*

Ключевые слова: *мугам, дастгях, поли-жанровая композиция, поли-ладовая композиция*

Sanubar BAGHIROVA
Leading Research Fellow of the Institute
Architecture and Arts of ANAS,
PhD in Art, Associate Professor
Honored Art Worker of Azerbaijan

TO THE CONCEPT OF MUGHAM IN AZERBAIJANI MUSIC

Abstract: *The article considers a number of topics important for understanding the concept of mugham in Azerbaijani music. It starts with such, at first glance, well-known notions as mugham and dastgah, which may have a broader content than is commonly believed. The paper also focused on the process of formation of the Dastgah, on its modal system, musical form, and its evolution in the 20th century. The study of mugham from these various angles provides some holistic view of the phenomenon of mugham, which allows us to call such a holistic vision a "concept".*

Keywords: *mugham, dastgah, poly-genre composition, poly-mode composition*

Согласно словарному значению слова «концепция», оно означает «систему взглядов на те или иные явления или общий замысел»[1]. Конечно, в рамках небольшого сообщения невозможно изложить концепцию мугама в полном ее виде, но я, все же, постараюсь осветить здесь ряд тем, которые важны для ее понимания. В частности, я изложу здесь свое понимание понятий *мугам* и *дастгях* в азербайджанской музыке, процесса формирования музыкального жанра, который сегодня носит название *мугам*, его эволюции в 20 веке, ладовой структуры, музыкальной формы и композиционной идеи *дастгяха.* Эти темы составляют только часть проблем изучения мугама, которыми я занимаюсь на протяжении более чем 40 лет. Но они в совокупности дают сравнительно целостное представление о явлении мугама в азербайджанской музыке, что позволяет называть такое целостное видение «концепцией».

[1] Словарь иностранных слов, 3-издание под редакцией И.В. Лёхина и проф. Ф.Н. Петрова, Москва, 1949, с 333.

О понятии «мугам» в азербайджанской музыке

В нашей музыкальной науке устоялось мнение, что термин «мугам» в азербайджанской музыке обозначает категории **лада** и **жанра.** Однако, на мой взгляд, его следует относить, прежде всего, к **типу мелодии**, удачно названной Узеиром Гаджибековым "*bəhrsiz hava*". Именно *"bəhrsiz hava",* то есть буквально «мелодия без метра», составляет главный признак жанра мугам, признак, который проявляется во всех существующих разновидностях этого жанра. (5,*3*; 6,*29*). Как известно, такими разновидностями являются вокально-инструментальный мугам, инструментальный мугам, зерби-мугам и дастгях. Здесь можно напомнить также о существовании чисто вокального мугама, распространенного в азербайджанской культовой музыке. Все эти виды мугамных композиций могут различаться по составу исполнителей, по музыкальной фактуре (зерби-мугам) или по масштабу ладовой структуры (мугам или дастгях). Но общим элементом, объединяющим их в единый музыкальный жанр, является именно тип неритмованной музыкальной речи, в той или иной протяженности обязательно присутствующей в них. Показательно, что когда азербайджанцы просят музыканта сыграть или спеть мугам, то они имеют в виду именно мелодию без метра. (2, *225*)

Что касается термина мугам как названия жанра азербайджанской музыки, то и здесь не все так однозначно. Прежде всего, стоит отметить, что в качестве названия жанра термин мугам имеет сравнительно недавнее происхождение: насколько мы можем судить, он вошел в употребление в Азербайджане, как и в целом в регионе Южного Кавказа, в первые десятилетия XX века. Его, например, нет в трактате «Визухил аргам», составленном карабахским ученым Мир Мохсин Навваб в 1884 году. Но, как мы знаем, в трактате впервые нашел упоминание и некоторое описание новый музыкальный жанр, получивший распространение в музыкальной практике Азербайджана приблизительно в середине 19 века, и этот жанр носил название *дастгях*. Следующий отрывок из трактата интересен с точки зрения терминологии, которой пользуется Навваб в этом трактате: «*Люди, разбирающиеся в этом предмете, составили несколько дастгяхов из названных выше нагаматов и шобе. Эти дастгяхи, с Божьей помощью, будут [далее] объяснены, [и еще они] определили теснифы для этих составов мелодий. Однако в этом рисале нет нужды называть их и давать объяснения, так как [выбор] теснифов зависит от [меры] знаний певца. Любые подходящие для мелодий стихи можно спеть*». (12,*35-36*) Из приведенного отрывка можно заключить, что *nəqamat* и *şöbədat* суть ладовые термины; ими обозначались лады, из которых складывалась целостная ладовая структура дастгяха, так сказать, его основной «строительный материал», тогда как теснифы, то есть песенные мелодии, вставлявшиеся в него, не имели закрепленного за ними места в композиции дастгяха и их выбор был предоставлен воле музыканта, исполнителя дастгяха.

Термин «мугам» в качестве названия музыкального жанра стал входить в употребление приблизительно в начале XX века: в частности, я нашла его на афише концерта Джаббара Гаръягды оглу в сопровождении тара (Ширин Ахундов) и кеманчи (Гулу Алиев), состоявшегося 23 июня 1911 года в Ираване. Здесь в правой колонке афиши на азербайджанском языке значилось, что музыканты будут исполнять: 1. *Arasbarı və Osmanlı, 2 Şur dəstgahı, 3 Mahur tamam dəstgah, 4 Bayatı İsfahan* ***muğamı****, 5 Kabili və sair havalar*. (Илл.1) [2] Обычно в афишах подобных концертов или в каталогах граммофонных компаний указывались только названия исполнявшихся мелодий без указания их жанра, как например, на афише концерта Абулхасан Хана Игбала в Тифлисе в 1914 году. Выдающийся иранский ханенде азербайджанского происхождения в сопровождении такого же выдающегося иранского тариста Дервиш Хана в этом концерте исполнял мугамы Махур, Дилкеш, Баяты Исфахан, Баяты Раче, Фарахангиз, однако в афише нет терминов *мугам* или *аваз*; здесь сообщаются только названия мелодий.

[2] Фотография афиши взята из книги Ф.Шушинского (14)

Афиша другого концерта, состоявшегося 22 февраля 1927 года «при участии Заслуженного артиста республики А.С.С.Р. Г. Сарабского», просто сообщала, что «В ПРОГРАММЕ: **Мугамат**, Азербайджанские народные песни и танцы».

Интересно, что Узеир Гаджибейли в своей работе «О музыке азербайджанских тюрков» также отмечает позднее происхождение терминов *мугам* и даже *дастгях:* «*Среди магамов и дастгяхов 'Раст', 'Махур', 'Шур', 'Чахаргях', 'Сегях', 'Кабули', 'Баяты-Шираз', 'Баяты-Кюрд', 'Баяты-Гаджар' и другие являются самыми известными и (чаще других) исполняемыми. Старинные музыканты не называли их магамами и дастгяхами, одни (мелодии) назывались 'гюше', другие 'шобе' или 'аваз'*». (10, *184*)

Термин «мугам» в значении жанра употребляет также Саша Оганезашвили, известный бакинский музыкант того времени и колумнист журнала «*Dan yıldızı*» в своей статье "*Azərbaycan xalq musiqisinin vəziyyəti*" за 1929 год. (13, *33*). Здесь его фраза «*классические произведения Востока (или мугамы)*» очевидным образом ставит знак равенства между понятиями мугам и музыкальное произведение.

С 1920-х годов термин *мугам* постепенно начинает превращаться в общее название жанра, распространяясь на все его разновидности, включая даже дастгяхи (6,*29*). Так, в одной и той же книге, статье или нотном издании один и тот же дастгях может именоваться то мугамом, то дастгяхом, как мы видим это в нотных изданиях Наримана Мамедова «Азербайджанский мугам Чахаргях» (16) и «Азербайджанский мугам Раст» (17). Надо заметить, что инструментальные мугамные композиции у нас всегда однозначно называют мугамами, даже если они исполняются в форме дастгяха. К примеру, в нотном издании «*Azərbaycan instrumental muğamları*» Акрама Мамедли (18) Раст, Баяты Гаджар, Махур-хинди, Орта махур, Забул Сегях, Харидж Сегях, Шур, Баяты Шираз, Чахаргях, Хумаюн и Рахаб представлены как мугамы, хотя, на самом деле, они записаны в форме инструментальных дастгяхов, то есть в виде полных ладовых циклов. Причины такой «дискриминации» инструментальных дастгяхов я вижу, во-первых, в историческом пути формирования дастгяхов, в их изначальной поли-жанровой природе, а во-вторых, в особенностях национального музыкального вкуса азербайджанцев.

О явлении дастгяха в азербайджанской музыке, его ладовой структуре и музыкальной форме

Дастгях изначально складывался в форме поли-жанровой музыкальной композиции. Так, уже на раннем этапе его формирования, как мы знаем из трактата Навваба, мугамные части в дастгяхе (*nəğamat, şöbədat*) перемежались с теснифами. В дастгяхах Мирза Фараджа, Джаббара Гарьягды оглу, Мешади Мелика Мансурова, отразивших мугамную исполнительскую практику первых десятилетий XX века, теснифы очень редко упоминаются, а в составах Навваба они и вовсе не указаны. Это, однако, не означало, что они не исполнялись в то время в составе дастгяхов. Просто, по обыкновению, в таких списках фиксировался только порядок следования обязательных, то есть мугамных частей. О присутствии теснифов и рянгов в дастгяхе писал также Узеир Гаджибеков в

статье от 1919 года, где даже уточняется их место в композиции. По свидетельству Гаджибекова, рянги исполняются в середине дастгяха, тогда как теснифы, главным образом, в конце композиции, хотя случается, что их исполняют также в середине дастгяха. (10,*194*).

В списках азербайджанских дастгяхов конца XIX - первой четверти XX века очень редко упоминается такая часть, как дерамед: единственные случаи его упоминания - в трактате Навваба в составе дастгяха Нава под названием «Дерамеди Шахназ», а также в составе дастгяха Шур в списках Мирза Фараджа Рзаева и братьев Мансуровых Сулеймана и Мешади Мелика. Как явствует из этих списков, ни в том, и ни в другом случаях дерамед не исполнялся в самом начале дастгяха. Из этого можно сделать вывод, что в дастгяхах начала XX века эта часть не носила функции экспонирования в форме, как это имеет место быть в современном азербайджанском дастгяхе.

Композиционная идея дастгяха как поли-жанрового целого наиболее последовательно и логично воплощена в современном азербайджанском дастгяхе. Так, в его состав входят, практически, все малые самостоятельные музыкальные жанры, имеющиеся в современном мугамном репертуаре. (6, *29*). Я имею в виду мугам (род музыкальной медитации), тесниф (песенный жанр), такие инструментальные пьесы как дерамед (нередко в характере марша) и рянг (танцевальный жанр), а также вокально-инструментальный зерби-мугам, (который, как я считаю, своим возникновением обязан азербайджанскому ашыгскому жанру *şikəstə*).[3] Сегодня некоторые современные музыканты-исполнители включают в дастгяхи и мугамы также азербайджанские народные фольклорные песни или произведения классических азербайджанских композиторов Узеира Гаджибекова, Джахангира Джахангирова, Фикрета Амирова, тем самым еще более расширяя жанровую среду дастгяха.

В составе дастгяхов есть также несколько вокально-инструментальных частей, которые из-за их необычного ритмического рисунка нельзя определенно отнести ни к мугамам, ни к теснифам (какими мы знаем их сегодня), ни, тем более, к зерби-мугамам. Я имею в виду Ушшаг в дастгяхе Раст и в родственных ему дастгяхах, Месневи в дастгяхе Хумаюн, Дилруба в дастгяхе Баяты-Шираз. Хотя в метрике этих мелодий есть определенный элемент организованности, но она более свободна, нежели в теснифах и рянгах, а с другой стороны, все же не так свободна, как в мугаме. Сейчас трудно сказать что-либо определенное о жанровом происхождении этих мелодий, но они определенно стилистически отличаются от других метрических пьес, исполняемых в составе азербайджанских дастгяхов, как несколько более старинный слой в их репертуаре.

Дастгях в азербайджанской исполнительской практике изначально возник как жанр вокальной музыки, как многочастная композиция, состоявшая, главным образом из вокальных мелодий, авазов и теснифов, а позже также зерби мугамов. Благодаря сохранившимся афишам «восточных концертов» начала XX века мы видим, что в программах этих концертов нередко с сольными номерами выступали известные инструменталисты (сазенде) того времени – на таре Мирза Садыг, Мирза Фарадж, Мешади Зейнал, Бала Меликов, на кеманче Гулу Алиев, Саша Оганезашвили. Но никто из них не выступал перед публикой на концертах или на свадьбах с исполнением целого дастгяха, да им, собственно, никто и не предлагал этого. В мугамной исполнительской практике в XIX веке и в первой половине XX века роль сазенде по большей части сводилась к музыкальному сопровождению певца, ханенде, прежде всего потому, что в сознании азербайджанских слушателей архетипом, подлинником дастгяха была именно вокальная его форма. Возможно, по этой причине инструментальные мугамы не называют дастгяхами, даже если в них исполняется полный ладовый цикл дастгяха. Кроме этого, нужно признать, что азербайджанская публика всегда отдавала предпочтение вокальному исполнительству мугамов. Эти мысли созвучны с высказываниями Узеира Гаджибекова об искусстве ханенде, роли сазенде в мугамном исполнительстве, и об инструментальном исполнении дастгяхов. Так, в 1919 году он писал, что «искусство ханенде имеет большое значение и ценность ханенде велика», что «задача инструменталиста в том, чтобы ввести певца в состояние энтузиазма (возбуждения)» (10, *197*). Особенно поразительно его высказывание

[3] Об особенностях жанра *şikəstə* и его близости к жанру зерби-мугам писали также Мамедсалех Исмаилов (9), Ирада Кочарли (11), Кямиля Атакашиева (7)

о том, что «петь дастгяхи на основе поэтических метров нормально, но их инструментальное исполнение не есть нечто нормальное, и поскольку такое исполнение было бы чем-то пресным, оно и не (особо) практикуется» (10, *188*)

В связи со сказанным неудивительно, что до сегодняшнего дня понятие дастгяха продолжает ассоциироваться именно с таким видом композиции. И хотя уже с 1930-х годов в учебные программы по тару входило обучение полному инструментальному дастгяху,[4] но все же, по общему убеждению, обязательными признаками азербайджанского дастгяха являются вокально-инструментальный состав исполнителей и присутствие в композиции таких частей, как *теснифы, рянги, дерамед* и *бердашт*. Этого мнения придерживаются как музыковеды, так и сами музыканты-исполнители. Рамиз Зохрабов, например, считает, что "дастгях в своем полном виде представляет большое циклическое или многочастное произведение. Важнейшую особенность дастгяха составляет логически выстраиваемая последовательность шобе и гюше, теснифов и рянгов в нем. (15,*90*). Виктор Беляев также относит теснифы и рянги, наряду с мугамами, к основным частям дастгяха, (4, *153*), то есть, фактически, придает последним формообразующее значение, с чем, однако, я не могу согласиться.

Дерамед, Бердашт, теснифы и рянги составляют целостный композиционный «ордер» дастгяха и мугама. Но, на мой взгляд, формообразующую функцию в них носят Дерамед, (а при его отсутствии) Бердашт, а также мугамные части, так как только они определяют процесс движения, развития формы в дастгяхе. При этом объектом развития является не тематический материал, как это имеет место в европейской музыкальной форме, но мугамный лад. И в этом смысле дастгях и мугам различаются, прежде всего, масштабом своей ладовой структуры и степенью разнообразия составляющих ее элементов. Дастгях представляет **поли-ладовую** или **мульти-ладовую композицию** (5, *101*), тогда как мугам имеет гораздо более однородную ладовую структуру, состоящую из одного-двух, редко трех ладовых модусов. Например, ладовая структура мугама Шахназ, включающего три части (Шахназ, Дилкеш и Зиль Шахназ), образуется всего из двух ладовых модусов - Шахназ и Дилкеш, а Зиль Шахназ просто транспонирует лад Дилкеш на октаву вверх. Мугам Гатар фактически является моноладовой композицией.

Возьмем для сравнения ладовую структуру азербайджанского дастгяха Шур. В его состав, кроме самого лада Шур (Майе) и его октавного тонального варианта (Семаи Шамс, Заминхара, Хиджаз) входят также лады Шахназ (Шур-Шахназ), Раст (Баяты Тюрк) и Сегях (Шикесте-фарс), а также лад Сарендж с переменной тоникой (Сегях+ Шур). Но в некоторых дастгяхах мульти-ладовая композиция может возникать за счет всевозможных комбинаций исходных ладовых модусов, например, их инверсии, вычленения и транспозиции или перемены направления (с восходящего на нисходящее движение или наоборот), альтерации ступеней или изменения их функции. В этом отношении дастгях Чахаргях представляет поразительный феномен ладокомбинационной техники. Все ладовые модусы, из которых складывается его мульти-ладовая композиция, представляют различные комбинации исходных трех тетрахордов (модусов) лада Чахаргях. (6, *43*)

Итак, развитие формы дастгяха или мугама происходит за счет обрастания исходного лада родственными ему ладами, которые в своей совокупности составляют более (дастгях) или менее (мугам) разветвленную ладовую систему, ладовую композицию.

Тема родства ладов в азербайджанской музыке была впервые затронута Узеиром Гаджибейли и несколько более подробно развита Мамедсалехом Исмаиловым. Я в своих работах подхожу к этой теме с другой стороны. Я, в частности, рассматриваю явление родства ладов в рамках дастгяха, как принцип, скрепляющий его в цельную музыкальную форму, и различаю в ладовой структуре дастгяха несколько степеней родства. Наиболее близкую степень родства составляют лады, имеющие общую тональность, как, например, Майе Раст и Ушшаг; более дальними являются лады, транспонирующие исходный лад на другую высоту (Майе Чахаргях и Хисар) или пред-

[4] В учебной практике музыкальных училищ в Азербайджане в 1920-х годах за основу были приняты программа Тюркского Музыкального Техникума, в 1930-х-1940-х годах программа Мансура Мансурова, в 1950-х-1960-х годах программа Ахмеда Бакиханова, а с 1970-х годов программа Кямиля Ахмедова.

ставляющие его инверсии. Правда, транспонирование исходного лада на октаву вверх воспринимается слухом скорее как динамическая реприза всей формы, то есть как нечто знакомое, но уже преобразованное в другое художественное качество. Наиболее дальнюю степень родства в дастгяхе, на мой взгляд, составляют лады, не связанные напрямую с исходной ладовой формулой и, по сути, выходящие на ее пределы. Я имею в виду, например, появление в дастгяхе Раст ладовых формул Шур (Дилкеш, Дешти, Кюрди), Сегях (Ходжесте или Шикесте фарс, Мубаррига), Шуштер (Вилаети), или в дастгяхе Шур ладовых формул Раст (Баяты Тюрк), Сегях (Шикесте фарс, частично Сарендж), и тому подобное. Интересно, что такие «иноладовые» включения, если они есть, то обычно появляются в том участке формы дастгяха, который составляет этап максимального развития его формы, то есть перед репризой.

В целом, если рассматривать образование формы дастгяха на основе лада, как процесс разрастания, усложнения и циклизации его первоначальной структуры, то становится очевидным, что ***развертывание*** музыкальной формы в мугаме происходит по мере все большего удаления от исходной ладовой формулы, а ***замыкание*** – в результате возвращения к ней. Функцию ***экспонирования*** в азербайджанском дастгяхе несет Дерамед или при его отсутствии (например, в инструментальных мугамах) Бердашт и отчасти Майе. При этом Дерамед и (или) Бердашт соотносятся с Майе как ***экспозиция целого*** и ***экспозиция главного***, то есть Дерамед и Бердашт экспонирует ладовую концепцию всего дастгяха, тогда как Майе вычленяет из нее и экспонирует его главную ладовую формулу. Если перевести все сказанное о ладовой структуре дастгяха на язык философских категорий, то это даст нам некоторое представление об особенностях мышления, нашедшего свое отражение в подобной структуре, в частности, о понимании целого и части, о сути движения и развития, пространства и времени. В данной статье нет возможности изложить те результаты, к которым я пришла, но мне кажется необходимым все же пояснить подобный подход к исследованию музыкальной формы дастгяха.

Все мы знаем, что «содержание имеет форму, а форма содержательна», но чаще всего видим только одну сторону этой обоюдной связи, а именно, то, как содержание облекается в ту или иную форму, не особенно задумываясь о том, а какую идею воплощает сама форма. Я, исходя из той мысли, что структура может быть содержательна сама по себе, попыталась «прочитать» смысл, заложенный в структуре дастгяха, определить какая художественная идея, какие особенности мышления и, в конце концов, какое видение мира нашли свое отражение в подобной форме.

Об эволюции азербайджанского дастгяха в XX веке

Ладовая система дастгяха и принцип родства ладов в нем суть самый очевидный показатель организованности и внутреннего единства его формы, отсутствия какой бы то ни было случайности в ладовом составе дастгяха. Сегодня трудно судить, насколько эти качества были свойственны старинным азербайджанским дастгяхам конца XIX века или первой четверти XX века, поскольку нет ни нотных, ни звуковых записей полных дастгяхов того времени. Все, что мы пока имеем – это списки частей в дастгяхах Навваба, Мирза Фараджа, Джаббара Гарьягды, Абу Салика (меджлис Мансурова). Эти списки, за исключением дастгяхов Навваба, были составлены приблизительно в первые десятилетия XX века. Конечно, в это время уже имелись граммофонные записи отдельных мугамных мелодий, частей дастгяхов, но не их полных составов. При сравнении списков старинных и современных дастгяхов нетрудно заметить, что названия многих шобе и гюше совпадают, но неизвестно, насколько они идентичны одноименным современным шобе по своей ладовой формуле. Если предположить, что это одни и те же лады, то структуры старинных дастгяхов, в особенности, дастгяхов Навваба, выглядят хаотичными, бессистемными и состав ладов в них не поддается логическому объяснению (Илл.3).

Dəstgah Çahargah

Nəvvabın risaləsi (1884)	M.Mansurovun məclisi (1909 ilədək)	Fərəc Rzayevin dəstgahı (1927 ilədək)	1922/23-cü ilin tədris programı	Cabbar Qaryağdı oğlunun dəstgahı (30-cu illər)	1935 ilin tədris programı
1 Çahargah 2 Segah 3 Zabul 4 Yed Hisar 5 Muxalif 6 Məğlub 7 Mənsuriyyə 8 Zəminxarə 9Mavərannəhr 10 Hicaz 11 Şahnaz 12Azərbaycan 13 Əşiran 14 Zəngi şuturu 15 Kərkuki	1 Bali Kəbutər 2 Cövhəri 3 Bəstə Nigar 4 Manəndi - Muxalif 5 Yed Hisar 6 Hisar 7 Pəs Hisar 8 Muxalif 9 Məsnəvi" 10 Məalif 11 Qürrə 12 Məğlub 13 Mənsuriyyə 14 Rubənd 15 Üzzal	1 Çahargah 2 Bəstə Nigar 3 Firuz 4 Manəndi - Muxalif 5 Məalif 6 Cövhəri 7 Muxalif (Kərimabadı) 8 Hisar 9 Gülriz 10 Zirkəş 11 Rubənd 12 Qürrə 13 Muxalif 14 Məğlub 15 Mənsuriyyə 16 Üzzal 17 Çahargah	1 Maye - Çahargah 2 Bali Kəbutər 3 Bəstə Nigar 4 Manəndi - Muxalif 5 Muxalif 6 Hisar 7 Qürrə 8 Muxalif 9 Məğlub 10 Mənsuriyyə 11 Üzzal 12 Muxalif 13 Çahargah	1 Maye - Çahargah 2 Güşə Zabul 3 Güşə Beste Nigar 4 Manəndi - Muxalif 5 Muxalif 6 Çahargah 7 Təsnif" 8 Zərbi Mənsuriyyə 9 Məğlub 10 Manənd 11 Maye Çahargah [Hisar bu siyahıda yeni şöbə kimi təqdim edilir]	1 Maye Çahargah 2 Bali Kəbutər 3 Bəstə Nigar 4 Manəndi Muxalif 5 Hisar 6 Qürrə 7 Muxalif 8 Məğlub 9 Mənsuriyyə 10 Üzzal 11 Muxalif 12 Çahargah

138

Например, дастгях Чахаргях у Навваба выстроен так, что если он и начинается с Чахаргяха, то сразу же следом за ним идут три раздела из Сегях (2,3,4), затем три раздела из Чахаргях (5,6,7), далее два раздела (8,9) из Баяты-Гаджар, следом три раздела (10,11,12) из Шур, один раздел (13) из Сегях, один раздел (14) из Раст и последний раздел (15) из Шур. Интересно, что девять из этих 15-ти разделов входят у Навваба также в состав дастгяха Раст. Таким образом, ладотональный план в дастгяхе Чахаргях Навваба (если здесь можно вообще говорить о каком-то плане) предполагает следующий порядок следования шобе друг за другом: Чахаргях, Сегях, Чахаргях, Баяты-Гаджар, Шур, Сегях, Раст, Шур. В этом порядке нет определенного ладового центра, который бы «собрал» и организовал дастгях Навваба в единую форму. Вся композиция как бы «рассыпается» на ряд микроциклов, не связанных общим ладовым центром, ни системой арок в виде более или менее регулярных модуляций («аяг»), ни хотя бы появлением исходного лада в конце дастгяха в виде его обрамления. В этом отношении тот же дастгях в списке Мирза Фараджа, составленном не позже 1927 года, предстает гораздо более логично выстроенным и в нем уже узнаваемы черты ладовой структуры современного дастгяха Чахаргях. Приведенная выше таблица также показывает процесс кристаллизации структуры азербайджанского дастгяха на протяжении первой трети XX века. (8, *138*)

Существенную роль в этом процессе сыграло формирование в Азербайджане в 1920-х годах системы профессионального музыкального образования для молодых исполнителей мугамов и выработка первых учебных программ по мугамату. По инициативе Узеира Гаджибекова, руководившего этим процессом, к составлению программ были приглашены известные музыканты того времени, из ханенде Сеид Шушинский, Джаббар Гарьягды оглу, из таристов Мирза Фарадж Рзаев, Мирза Мансур Мансуров, и другие. Перед музыкантами стояла задача сократить и упростить составы тогдашних дастгяхов, чтобы облегчить для студентов их усвоение. Сравнительные таблицы учебных и концертных версий дастгяхов начала 20 века показывают определенные расхождения в их составах. Естественно, что составление учебных версий также потребовало унификации этих составов. Любой опытный преподаватель мугама сегодня знает, что начинающему студенту желательно показывать одну конкретную исполнительскую версию каждого изучаемого мугама, иначе ему будет очень трудно усвоить всю структуру в целом, передаваемую ему в устном виде и запоминаемую со слуха. Это остается трудным даже сейчас, несмотря на все современные гаджеты. Тогда, в двадцатые годы, в период расцвета мугамного искусства необходимость урезания и унификации составов дастгяхов вызывала непонимание и вполне объяснимое сопротивление музыкантов, составлявших эти программы. Поэтому процесс выработки этих программ был довольно болезненным для них и протекал в атмосфере творческих разногласий, порой, обид и огорчений. Разработчики программ часто собирались в доме тариста Мирза Фараджа Рзаева (1847-1927). Ругия Рзаева-Багирова, внучка тариста Мирза Фараджа и автор воспоминаний о нем (которые я по ее просьбе отредактировала для печати), рассказывала мне, что «обычно сдержанный, скупо роняю-

щий слова Мирза Фарадж преображался в этих спорах, яростно, до спазм в горле, отстаивая каждую попадавшую под сокращение мелодию. Когда словесные аргументы казались исчерпанными, он хватал свой тар и, прижав его к груди, начинал самозабвенно играть какую-нибудь мелодию, а закончив, спрашивал с отчаянием: 'Неужели это можно выбросить?' А потом, после ухода гостей, оставшись один в своей комнате, долго играл для себя». (3, *32-33*).

Нужно заметить, что в двадцатые годы в Баку, Шуше, Агдаме, Шемахе и других крупных городах Азербайджана и Южного Кавказа на свадьбах и меджлисах по-прежнему исполняли развернутые версии дастгяхов. Однако со временем сокращенные учебные версии дастгяхов и мугамов стали закрепляться не только в учебной, но и в концертной или камерной исполнительской практике, и те старинные шобе и гюше, что не вошли в учебные программы, через одно-два поколения музыкантов стали забываться.

При всех культурных потерях, сопровождавших процесс создания учебных программ по мугамату, «эта коллективная работа была ничем иным, как опытом создания собственно азербайджанского дастгяха, процессом вырабатывания композиционных и ладовых и норм, специфичных именно для азербайджанского дастгяха, то есть процессом обретения его характерного национального лица» (2,*70*).

Сокращению составов старинных дастгяхов способствовало также изменение системы темперации азербайджанской музыки в 1930-х годах. Как известно, в начале 20 века в азербайджанском обществе, в прессе шли дебаты о необходимости перехода на равномерную темперацию, связывая это с будущим прогрессом азербайджанской культуры. Неизвестный автор газеты «Каспий» от 1903 года, даже писал, что изменить строй тара, ведущего музыкального инструмента для мугама, значило бы «вывести тар из вековой замкнутости <…> на свет культуры и художественного развития» (1,*106*). Однако проблема равномерной темперации азербайджанских национальных музыкальных инструментов приобрела настоятельность в 1920-х годах, когда первые профессиональные азербайджанские композиторы во главе с Узеиром Гаджибековым стали писать музыку для инструментальных составов, сочетавших европейские и национальные музыкальные инструменты. Введение тара и кеманчи в составы европейских инструментальных ансамблей и оркестра требовало приведения строя национальных инструментов в соответствие с темперированным строем европейских инструментов. В 1920-х годах по поручению Узеира Гаджибекова известный тарист Мансур Мансуров (1887-1967) начал работу над уточнением звукоряда тара для введения равномерной полутоновой темперации и закончил ее в 1933 году. Изменение темперации тара стало еще одной причиной выпадения из составов старинных дастгяхов тех шобе и гюше, в ладовых формулах которых были интервалы, не укладывавшиеся в систему равномерной полутоновой темперации.

Проблема темперации национальных инструментов после 1930-х годов более не поднималась азербайджанскими музыкантами на всем протяжении советского периода истории. Однако вот уже несколько лет, как в азербайджанской музыкальной среде, преимущественно, в среде исполнителей и преподавателей мугама идут дебаты по поводу (не)целесообразности сохранения нынешней темперации тара. Одна часть музыкантов предлагает отказаться от равномерной темперации, считая ее рудиментом советской культурной политики, но есть также большой ряд азербайджанских музыкантов, композиторов и теоретиков, кто выступает против этого, причем вовсе не из привязанности к нашему советскому прошлому. Азербайджанский мугам в том виде, в каком его сегодня знают повсюду в мире, воспринимается как национальный культурный «брэнд». Изменение музыкального строя неизбежно приведет к изменению интонационного музыкального «словаря» мугама, что лишит азербайджанский мугам его национальной узнаваемости. И эта культурная потеря по своей значимости перевешивает утрату некоторого количества мугамных мелодий. Конечно, это не означает, что в искусстве мугама не происходит никаких изменений; оно живет в новом времени и новом обществе, и это отражается в современном музыкальном языке мугама, в его форме, музыкальной фактуре, в присущем ему ощущении времени и ритма и, наконец, в характере коммуникации этого искусства с современным слушателем. Но разговор на эту тему придется отложить до другого раза.

ЛИТЕРАТУРА:

На русском языке

1. А.П. Восточная музыка, ея обработка, будущность и восточный оркестр (продолжение), - Газета «Каспий», 1903, 4 марта, - *XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1901-1911), I kitab,* Toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi prof. Fərəh Əliyeva. Bakı: Nurlan, 2005, ss.101-107

2. Багирова, Санубар. *Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады*. - Баку: Элм, 2007, -289 с.

3. Багирова, Санубар. Азербайджанская музыка и музыканты, Баку: ТэкНур, 2011, -230 с.

4. Беляев, Виктор, «Азербайджанская народная песня», - *О музыкальном фольклоре и древней русской письменности*, Москва, 1971, сс.108-162. –

На английском языке:

5. Baghirova, Sanubar, "Mugham: the Art of Performance and Listening", Asia-Pacific Arts Forum, TNUA, Taipei, 2003, В сб.: Санубар Багирова, «*Азербайджанский мугам*», 2007, т 1, сс.141-151.

6. Baghirova, Sanubar, "The Azerbaijanian Mugham: Artistic Idea and Structural Series" – *Regionale maqam – Traditionen in Geschichte und Gegenwart,* Berlin, 1992, pp.28-50, -305 p.

На азербайджанском языке:

7. Atakişiyeva, Kəmalə, *Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi: aşıq və xanəndə yaradıcılığı.* Bakı, Elm və yəhsil, 2020, - 152 s.

8. Bağırova, Sənubər, *Azərbaycan muğamı. Məqalələr, məruzələr, tədqiqatlar*, Bakı: Elm, 2007, II cild, -151 s.

9. İsmayılov, Mamedsaleh, *Azərbaycan xalq musiqisinin janrları*. Bakı: İşıq, 1984, - 100 s.

10. Hacıbəyli,Üzeyir, "Azərbayvan türklərinin musiqisi haqqında", - *XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları(1918-1920),* III kitab, Toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi prof. Fərəh Əliyeva. Bakı:Nurlan, 2006, ss. 181-206

11. Köçərli, İradə, *Azərbaycan xalq musiqi yaradıçılığında şikəstə*. Bakı: Tural, 2003, - 124 s.

12. Nəvvab, Mir Möhsün, *"Vüzühül-ərqam"*, risaləni çapa hazırlayanı, ön söz, lüğət və şərhlərin müəllifi Z.Səfərova. Bakı: Elm, 1989,- 85 s.

13. Ohanezaşvili, Saşa, "Azərbaycan xalq musiqisinin vəziyyəti" - *Dan yıldızı* jurnalı, Tiflis, 1929, №4, - 33 s.

14. Şuşunski, Firidun, *Azərbaycan xalq musiqiçiləri*, Bakı: Yazıçı, 1985, - 478 s.

15. Zöhrabov, Ramiz, *Muğam*, Bakı: Azərnəşr, 1991, - 119 s.

Нотные издания:

16. Мамедов, Нариман, Азербайджанский мугам Чаргях, Москва: Советский композитор, 1970, - 79 с.

17. Мамедов, Нариман, Азербайджанский мугам Раст, Москва: Советский композитор, 1978, - 110 с.

18. Məmmədli, Əkrəm, Azərbaycan muğamları, Bakı: Azərbaycan, 2010, - 328 s.

I Bölmə

Muğamın və ona qohum olan modal musiqinin həm yerli mühitdə, həm də xaricdə tətbiq edilən ənənəvi janrlarının (İran Rədifi, Orta Asiya Şaşmakomu, Pakistan Qavvalisi, Hindistan Raqası, Uyğur Muqamı və digərləri) tədrisində müasir metodlar və sistemlər

I Section

Modern methods and systems of teaching mugham and related traditional genres of modal music (Iranian Radif, Central Asian Shashmakom, Pakistani Qawwali, Indian Raga, Uyghur Muqam and other genres) practiced both in the native environment and abroad

Абдували АБДУРАШИДОВ
Кандидат искусствоведения, доцент
Узбекского национального института
музыкального искусства им. Ю.Раджаби,
Народный артист Таджикистана
E-mail: navo@mail.ru

АРУЗ И МУЗЫКА:
О НОВОМ МЕТОДЕ ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ РИТМИКИ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ ШАШМАКОМ

Аннотация: *статья посвящена изучению системы стихосложения аруз и ритмических моделей музыки классической традиции Шашмаком, образующихся в соотношении ритмики стиха и музыки. Рассматриваются современный метод изучения и преподавания стихосложения аруз, а также проблема эффективной формы передачи их ученикам — традиции живого исполнительского общения. Определяются также особенности построения ритмических моделей Шашмаком на примере разновидностей метрики стиха аруз, основной части асли.*

Ключевые слова: *стихосложение, аруз, ритмическая модель, Шашмаком, ритмоформула, метод преподавания, форма передачи.*

Abduvali ABDURAŞİDOV
Tacikistan, Düşənbə

ƏRUZ VƏ MUSİQİ:
ŞAŞMAKOM KLASİK MUSIQISİNIN RİTMİNİN YENİ ÜSULLA TƏDRİSİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalə mənzum və musiqinin ritmi nisbətində formalaşan klassik Şaşmaqom ənənəsinin əruz çeşidləmə sistemi və musiqisinin ritmik modellərinin tədqiqinə həsr edilmişdir. Əruz təfsirinin öyrənilməsi və öyrədilməsinin müasir metodu ilə yanaşı, onların şagirdlərə ötürülməsinin səmərəli forması - canlı ifaçılıq ünsiyyət ənənəsi problemi də nəzərdən keçirilir. Əslinin əsas hissəsinin Əruz beytinin metrika çeşidlərinin nümunəsindən istifadə etməklə Şaşmaqom tərəfindən ritmik modellərin qurulması xüsusiyyətləri də müəyyən edilmişdir.*

Açar sözlər: *versifikasiya, əruz, ritmik model, Şaşmaqom, ritmik düstur, tədris üsulu, ötürmə forması*

Abduvali ABDURASHİDOV
Tajikistan, Dushanbe

ARUZ AND MUSIC:
ABOUT A NEW METHOD OF STUDYING AND TEACHING THE RHYTHM OF CLASSICAL MUSIC SHASHMAQOM

Annotation: *The article is devoted to the study of the aruz versification system and rhythmic models of music of the classical tradition Shashmaqom, formed in the ratio of the rhythm of the verse and music. The modern method of studying and teaching aruz versification is considered, as well as the problem of an effective form of transferring them to students - the tradition of live performing communication. The features of the construction of rhythmic models by Shashmaqom are also established, using the example of the varieties of the metric of the aruz verse of the main part of the asli.*

Keywords: *versification, aruz, rhythmic model, Shashmaqom, rhythmic formula, teaching method, transmission form*

В данной статье изучается уникальнейшая система стихосложения аруз[5], возникшая в арабской поэзии и нашедшая свое развитие в поэзии других народов Ближнего и Среднего Востока, в том числе таджикского и узбекского народов.

Об истории и теории арабского стиха и стихосложения проделано серьёзное научное исследование Д.В.Фроловым [10], в монографии которого «Арабский классический стих» рассматриваются основные этапы эволюции арабского стиха — от наиболее архаичных его образцов до сложения системы классического квантитативного (арудного) стиха. История и теория арабского стиха рассматривается в связи с вопросами просодии классического арабского языка и в сопоставлении с другими семитскими системами стихосложения [10, с. 2]. В приложении настоящей книги приводится комментированный перевод средневекового трактата по арузу (XI в.) «аль-Кафи фи-л-ʻаруд ва-л-кавафи» («Достаточное по ʻаруду и рифмам»), автором которого является Абу Закарийа (аль-Хатиб) ат-Тибризи. Привлекательными являются приводимые в трактате арузные круги, на основе которых образуется метрика арабского стиха.

Музыкальный ритм и система стихосложения аруз привлекало внимание всех выдающихся корифеев музыки Востока, в том числе аль-Фараби, Ибн Сина, Сафи ад-Дин аль-Урмави, Абд аль-Кадир аль-Мараги, Абд ар-Рахман Джами и др. Об основах построения ритмики стиха и музыки многое уже ими сказано. Разработаны ритмические круги *ико'* (мн. ч. *ико'от*), приведены связи их с поэтическими стопами и т.д.

О важности значения ритма в музыкальной науке Востока и о связи ритмики стиха и музыки О. Р. Матякубов пишет, что «ритм — это то начало, которое объединяет музыку с другими видами искусства и литературой. Это относится к музыке и поэзии, тем более, когда речь идёт о квантитативной ритмике, которая считается явлением синкретическим, где слиты закономерности и музыки, и стиха» [5, с. 66].

Исследуя природу исламской музыкальной ритмики *ико'* Т.Джанизаде указывает, что музыкальный ритм и поэтическое стихосложение имеют между собой тесную взаимосвязь. В данном контексте она отмечает: «<…> трудно найти исследование, в котором не указывалась бы связь музыкальной ритмики с системой поэтических метров *ʻаруд*, закономерности которой были открыты в начальный период формирования исламских культурных ценностей выдающимся филологом из Басры Ибн Ахмадом ал-Халилем (ум.791)» [4, с.326]. Вместе с тем учёный рассматривает метроритмы *иска'ат* в их взаимосвязи с поэтической системой *ʻаруд*, фокусируясь на теоретическом аспекте с тем, чтобы осветить в обеих системах (поэтической и музыкальной) собственно музыкальные качества [4, там же].

[5] Основы теории аруза разработал арабский учёный, филолог-языковед Халил ибн Ахмед в VIII веке.

Стихосложения аруз по настоящее время является предметом внимания многих учёных мира. Концепции и взгляды на предмет познания этой науки у всех складывается по-своему — неоднозначно. Одни аруз сопоставляют с античной метрикой, другие пытаются связать это учение с законами грамматики арабского языка, третьи видят связь метрики стиха с музыкальным началом и т.д...

М. Харлап, изучая историю музыкальной науки древней Греции и анализируя связи метрики стиха с музыкальным ритмом, пишет: «Теория стиховых размеров или метрика возникла в древней Греции как раздел теории музыки, посвящённый правилам вписывания слов в музыкально-ритмические фигуры. Поскольку эти фигуры сводились к определённым соотношениям длительностей, метрические правила регулировали только слоговые длительности и не считались с акцентуацией слов» [11, с.27]. Так, это выглядит и на примере системы поэтических метров аруз. Метрика стиха регулирует только слоговые длительности и устанавливает порядок их чередования в пребывающем формате.

Рассуждая о поэтической и музыкальной ритмике, Холопова В.Н. отмечает, что «<…> между тактовыми ритмическими фигурами и стопными формулами правомерна лишь аналогия, поскольку тактовость и стопность принадлежат разным системам ритмической организации» [12, с.113]. И действительно, тактовость относится к акцентной системе, а стопность к квантитативной — неакцентной. Тем не менее, они и в таком раскладе между собой тесно взаимосвязаны. Квантитативная ритмика на системном уровне вне сомнения находится под влиянием законов музыкальной ритмики. Логика стопных формул и их ритмическое оформление устанавливаются в соотношении с музыкальным метроритмом — системой акцентной ритмики.

«Античное стихосложение, как пишет М. Харлап, было музыкальным в самой своей основе, его метры — это музыкальные формулы, на которые поэты сочиняли стихи так же, как средневековые поэты-певцы сочиняли слова на музыкальные «тоны»» [11, с.28]. Это непосредственно относится и к персидской поэтической традиции, как и к традициям других народов Ближнего и Среднего Востока. Сочинения стихов на определённые ритмические фигуры осуществляется и в современной практике народов Центральной Азии. Таджикские и узбекские поэты по настоящее время сочиняют стихи придерживаясь основ ритмики стиха. А музыканты и бастакоры (композиторы традиционного стиля), строят свое исполнительское и сочинительское творчество опираясь на эти ритмические фигуры. В результате ритмика, как в давней традиции, так и в современной практике, выступает языком творческого общения поэтов, бастакоров и музыкантов.

Стихосложение аруз также являлось предметом внимания учёных и исследователей классической музыки Шашмаком в Центральной Азии, в частности С.Айни, А.Фитрата, И.Раджабова, Ф.Кароматова, О.Матякубова, Ф.Шахобова и др. Хотя аруз для них не являлась специальным предметом исследования, но в выявлении размеров стиха, применявшихся в цикле Шашмаком, они обращали на него особое внимание.

Связи музыки и поэзии, в том числе стихосложения аруз и вокальной музыки, посвящены диссертационные работы Т.Соломоновой [7] и Р.Султановой [8, 9]. Учёные в основном рассматривали вопросы ритма в узбекском песенном наследии, взаимосвязи ритмоформулы усул и ритма мелодии в вокальных частях цикла Шашмаком. Однако сама система стихосложения аруз или её ритмическая основа не являлась предметом специального внимания.

О связи музыки и поэзии ведутся дискуссии уже многие десятилетия. Однако по настоящее время не удается установить их непосредственную взаимосвязь. Непонятно, как конкретно они взаимосвязаны, как возникают и образуются многочисленные размеры стихосложения во взаимосвязи с музыкальным метроритмом. Все эти вопросы указывают на высокую степень актуальности настоящего исследования.

В настоящей статье мы предприняли попытку конкретно рассмотреть и обсудить метод изучения и преподавания метрической системы аруз, в частности, её ритмику в сочетании с музыкальным метроритмом на основе современной тактовой системы.

Идея о связи метрики стиха аруз с музыкальным метроритмом была сформулирована и разработана автором ещё в 1993 году, что нашло отражение в учебном пособии «Омузиши авзони

шеър ва мусики (Аруз ва мусики)» (Изучение ритмики стиха и музыки (Аруз и музыка)) и издана только в 2002 году [1][6]. Основной тезис автора: музыкальный метроритм является основой формирования стихотворной системы аруз. Здесь квантитативная природа стихосложения не нарушается, она остается как есть, времяизмеряющей, количественной (неакцентной). Однако структурные её преобразования, порядок чередования кратких и долгих слогов происходят уже во взаимосвязи с канонами музыкальной ритмики. Автор считает, что законы музыкальной ритмики интуитивно и по умолчанию всегда присутствовали в формировании метрической системы аруз. Ибо такой логически выстроенной стихотворной системы, как аруз, вне музыкального начала невозможно было бы создать.

Автор считает, что система поэтических метров аруз была сформирована в тесной взаимосвязи с музыкальным метроритмом, на основе метра и ритма. Поэтому у создателей этой уникальной практической теории и науки устной традиции выступал *доира* (букв. (ар.) мн. ч. *давоир* — «круг», «предел»), то есть метрический круг, устанавливающий пределы ритмических построений. В данном метрическом контексте осуществляется смыкание конца с началом и происходит повтор того же самого. А ритмические периоды *давр* (букв. мн. ч. *адвор* — «вращение», «круг»), формирующиеся в пределах и на основе метрического круга *доира,* определяют ритмическую основу. В задачи круга *доира* входит установление рамок метрической величины в музыке и поэзии. Если в музыке основу метрики составляют от двух до четырёх тактов, то в поэзии основа метрики – от двух до восьми стоп. Здесь необходимо отметить, что количество долей в такте в точности совпадает с количеством слогов в стопе (от трёх до пяти). В основу задач периода *давр* входит формирование ритмических периодов на основе каждой из долей такта или слогов стихосложения в пределах метрического начала.

Известный узбекский поэт и мыслитель XV века Алишер Навои в своем трактате «Мизон ул-авзон» [6] по сушеству обозначил наличие принципа музыкального метроритма в стихотворной системе аруз. В самом названии он проницательно указывает соотношение двух оппозиционных планов одного музыкального явления — метра и ритма, на что сфокусировано формирование системы поэтических метров аруз. Слово *мизон* (или мезон) (букв. — «мера», «измерение», «весы») указывает на метрическую основу, а *авзон* (букв. ед. ч. *вазн* — «ритм») — на ритмическую. Вместе они (*мизон ул-авзон*) определяют значение метроритма.

Вместе с тем, в музыке элементами метра и ритма выступают *усул* (букв. ед. ч. *асл* — «основа», «оригинал») и *ико'* (букв. мн. ч. *ико'от* — «ритм», «ритмика»). Здесь метрическую основу составляет *усул* — ритмоформула (остинатный ритм), отстукивающая специальным национальным ударным инструментом *дойра*, а ритмическую составляет *ико'*, которая относится и музыке, и поэзии. Они (*усул* и *ико'*), как правило, всегда выступают в паре, в вертикальном соотношении друг с другом и тем самым образуют фактуру ритмических моделей *колиб* (букв. — «форма», «матрица»), которые применяются в практике музыкального и поэтического творчества. Стихотворная метрика аруз формировалась на базе ритмической модели, относящейся к практике поэтического творчества.

Между тем, известно, что метрической основой и определяющей единицей метрики системы аруз выступает поэтическое двустишие *бейт* (букв. (ар.) — «дом»), который состоит из двух строк *мисраъ* (букв. (ар.) — «стих»). Строки в бейте устанавливают две равные по размеру части стихотворной метрики. Поэтому количество поэтических стоп (*рукн*) в обеих строках проявляется идентично: сколько стоп в первой строке, столько и во второй. А общее их количество в бейте выясняется уже метрической основой — размерами стиха. В системе аруз известно всего четыре ви-

[6] Отметим, что первые занятия с методом изучения метрической системы аруз на основе музыкального метроритма автор проводил в Академии музыки Республики Таджикистан в г. Худжанде (1993-1994 гг.). Затем в 2003-2007 годы этот предмет уже с названием «Аруз и музыка» автор основательно проводил занятия у себя — в частном учебном учреждении «Акдемияи маком» (Академии макома) в г.Душанбе. В настоящее время предмет «Аруз и музыка» по такому методу ведётся во многоих учебных учреждениях Республики Таджикистан, а теперь и в Республики Узбекистан.

да поэтического метра — *мизон*: 1) *мизони мусамман* (букв. (ар.) — «восьмикратный»), состоит из восьми стоп; 2) *мизони мусаддас* (букв. (ар.) — «шестикратный») — из шести стоп; 3) *мизони мураббаъ* (букв. (ар.) — «четырёхкратный») — из четырёх стоп и 4) *мизони мусанно* (букв. (ар.) — «двукратный») — из двух стоп.

Восьмистопная метрика *мизони мусамман*, к примеру, строится на основе четырёхтактного ритмического круга. В этом случае две четырёхстопные строки двустишия (*бейт*) строятся в рамках четырёх такта с условием точного их повтора и тем самым устанавливают логическую завершённость ритмического построения. Так устанавливаются и другие ритмические круги с конкретными метрическими установками: шестистопная метрика *мизони мусаддас* и ритмический круг *доира* образуется на основе трёх тактов, а четырехстопная — *мизони мураббаъ* и двустопная — *мизони мусанно* метрики стиха строятся на основе двухтактного вида ритмического круга *доира*.

Таким образом, в теории ритма в значении метра и ритма (*мизон* и *авзон*) применяются и другие равнозначные оппозиционные элементы, только в разных контекстах, как *доира/давр, усул/ико', байт/мисраъ*. Все они применяются в своем контексте и предназначены для выяснения формы соотношения ритмики стиха и музыки. Именно эти оппозиционные по функции элементы освещают аспекты формирования ритмических моделей *колиб*, применяющихся в практике классического стихосложения аруз и модальной музыки устной традиции Шашмаком.

Феномен круга (*доира*) определяется также системой взаимосвязи части и целого. В музыке к частям целого относятся: 1) ритмические доли (*зарб/никре*), 2) такты — метрические единицы (*мизон*) и 3) предложения *нимхона* (букв. (тадж.) *ним* — «половина»; *хона* — «дом»). А к целому относится период *хона*, состоящий из двух повторяющихся предложений *нимхона*[7].

В стихотворной системе к частям целого относятся: 1) буквы (*харф*), состоящие из гласных и согласных: к гласным относятся долгие и краткие, а к согласным — лунные и солнечные; 2) слоги (*хиджо*), строящиеся на основе и в сочетании гласных и согласных букв. Они состоят из трёх видов: краткие, долгие и полуторные (продлённые): а) краткие строятся из открытого слога с краткой гласной или просто из одной краткой гласной буквы; б) долгие строятся из открытого слога с долгой гласной или просто из одной долгой гласной, а также из закрытого слога с краткой гласной; в) полуторные строятся из соединения двух неоднозначных слогов — долгого с кратким; 3) стопы (*рукн*), являются структурными единицами стиха, строящимися на чередовании кратких и долгих слогов; 4) стихи (*мисраъ*) — поэтические строки, образующиеся последовательностью заданных стоп. А к целому относится строфа — двустишье (*байт*).

Таким образом, *хона* и *байт* в данном случае также выступают метрической основой музыки и поэзии. Они составляют строительные единицы музыкальной и поэтической формы. Именно на этом уровне конкретно устанавливаются метроритмические модели музыки и поэзии.

Известно, что круги и размеры стихосложения *аруз* делятся на основные — *асли* (букв. — «оригинал», «подлинник») и ответвлённые — *фаръи* (букв. — «ответвлённый», «производный»). В результате изучения основ метрической системы аруз в соотношении с музыкальным метроритмом автор пришёл к выводу, что к основным — *асли*, относятся арузные круги (*доира*) и размеры стиха (*авзон*), строящиеся на основе тактовых размеров 7/8 и 2/4 (или 4/8), а к ответвлённым — *фаръи*, относятся круги и размеры стихосложения только в размере 6/8 [1; 2; 3][8]. При этом основные ритмические круги и размеры стихосложения *асли* строятся на пяти–, четырёх– и трёхдольных тактов, а ответвлённые — *фаръи*, только на четырёхдольных. И если учитывать, что каждая из ритмических долей в такте способна выступать основной (начальной) и тем самым образовы-

[7] В музыкальной практике Шашмаком применяются два равнозначных термина *хона* и *хат* (букв. — «линия», «строка»), которые идентично выступают в значении музыкального периода. В современной науке и исполнительской практике установлено применять термин *хона* в инструментальной части цикла Шашмаком, а *хат* соответственно в циклах вокальной части. Музыкальный период *хат* так же как и *хона* состоит из двух мелодических предложений, обозначающихся как *нимхат*.

[8] Отметим, что первый арузный круг, приводимый в трактате Абу Закарийа (аль-Хатиб) ат-Тибризи [10], относится к метрическим разновидностям стиха *тавил, мадид, басит*, которые применяются только в арабской поэзии. Поэтому этот круг в статье не рассматривается.

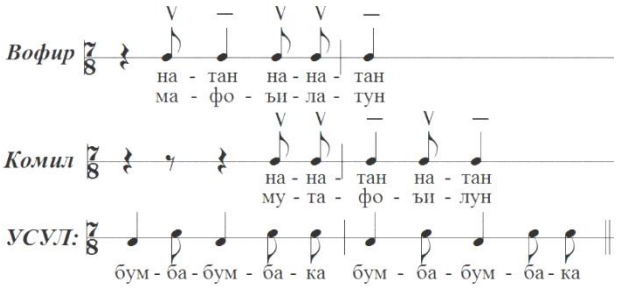
вать самостоятельные ритмические периоды, то несложно установить их количество в системе круга. В круге с пятью ритмическими долями устанавливается пять самостоятельных ритмических периодов (*давр*), с четырьмя долями – четыре и с тремя – три[9].

На основе двух размеров тактовой системы (7/8 и 2/4) и разновидностей ритмоформул (*усул*) устанавливаются арузные ритмические круги, известные как *Муъталифа, Муджталиба* и *Мунфарида* (или *Муттафика*[10]). На базе этих кругов строятся ритмические периоды (*давр*) и разновидности стихосложений (*авзон/бахр*), как *Вофир, Комил, Рамал, Хазадж, Раджаз, Мутадорик* и *Мутакориб*. Первые пять из разновидностей ритмов строятся в размере 7/8, а остальные две — в размере 2/4.

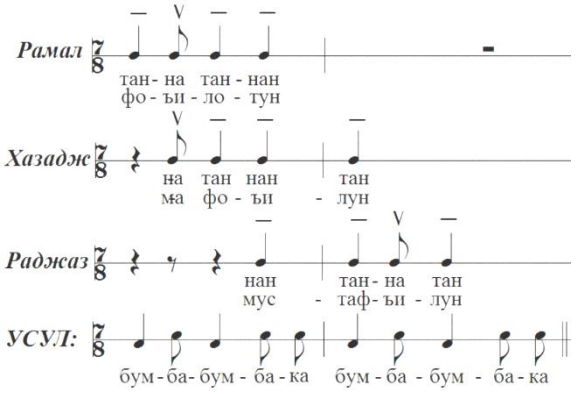
В рамках данной статьи автор ограничивается рассмотрением лишь основной части *асли* стихосложения аруз, строящейся в размере 7/8. На нотном примере они выглядят следующим образом (пр.1):

Пример 1. Ритмика метрической системы аруз основной части (*асли*), строящейся в размере 7/8

1) Ритмика метрической системы, возникающая в арузном круге *Муъталифа*.



2) Ритмика метрической системы, возникающая в арузном круге *Муджталиба*.



Как видим, все разновидности ритмики стиха строятся на основе одной базовой ритмоформул *усул*, которая отстукивается на ударном инструменте дойра. Это ещё раз подтверждает, что метрическая система аруз выстроена в согласии с законами музыкального метроритма.

Между тем, следует отметить, что каждая из линий ритмики скандируется по-своему: ритм метрика стиха скандируется слога-формульной системой *афоъил* (букв. (ар.) от сл. корня *фа-ъа-ла*), которая относится к арабской грамматике и не носит какое-либо смысловое значение; музыкальная ритмика *ико'* скандируется буквенно-мнемонической системой *атонин,* а музыкальная ритмоформула *усул* скандируется системой — *бакобум*.

В ритмических кругах *Муъталифа* и *Муджталиба* выступает один вид ритмоформулы (*усул*) и скандируется он таким образом: *бум-ба-бум-ба-ка*. Здесь ритмические доли, определяющиеся четвертной нотой (θ), — нижние из них скандируются и обозначаются как *бум*, а верхние, определяющиеся восьмой нотой (ε), — как *ба* и *ба-ка*.

В сочетании двумя разными по длительности долями, чередующиеся в ритмоформуле *усул*, параллельно устанавливается другая линия — ритмо-структура *ика'*[11]. В соотношении двух ритмических линий *ика'* и *усул* устанавливается единая ритмическая фактура: *ико'* служит для выяв-

[9] Об этом подробнее см. ниже.

[10] В некоторых трактатах учёных и поэтов средневековья этот ритмический круг обозначается как *Муттафика*. К примеру, так указывают этот круг в своих трудах об арузе Захириддин Мухаммад Бабур и Алишер Навои.

[11] В целях удобств объяснения этой ритмической системы учащимся автор иногда применяет известный в таджикской и узбекской традиции термин *зарб* (букв. — «удар», «ритм»).

ления и обозначения разновидностей ритмики стиха и музыки, а *усул* (остинатный ритм), служит для установления базовой инвариантной ритмо-структуры. Все арузные круги образуются на основе модели такого соотношения ритма *ико'* и метра *усул*.

В контексте тактовой системы устанавливаются три разновидности ритмических долей, участвующих в установлении ритмики *ико'*. Все они интонируются на одной линии и отличаются друг от друга по длительности и акцентуации. Скандировка выполняется системой *атонин*. Автором они устанавливаются таким образом:

1. По длительности:

(а) ритмические доли, равные восьмой ноте, рассматриваются как короткие и скандируются ритмослогами *та* и *на*;

(б) ритмические доли, равные четвертной ноте, определяются как длинные и скандируются ритмослогами *тан* и *нан*;

(в) ритмические доли, равные четвертной ноте с точкой (или четвертная нота, соединённая (залигованная) с одной восьмой нотой), определяются как полуторные (продлённые) и скандируются в начале и середине ритма-структуры, как *тон* и *нон*, а в конце, как *тин*, *нин*.

2. По акцентуации:

(а) все сильные и относительно сильные ритмические доли, носящие в тактовой системе акцентный характер, скандируются ритмослогами *та, тан* или *тон* (*тин*);

(б) все слабые доли, не носящие акцентный характер, скандируются ритмослогами *на, нан* или *нон* (*нин*) [1, с 14; 2, с. 83; 3, с.24-25].

В целом, ритмослоги в сочетании между собой выстраиваются таким образом, чтобы конкретно выразить ту или иную музыкальную ритмическую фигуру и поэтому все они скандируются по-своему. В арузных метрических кругах скандирование ритмических периодов *давр* выполняется таким образом:

Даври солими Вофир — на-тан на-на-тан
Даври солими Комил — на-на-тан на-тан
Даври солими Рамал — тан-на тан-нан
Даври солими Хазадж — на-тан нан-тан
Даври солими Раджаз — нан-тан на-тан

В сочетании с ритмическими долями выстраивается и слога-формульная система *афоъил* (или *тафъила*). Долгие слоги указываются как *маф, фо, ъї* и *лун* и схематично фиксируются длиной черточкой (—), а краткие — как *ма, му, та, ъи* и *ла*, фиксируются краткой (V). Разновидности стоп (*рукн*) метрики стиха в сочетании с музыкальными ритмами, приведёнными выше, формулируются следующим образом:

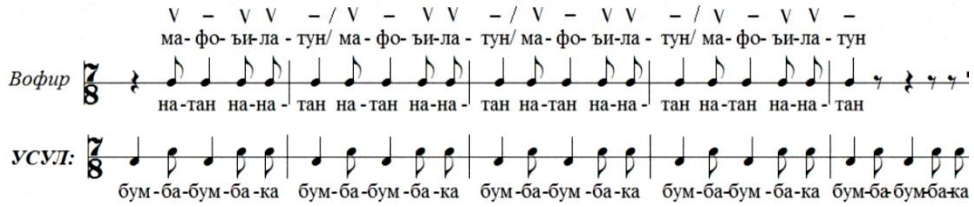
Даври солими Вофир — на-тан на-на-тан / ма-фо-ъи-ла-тун / V — V V —
Даври солими Комил — на-на-тан на-тан / му-та-фо-ъи-лун / V V — V —
Даври солими Рамал — тан-на тан-нан / фо-ъи-ло-тун / — V — —
Даври солими Хазадж — на-тан нан-тан / ма-фо-ъї-лун / V — — —
Даври солими Раджаз — нан-тан на-тан / мус-таф-ъи-лун / — — V —

Построение ряда слоговых единиц в метрике стиха зависит, с одной стороны, от количества сильных, относительно сильных и слабых ритмических долей в такте, а с другой стороны — от соотношения и чередования их между собой. Именно в сочетании долей такта сосредоточено построение метрической системы аруз. В зависимости от ряда ритмических долей в такте (*доира*) устанавливается модель ритмики, на основе которой фиксируются и обуславливаются разновидности ритмических периодов (*давр*). Принцип их образования видится в следующем: каждая из долей такта (или *доира*) может явиться первой (основной) и тем самым образовать самостоятельный ритмический период. Количество долей в такте определяет число ритмических периодов и структур. В арузном круге *Муъталифа* наблюдается всего пять ритмических периодов, а в круге *Муджталиба* — четыре. Ритмические периоды, которые завершаются на ритмической доле с четвертной ноты (θ) или на долгом слоге (—) автором определяются активными (*фаъол*) и обозначаются они как *солим* (букв. — «здравый»). Именно эти активные ритмические периоды (*даври со-*

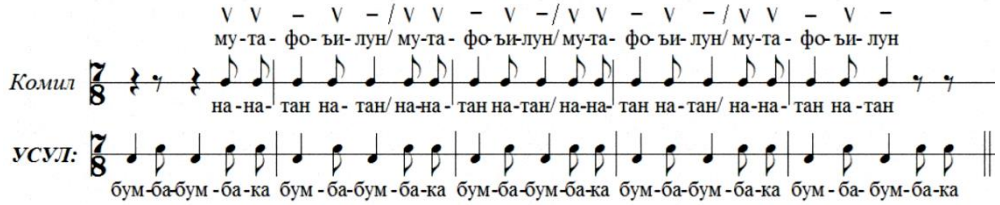
лим) становятся базовыми в формировании метрической системы основной части аруза (*асли*) (пр. 2 и 3).

Пример 2. Разновидности метрики стиха, возникающие на основе активных ритмических периодов (*даври солим*) в арузном круге — *доираи Муъталифа*

1. *Вофири мусаммани солим* — восьмистопная метрика стиха[12], строящаяся на основе 2-го активного ритмического периода *даври солими Вофир*

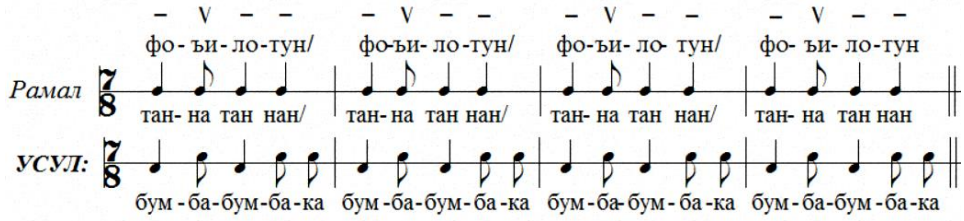


2. *Комили мусаммани солим* — восьмистопная метрика стиха, строящаяся на основе 4-го активного ритмического периода *даври солими Комил*

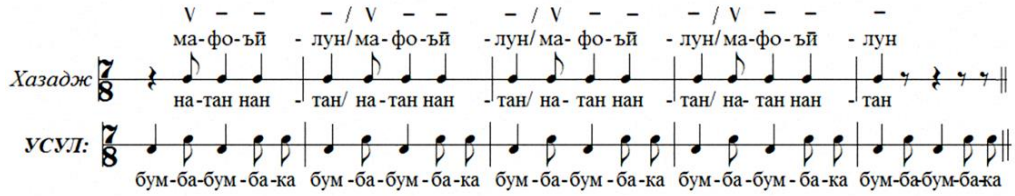


Пример 3. Разновидности метрики стиха, возникающие на основе активных ритмических периодов (*даври солим*) в арузном круге — *доираи Муджталиба*

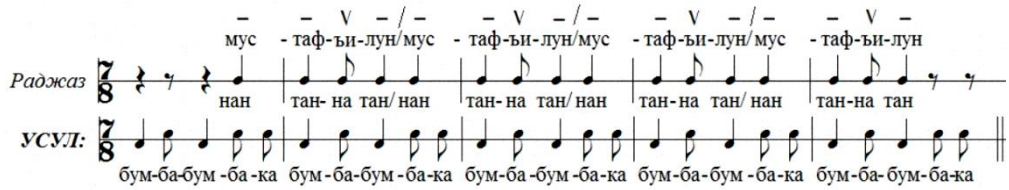
1) *Рамали мусаммани солим* — восьмистопная метрика стиха, строящаяся на основе 1-го активного ритмического периода *даври солими Рамал*



2) *Хазаджи мусаммани солим* — восьмистопная метрика стиха, строящаяся на основе 2-го активного ритмического периода *даври солими Хазадж*



3) *Раджази мусаммани солим* — восьмистопная метрика стиха, строящаяся на основе 4-го активного ритмического периода *даври солими Раджаз*

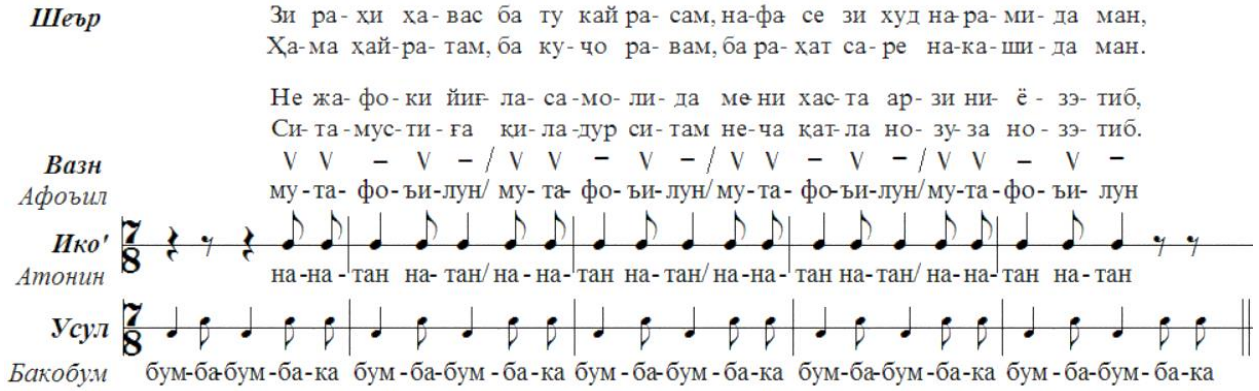


Автор приходит к выводу о том, что именно эти ритмические модели (*колиб*), возникшие в соотношении активных ритмических периодов (*давр*) и ритмоформул (*усул*), явились базовыми в

[12] Напоминаем, что в примерах, приведенных выше, указывается только одна часть метрики стиха, состоящая из четырёх стоп. Другая часть, также состоящая из 4-х стоп, повторяется аналогично, как и первая.

формировании основной части (*асли*) стихосложения аруз. Все стихи, созданные в метрике *Вофир, Комил, Рамал, Хазадж* и *Раджаз* основной части аруза, строятся именно на основе этих ритмических периодов, применявшихся некогда в классической поэзии по умолчанию и интуитивно. Приведём стихи из таджикской и узбекской поэзии, созданные на основе метрики *Комил* (пр. 4.)

Пример 4. Стихи, созданные на основе 4-го активного ритмического периода *даври солими Комил* и восьмистопной метрике — *Комили мусаммани солим*.



Сл. Бедиля (1644-1721)
Зи раҳи ҳавас ба ту кай расам, нафасе зи худ нарамида ман,
Ҳама ҳайратам, ба кучо равам, ба раҳат саре накашида ман.

Сл. Огахи (1809-1874)
Не жафоки йиғласам олида мени хаста арзи ниёз этиб,
Ситам устиға қиладур ситам неча қатла ноз уза ноз этиб.

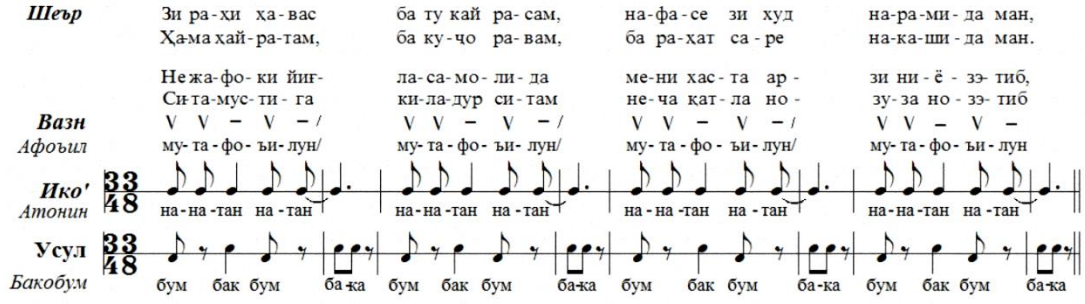
Именно таким образом строятся все стихи, проявляющиеся в стихотворной метрике *Комил*. Все они формулируются аналогично на основе вышеуказанной ритмической модели.

Однако в музыкальном творчестве они применяются по-разному. К примеру, в песенном творчестве современной музыки певцы предпочитают применять именно модель ритмики, на которой строится стих. Так как песни, созданные на основе ритмики стиха, привлекают внимание слушателей широкой аудитории. С одной стороны, это связано с тем, что содержание стиха в своей ритмике доступно доходит до слушателей, а с другой — на этой основе строятся простые и оригинальные по форме песни.

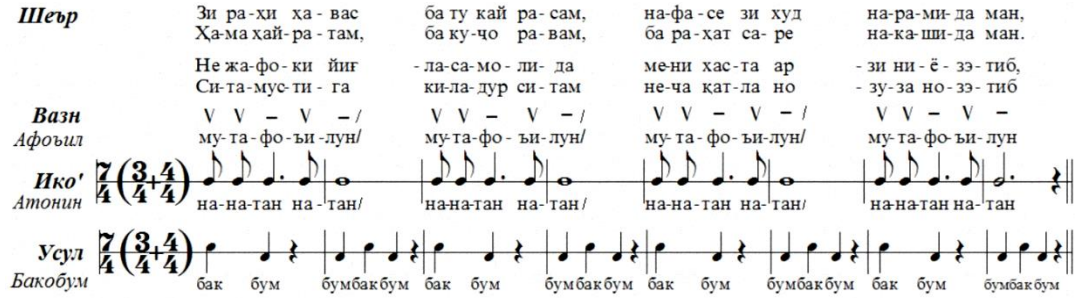
Между тем, в песенном творчестве классической традиции Шашмаком наблюдается другое соотношение ритмики стиха и музыки, в котором метрика стиха приспосабливается к другой модели музыкального ритма и таким образом строит другие формы их соотношения. К примеру, в цикле Шашмаком в соотношении с метрикой *Комил* сформированы ритмические модели на основе известных ритмоформул *Талкинча, Чапзарб, Накш, Сокинома* и *Чамбар*. В данном случае ритмика стиха и правила деления слов на слоги остаются как есть, неизменными, а ритмоформула меняется в соответствии с разделами цикла Шашмаком. Получается, что обыденная ритмическая модель стихотворной системы преобразуется в другие модели музыкальной ритмики.

Приведём три примера ритмических моделей, формирующихся на основе ритмоформул *Талкинча, Чапзарб* и *Накш* из цикла Шашмаком, с которыми реализуется стихотворный метр *Комил* (пр. 5, 6, 7)

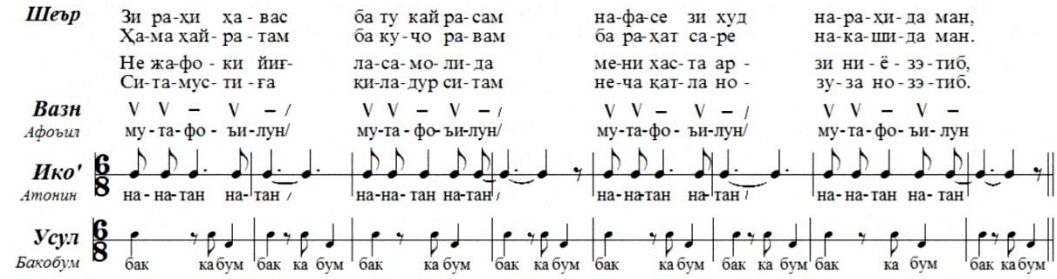
Пример 5. Ритмическая модель, построенная на основе метрики стиха *Комил* и ритмаформулы *Талкинча*



Пример 6. Ритмическая модель, построенная на основе метрики стиха *Комил* и ритмаформулы *Чапзарб*



Пример 7. Ритмическая модель, построенная на основе метрики стиха *Комил* и ритмаформулы *Накш*



Таким образом, изучая особенности построения моделей ритмики метрической системы аруз и музыки устно-профессиональной традиции Шашмаком, автор приходит к следующим выводам:

1. Стихотворная метрическая система аруз сформирована в тесной взаимосвязи с музыкальным метроритмом.
2. Ритмические модели (*колиб*) музыки классической традиции Шашмаком строятся в соотношении метрики стиха — ритмики *ико'* и ритмоформул *усул*.
3. Ритмические модели стихотворной системы аруз и традиционной музыки, в том числе Шашмаком, эффективно поддаются изучению в форме живого исполнения и общения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абдурашидов А.А. Омузиши авзони шеър ва мусики (Аруз ва мусики) (Изучение ритмики стиха и музыки (Аруз и музыка)). Учебное пособие, 2-е издание, исправленный — Душанбе: Контакт, – 2002. — 52 с. (на таджикском языке)
2. Абдурашидов А. Ташккули авзони рубоӣ дар матни адвори зарбии мусиқӣ (Формирование стихосложения рубаи в контексте музыкальных ритмических периодов) // Фалак ва масъалаҳои таърихӣ-назариявии мусиқии тоҷик, Душанбе, «Адиб», 2009 — С.60-97
3. Абдурашидов А.А. Фарханги тафсирии истилохоти Шашмаком. (Толковый словарь терминов Шашмакома) — Душанбе: Адиб, 2016. — 400 с.

4. Джани-заде, Т. М. Природа исламской музыкальной ритмики *ика'*. [Текст] // Сб. статей: Музыка в контексте ислама: традиции Ирана: // Ислам и музыка. Вып.1 / пер. с перс.: В.Норик, И.Гибадуллин, Н.Тарик; науч. ред. Т.М.Джани-заде. – М.: ООО «Садра», 2019. – С. 324–398.
5. Матякубов, О. Р. Фараби об основах музыки Востока [Текст] / О. Р. Матякубов. – Ташкент: ФАН, 1986. – 88 с.
6. Навои А. Мезон ул-авзон (www.ziyouz.com кутубхонаси) — Ташкент, — 38 с.
7. Соломонова Т. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. – Ташкент.: «ФАН», 1978. – 68 с.
8. Султанова Р. О взаимосвязи усуля и ритма мелодии в вокальных частях Шашмакома. – Ташкент.: «ЯНЫ», 1998. – 329 с.
9. Султанова Р.Р. Ритмика вокальных частей Шашмакома / Р. Султанова. - Ташкент: Яни, 1998. – 124 с.
10. Фролов Д.В. Арабский классический стих. История и теория аруда. — М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. — 1991 г. — 359 с.
11. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. — М., «Музыка», 1986. — 104 с., нот.
12. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие. 2-е изд., стер. — СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. — 368 с.: ил. — (учебник для вузов. Специальная литература).

Firudin QURBANSOY
AMK-nın Humanitar fənlər kafedrasının müdiri,
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: fqurbansoy@gmail.com

MUĞAM MƏTNLƏRİNİN TƏDRİSİNDƏ ƏRUZUN NOTOQRAFİYASININ TƏTBİQİ

Xülasə: *Əruz ritmlərini bilmək muğam ifa etmək üçün vacibdir. Sağlam ifa üçün əruz ritmlərindən xəbərdar olmaq vacibdir. Bir qəzəli ritm müvafiqliyinə görə müxtəlif muğam guşə və şöbələrimdə oxumaq olursa, musiqinin temporitminin tələblərini də gözləmək lazımdır. Kədərli musiqidə şux və şən ovqatlı qəzəl ifa olunmadığı kimi, həyatsevərlik təlqin olunan musiqidə də hüznlü şeirlərin oxunması məsləhət deyil. Əruzdakı temporitmi təyin etmək üçün bəhr adlarının mənalarına diqqət ayırmaq lazımdır; "Təvil" – uzun, "Mədid" – uzun, sürəkli, "Bəsit" – sadə, "Vafir" – çox, bol, "Kamil" – mükəmməl, təkmilləşmiş, yetkin, "Həzəc" – düzgün xoş avaz, aşağı səslə oxuma, "Rəcəz" – titrəyən dişi dəvə, düşmən önündə özünü və şəcərəsini öymə, iztirab, "Rəməl" – toxumaq, hörmək, yağış səsi, dəvə yerişi, monoton şütümək səsi, "Səri" – sürətli, tez. "Münsərih" – azad, axıcı, çevik, sərbəst, "Xəfif" – yüngül, oynaq, çevik, "Müzare" – oxşar, surətcə bənzəmək, "Müqtəzəb" – qısaldılmış, kəsilmiş, improvizə olunmuş, "Müctəss" – kökündən qoparılmış, çəkib çlxarmış, "Mütəqarib" – yaxın. "Mütəqarik" – tədarük, yetişən, çatan. İyirmi ildən artıqdır ki, biz zərb alətləri üçün bir sətir üzərində yazılan not yazısını musiqiçilərə əruz çəkisinin ritmini daha yaxşı başa düşmək üçün əsaslandırırıq. Bunun üçün bütöv, yarım və çərək notlardan istifadə edirik.*

Açar sözlər: *muğam, əruz, qəzəl, notoqrafiya*

Firudin GURBANSOY
Head of the Department of Humanities of AMC,
Ph.D in philology, associate professor

ARUD NOTOQRAPHY İN MUGAM TEXTS

Abstract: *Knowledge of aruda rhythms is important for playing mughams. You can sing one ghazal in different parts of mugham according to the appropriateness of the rhythm, you must wait for the requirements of the tempo rhythm of the music. It is not recommended to sing sad poems to music that inspires love of life, just as one should not sing ghazals with happy and joyful lyrics to sad music. To determine the tempo rhythm in aruz, it is necessary to pay attention to the meanings of the names of bahr aruda; "Tawil" – long, "Madid" – protracted, "Basit" – spread out, "Kamil" – complete, "Wafir" – abundant, "Hazaj" – trilling, "Rajaz" – trembling, "Ramal" – trotting, "Sari" – swift, "Munsarih" – quick-paced, "Khafif" – light, "Muzari" – similar, "Muqtazab" – untrained, "Mujtathth" – cut-off , "Mutaqarib" – nearing, "Mutadarik" – overtaking. For more than twenty years, we have been basing the notation written on one line for percussion instruments to help musicians better understand the rhythm of the weight of the aruz. For this we use whole, half and quarter notes.*

Keywoods: *mugham, aroud, gazelle, notography*

Фирудин ГУРБАНСОЙ
Заведующий кафедрой гуманитарных наук АНК,
доктор философии по филологии, доцент

НОТОГРАФИЯ АРУДА В МУГАМНЫХ ТЕКСТАХ

Аннотация: *Знание ритмов аруда важно для воспроизведения мугамов. Можно одной газельи спеть в разных частях мугама по уместности ритма, необходимо дождаться требований темпового ритма музыки. Не рекомендуется петь грустные стихи на музыку, внушающую жизнелюбие, так же как не следует спеть газели со счастливыми и радостными текстами на грустную музыку. Для определения темпового ритма в арузе необходимо обратить*

внимание на значения названий бахров аруда; «Тавиль» — длинный, «Мадид» — затяжной, «Басит» — растянутый, «Камиль» — полный, «Вафир» — обильный, «Хазаж» — трель, «Раджаз» — дрожащий, «Рамал» — рысистый, «Сари» – стремительный, «Мунсарих» – стремительный, «Хафиф» – легкий, «Музари» – подобный, «Муктазаб» – нетренированный, «Муджтасх» – отрыв, «Мутакариб» – приближающийся, «Мутадарик» – обгоняющий. Уже более двадцати лет мы основываем нотацию, написанную на одно линии для ударных инструментов, чтобы помочь музыкантам лучше понять ритм веса аруз. Для этого мы используем целые, половинные и четвертные ноты.

Ключевые слова: *мугам, аруд, газель, нотография*

Hətta ən tanınmış xanəndələrin böyük əksəriyyəti əruz vəzninin ritmikasını yaxşı bilmədiyindən, ifalarında qüsur aydın görünür. Peşəkar musiqiçinin ritm qavrayışının zəif olması təəssüf doğurur. Əruz ritmikası ifanın ürək döyüntüləridir, əgər qüsurlu isə, aritmiya alınır. Bu da xəstəlikdir. Sağlam ifa üçün əruz ritmlərindən xəbərdar olmaq vacibdir. Bir qəzəli ritm müvafiqliyinə görə müxtəlif muğam guşə və şöbələrimdə oxumaq olursa, musiqinin temporitminin tələblərini də gözləmək lazımdır. Kədərli musiqidə şux və şən ovqatlı qəzəl ifa olunmadığı kimi, həyatsevərlik təlqin olunan musiqidə də hüznlü şeirlərin oxunması məsləhət deyil. Əruzdakı temporitmi təyin etmək üçün bəhr adlarının mənalarına diqqət ayırmaq lazımdır; "**Təvil"** – uzun, "**Mədid"** – uzun, sürəkli, "**Bəsit"** – sadə, "**Vafir"** – çox, bol, **"Kamil"** – mükəmməl, təkmilləşmiş, yetkin, "**Həzəc"** – düzgün xoş avaz, aşağı səslə oxuma, "**Rəcəz"** – titrəyən dişi dəvə, düşmən önündə özünü və şəcərəsini öymə, iztirab, "**Rəməl"** – toxumaq, hörmək, yağış səsi, dəvə yerişi, monoton şütümək səsi, "**Səri"** – sürətli, tez. "**Münsərih"** – azad, axıcı, çevik, sərbəst, "**Xəfif"** – yüngül, oynaq, çevik, "**Müzare"** – oxşar, surətcə bənzəmək, "**Müqtəzəb"** – qısaldılmış, kəsilmiş, improvizə olunmuş, "**Müctəss"** – kökündən qoparılmış, çəkib çlxarmış, "**Mütəqarib"** – yaxın. **"Mütəqarik"** – tədarük, yetişən, çatan.

Əruzun tədrisi həmişə həlliçətin problem kimi qarşıya çıxıb. Avropa filoloqları klassik yunan və hind şeirlərinin ritmini göstərmək üçün sözdəki uzun hecanı tire, qısa hecanı isə üfüqi yarımdairə işarələrindən istifadə edirlər. Çox təəssüf ki, bizim mütəxəssislər də (1940 – 1970) uzun illər boyu bu üsuldan istifadə edib.

Ərəbcə "fe`l" sözündən törəyən təfilələri başqa sözlərlə əvəz etmək ənənəsi də olub. "Üç badam bir qoz ", "nanay, nanay" ritmik biçimli sözlər eyni funksiyanı daşıyan "məfailün", "failatün", "müftəilün" və sair klassik terminləri "qələm", "dil", "nüvə", "pərdə", "can" (Ə.Cəfər) və ya "dil", "da", "dah" (Ş.Ədilli) kimi başqa vahidlərlə dəyişməklə heç bir əməli nəticə alınmadı, əksinə tədrisi bir az da mürəkkəbləşdirdi.

Əruz vəzninin ritm əlvanlığını göstərmək üçün rabitəçilərin tətbiq etdiyi Morze əlifbası da işə yaraya bilərdi, bunun da effekti yüksək olmayacaqdı. Biz iyirmi ildən artıqdır ki, musiqiçilərin əruz vəzninin ritmini daha yaxşı qavramalarından ötrü, zərb alətləri üçün tətbiq olunan bir xətt üzərində yazılan notaqrafiyanı əsas götürmüşük.

Bu məqsədlə 𝅝 bütöv, 𝅗𝅥 yarım, 𝅘𝅥 çərək notlarından istifadə edirik. Əruz vəznində təfilədəki ikiqat uzun və uzun hecaları göstərmək üçün söz yazısında saiti böyük, qısa hecaların saitini isə kiçik hərflərlə yazılmaq məqbul görülüb. İkiqat uzun hecaları 𝅝 bütöv not, uzun hecaları yarım not 𝅗𝅥, qısa hecaları isə çərək not 𝅘𝅥 kimi göstəririk. Azərbaycan əruzu təfilələrinin notoqrafiyasının təsnifatı bu şəkildədir.

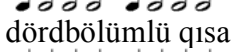
1.	məfA`İl	mə - fA - `İl	𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅝
2.	məfA`ilAn	mə - fA - `i - lAn	𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅝
3.	məfA`İlAn	mə - fA - `İ - lAn	𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥
4.	məfA`ilAtü	mə - fA - `i - lA - tü	𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥
5.	məfA`ilAtün	mə - fA - `i - lA - tün	𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥
6.	məfA`ilü	mə - fA - `i - lü	𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥
7.	məfA`ilün	mə - fA - `i - lün	𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥

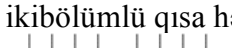
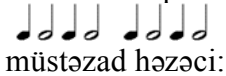
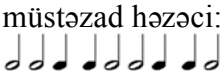
8.	məfA`İlü	mə - fA - `İ - lü	♩♩♩♩
9.	məfA`İlün	mə - fA - `İ - lün	♩♩♩♩
10.	məf`Ulü	məf - `U - lü	♩♩♩
11.	məf`Ulün	məf – `U - lün	♩♩♩
12.	müstəf`ilAn	müs - təf - `i - lAn	♩♩♩𝅝
13.	müstəf`ilü	müs - təf - `i - lü	♩♩♩♩
14.	müstəf`ilün	müs - təf - `i - lün	♩♩♩♩
15.	mütəfA`ilAn	mü - tə - fA - `i - lAn	♩♩♩♩♩
16	mütəfA`ilü	mü - tə - fA – `i - lü	♩♩♩♩♩
17	mütəfA`ilün	mü - tə - fA – `i - lün	♩♩♩♩♩
18	müftə`ilAn	müf - tə - `i - lAn	♩♩♩𝅝
19.	müftə`ilAtAn	müf - tə - `i – lA - tAn	♩♩♩♩𝅝
20.	müftə`ilAtü	müf - tə - `i – lA - tü	♩♩♩♩♩
21.	müftə`ilAtün	müf - tə - `i – lA - tün	♩♩♩♩♩
22.	müftə`ilü	müf - tə - `i - lü	♩♩♩♩
23.	müftə`ilün	müf - tə - `i – lün	♩♩♩♩
24.	fA`	fA`	𝅝
25.	fA`ilAn	fA – `i - lAn	♩♩𝅝
26.	fA`ilAtAn	fA – `i – lA - tAn	♩♩♩𝅝
27.	fA`ilAtü	fA – `i – lA - tü	♩♩♩♩
28.	fA`ilAtün	fA – `i – lA - tün	♩♩♩♩
29.	fA`ilü	fA – `i - lü	♩♩♩
30.	fA`ilün	fA – i - lün	♩♩ ♩
31.	fə`	fə`	♩
32.	fə`əl	fə - `əl	♩ ♩
33.	fə`il	fə - `il	♩ ♩
34.	fə`ilAn	fə - `il - An	♩♩𝅝
35.	fə`ilAtAn	fə - `i – lA - tAn	♩♩♩𝅝
36.	fə`ilAtü	fə - `i – lA – tü	♩♩♩♩
37.	fə`ilAtün	fə - `i – lA - tün	♩♩♩♩
38.	fə`ilü	fə - `i – lü	♩♩♩
39.	fə`ilün	fə - `i – lün	♩♩♩
40.	fə`lAn	fə` – lAn	♩𝅝
41.	fə`lü	fə` – lü	♩♩
42.	fə`lün	fə – lün	♩♩
43.	fə`Ul	fə -`Ul	♩𝅝
44.	fə`UlAn	fə - `U - lAn	♩♩𝅝
45.	fə`Ulü	fə - `U - lü	♩♩♩
46.	fə`Ulün	fə - `U - lün	♩♩♩
47.	fə`ül	fə - `ül	♩♩

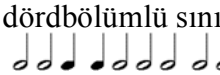
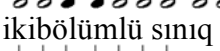
Əruz vəzninin böyük tədqiqatçısı Əkrəm Cəfər yazırdı: “Azərbaycan əruzunun 12 bəhrində: həzəcdə - 47, rəməldə - 75, münsərihdə - 23, rəcəzdə - 24, müctəsdə - 18, mütədarikdə - 21, xəfifdə - 16, müzaredə - 15, mütəqaribdə - 12, səri`də -6, kamildə - 6, müqtəzəbdə - 3 qəlib olmaqla, cəmi 266 qəlib

vardır." (Əkrəm Cəfər "Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu" Bakı, "Elm, 1977, s.350) Əhmədağa Əhmədov əruzun 19 bəhrinin (mütəqarib – 44, mütədarik – 31, həzəc – 90 + 24 rübai vəzni, rəcəz – 79, rəməl – 79, vafir – 24, kamil – 24, təvil – 6, mədid – 4, əriz – 6, əmiğ – 2, münsərih – 41, müzare – 27, müqtəzəb – 15, müctəs – 22, səri – 18, cədid -13, qərib – 15, xəfif – 29, müşakil – 21) ümumilikdə 614 təfiləsində Azərbaycan dilində şeir yazmağın mümkünlüyünü əyani şəkildə göstərib. (Əhmədağa Əhmədov(Ə.Sadiq) "Əruzətül - Üruz" Bakı, CBS 2007) Şirvani Ədilli "Əruz vəzninin sadələşdirilmiş qəlibləri" kitabında riyazi üsulla hesablayaraq söyləyir ki, 131040 müxtəlif ritmli təfilədə şeir yazmaq üçün imkan var. (Bakı, "Adiloğlu", 2011, s.,42) Muğam mətnlərində ifa olunan Azərbaycan əruzunun bütün bəhrlərinin notoqrafiyası belədir:

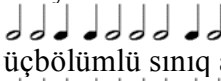
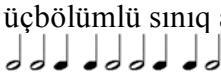
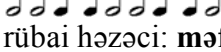
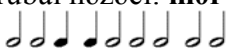
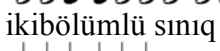
I. HƏZƏC bəhri

1. dördbölümlü bütöv həzəc: **məfA`İlün məfA`İlün məfA`İlün məfA`İlün**

2. üçbölümlü bütöv naqis həzəc: **məfA`İlün məfA`İlün fə`Ulün**

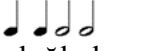
3. ikibölümlü bütöv həzəc: **məfA`İlün məfA`İlün**

4. dördbölümlü bütöv naqis həzəc: **məfA`İlün məfA`İlün fə`Ulün**

5. ikibölümlü bütöv naqis həzəc: **məfA`İlün məfA`İlün fə`Ulü**

6. dördbölümlü qısa həzəc: **məfA`İlün məfA`İlün məfA`İl**

7. ikibölümlü qısa həzəc: **məfA`ilün məfA`ilün**

8. müstəzad həzəci: **məf`Ulü məfa`İlü məfA`İlü fə`Ulün**

9. dördbölümlü sınıq bütöv naqis həzəc: **məf`Ulü məfA`İlün məf`Ulü məfA`İlün**

10. ikibölümlü sınıq bütöv həzəc: **məf`Ulü məfA`İlün**

11. "Leyli və Məcnun" həzəci: **məf`Ulü məfA`İlün fə`Ulün**

12. üçbölümlü sınıq açıq naqis həzəc: **məf`Ulü məfA`İlü fə`Ulün**

13. rübai həzəci: **məf`Ulü məfA`İlün məf`Ulü fə`əl**

14. ikibölümlü sınıq naqis həzəc: **məf`Ulü fə`Ulün**

15. Ziyadoğlu həzəci: **fA`ilün məfA`İlün fA`ilatün məfA`İlün**


II. RƏMƏL bəhri

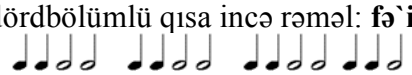
1. dördbölümlü bütöv rəməl: **fA`ilAtün fA`ilAtün fA`ilAtün fA`ilAtün**

2. dördbölümlü bütöv naqis rəməl: **fA`ilAtün fA`ilAtün fA`ilAtün fA`ilün**

3. üçbölümlü bütöv naqis rəməl: **fA`ilAtün fA`ilAtün fA`ilün**

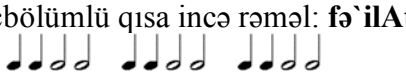
4. ikibölümlü bütöv rəməl: **fA`ilAtün fA`ilAtün**

5. dördbölümlü qısa rəməl: **fə`ilAtün fə`ilAtün fə`ilAtün fə`ilAtün**

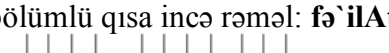
6. dördbölümlü qısa incə rəməl: **fə`ilAtün fə`ilAtün fə`ilAtün fə`ilün**



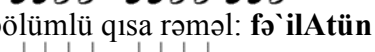
7. üçbölümlü qısa incə rəməl: **fə`ilAtün fə`ilAtün fə`ilAtün**



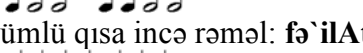
8. üçbölümlü qısa incə rəməl: **fə`ilAtün fə`ilAtün fə`ilün**



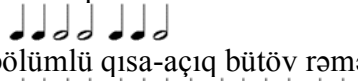
9. ikibölümlü qısa rəməl: **fə`ilAtün fə`ilAtün**



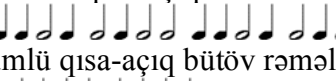
10. ikibölümlü qısa incə rəməl: **fə`ilAtün fə`ilün**



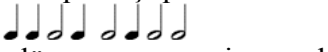
11. dördbölümlü qısa-açıq bütöv rəməl: **fə`ilAtü fA`ilAtün fə`ilAtü fA`ilA**tün



12. ikibölümlü qısa-açıq bütöv rəməl: **fə`ilAtü fA`ilAtün**

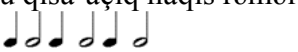


13. ikibölümlü qısa-açıq naqis rəməl: **fə`ilAtü fA`ilün**



III. MÜTƏDARİK bəhri

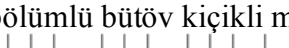
1. dördbölümlü bütöv qısa mütədarik: **fə`ilAtün fə`il fə`ilAtün fə`il**



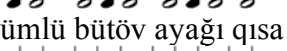
2. dördbölümlü bütöv kiçikli mütədarik: **fA`ilün fA`ilün fA`ilün fə`**

3. dördbölümlü bütöv ayağı qısa mütədarik: **fA`ilün fA`ilün fA`ilün fə`il**

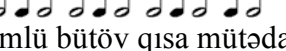
4. ikibölümlü bütöv qısa mütədarik: **fA`ilün fə`il**



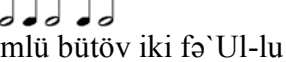
5. dördbölümlü bütöv iki fə`Ul-lu mütədarik: **fA`ilün fA`ilün fə`Ul fə`Ul**



6. altıbölümlü bütöv qısa mütədarik: **fA`ilün fə`il fA`ilün fə`il fA`ilün fə`il**

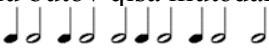


7. səkkizbölümlü bütöv qısa mütədarik: **fA`ilün fə`il fA`ilün fə`il fA`ilün fə`il fA`ilün fə`il**



8. dördbölümlü incə, ayağı kiçikli mütədarik: **fə`ilün fə`ilün fə`ilün fə`**

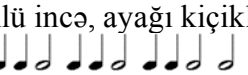
9. dördbölümlü qapalı mütədarik: **fə`lün fə`lün fə`lün fə`lün**



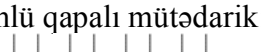
IV. RƏCƏZ bəhri

1. dördbölümlü bütöv rəcəz: **müstəf`ilün müstəf`ilün müstəf`ilün müstəf`ilün**

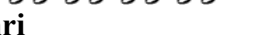
2. dördbölümlü bütöv rəcəz: **müstəf`ilün müstəf`ilü**



3. dördbölümlü qısa rəcəz: **müftə`ilün məfA`ilün müftə`ilün məfA`ilün**

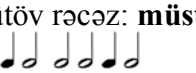


4. ikibölümlü qısa rəcəz: **müftə`ilün məfA`ilün**



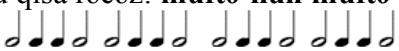
5. ikibölümlü ikinci qısa rəcəz: **məfA`ilün müftə`ilün**

6. üçbölümlü qısa seyrək rəcəz: **müftə`ilün müftə`ilün müftə`ilAtün**



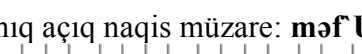
7. ikibölümlü nadir rəcəz: **məfA`ilAtün məfA`ilAtün**

8. dördbölümlü qısa rəcəz: **müftə`ilün müftə`ilün müftə`ilün müftə`ilün**

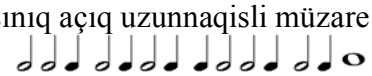


V. MÜZARE bəhri

1. dördbölümlü sınıq açıq naqis müzare: **məf`Ulü fA`ilAtü məfA`İlü fA`ilün**

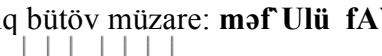


2. dördbölümlü sınıq açıq uzunnaqisli müzare: **məf`Ulü fA`ilAtü məfA`İlü fA`ilAn**

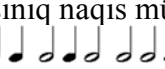


3. dördbölümlü sınıq bütöv müzare: **məf`Ulü fA`ilAtün məf`Ulü fA`ilAtü**

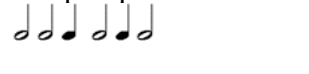
4. dördbölümlü sınıq uzunbütövlü müzare: **məf`Ulü fA`ilAtün məf`Ulü fA`ilAtAn**



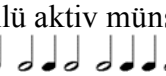
5. ikibölümlü sınıq bütöv müzare: **məf`Ulü fA`ilAtün**



6. dördbölümlü sınıq naqis müzare: **məf`Ulü fA`ilün məf`Ulü fA`ilün**

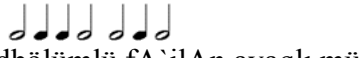


7. ikibölümlü sınıq naqis müzare: **məf`Ulü fA`ilün**

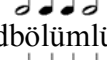


VI. MÜNSƏRİH bəhri

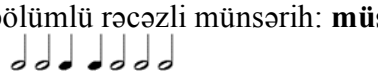
1. dördbölümlü aktiv münsərih: **müftə`ilün fA`ilün müftə`ilün fA`ilün**



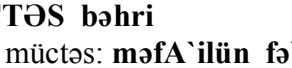
2. ikibölümlü münsərih: **müftə`ilün fA`ilün**



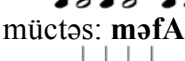
3. dördbölümlü fA`ilAn ayaqlı münsərih: **müftə`ilün fA`ilün müftə`ilün fA`ilAn**



4. dördbölümlü qısa-açıq kiçikli münsərih: **müftə`ilün fA`ilAtü müftə`ilün fə`**



5. ikibölümlü rəcəzli münsərih: **müstəf`ilün fə`Ulün**



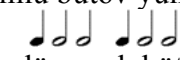
VII. MÜCTƏS bəhri

1. uzun müctəs: **məfA`ilün fə`ilAtün məfA`ilün fə`ilAtün**

2. fəal müctəs: **məfA`ilün fə`ilAtün məfA`ilün fə`ilün**

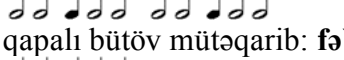
3. səkkizhecalı müctəs: **məfA`ilün fə`ilAtün**

4. ikibölümlü incə ayaqlı müctəs: **məfA`ilün fə`ilün**



VIII. MÜTƏQARİB bəhri

1. dördbölümlü bütöv mütəqarib: **fə`Ulün fə`Ulün fə`Ulün fə`Ulün**



2. dördbölümlü bütöv yüngül mütəqarib: **fə`Ulün fə`Ulün fə`Ulün fə`ül**

3. dördbölümlü qapalı bütöv mütəqarib: **fə`lün fə`Ulün fə`lün fə`Ulün**

4. ikibölümlü qapalı bütöv mütəqarib: **fə`lün fə`Ulün**

IX. XƏFİF` bəhri

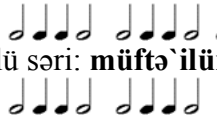
1. aktiv xəfif: **fə`ilAtün məfA`ilün fə`ilün**

2. passiv xəfif: **fA`ilAtün məfA`ilün fə`ilAtün**

X. SƏRİ` bəhri

1. aktiv səri: **müftə`ilün müftə`ilün fA`ilün**

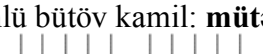
2. ikibölümlü səri: **müftə`ilün müftə`ilün**



XI. KAMİL bəhri

1. dördbölümlü bütöv kamil: **mütəfA`ilün mütəfA`ilün mütəfA`ilün mütəfA`ilün**

2. ikibölümlü bütöv kamil: **mütəfA`ilün mütəfA`ilün**



XII. MÜQTƏZƏB bəhri

1. Azərbaycan müqtəzəbi: **fA`ilAtü məf`Ulün fA`ilAtü məf`Ulün**

ƏDƏBİYYAT:

1. Cəfər Əkrəm, Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu. Bakı: 1977.
2. Ədilli Şirvani, Əruz vəzninin sadələşdirilmiş qəlibləri. Bakı: "Adiloğlu", 2011
3. Аруз // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М.: «Просвещение», 1974
4. *Фролов Д. В.* Классический арабский стих. М.: Наука, 1991.
5. Golston, Chris & Riad, Tomas (1997). "The Phonology of classical Arabic meter". *Linguistics* 35 (1997)

Фарогат АЗИЗИ
Доктор искусствоведения, профессор,
Таджикская Национальная Консерватория им. Т. Сатторова
Email: farog48aziz@mail.ru

Саъдулло КАРИМОВ
Проректор по учебной работе, доцент,
Таджикская Национальная Консерватория им. Т. Сатторова
Таджикистан
Email: sadullo_falak@mail.ru

ФАЛАК – МАКОМ ГОРНЫХ ТАДЖИКОВ

Аннотация: *Фалак – центральный феномен в музыкальной культуре горных таджиков Памира и Куляба. В таджикской традиционной музыке он представлен двумя основными традициями – фалаки помири и фалаки кулоби. В обеих традициях фалак представлен единой ладовой системой чормуком /чормодарон /чорпарда. Различаются эти традиции друг от друга жанровым кругом, ритмикой, мелодикой, инструментарием, манерой исполнительства. По своей сущности фалак представляет явление макамат-а в музыкальном творчестве горных таджиков.*

Ключевые слова*: Фалак, Қаландарӣ, Роғӣ, Даштӣ, Фалак-Мадҳия, Равона, Паррон, Бепарвофалак, Рапо, Ҳайдарӣ, Ситоиш, Дарӣ, зарб, фалаки помирӣ, фалаки кулобӣ, чормодарон, чорпарда, чормуком, худжрабазм, асл-фаръ*

Faroghat AZIZI
Doctor of art history, professor,
Tajik National Conservatory named after T. Sattorova

Sadullo KARIMOV
Vice-Rector for Academic Affairs, Associate Professor,
Tajik National Conservatory named after T. Sattorova

FALAK - MAQOM OF THE MOUNTAIN TAJIKS

Abstract: *Falak is a central phenomenon in the musical culture of the mountainous Tajiks of Pamir and Kulob. In Tajik traditional music, it is represented by two main traditions – falaki pomiri and falaki kulobi. In both traditions, falak is represented by a single modal system chormuqom / chormodaron / chorparda. These traditions differ from each other by genres, rhythm, melody, instrumentation, and styles of performance. In its essence, falak represents the phenomenon of maqamat in the musical creativity of mountain Tajiks.*

Keywords: *falak, Qalandari, Roghi, Dashti, Falak-Madhya, Ravona, Parron, Beparvofalak, Rapo, Haydari, Sitoish, Dari, zarb, falaki pomiri, falaki kulobi, chormodaron, chorparda, chormuqom, hujrabazm, asl-far'*

Fəroqat ƏZIZI
Sənətşünaslıq doktoru, professor,
T.Səttorov adına Tacikistan Milli Konservatoriyası

Sadullo KƏRİMOV
Tədris işləri üzrə prorektor, dosent,
T.Səttorov adına Tacikistan Milli Konservatoriyası

FƏLƏK - DAĞ TACİKLƏRİNİN MAKOMLARI

Xülasə: *Fəlak, Pamir və Kulob dağlıq taciklərinin musiqi mədəniyyətində mərkəzi hadisədir. Tacik ənənəvi musiqisində o, iki əsas ənənə ilə təmsil olunur - falaki pomiri və falaki kulobi. Hər iki ənənədə fələk tək modal sistemli chormuqom / chormodaron / chorparda ilə təmsil olunur. Bu ənənələr bir-birindən janr, ritm, melodiya, alət alətləri və ifa üslublarına görə fərqlənir. Fələk öz mahiyyətinə görə dağ taciklərinin musiqi yaradıcılığında makomat fenomenini təmsil edir.*

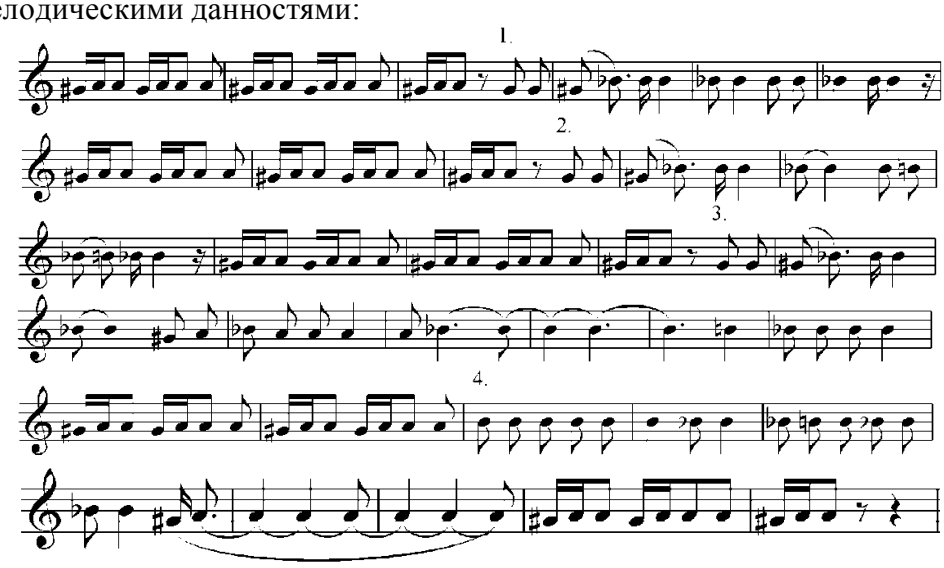
Açar sözlər: *Fəlak, Qələndəri, Roqi, Dəşti, Fəlak-Mədhya, Ravona, Parron, Beparvofalak, Rapo, Haydari, Sitoiş, Dari, zərb, fəlaki pomiri, fəlaki kulobi, chormodaron, çorpərdə, chormukom, hucrabazm, asl-far*

В таджикской традиционной музыке *фалак* олицетворяет музыкальное мышление жителей двух горных регионов. Слово «*фалак*» арабского происхождения и обозначает «небо» (тадж. – «осмон»), «судьба» (тадж. – «сарнавишт»). *Фалак* всегда был музыкальным жанром таджикского, шире персоязычного мира. Вероятно, арабский термин *фалак* появился в процессе арабизации языка науки и культуры примерно в VIII–IX веках – уже на определенной стадии развития музыкального жанра. Исследователи академики Е.Э. Бертельс и Р. Амонов утверждают, что образ «неба» – *чарх-и фалак* (досл. – «превратности судьбы») в художественном творчестве иранских народов занимал одно из центральных мест уже в глубокой древности при зороастризме. Издревле для горцев Памира и Куляба было характерно в злосчастной судьбе обвинять небо, исполнители обращались к небесам – к *фалак*-у, обвиняя его в обездоленности. Их мелодии были печальны, полны скорби. И эти песни назывались *фалаки* [4, с.40; 2, с.61]. Двумя основными традициями *фалак*-а в таджикской музыке являются – *фалаки помирӣ* (памирский фалак) и *фалаки кулобӣ* (кулябский фалак). Эти наименования произошли от географических названий этих местностей – Памир и Куляб. Обращает на себя внимание и то, что два горных региона, несмотря на разность сторон (Восток и Запад) расположения, находятся на одинаковых географических меридианах:

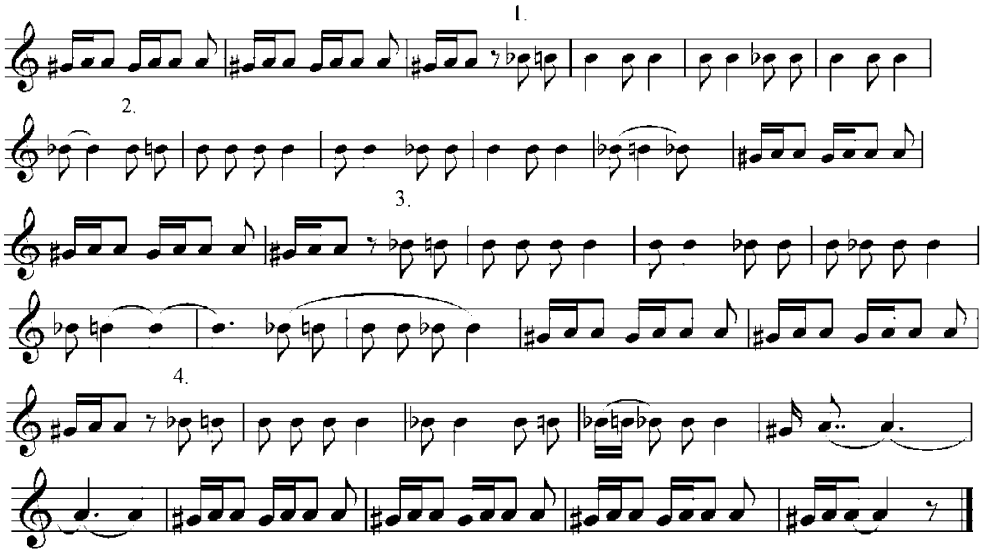
Рисунок 1. Регионы зарождения макамата в Таджикистане.

Оставляя ракурс «культурной экологии» (термин Дж. Стюарда) с его высказыванием о том, что «окружающая среда может выступать и как творческая сила» [20] отметим, что общим для обеих традиций является ладовая система *чормуком*/*чормодарон* /*чорпарда*. Эта ладовая система в условиях устной традиции бытования *фалак*-а представлена конкретными мелодическими данны-

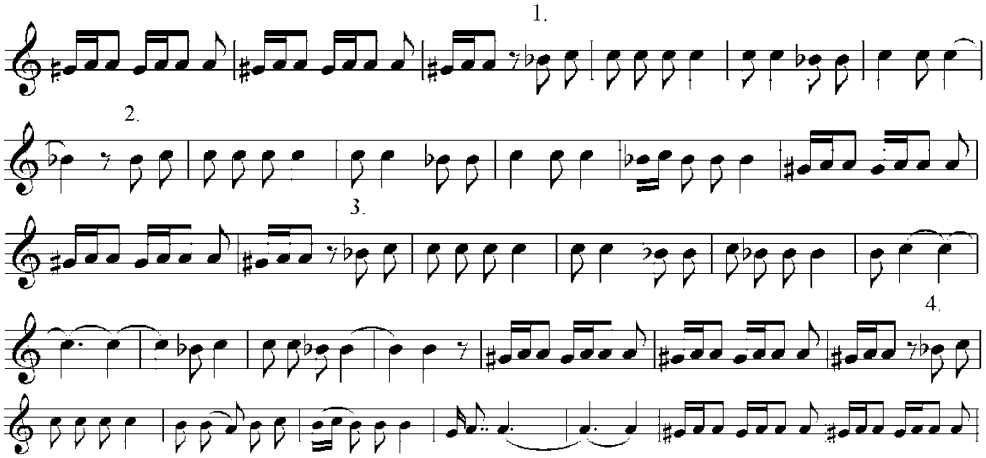
ми, именуемыми в кругу *фалакхон*-ов порядковыми числительными, как *мукоми якум* (первый муком), *мукоми дуюм* (второй муком) и т.д. Ну, а в реальной музыкальной практике они представлены мелодическими данностями:



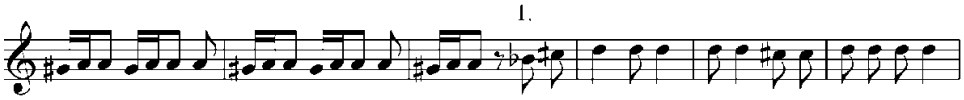
Пример 2. Муком первый.

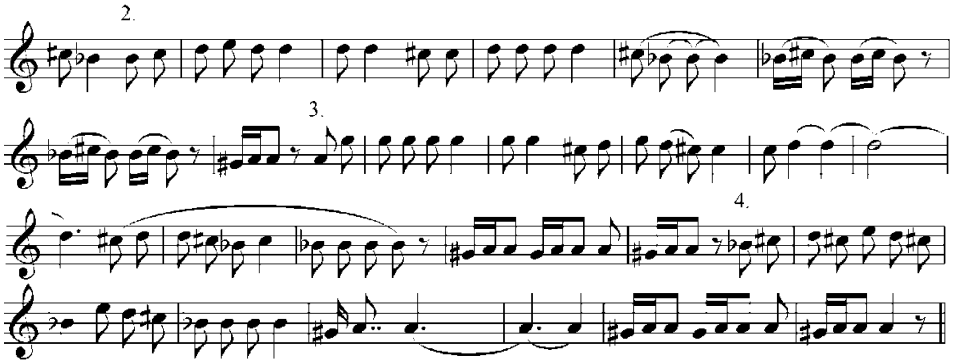


Пример 3. Муком второй



Пример 4. Муком третий





Пример 5. Муком четвёртый

На их основе сочинены десятки музыкальных произведений. Каждый *устод* (наставник) обязан передать их своему *шогирд*-у (ученику). Особенность методики *устод-шогирд* такова, что *чормук*ом завуалирован в скрытой теории. В сегодняшнем процессе обучения в консерватории эти *муком*-ы изучаются специально, в первую очередь в виде ладомелодических данностей, а затем в конкретных произведениях.

Отличающими особенностями традиций друг от друга являются следующие факторы: 1. Жанровый круг. К традиции *фалаки кулоби* относятся такие жанры как *Дашти*, *Каландари*, *Гариби*, *Сафари*, *Равона*, *Паррон*, *Роги*, *Дари* и др. Традиция *фалаки помири* представлена жанрами *Бепарвофалак*, *Рапо*, *Фалак-Мадхия*, *Фалак-Муноджот*, *Хайдари*, *Ситоиш*, *Зилобам*, *Пастубаланд* и др. [11] Эти жанры берут свои названия либо от конкретной ритмоформулы – *зарб*, либо от мелодической данности – *оханг*.

2. Обе традиции отличаются богатым кругом ритмических и ладо-мелодических формул. В двух традициях *зарб*-ы и *оханг*-и различны. Характерными для *фалаки кулоби зарб*-ами являются: *равона*, *зарб*, *чорзарб* (*рафт*), *сафари*, *чапзарб*, *шикаста*, *уфар* (*уфари суст*, *уфари тез*), *кумбок* и др. Тогда как *фалаки помири* имеет *зарб*-ы *бепарвофалак*, *рапо*, *уфар*, *ситоиш* и др.

Пример 6. Видео-зарбы.

Для *фалаки кулоби* основными *оханг* – мелодиями, помимо четырёх мукомов, являются: *роги*, *дари*, *гариби*, *каландари*, *дашти, Авджи якум, Авджи дуюм* и др. *Фалаки помири* в качестве *оханг* представляет *хайдари*, *пастубаланд*, *зелобам*, *ситоиш* и др.

Пример 7. Видео-оханги.

3. Основные традиции *фалак*-а имеют свой локальный инструментарий. Известно, что во всех видах восточного макамата главными выступают мелодический системно-базовый инструмент и ударный. В качестве первого в *фалаки помири* выступает *рубоби помири* (8.а.), а ударным инструментом является *даф* (8.б.):

Фото 8.а. *8.б.*

В *фалаки кулоби* системно-базовым инструментом является *думбра*/*дутор* (9.а.), ударным – *таблак* (9.б.):

Фото 9.а. *9.б.*

Отличаются в них и другие инструменты. В обеих традициях *фалак* исполняется соло и ансамблево.

4. Исполнителями *фалак*-а, и в Кулябе и на Памире являются как мужчины, так и женщины.

5. Композиции *фалак*-а бывают одночастными и циклическими, вокальными или инструментальными. Главным принципом образования цикличности выступает *зарб* (ритмоформула). Эта традиция классической персо-таджикской поэзии крепко укоренилась в таджикской музыке и в таджикском макомате является ведущим принципом формообразования.

Явление *фалак* исторически вбирает в себе фольклорные и профессиональные жанровые разновидности. И путь не всегда от фольклорного к профессиональному. Например, *Фалак-Фарёд*, *Фалак-Муноджот* и непосредственно *Фалаки Мотами* («похоронный фалак») в традиции *фалаки помири* представляют собой фольклорные жанры, связанные с похоронным обрядом некоторых глухих селений высокогорного Памира (в частности Бартанг). *Фалак-Мадхия* – циклический жанр профессиональной музыки Памира. [1, с.83 – 89]. В Кулябе *фалак* изначально был вне обрядовости.

Многое в природе *фалак*-а нам стало доступным и понятым благодаря экспедиционной деятельности в горные районы Таджикистана за последние 30 лет. Исследователи Х.Л. Саката и Ш.Ориёнфар ареалом распространения этого явления называют и Афганистан с названиями *Фалак, Гариби, Рустайи, Курдаки* и *Чупани* ([18, с.156 – 157; 19, с. 24] и *Фалак, Дубайти, Чорбайти, Сайгони, Курдаки, Фалаки, Кучабоги, Сангарди, Шамоли* [9, с.99 – 100]) и Иран с названием *каллафарёд* С. Блум [17], Механдуст [7].

В таджикской традиционной музыке *фалак* представлен и как фольклорный, и как профессиональный жанр. Глубинные причины профессионализации здесь обусловлены эстетическими и функциональными параметрами жанра.

Обретший самые различные формы *фалак* в традиции *фалаки кулоби* в целом концентрируется вокруг двух жанровых явлений – *Фалаки Дашти* и *Фалаки Роги*. Они подразумевают разные виды *фалак*-а и указывают на специфику предназначения, места исполнения, аудитории, композиционного решения.

Глубокие философские осмысления каждого жанра в явлении *Фалак* проинициируем на примере этих двух явлений.

Так, жанры *Фалаки Дашти* и *Фалаки Роги* – это два мировосприятия. *Фалаки Дашти* – это общение человека с Всевышним, с миром иным, где нет временного измерения, нет ритма, поскольку время останавливается при обращении к Создателю. *Фалаки Роги* направлен на внутренний мир человека, его совершенствование в этом, земном мире. Так, первое направлено на осмысление макро-, а второе – микрокосмоса. Сопоставляя оба жанра, можно оценивать их как взаимодополняющие с точки зрения канонов соразмерности и гармонии. В определенной мере тут проявляется известная доктрина суфизма – «*зохир*» и «*ботин*» - «явное» и «скрытое». Каждому из них соответствует собственная образная сфера: *Фалаки Роги* – эмоционально-сдержанная, философски

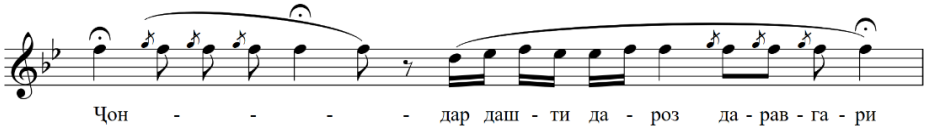
углублённая, с особой внутренней соразмерностью, строгостью философской глубины *газел*-ей; а *Фалаки Дашти* – экстатически порывистая, эмоционально открытая, сугубо личностная. Таким образом, у каждого из них своя «эстетика состояния» (термин Н.Г. Шахназаровой).

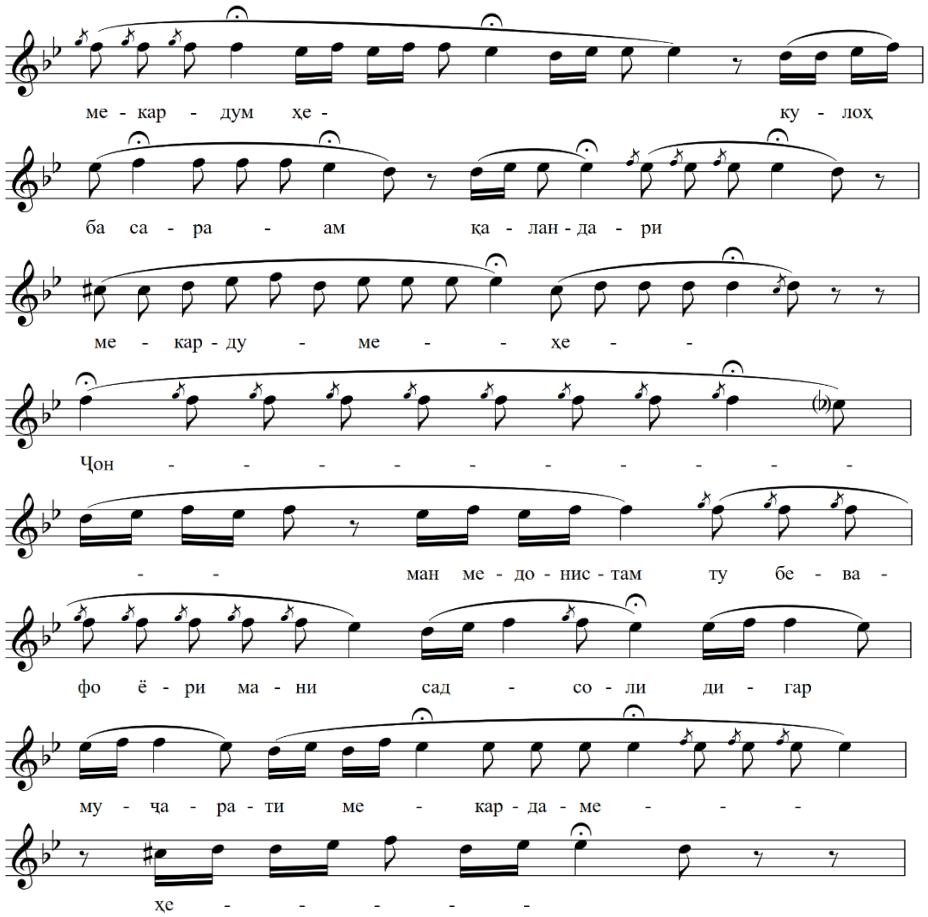
Семантическая основа двух наименований *фалак*-а на сегодня остаётся дискуссионной. Ряд исследователей рассматривает их в аспекте географическом: *Фалаки Дашти* – досл.: «степной фалак» и *Фалаки Роги* – «фалак из селения Рог» [10]. Другие предпочитают исходить из этимологических значений терминов: *Дашти*, происходит от слова «дашт» – «степь» и *Роги* в значении «рог» – «роща», что в целом не противоречит вышеприведённой географической трактовке. Однако, с географической точки зрения к определению *Фалаки Дашти* значение «степь» не подходит, поскольку Куляб – это горная местность, но никак не «степная». Во-вторых, селения под широко распространённым названием Рог, которые находятся и в Афганистане, и в Кулябской зоне, ничем не проявили себя с точки зрения места зарождения жанра *Фалаки Роги*. И поэтому эта версия также сомнительна. Гораздо более правомерным представляется использование второго словарного значения этого слова – «равнинная местность». Имеется в виду равнина, расположенная среди гор. Ещё в 1910 году русский исследователь А.П. Шишов (прошедший пешком места проживания таджиков с целью знакомства с их культурой и бытом), наряду с Гиссаром отнёс к равнинным территориям и Куляб [16].

У нас сложилась собственная версия относительно семантики названий этих двух центральных видов *фалак*-а. Согласно толковым словарям, термин *дашти* действительно происходит от слова «дашт» – степь; широкая равнинная земля» [12, с.354], а *роги* используется в значении «рог – зелёный луг у подножия горы; роща» [13, с.146]. Следовательно, общим моментом для трактовок термина послужила некая природная особенность. Жанр *фалак*-а, возможно, первоначально и был близок к природе. Вспомним, что одним из «природных» богов древних индоиранцев был бог неба – Асман, к которому наиболее часто обращались в своих невзгодах. О том, насколько значимым было подобное почитание и как проявлялось оно в музыке эпохи раннего средневековья (эпоха Борбада), с ее космологизмом и пантеизмом, свидетельствует устойчивость своеобразных канонов – соответствий музыкальных элементов конкретным явлениям микро- и макрокосмоса, когда каждый вид музыки имел свою природную ипостась. Неслучайно нынешний *фалак* – явление философского толка со сложной концептуальной сущностью. Следовательно, термин «*фалаки дашти*» правомерно понимать в философском смысле, который заложен в выражении-фразе «*ин дашт*» – (в переносном значении) «от этого (белого) света, от мира сего» [12, с. 354]. (в противоположность «потустороннему миру» – Ф.А., С.К.). С этим согласуется и текст *Фалаки Дашти*, содержание которого не выходит за рамки «предписанной» горькой земной участи – «горечи судьбы», «несчастья, посланного с небес», «мольбы и просьбы о пощаде» и пр.

В *Фалаки Дашти* нет третьего лица, нет зрителя. Есть только сам исполнитель и Всемогущий, который предрешил судьбу. Это пение предназначено только для Всемогущего, это исповедь. В семантике *Фалаки Дашти* присутствует момент молитвы – обращения к Всевышнему. Вероятнее всего, *Фалаки Дашти* и восходит генетически к молитве. Не случайно, форма исполнения *Фалаки Дашти* исключительно сольная: как в вокальном, так и в инструментальном вариантах.

Содержание словесного текста в музыке отражено, в первую очередь, высоким регистром, свободной метроритмикой, сольным исполнением. Характерная особенность жанра – особый род начальной кульминации, позволяющий сопоставить её с кульминацией «вершина-источник» (термин Л.А.Мазеля). Весьма интересен и формообразовательный процесс. Каждый «крик» – одно музыкальное предложение, одно дыхание. Мелодии *Фалаки Дашти* очень эмоциональны, звучат в высоком регистре, подчёркнуто импровизационны. Каждое предложение *Фалаки Дашти*, демонстрирующее «крик души», вместе с тем настолько мелодично, что вызывает ощущение обращения к высоким материям иного, космического порядка. Это вовсе не обычная, ровная «земная» мелодия.





Пример 10. Начало Фалаки Дашти

После двух-трех предложений каждое обращение проводится в новом, более высоком регистре и создаёт впечатление постепенного возвышения. В связи с этим вспоминается суфийская установка о девяти небесах (*нух сипехр*) и становится ясной логика композиции *Фалаки Дашти*. Человек, обращаясь к небесам своей песней, ведёт разговор об этом земном мире («*ин дашт*»), он знает, что всё идёт оттуда, с небес – *фалак*. И более того, это пение рассчитано на то, что его – земного (*дашти*) человека услышат там – в небесах (*фалак*), если он будет постоянно продвигаться на всё более и более высокий из этих девяти уровней. Поэтому для небес это и будет *Фалаки Дашти*, то есть «земная песня».

Структура *Фалаки Дашти* всегда одночастна, состоит из нескольких предложений – *банди оханг* (термин Ф. Шахобова) [15] – основной структурной единицы музыкальной композиции *Фалаки Дашти*. В нём нет моментов ярко выраженного постепенного динамического развития и спада, он воспринимается как эмоциональное единое целое, словно один вопль. Мелодико-интонационная основа всегда нисходящая, что обусловлено наличием упомянутой выше начальной кульминации, даже на уровне фраз и предложений. И каждое предложение – *банди оханг* – обрамлено длительными большими паузами, как в его начале, так и в конце. Мелодия *Фалаки Дашти* во всех его разновидностях расцвечивается мелизматическими оборотами *нола* (досл. – «плач»). Здесь эти обороты являются не просто украшениями, выполняющими дополнительную функцию. В данном случае они имеют важное ладоинтонационное предназначение и функционально дифференцированы. Последний момент предъявляет особые требования к исполнителю жанра. Во-первых, это необходимость очень точного интонирования обозначенных украшений. Данное обстоятельство указывает на обязательность наличия особых музыкальных способностей и навыков. Во-вторых, соблюдение норм расположения украшений в форме с учётом их функциональных (каденционных, начальных) различий. Кроме того, импровизационность – главный принцип развития в *Фалаки Дашти*. Вместе с тем, существенным фактором формообразовательного процесса становится соблюдение акцентно-смысловой стороны словесного текста. Поэтому в ме-

лодическом плане всё имеет чёткое оформление: начало и конец музыкального произведения, каждое музыкальное предложение глубоко содержательно, отчетливо структурировано в рамках квалитативности. Текст *Фалаки Дашти* всегда основан на *руба'и*. Его внутренняя композиция накладывает яркий отпечаток на музыкальное формообразование. Четыре строки *руба'и* вмещаются в один *банди оханг* музыкальной композиции.

Существует множество традиций исполнения *Фалаки Дашти*. Отличительные черты здесь обычно связаны с формами фразировки и кадансовыми интонациями. В каждом случае, так или иначе, различия проявляются и на уровне музыкально-текстовых и исполнительских параметров.

Пример 11. Видео *Фалаки Дашти*.

Фалаки Дашти очень сложный для исполнения жанр, требующий широкого диапазона и глубинного ладоинтонационного ощущения. В условиях нетемперированного строя звукоряды *Фалаки Дашти* включают в себе различные микроинтервалы, которые участвуют в формировании равноправных ступеней лада. Попутно заметим, что в связи с этим возникают проблемы их нотной фиксации: микроинтервалика затрудняет нотирование в системе европейской нотописи. И даже при помощи таких специальных альтерационных знаков (предложенных иранским композитором А.Н.Вазири и принятых на Всеарабском форуме в Каире в 1932 году) как *сори* и *корон* [14; 3] весьма сложно фиксировать точную звуковысотность некоторых оборотов. При нотировании образцов *Фалаки Дашти* мы посчитали правомерным использование некоторых мелизматических знаков письма, которые указывали бы, по меньшей мере, на звуковое направление. Подобные способы нотной фиксации пассажей мы позаимствовали [8] у известного профессора Ф.М. Кароматова, осуществившего огромную работу по собиранию и изданию музыки труднодоступного высокогорного Памира ещё в прошлом веке [6].

Другая разновидность *фалак*-а – *Фалаки Роги* – плод городской музыкальной культуры. Развиваясь в тесном сплетении с поэзией, этот жанр даёт возможность нового вида осмысления таджикско-персидской классики. Именно этот вид формотворчества и музицирования стал самым популярным в кругах городской интеллигенции Куляба. Форма бытования *Фалаки Роги* – это форма камерного музицирования, предназначенная для небольшого круга слушателей, сведущих в поэзии и музыке. Жанр *Фалаки Роги* зародился и сформировался в контексте такого типа художественного творчества, в котором поэзии и музыке отводится равнозначное место. Исторически социально-исполнительстким институтом бытования и сохранения Фалака явился *худжрабазм* («камерные вечера поэзии и музыки», от слов «худжра» – «небольшая комната» [13, с.762] и «*базм*» [12, с. 131] – «пиршество с наличием поэзии и музыки»), устраиваемые в частных домах среди городской интеллигенции таджиков в эпоху позднего средневековья), на которых поочерёдно пелись газели (то есть шло культивирование нового типа певческого исполнительства *газалхони* (досл. – «пение *газелей*»). Окончательное становление нынешнего жанра *Фалаки Роги*, по нашему мнению, предположительно приходится на конец XVIII – начала XIX века.

Разумеется, формированию нового жанра способствовала не только смена поэтического текста с *руба'и* на *газель*. Это сопряжено со многими изменениями внутреннего музыкального процесса, в особенности композиционного характера. *Фалаки Роги* исполняется преимущественно под собственный инструментальный (главным образом, *думбры*) аккомпанемент, имеет сольную и ансамблевую (вокально-инструментальную) формы бытования, одночастную и циклическую формоструктуру. Это пение, напоминающее беседу, отличалось размеренностью ритма, ровной и очень красочной мелодией, не имеющей высоких *аудж*-ей (кульминаций). Пение начиналось в умеренном темпе, в котором на один и тот же *зарб* (ритмоформулу) поочередно пели несколько певцов. Каждый исполнитель интонировал свою мелодию. Далее варьировались ритмы, ускорялся темп. Слушатели наблюдали как проводился *гардиш* (досл. – «вращение», «кружение», «оборот») – один из главных канонов в цикле *фалак*-а. Следует отметить, что основная (*асл*) ритмоформула преобразуется посредством *гардиш* в свои производные (*фар'*) формы. И каждая новая производная форма, в свою очередь, становится основополагающей ритмоформулой для новой части и т.д. Таким образом, формируется циклическая форма *фалак*-а.

В развитии образовательного процесса *фалак*-а, как в прошлом, так и сегодня, огромную роль играет школа *устод-шогирд*. Выдающимся реформатором искусства *фалак*-а во второй половине прошлого столетия явился *Устод* Одина Хошим (1937 – 1993).

Своей активной деятельностью он сумел не только сохранить традиции интеллигенции, но и во многом развить их. Он создал свою школу, всем своим творчеством утвердил и упрочил тип пения *газалхони* в *фалак*-е, вообще сохранил систему *фалак*-а. Не случайно сегодня *Фалаки Роги* не только в Таджикистане, но и в Афганистане и Иране ассоциируется с его именем.

Уже при первом же знакомстве с *фалак*-ом это музыкальное явление вызывает ассоциации и наталкивает на былую общность традиций макамата. Не могу не упомянуть в связи с этим статью азербайджанского учёного-музыковеда Лалы-ханум Гусейновой «Таджикский фалак и азербайджанский мугам в контексте единой традиции макамат» [5].

Фото 12. Устод Одина Хошим

В целом же анализ явления *Фалак* в таджикской традиционной музыке приводит к выводам о том, что Фалак обладает свойствами макамата: 1) наличие ладовой системы, которая по ныне бытует в скрытой теории Фалака, хотя все термины, обозначающие эту ладовую систему, встречаются в средневековых трактатах. 2) обладает логикой макомной композиции с наличием всей аналогичной композиционно-драматургической терминологией; 3) основана на классической персидско-таджикской поэзии; 4) имеет свою традиционную школу (*устод-шогирд*); 5) в обеих традициях наличествует системно-базовый музыкальный инструмент; 6) имеет свою музыкальную теорию (в том числе и практическую); 7) базируется на принципе *асл-фаръ*.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Азизи Ф. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. – Душанбе: «Адиб». – 2009. – 398 с.
2. Амонов Р. Лирикаи халкии точик. (тадж) – Душанбе: Дониш, 1968. – 410 с
3. Баркашли М. Радифи мусикии Эрон (фарси) – Техрон, 1346/1965. – 543 с.
4. Бертельс Е.Э. История персидско-таджикской поэзии. // Бертельс Е.Э. Избранные труды. – Т.I. – Москва, 1960. – 543 с.
5. Гусейнова Л. Таджикский фалак и азербайджанский мугам в контексте единой традиции макамат. // Фалак: услуби пажухиш ва омузиш. Сб.ст. – Душанбе: «Адиб». – 2015. – С.193 – 198
6. Кароматов Ф.М., Нурджанов Н.Х.. Музыкальное искусство Памира. – Москва: «Сов. комп.» - 1978. – Кн.1. – 180 с.; Кн.2. – 1986. – 292 с.
7. Механдуст. Каллафарёд (фарси). – Техран,1380/2001.
8. Оханги кухистони точик. Сб. образцов традиционной музыки. В двух выпусках. Редактор-сост. Ф.Азизова. – Душанбе, 2004. – Вып.1. – 71 с.; 2003 – Вып.2. – 56 с.
9. Ориёнфар Ш. Фалак ва пешинаи гирдоварии он дар Афғонистон (тадж.) // Фалак ва масъалахои таърихи-назариявии мусикии точик. Сб.ст. – Душанбе: «Адиб». – 2009. – С.98 – 101.
10. Темурзода Ч. Фалак (тадж.) // Энциклопедияи адабиёт ва санъати точик. – Ч. III – Душанбе, 2004. – С.261.
11. Фалак. Китоби дарсии амали. Китоби 1. Мураттиб Саъдулло Каримов. – Душанбе, 2019. – 400 с.
12. Фарханги забони точики. Аз асри X то ибтидои асри XX (тадж.). Тахрири М.Шукуров ва диг. Дар ду чилд. – Ч.I. – Москва: Сов.энцикл., 1969. – 951 с.
13. Фарханги забони точики. Аз асри X то ибтидои асри XX (тадж.). Тахрири М.Шукуров ва диг. Дар ду чилд. – Ч.II. – Москва: Сов.энцикл., 1969. – 950 с.
14. Халики Р. Саргузашти мусики дар Эрон (фарси) – Техран, 1955.

15. Шахобов Ф. Баёзи Шашмаком (тадж.). Комментарии и редакция Ф.Азизовой. – Душанбе: СИЭМТ, 2007. – 288 с.
16. Шишов А.П. Таджики: этнографическое исследование. – Алматы, 2006. – 392 с.
17. Blum St. The Concept of the Asheq in Northern Khorasan. // Asian Music 4 (1): 27 – 47.
18. Sakata H.L. Music in the Mind. The Concepts of Music and Musicians in Afghanistan. – Smithsonian Institution Press, 2002. – 246 p.
19. Sakata H.L. The significance of Falak as a marker of Tajik identity //Фалак ва масъалахои таърихи-назариявии мусикии точик. Сб.ст. – Душанбе: «Адиб». – 2009. – С. 24 – 26.
20. Steward J. Theory of Culture Change. The Methodology of multilinear Evolution. – Urbana, 1955.

Aytən MƏHƏRRƏMOVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının doktorantı,
Azərbaycan Dövlət Akademik Opera Balet Teatrının solisti,
Respublika İncəsənət Gimnaziyasının xanəndəlik ixtisası üzrə müəllimi

QAVAL İFAÇILIĞININ TƏDRİSİNDƏ QARŞIYA ÇIXAN PROBLEMLƏR VƏ ONLARIN HƏLLİ ÜSULLARI

Xülasə: *Qaval sənəti tədris prosesində müəllim tərəfindən şagirdlərə lazımınca izah edilmədikdə, müəyyən problemlər yaranır ki, bu da gələcək də onların peşəkar ifaçılığına xələl gətirən əsas amillərdən olur. Bu məqsədlə məqalədə qaval ifaçılığına dair etik, estetik, praktiki məsələlərin şagirdlər üçün düzgün aşılanması əsas şərtlərdəndir. Fikrimizcə şagirdlərə təkcə muğamları deyil, həm də qaval ifaçılıq sənətini düzgün öyrətmək - onların professional ifaçı olmaqları üçün zəmin yarada bilər.*

Açar sözlər: *Qaval ifaçılığı, qaval ifaçılığında yenilik, müəllim, şagird, təcrübə, tədris, muğamlar, sənət, xanəndə*

Айтен МАГЕРРАМОВА
Докторант АНК,
Солистка Азербайджанского Государственного
Академического Театра оперы и балета,
Преподаватель Республиканской Гимназии Искусств по специальности ханенделик

ПРОБЛЕМЫ, ВСТРЕЧАЮЩИЕ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИСПОЛНЕНИЮ КАВАЛ, И МЕТОДЫ ИХ РЕШЕНИЯ

Аннотация: *Недостаточное привитие в процессе обучения необходимых навыков искусства игры на kавале будущим исполнителям мугама, способствует возникновению определенных проблем, наносящих вред их профессиональной деятельности в будущем. Для этого в статье одним из основных условий является правильное привитие учащимся этических, эстетических и практических норм игры на kавале.*

Ключевые слова: *игра на kавале, инновации в игра на kавале, учитель, ученик, опыт, преподавание, мугамы, искусство, ханенде*

Ayten MAHARRAMOVA
Doctoral student of AMK,
Soloist of the Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater,
Teacher of the Republic of Arts Gymnasium majoring in khanate

PROBLEMS ENCOUNTERED IN THE TEACHING OF GAVAL PERFORMANCE AND THEIR SOLUTION METHODS

Abstract: *If the teacher does not properly explain the art of gaval to the students in the teaching process, certain problems arise, which is one of the main factors that harm their professional performance in the future. For this purpose, in the article, the correct inculcation of ethical, aesthetic and practical issues of gaval playing for students is one of the main conditions. In our opinion, teaching students not only mughams, but also gaval playing correctly will create the foundation for them to become professional performers.*

Keywords: *Gaval playing, innovation in gaval, teacher, student, experience, teaching, mughams, art, xanende*

Xanəndəlik sənəti qədim ustad ənənələrinə əsaslanaraq nəsildən-nəslə şifahi şəkildə ötürülən bir sənətdir. Bu baxımından xanəndələr ustadlarından muğamın sirlərini öyrənərək onların xələflərinə

çevrilirlər və qazandıqları təcrübi bilikləri öz yaradıcılıqlarında daha da zənginləşdirirlər. Xanəndəlik sənəti dedikdə ilk növbədə vokal-instrumental muğam ifaçılığı nəzərdə tutulur.

Xanəndəlik sənətinin təşəkkülünü orta əsrin musiqi elmi və klassik poeziyanın intibahı ilə sıx əlaqədardır. Azərbaycanda bu sənət XVIII-XIX əsrlərdə daha da inkişaf etmiş, xüsusən Qarabağ, Abşeron, Şirvan, Gəncə və digər mədəni iqtisadi mərkəzlərdə musiqi və muğam ifaçılığı sənətini təkmilləşdirən mühitlər – musiqi məclisləri və məktəbləri meydana gəlir. XIX əsrin II yarısından sonra demək olar ki, Azərbaycanın bütün şəhərlərində musiqişünaslar məclisi, dərnəklər, musiqi salonları yaranmağa başlayır. Bu musiqi məclislərində ədəbiyyata, rəssamlığa və musiqi sənətinə dair maraqlı söhbətlər aparılır.

Xanəndə dərslərinin təşkil olunması məsələsi XX əsrin sonunda da XIX əsrdəki klassik ənənələrin demək olar ki, təkrarıdır. Tədrisin təşkilinin əsasında öyrədən ustadın fəaliyyəti dayanır. Tələbə öz müəllimindən fərdi şəkildə şifahi ənənələr əsasında dərs alır. Ustad ənənələrinin mənimsənilməsi canlı şəkildə həyata keçirilir. Müəllim və şagirdin üzbəüz oturaraq, müəllimin oxuduğunu şagirdin təkrarlanması şəklində həyata keçirilən bu tədris xanəndəlik sənətini təhsilinin bütün pillələrində demək olar ki, eyni şəkildə həyata keçirilir

Xanəndəlik sənətinin tədrisində qədim dövrlərdə olduğu kimi, bu gün də ustadların ənənələrinin mənimsənilməsi böyük əhəmiyyətə malikdir. Hər bir gənc ifaçı müəllimin – ustadın rəhbərliyi altında formalaşır, sənətin sirlərini öyrənir, təkmilləşir. Bu ənənə bütün dövrlərdə mövcud olmuşdur. Muğam sənətində inkişafın əsasını da ustad-şagird zəminində ötürülmə təşkil edir. Lakin müasir dövrümüzdə muğamların tədrisi qədim ənənələrdən bir qədər seçilərək xüsusi metodik tövsiyələr və tədris planlarına uyğun aparılmalıdır. Qeyd edək ki, ilk dəfə "Muğam" fənni 1922-ci ildən etibarən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında tədris olunmağa başlamışdır. 1925-ci ildən dahi Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə yaranmış "Muğam komissiyası"nın I iclasını keçirərək on dəstgahdan ibarət ilk muğam proqramı qəbul edilmişdir (16, s.190). Zamanla tədris planları dəyişərək dövrün tələblərinə uyğun yazılmışdır.

30-cu illərdə Ə.Bakıxanov musiqi məktəbləri üçün, həm də orta ixtisas musiqi texnikumları üçün tədris proqramını qurur. Eləcə də, istedadlı tarzən Kamil Əhmədovun orta pilləli təhsil sistemi üçün yazdığı proqram əsasında 1982-ci ildə Vidadi Xəlilov "Muğamların tədrisinə dair metodik tövsiyələr" kitabını tərtib edir. Tədris planına dair S.Ağayevin, N.Kazımovun, S.Ələsgərovun S.Quliyevin, O.Rəcəbovun, F.Sadıqovun və bir sıra başqa pedaqoqların muğam tədrisi ilə bağlı yazdıqları dərsliklər, tədris planları əlbəttə ki, təqdirəlayiqdir. Bununla belə adları sadalanan müəlliflərin metodik tövsiyələrinə əsaslanaraq qaval ifaçılıq sənətinə dair xüsusi bir metodik tövsiyənin də ərsəyə gəlməsinə zənnimizcə lüzum duyulur.

Məlumdur ki, muğamların da vokal-instrumental şəkildə ifasının əsasını məhz muğam üçlüyü təşkil edir. Muğam üçlüyündə həm xanəndənin, həm də tar və kamança ifaçısının üzərinə düşən məsuliyyət heç də az deyil. Bu baxımdan hər musiqiçinin öz ifa partiyası, xüsusilə xanəndənin ifası mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Çünki tarzən də, kamançaçı da özündən başqa ansamblın digər üzvlərinin ifasına diqqət etməlidirlər. Yəni xanəndə muğam üçlüyündə yeganə ifaçıdır ki, iki mövqedən - xanəndə və sazəndə rollarında çıxış edir. Bu da onun ansambldakı yerini xüsusilə əhəmiyyətli edir. Eləcə də, xanəndə məharətlə qavalda (dəf) ifa etməli, ritmik nəbzini düzgün tutmalı və öz ifası ilə estetik baxımdan gözəl təəssürat yaratmalıdır. Qaval muğam sənətində olduqca önəmli yer tutan alətlərdən biridir.

Qaval aləti haqqında tanınmış musiqişünas və alətşünas alim Səadət Abdullayevanın kitabda qeyd edilir ki, "Qaval Şərq ölkələrində bubenə bənzəyən Azərbaycanın ən qədim zərb alətidir. Qaval bəzi rayonlarda "dəf" adı ilə də tanınır" [3, s.84].

Qaval birüzlü zərb alətləri qrupuna aiddir. Qaval bütövlükdə membranlı alət olsa da, onun idiofonlu alətlərə məxsus əlamətləri də vardır. Onun sağanağından asılmış metal halqalar, bəzi hallarda dörd kiçik zınqırov, silkələnərək təkrarolunmaz səs tembri yaradır. Orta əsrlərdə, əsasən, saray musiqi məclislərində istifadə edilmişdir. Qaval Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə əsas alət kimi daxil edilmiş, onun ilk not partiyasını da bəstəkar özü yazmışdır.

Səadət Abdullayeva qavalın ifaçılığına dair həmçinin belə qeyd edir: "Qavalı 2 əllə, içəri tərəfini ifaçıya çevrilmiş şəkildə saxlayırlar. Bu zaman sağanağın kənarı əllərin baş barmaqlarına söykənir. Səslər hər iki əlin ovucları və barmaqları ilə üzün kənarına və ya mərkəzinə yüngül vurmaqla, aləti silkələməklə

əldə edilir. Qaval həm sazəndə ansambllarında muğam dəstgahların, zərbi muğamların ritmik epizodlarını müşayiət edərək müstəqil rol oynayır, həm də xalq məişətində, adət və ənənələr bağlı səhnələrdə nümayiş edilir, xalq oyun tamaşalarında səslənir, simli və nəfəsli alətlərin akkompanementi üçün istifadə edilir" [3, s.85].

Bu alətdə trel, tremola, mordent və başqa çalarlar almaq mümkündür. Rəng, dəraməd, təsnif və zərbi muğamların üçlük tərəfindən ifası zamanı qavalın məxsusi rolu var. Qavalda çalğı improvizasiya xarakteri daşıyır. Qaval həm Xalq Çalğı Orkestrinin tərkibində, həm də rəqqasələr tərəfindən atribut kimi istifadə edilir.

Bəzən belə bir yanlış fikir formalaşır ki, xanəndə ifası zamanı müşayiətçilər onun ritm məsələsini tənzimləyir və xanəndələr qavalı çala bilmədikləri üçün onu aksesuar kimi istifadə edirlər. Lakin tədris zamanı qavalda çalıb-oxumaq bacarığını formalaşdırmaq ifaçının yaradıcılıq yolunun uğurlu olmasında əsas amillərindən biridir. Çünki qavalda ifa etməklə xanəndə həm çalınan ritmə düşməli və həm də oxuyarkən ritmdən çıxmamalıdır. Qaval ifaçılığının əsasını xanəndə üçün məhz ritmin duyulması məsələləri təşkil edir. Qaval ifasının bir neçə vacib funksiyası vardır:

1. Qavalın düzgün ifası muğam dəstgahını əvvəldən sona kimi ritmik cəhətdən tənzimləyir
2. Tamaşaçıların əhval-ruhiyyəsinin yüksəldir və ifaya olan marağı artırır
3. Estetik baxımdan zövq verir
4. Xanəndənin həyəcanını azaldır və xanəndə də özünə qarşı əminlik, özgüvənlilik hissini artırır
5. Psixoloji yorğunluğu aradan qaldırır
6. Müşayiətçilərlə musiqili-ritmik dialoq qurur
7. Xanəndəyə ansamblın bir üzvü kimi digər alətlərin ifaçıları arasında qarşılıqlı anlaşma, bir növ körpü yaradır
8. Xanəndənin peşəkarlığını artırır

Zənnimizcə, qaval ifaçılığı sənətinə dair xüsusilə diqqətlə yanaşmaq lazımdır. Çünki, qaval ifaçılığı sənəti tədris prosesi zamanı özündə təcrübi əhəmiyyəti kəsb edən geniş bir mövzudur. Bu sənət xanəndənin peşəkarlığından xəbər verir. Təsadüfi deyil ki, Xan Şuşinski, Alim Qasımov muğam sənətində həm də mahir qaval ifaçıları kimi də tanınırlar. Eləcə də, Mahmud Salah kimi məşhur qaval ifaçısının adını xüsusilə qeyd edə bilərik. Belə ki, Mahmud Salah çağdaş qaval ifaçılıq sənətində öz metodoloji baxışları, təcrübələri ilə bu sənətin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Qaval sənəti ilə bağlı tədris prosesində bir neçə yanlışlıqlar vardır. Bir çox musiqi məktəblərinin müəllimləri düşünür ki, xanəndəlik təhsilinin əsasən muğam dəstgahları təşkil edir. Onların fikrincə xanəndələrin qaval sənətinin peşəkarlığına yiyələnmələri ali məktəblərə qəbul olduqdan sonra da məqbuldur. Lakin bu yanlış metodika gənc xanəndələrin peşəkar kimi formalaşmasını ləngidir, bəzən də ruhdan salır. Bu baxımdan şagirdlərin qaval ifaçılığının tədrisində dair qarşıya çıxan problemlərini görmək və onları metodoloji baxımdan düzgün həll etmək məsələləri müəllimin əsas vəzifələrindəndir. Qavalın əldə doğru tutulması, ifası, eləcə də düzgün tədris metodları aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

1.Qaval ifaçılıq sənətini şagirdə düzgün aşılamaq və bu sənəti sevdirmək

İlk olaraq qeyd etmək lazımdır ki, qaval ifaçılıq sənəti altı yaşından yuxarı hər bir şagirdə öyrədilə bilər. Burada yaş həddi heç bir maniyə yaratmır. Xanəndə ifaçılığında önəm daşıyan ritm duyumu məsələsi hər zaman aktual mövzu olmuşdur. Bu baxımdan bəzi pedaqoqlar hesab edir ki, şagirdin və ya tələbənin ritm duyumuna malik olması xüsusi qabiliyyət olub ilahi vergidir. Lakin ritmik duyumu zəif olan xanəndələrə qaval ifaçılıq sənətinə müəllim əsl peşəkar yanaşma ilə öyrədə bilərsə o, tələbəsini bu ciddi problemdən xilas edə bilər. Hesab edirəm ki, müəllim xanəndəlik və qaval ifaçılıq sənətini şagirdə paralel sevdirməli və öyrətməlidir. Bunun üçün müəllim aşağıdakı metodlara üz tutmalıdır

1. Müəllim ilk olaraq özü gözəl qaval çalaraq şagirdində xanəndəlik sənətinə dair maraq oyatmalıdır. Daha sonra peşəkar xanəndə və qaval ifaçılarından bəhs etməli və onların sənətə verdikləri töhfələrdən danışmalıdır
2. Müəllim şagirdini bəhs etdikləri sənətkarların müxtəlif video ifaları tanış etməlidir. Qavalın tədrisinin uğurlu olmasını təmin etmək üçün köməkçi metod kimi nümayiş etdirmək və video

metodundan istifadə etmək çox təqdirəlayiqdir. Məlumdur ki, nümayiş mövzunun şüurlu şəkildə başa düşülməsinə kömək edir. Bu təkcə nümayiş deyil. Müəllim özü qavalda lazım olan ritm parçasını ifa edərək əyani şəkildə nümayiş etdirmiş olur. Şagirdin gördüyü prosesi yadında saxlaması üçün müəllimin ifası, videosu, yaxud özünün çox sevdiyi ustad sənətkarlardan hər hansı video yazılarında mövcud qaval ifasının təkrar izlənməsidir. Beləliklə, həm göz, həm qulaq yaddaşının köməyilə tədris materialının qavranılması daha intensiv olur.

3. Müəllim şagirdini müxtəlif muğam konsertlərinə, tədbirlərinə aparmalıdır
4. Peşəkar xanəndələr haqqında onların sənətlərinə aid maraqlı əhvalatlar danışmalıdır
5. Müəllim şagirdə böyük stimul verməli və onlarda inam yaratmalıdır

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, qaval alətinin tədrisi zənnimizcə təkcə xanəndəlik sənəti üçün deyil, həm də bəstəkar yaradıcılığı üçün də önəmlidir. Qavalın estetik keyfiyyətləri və bu sənətin gözəlliyi bəstəkar yaradıcılığında da məxsusi yer alır. Məsələn, "Koroğlu" operasının IV pərdəsindən "Xanəndə qızın mahnısı", Rüfət Ramazanovun kamera orkestri, fleyta, violonçel və qaval üçün "Diringi" pyesi, klarnet, skripka və qaval üçün "Tərzi-muğam" miniatürləri bəstəkar yaradıcılığı üçün maraqlı axtarışlardan sayıla bilər.

2.Dərsin düzgün təşkili metodları

Qaval dərslərinin öyrədilməsi zamanı dərs ilk olaraq fərdi şəkildə keçirilməlidir. Növbəti mərhələlərdə dərs prosesi zamanı bir neçə tələbənin dərs otağında olması düzgün yanaşmadır. Sinif otağının dairə formasında hazırlanması, şagirdlərin bu formada əyləşməsi, hamının diqqətini müəllimə yönəlməsi və ritmin ifasına eyni zamanda bərabər şəkildə başlanılıb davam edilməsi daha məqsədəuyğun olardı. Kollektiv ifa tələbələrin həm müəllimi, həm özlərini, həm də yoldaşlarını eşitməsinə yardımçı olur. Ümumi ahəngi qoruyaraq ritmdən çıxmamağa çalışmaq lazımdır. Şagirdlər püxtələşəndən sonra onları ansambl və orkestr ilə ifa etməyə yönləndirmək olar.

3.Qaval ifaçılıq sənətində etik davranışlar və estetik məsələlər

Qaval ifaçılıq sənətində etik davranışlar və estetik məsələlər olduqca vacibdir. Müəllim çox vaxt şagirdə ustad xanəndələrin ifası ilə tanış edir. Bəzən eyni muğam müxtəlif musiqiçilərin ifasında özünəməxsus yeni çalarlar, melizmlər, improvizələr, variantlar öz əksini tapır. Çünki bir çox korifey sənətkarlar, istər xanəndə, istərsə də sazəndələr vaxtaşırı öz ifalarına yeni nəfəs, yeni cümlə, yeni qəzəl, mahnı, təsnif, rəng əlavə etməklə yeni ecazkar musiqi nümunələri yaradırlar. Müəllim şagirdləri ustad sənətkarların gətirdiyi bu kimi yeniliklərlə tanış etməli və onlarda maraq oyatmalıdır. Şagird kumiri hesab etdiyi ustad sənətkarının eyni zamanda yaxşı qaval ifaçısı olduğunu bildikdə ona bənzəmək üçün müxtəlif cəhdlər edir. Onlar bu yolla ustad sənətkarları sanki təqlid edirlər. Əlbəttə bu başlanğıc üçün müəyyən qədər yaxşı nəticədir. Çünki şagird peşəkar sənətkarın ifa bacarıqlarını özündə əxz edə bilir. Lakin təqlidetmə çərçivədən çıxmamalıdır. İfrat dərəcəsində ustad sənətkarların ifasını təqlidetmə şagirdin gələcəkdə öz ifa dəsti-xətti ilə formalaşmasına sədd çəkə bilər. Bu həm də qeyri-etik davranış sayıla bilər.

Qaval ifası zamanı estetik məsələlərə də riayət etmək vacibdir. Məsələn, ifa zamanı musiqiyə uyğun üz mimikası əsas görüntü olduğuna görə həm xanəndə, həm də tar, kamança ifaçıları artıq, yüngül hərəkətlərdən uzaq olmaları, səhnə mədəniyyəti qaydalarına, səhnədə geyim formasına (klassik və ya müasir) diqqət yetirməlidir;

Bu punkt bir etik davranışlarla da sıx əlaqəlidir. Belə ki, bəzən şagird təkcə ifa manerası ilə deyil, həm də duruşu, davranışı, qaval ifası ilə də təqlidetməyə yol verir. Bu davranışlara şagird uzun müddət yol verdikdə bir növ vərdiş halını ala bilər. Belə nüanslar gələcəkdə estetik baxımdan heç də xoş təəssürat yaratmır. Çünki ola bilir ki, gənc xanəndə xarici görkəminə görə səhnəyə çox uyğundur, lakin sevdiyi bir korifey sənətkarı büsbütün təqlid etməsi onun həm də səhnə görkəminə xələl gətirir. Məsələn, xanəndə Əhliman Cəbrayıllı oxuma tərzi ilə Qədir Rüstəmovu, bəzən isə qavalı tutması, oturuşu-duruşu, davranışı ilə Yaqub Məmmədovu xatırladır. Əlbəttə, ustad sənətkarlardan örnək götürmək yaxşı keyfiyyətdir, lakin ifrat həddinə vararaq təqlidetmə zənnimizcə sənətdə etik və estetik baxımdan ciddi qüsurdur.

Qaval ifaçılıq sənətinə xanəndə düzgün yiyələnməyəndə ritmik cəhətdən öz-özünü və ansamblı doğru müşayiət edə bilmir, bəzən özünü itirir, davranışlarında müəyyən boşluqlara yol verir. Bu kimi

cəhətlər muğam estetikasında yabançı amillər kimi öz əksini tapır. Qaval ifaçılıq sənətində oxuma ilə ritmik müşayiət mütləq uyğun gəlməlidir. Qaval sənəti ritmik məsələlərə görə muğam dərsinin tərkibindən kənarda da tədris oluna bilər. Çünki ritm-insan nəbzi, həyat tərzidir. Ritmik dəqiqlik həm də insan orqanizmin, insan beyninin sağlam inkişafından xəbər verir.

4. Qaval sənətində ifaçılığa dair ritmik məşğələlərin üsulları

1.Qaval ifaçılığı təliminin səmərəli olması üçün əyani olaraq dərsə zərb aləti ifaçılarını dəvət etmək olar. Şagirdlər ritmin sayını, ölçüsünü diqqətlə izləmiş və hafizələrinə yazmış olurlar. Kiçik yaşlarında xanəndə sinfində təhsil alan şagirdlər arasında ritmlə problemi olanlar bu məsələnin həlli üçün müəyyən zaman müddətində zərb alətləri dərslərində iştirak etməsini də təmin etmək olar. Məlumdur ki, bacarıqlar çoxlu sayda məşqlər nəticəsində formalaşır və vərdişə çevrilir.

2. Professional müəllimlər öz dərslərinin təşkilində istifadə etdikləri əməkdaşlıq prinsipiylə bir çox maneələri aradan qaldırmış olur. Burada əsas diqqət şagirdin düşdüyü xoşagəlməz vəziyyətdən çıxartmaq, onun pərtliyini, narahatlığını duymaq və şagird şəxsiyyətini təhqir etmədən onunla əməkdaşlıq etməkdən ibarətdir. Bir neçə dəfə ritmə düşməyən, ritmdən kənara çıxan şagirdin digərləri tərəfindən gülüş obyekti olmaqdan qurtarmağa çalışmalı, dəfələrlə uğursuz cəhddən sonra şagirddə yaranan özünəinamsızlıq hissini, qavaldan qorxmaq onu əlinə götürməmək istəyini aradan qaldırmaq üçün onunla xüsusi söhbət aparmalı, belə problemləri olub sonradan mahir ifaçı kimi tanınan gənc xanəndələr, ustad sənətkarlarla bağlı nümunələr çəkməli, şagirddə nikbinlik ruhunu qaldırmalıdır.

3.Hər bir müəllim ritmlərin öyrədilməsində diqqətli olmalı, hər dərsin materialını digərləri ilə əlaqələndirməyi bacarmalı, şagirddə mövzuyla bağlı zəruri olan bilik, bacarıq və vərdişlərin aktuallaşması üçün şərait yaratmalı, hər yeni mövzuda keçmiş dərsin təkrar etməli, lazım gəldikdə müxtəlif texniki vasitələrdən istifadə etməyi bacarmalıdır. Əsas köməkçi vasitə şagirddə mövzunu öyrənməyə motivasiyanın yaradılmasıdır.

4.Qaval ifaçılıq sənətinə dair bir müəllim kimi elmi-metodik yeniliyim bundan ibarətdir ki, mən bütün zərbi (ritmik) muğamların qavalda ritmik formullarını düstur şəklinə salaraq şagirdlərimə aşılamağı bacarmışam. Tələbələrim üçün yaradılan həmin düsturların təcrübi əhəmiyyəti kimi istədiyim nəticələri ən qısa zamanda əldə etmişəm. Ən zəif ritmik duyumu olan şagirddən tutmuş ən istedadlı şagirdimə kimi bu təcrübədən yararlanaraq gözəl nəticələr göstəriblər.

Məsələn, nəzəriyyəmzə əsasən qavalda ilk toxunuş, yəni qüvvətli təktə giriş sayılan Es formulu – A, Akt gedişi - B, qavalda çırtma texnikası – C hərfləri ilə işarə edilmişdir. 6/8 ölçüsünə əsaslanan ritmik muğamlar A+C+BB+C düsturu kimi qəbul edilə bilər. Demək olar ki, bütün zərbi muğamlar bu məqalənin müəllifi tərəfindən düstur halına salınmışdır. Bəzi zərbi muğamların düstur formulunu təqdim edək:

Səmayi -Şəms	**Arazbarı**	**Kəsmə şikəstə**
A+BC+BB+C	A+BC+BC+A+BC+BC+A+BC+BC+BB+C+BB+C	A+BC+BB+C

Bu düsturlardan yararlanan hər bir şagird ən qısa zaman çərçivəsində qaval ifaçılıq sənətinə düzgün yiyələnə bilərlər.

5.Qavalın kollektiv şəkildə təlim olunması prosesində müəllim hər bir şagirdə ayrı-ayrılıqda diqqət yetirməli, onun nədə müvəffəqiyyət qazanıb, nədə çətinlik çəkdiyini, səhvə yol verdiyini izləməlidir. Belə bir nəzarət olmadan sonrakı addımda müvəffəqiyyət qazanmaq mümkün deyil. Eyni zamanda bir nəfərin etdiyi səhvə görə ifanı dayandırıb hamını yenidən başdan başlaması həm materialın yaxşı mənimsənilməsinə, həm də səhv edən şagirdin məsuliyyət hissini artıraraq, diqqətini ifasına yönəltməsinə yardım etmiş olur.

6. Tədrisin əsasında dayanan ikinci yol şagirdlərin müəllimlərin dərs zamanı lentə yazılmış səs yazılarının dinləməsidir. Burada şagirdin öz sənətinə münasibəti formalaşır. O təkcə müəlliminin səsiylə kifayətlənməyib, öyrəndiyi şöbəyə guşələri ayrı-ayrı xanəndələrin ifasında dinləyib müəllimindən aldığı biliyi təkmilləşdirsə müsbət nəticələr əldə edə bilər.

Məsələn, "Muğam üçlüyü" fənninin tədrisində səslər arxivində olan muğam ifaçılarının - Cabbar Qaryağdıoğlunun, Məşədi Məmməd Fərzəliyevin, Seyid Şuşinskinin, Xan Şuşinskinin, Zülfü Adıgözəlovun, Mütəllim Mütəllimovun, Yaqub Məmmədovun, Hacıbaba Hüseynovun, Nəriman Əliyevin, Arif Babayevin, Əlibaba Məmmədovun, Canəli Əkbərovun, Ağaxan Abdullayevin, Alim Qasımovun və başqa ifaçıların təfsirində muğamları, zərbi-muğamları, təsnifləri dinləyib, klassik poeziyanı və elmi ədəbiyyatı mütaliə etməli, muğamları araşdırıb, təhlil və tətbiq etməlidir.

Yekun olaraq mövzumuza dair bildirməliyik ki, müasir dövrümüzdə muğam sənəti eləcə də, qaval ifaçılıq sənətinə təkcə bir ənənə kimi baxmamalıyıq, həm də bu sənətin vacibliyinin fərqinə varmalıyıq. Məhz buna görə də, biz bu sənəti dərin araşdırmalı, aşınmalardan qorumalı, milli mədəniyyətimizi özünümüdafiə vasitəsinə çevirməliyik.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abudəliyev A. Muğamların tədqiqi və tədrisinə töhfə. // 525-ci qəzet.- 2013.- 5 iyul.- S.7.
2. Abdullayeva S. A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
3. Abdullayeva S. A.Azərbaycan xalq çalğı alətləri dünyanı valeh edir. B.: Nurlar, 2016, 288 s.
4. Atakişiyeva, K.Ə. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi: aşıq və xanəndə yaradıcılığı. – Bakı: Elm və təhsil, – 2020. – 136 s.
5. Bağırova, S.Y. Azərbaycan muğamı: tədqiqatlar, məqalələr, məruzələr. – Bakı: Elm, – c.1, – 2007. – 243 s.
6. Bağırova, S.Y. Azərbaycan muğamı: tədqiqatlar, məqalələr, məruzələr. – Bakı: Elm, – c.2, – 2007. – 265 s.
7. Üzeyir Hacıbəyov Ensiklopediyası / Red.heyəti: E.Abasova, F.Abdullazadə və b. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2007. – 262 s.
8. Həsənova, C.İ. Dəstgah formasının müxtəlif təfsirləri – Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı timsalında // "Muğam Aləmi" Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları, – Bakı: Şərq-Qərb, – 2015, – s.131-145.
9. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. – Bakı: İşıq, – 1984. –100 s.
10. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər.– Bakı: Elm, –1991. – 118 s.
11. Musazadə R. M. Muğam sənətinin inkişafında tədqiqat işlərinin və layihələrinin rolu. Konservatoriya jurnalı №3 (29), B.: Ecoprint, 2015, s.21-27
12. Muğam ensiklopediyası . Bakı: H.Əliyev Fondu, – 2010. – 216 s.
13. Nəcəfzadə A. İ. Çalğı alətlərimiz. B.: Min bir mahnı, Adiloğlu, 2004, 128 s.
14. Orxanbəyli, O. Tar tədrisinin metodikası. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1971. 80 s.
15. 15.Kazımov N.K. Ümumtəhsil məktəblərində muğamların tədrisi məsələləri. B.: Çaşıoğlu, 2000, 98 s.
16. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 220 s.

Rus dilində

17. Абасова, Э.А. Мугам и азербайджанский симфонизм // Абасова, Э.А, 18.Мамедов Н.Г. Музыкальная трибуна Азии. – Москва: Советский композитор, – 1975. – с.10-36.
18. Кунанбаева, А.Б. Проблема казахской эпической традиции: / Автореферат диссертации кандидата искусствоведения / Ленинград, 1984. – 25 с.
19. Кулиев А.Н. Принципы контрастности в музыкальной драматургии азербайджанского мугама // Материалы II Международного Симпозиума Мугам, Баку: Шярг-Гярб, – 2011. – с. 68-74.

Notlar:

20. Əsədullayev, A.V. İnstrumental muğamlar [Notlar] / – Bakı: Adiloğlu, – 2009. – 168 s.
21. Məmmədli, Ə.M. Azərbaycan muğamları [Notlar] / – Bakı: Azərbaycan, – 2010. – 328 s.

İlxas MƏMMƏDOV
AMEA-nın doktorantı
Paris Karnatik konservatoriyasının tələbəsi

KARNATİK MUSİQİ TƏDRİSİNDƏ PRAKTİK MƏŞQLƏRİN ƏSAS PRİNSİPLƏRİ VƏ AZƏRBAYCAN MUĞAM TƏDRİSİ İLƏ MÜQAYİSƏSİ.

Xülasə: *Yarandığı dövrdən günümüzə qədər Şərqdə şifahi ənənəli musiqinin əsasını təşkil edən muğam və raqa musiqisi zəngin metodologiyaya malikdir. Muğam və raqanın tərifində qeyd olunan "şifahi ənənəli musiqi" ifadəsi, metodoloji aspektdən bu iki əsrarəngiz musiqinin ən böyük ortaq cəhətini ifadə edir. Ustad-şagird münasibətində formalaşan muğam və raqa tədrisi əsrlər boyu unikal metodlarla səciyyələnmişdir. Muğam və raqanın öz tədrisi bir çox ortaq və fərqli cəhətlərlə seçilir. Bu araşdırmanın əsas istiqaməti isə raqa və muğam tədrisində vokal-instrumental ifaçılığın texniki inkişafını təmin edən praktik məşqlər və bir növ hazırlıq məşqlərini qarşılıqlı təhlil etməkdir. Qarşılıqlı təhlil nəticəsində pedaqoqlar, musiqişünaslar, musiqiçilər tərəfindən bu mövzu daha çox araşdırılma aparılarsa fikrimcə həm muğam həm də raqa musiqisi məşq sistemində yeniliklər qaçılmazdır.*

Açar sözlər: *praktik məşqlər, tədris, muğam, raqa, karnatik musiqisi*

Ilkhas MAMMADOV
Ph.D candidate of Azerbaijan National Sciences of Academy,
student of Carnatic Conservatory of Paris

THE MAIN PRINCIPLES OF PRACTICAL EXERCISES IN TEACHING CARNATIC MUSIC AND COMPARISON WITH AZERBAIJANI MUGHAM TEACHING

Abstract: *Mugham and raga music, which form the basis of oral traditional music in the East from its inception until today, have a rich methodology. The phrase "oral traditional music" mentioned in the definition of mugham and raga means the greatest commonality of these two mysterious musics from a methodological point of view. The teaching of mugham and raga, formed in the "ustad-shagird" relationship, has been characterized by unique methods for centuries. There are many similarities and differences in teaching mugham and raga music. The main direction of this research is the mutual analysis of practical exercises and a kind of preparatory exercises that ensure the technical development of vocal-instrumental performance in raga and mugham teaching. As a result of mutual analysis, if this topic is investigated more by musicologists, musicians, I think that innovations in both mugham and raga music training system are inevitable.*

Keywords: *practical exercises, teaching, mugham, raga, carnatic music*

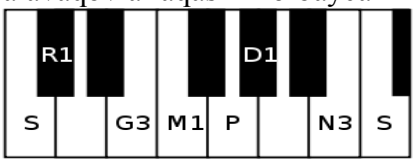
Düzgün məşq sistemi inkişafın təməl prinsiplərindəndir. Musiqi məşqi haqqında önəmli sitatlardan biri dünyaca məşhur musiqiçi Lui Armstronqa aiddir: "Mən bir gün məşq etməyəndə özüm bilirəm, iki gün məşq etməyəndə tənqidçilər bunu bilir, üç gün məşq etməyəndə isə hər kəs bilir" [6]. Lui Armstronq məşq haqqında dediyi bu fikir hər zaman pedaqoqların əsas istinad nöqtəsi olmuşdur. Bəs bu yanaşma muğam və raqa tədrisində özünü hansı formada və necə göstərir? Hansı metodoloji prinsiplərlə praktik məşqlərin hər iki musiqi üçün ortaq və fərqli cəhətlərini tədqiq edərək, bu xüsusda yeniliklərə yol aça bilərik?

Klassik hind musiqisinin iki əsas hissədən ibarətdir. Şimali Hindistanda Hindustani, Cənubi Hindistanda Karnatik adlanan klassik hind musiqisi bir çox oxşarlıqlarına rəğmən əsrlər boyu öz spesifik məktəblərini yaratmış və inkişaf etdirmişlər. Onu da qeyd etmək lazımdırki, altı min illik qədim tarixə malik Vedalarda qeyd olunan raqalardan başlayaraq on dördüncü əsrə qədər hind modal musiqisi vahid bir sistemə tabe idi. Təhsil aldığım Paris Karnatik konservatoriyasının sayəsində məqalədə raqa metodologiyasını məhz Karnatik musiqi sisteminə istinadən izah etmək istərdim.

Qədim hind musiqisində ustad-şagird və yaxud quru-şagird münasibətində tədris olunan şifahi ənənəli raqa musiqisində hər zaman məşq çalışmaları metodikanın əsas istiqamətlərindən hesab olunmuşdur. Tarixən məşq proqramları müəllimlərin individual yanaşmalarına əsaslandığına görə sistemli şəkildə icra olunmamışdır. Karnatik musiqisinin atası hesab olunan görkəmli bəstəkar, musiqiçi Purandara Dasa təxminən 500 il əvvəl bir sıra məşq proqramı tərtib etmişdir [5, səh.10]. Bu proqram günümüzdə Karnatik musiqisində fundamental xarakter daşımaqla yanaşı bir çox musiqişunasların, ifaçıların da yeni məşq proqramları tərtib etməyinə vəsilə olaraq tədrisin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Bu fundamental ardıcıllıqlar tələbəyə melodiyanı ritmlə hiss etmək imkanı verir. Raqa musiqisində ritmin əhəmiyyəti ilk məşqlərdən özünü göstərir. Belə ki, qeyd olunan bütün çalışmaları ritmin üç sürətində ifa olunması şərtdir. Hind musiqisində ritmin sürətləri dedikdə ilk ifa olunan temp hər üç variantda sabit qalaraq, yalnız ifa olunan ritm və ya musiqi cümləsi birinci sürətdə yəni çərək, ikinci surətdə səkkizlik, üçüncü sürətdə isə onaltılıq notlarla ifa olunur. Hətta bəzi virtuoz ifaçılar tərəfindən ritmin dördüncü sürəti də improvizasiyalar zamanı ifa olunur. Məşqlər ritmik cəhətdən tədrisin ilk mərhələsində "adi tala"-da yəni 8 ölçüdə ifa olunur. Təbii ki, ifaçı öz ritm bacarıqlarını inkişaf etdirmək üçün təqdim olunan çalışmaları istənilən ölçüyə tətbiq edərək özünü inkişaf etdirə bilər. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Purandara Dasanın praktik məşq proqramı vokal ifayla yanaşı instrumental ifa üçün də tətbiq olunduğundan öz unikallığını bir daha sübut edir:

Sarali varasey.

Birinci varişai - raqa notlarının düzgün şəkildə qalxması və enməsidir. Yəni ifa olunan raqanın oktava çərçivəsində tonikadan tonikaya doğru ifa edərək yenidən başlanğıc tonikaya qayıtması nəzərdə tutulur. Burada əsasən raqanın "aroha" (yoxuş) və "avaroha" -ya (eniş) daxil olan notları tələbə üçün bir daha aydınlaşır. İlk dərslərdə bütün çalışmalar Mayamalavaqovla raqasıyla tədris olunduğundan nümunə olaraq "arohanam" və "avarohanam" məhz həmən raqayla qeyd olunur. Qeyd etmək istərdim ki, Mayamalavaqovla raqası Azərbaycan muğamlarından Cahargahla eyni səs düzümünə malikdir.



İkinci varasay – Sa-dan yuxarı və aşağı istiqamətdə özündən ikinci not üzərində cəmlənir, yəni Re və Ni notlarına doğru.

s r s r | s r | g m || s r g m | p d | n s |
s n s n | s n | d p || s n d p | m g | r s ||

Üçüncü varisai – burada isə Sa – dan yuxarı və aşağı istiqamətdə üçüncü nota doğru əlaqələnərək aşağıdakı qaydada ifa olunur.

s r g s | r g | s r g m | p d | n s ||
s n d s | n d | s n || s n d p | m g r s ||

Bu qayda ilə yeddinci varisaiyə qədər davam edir.

Canta varasay.

Burada tələbələrə məşq "spuritam" adlı qamaka ilə, yəni xüsusi texnika ilə öyrədilir. İlk baxışdan bu texnika bir notu iki dəfə oxumaq kimi görünsə də, burada əsas qayda hər notun təkrarını ondan öncəki notdan başlayaraq ifa olunmasıdır. İkinci qayda isə həmən təkrarı nisbətən qüvvətli formada, daha doğrusu xüsusi vurğu ilə ifa olunmasıdır. Bu qayda Sa notundan başlayaraq ardıcıl olaraq bütün notlarda ritmin 3 sürətində ifa olunur [1].

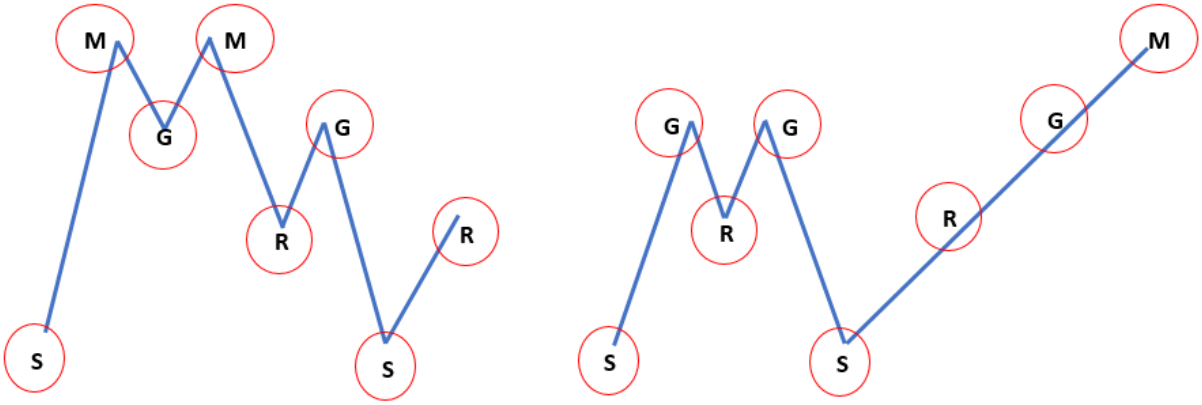
ss rr gg mm | pp dd nn ss || ss nn dd pp | mm gg rr ss ||

Burada təqdim olunan ilk nümunədən sonra isə hər bir notla eyni qayda üzrə digər kombinasiyalar da ifa olunur :

ss rr gg mm | rr gg mm pp ||
gg mm pp dd | mm pp dd nn ||
pp dd nn ss | ss nn dd pp ||
nn dd pp mm | dd pp mm gg ||
pp mm gg rr | mm gg rr ss ||

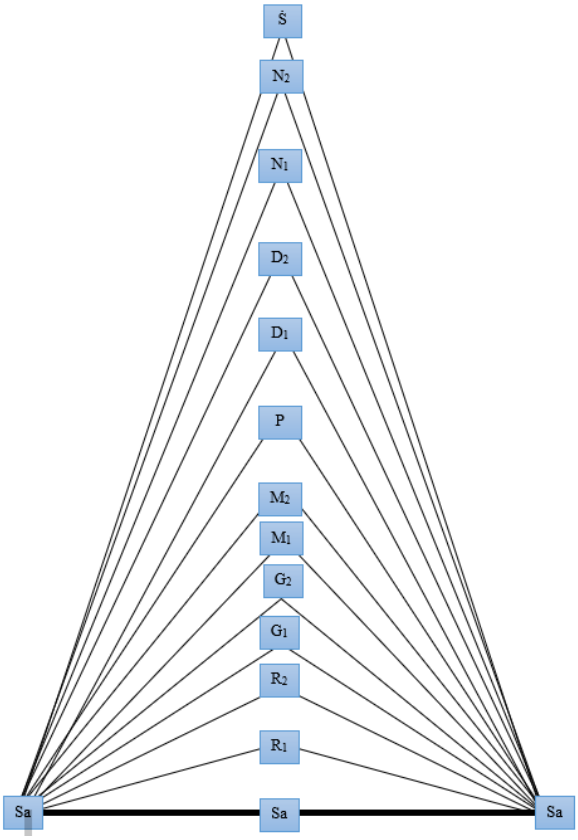
Datu varasey

Bu texniki məşq ilə tələbənin notlar üzərindəki hakimiyyəti artır və onları daha səlis ifa etməyə imkan verir. Datu varaseydə notların ziqzaq şəkildə ifası tələb olunur. Əgər biz notları gözümüzün önündə canlandırsaq burada Sa – dan başlayaraq yuxarı və aşağı doğru hərəkət edərək ziqzaqvari hərəkəti görə bilərik. Bu məşğələ ifaçılıqda manevr qabiliyyətinin inkişafı üçün çox əhəmiyyətlidir.



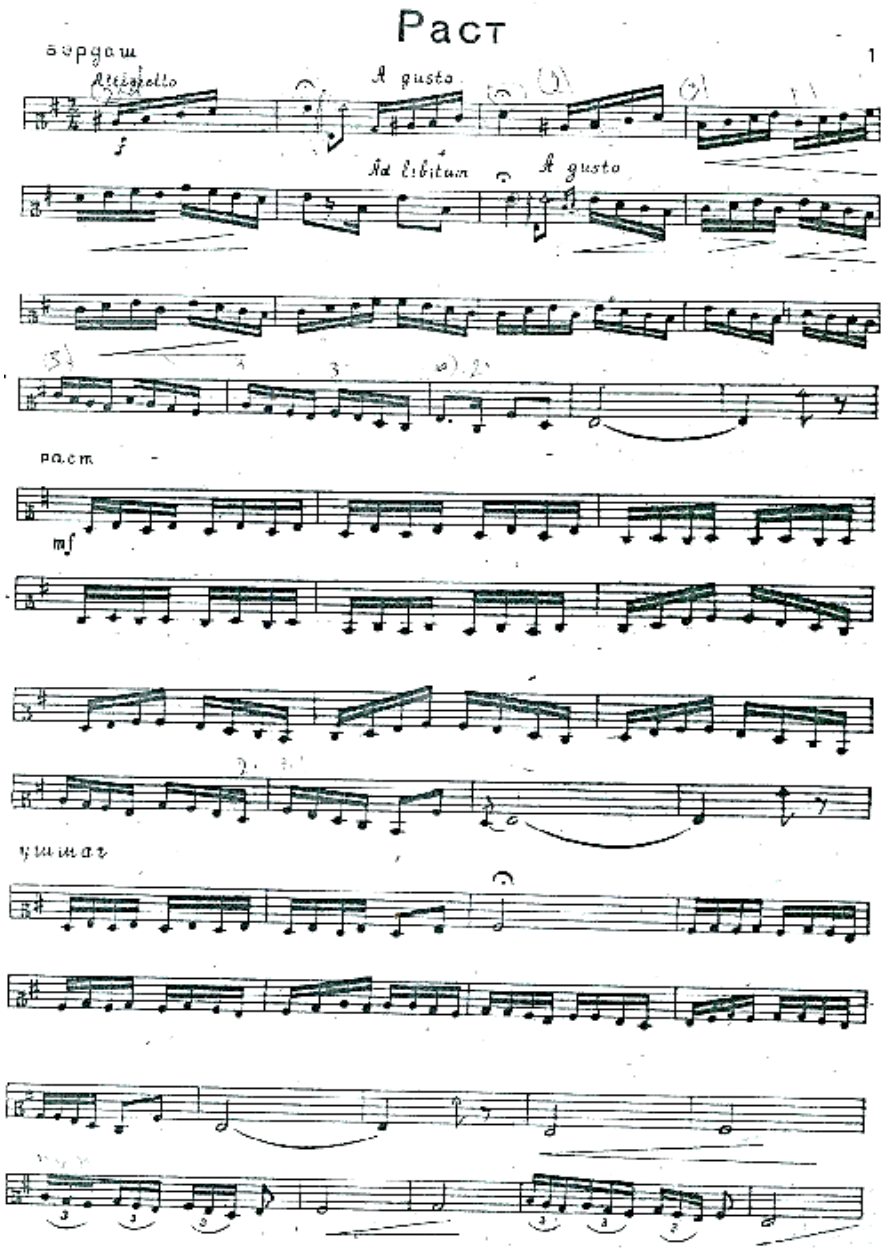
s m g m | r g | s r || s g r g | s r | g m ||
r p m p | g m | r g || r m g m | r g | m p ||
g d p d | m p | g m || g p m p | g m | p d ||
m n d n | p d | m p || m d p d | m p | d n ||
p s n s | d n | p d || p n d n | p d | n s || *(ixtisarla)*

Qeyd olunan Karnatik musiqisinə xas praktik məşqlərlə yanaşı hind musiqisinin digər əsas məktəbi olan Hindustani musiqisi tədrisində də məşq sistemi xüsusi yer tutmaqdadır. Hindustani musiqisində onu də qeyd etmək lazımdır ki sistematik məşq proqramları "Riyaz" adlanır. Hindustani musiqisi də həm ritmik həm də sərbəst şəkildə ifa olunan yüzlərlə notlaşdırılmış məşq proqramlarına malikdir. Bunun əsas səbəbi isə riyaz məşq sisteminin bir neçə aspektdən məşq çalışmaları ilə zəngin olmasıdır. Bu xüsusda hər hansı bir raqaya aid olan spesifik məşqlərlə yanaşı sırf notlara istiqamətlənmiş çalışmalar da qeyd edilir. Buna misal olaraq Hindustani musiqisindən piramida şəkilli məşqi qeyd etmək istərdim. Xromatik qayda ilə ifa olunan bu məşqdə notların gedişatı xəyali olaraq piramidanı gözümüzün önündə canlandırır. Hər hansı bir raqaya aid olmasa da, musiqiçiyə ifaya başlamazdan öncə yaxşı bir hazırlıq kimi təsir edən bu tapşırıq nəinki bir oktava, ifaçıdan aslı olaraq bir neçə oktavanı belə əhatə edə bilər. Bu çalışmanın ifası piramidanın sol başlangıcında göstərilən Sa notu ilə başlayaraq növbəti nota yəni R_1-ə istiqamətlənərək yenidən S notuna yəni piramidanın sol oturacağındakı sa notuyla tamamlanır. Eyni qayda ilə S-dan başlayaraq R_2 -yə, yenidən S notuna qayıdır,sonra S-dan başlayıb G_1 notuna, ardınca Sa notuna qayıdaraq bütün notların xromatik ifasıyla davam edir. İstər vokal, istərsə də instrumental ifaçılar üçün səslər arasında intervalları mükəmməl şəkildə ifadə edən piramidavari məşq özünəməxsusluğu ilə seçilir:



Şifahi ənənəli muğam modal musiqisi zəngin mədəniyyətlərin tərənnümüdür. Azərbaycan muğamları quruluşu, məqamı, not sistemindəki mövqeyi, milli koloriti və melodik baxımdan şərq xalqlarının muğamları arasında xüsusi yer tutur [4, səh.9]. Azərbaycan musiqişünaslığının dühası Səfiyyəddin Ürməvinin risalələlərində muğamların xarakteristikasını, quruluşunu və bir çox aspektlərdən izahatı, muğam tədrisi üçün əsas sütunu yaratmışdır. İnkar edilməz həqiqətdir ki, XX əsrdə milli musiqi mədəniyyəti özünün yeni inkişaf mərhələsini, sözün əsil mənasında intibah dövrünü yaşadı [3. səh.13] Məhz bu inkişafın əsas müəllifi dahi Üzeyir Hacıbəylinin gördüyü işlər nəticəsində Azərbaycan musiqisi qərb musiqisinə inteqrasiya edərək, öz inkişafını yeni mərhələyə daşımışdır.

Bu inkişaf Azərbaycan muğam ifaçılığına da sirayət edərək tədris proqramlarında öz əksini tapmışdır. Xüsusilə də tar və kamança ifaçılarının ixtisas dərslərində xarici bəstəkarların əsərlərini ifa etməsi bilavasitə onların muğam ifaçılığında da özünü müsbət tərəfdən göstərir. Tədrisdə məhz muğama dair praktik məşqlər və çalışmalar isə ustad-şagird münasibətində müəllimin fərdi yanaşması ilə səciyyələnir. Milli alətlərimizin tədrisində öyrədilən qamma məşqləri əslində bir nov raqa musiqisində aroha və avarohananın üstünlük təşkil etdiyi praktik məşqlərlə müqayisə oluna bilər. Hər iksində ladın pillələri ilə tanışlıq ön planda dayanır. Ancaq burada başlıca fərq ondadır kı, hər nə qədər raqa praktik məşqləri ilə Azərbaycan musiqi tədrisində olan qərb yönümlü qamma, etüd kimi nümunələr tələbələrə aşılansa da bu proses musiqi məktəblərindən sonra dayanır. Məşq prosesi isə hər zaman musiqiçiyə daha da çətinləşən sistem kimi lazımdır. Vahid məşq sistemi olduqda burada muğam vokal ifaçısı xanəndə və tar, kamança, balaban, qanun kimi instrumental ifaçılar eyni məşqlər sayəsində muğam improvizasiyası zamanı bir-biriylə deyişmə şəklində ifalarını daha güclü davam etdirəcəklər. Hind musiqisində praktik məşqlərə ən yaxın nümunə kimi biz muğam etüdlərini qeyd edə bilərik. Üzeyir Hacıbəylinin redaktorluğu ilə 1943-cü ildə dərc olunan Adil Gərayın "Tar üçün muğam etüdləri" bu kontekstdə Azərbaycan muğamı adına ən yaxın nümunədir. Burada hind praktik məşqləri ilə fərqli gördüyümüz ilk amil qərb not sisteminə xas olan cəhətlərin üstünlük təşkil etməsidir. Bu etüdlər muğama xas olan manevrləri özündə birləşdirməsiylə eynən hind musiqisindəki kimi tələbəyə muğama adoptasiya olunmağa şərait yaradır. Adil Gəray burada muğamlarımızın əsas ifaçılıq xüsusiyyətlərinə xas olan cəhətlərlə yanaşı onun hər bir şöbəsini etüdləşdirərək muğam ifaçılığına yenilik gətirmişdir. Təqdim olunan Rast muğamına dair etüddə sadalanan amillər ehtiva olunur.



Musiqidə məşqin önəmi tək raqa və muğam musiqisində deyil, bir çox janrların əsas qayəsini təşkil etməkdədir. Qeyd olunan hind musiqisindəki praktik məşqlər isə şifahi ənənəli modal musiqidə tətbiq olunan sistemli və yüksək improvizasiyaya təkan verən örnəkdir. Hətta caz musiqi ifaçılarının hind musiqisiylə tanışlığından sonra caz etüdlərində, məşqlərində biz hind praktik məşqlərindən bənzərlikləri müşahidə edə bilərik. Bu təcrübədən Azərbaycan muğamı adına faydalanmaq fikrimcə yeni bir mərhələ hesab olunacaq. Adil Gərayın "Muğam etüdləri" vəsaiti muğam məşq sisteminin köklü şəkildə inkişaf etdirmək üçün bu yolda təməl başlanğıc hesab olunmalıdır. Həm bu prinsip ilə həm də raqa məşğələləri prinsiplərindən də bəhrələnməklə muğam ifaçılığımızda daha bir aspektdən inkişafına səbəb olacaqdır. Muğam məşq proqramı musiqi məktəblərindən ali məktəblərə kimi asan səviyyədən çətin səviyyəyə qədər müvafiq qaydada tətbiq olunarsa muğam ifaçılarımızın həm texniki, həm improvizasiya imkanlarının inkişafına böyük töhfə verəcəkdir. Dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli də muğam sənətinə böyük qiymət verərək belə yazırdı: "Mən şəxsən inanmışam ki, biz Azərbaycan muğam musiqisini intensiv şəkildə işləməklə muğam incəsənətini ən yüksək səviyyəyə qaldıra bilərik" [2, səh.111].

ƏDƏBİYYAT:

1.Bhavana Pradyumna -"Approach to music: the Indian way" . Paris, 2020
2.Hacıbəyov Ü.Ə. Musiqidə xalqçılıq. Revolyusiya və kultura jurnalı, 1939, №5
3.Hüseynova L.Ş. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı: Böyük yolun tarixi. Bakı, "E.L.", 2010,480s.
4.Nəcəfzadə A. İ., Məmmədəliyev V.M. Muğam. Dərs vəsaiti, Bakı, "Ecoprint", 2017,160s.
5. Ravikiran N. - Perfecting Carnatic music India-2012. Səh.10
https://www.larmstrongsoc.org/quotes

Bhavana PRADYUMNA
Email: president@carnaticconservatoryofparis.com
Address: 117, Boulevard Murat, Paris 75016

INDIAN CLASSICAL CARNATIC MUSIC

Pedagogy and Evolution of teaching methodology

Indian Raga

1. Modern methods and systems of teaching mugham and related traditional genres of modal music, practiced both in the native environment and abroad.

In our time, professional education in mugham art and related musical traditions is mainly carried out in specialized educational institutions such as universities, conservatories, academies, and others. In different countries, the systems and methods used in the training of performers vary. What are these systems and methods like? How long have they been used, and how effective are they in the professional development of young musicians? What are the shortcomings of formal education, if any? What is the role of old performing schools and performing styles of the acclaimed masters (ustads) in modern systems of formal musical education?

Today, ethnic music has gone beyond the boundaries of its traditional distribution area. Often, it is studied and performed by representatives of other cultures, learning from carriers of their musical traditions. How authentic and in line with the real requirements of professionalism are the results of such education?

Forms

Indian learning system and Indian traditional music, specifically Carnatic Music is one of the oldest living forms of the Music in the world. Indian traditional music exists in numerous forms like classical music- Carnatic Music and Hindustani Music- both Vocal and Instrumental forms, folk music- Every region within every state exhibits rich traditions of Vocal and Instrumental forms. Prosaic traditions mixed with Musical story telling (Like Hari katha, Nama sankeerthana, Parayana) is practiced in traditional theatres, etc. It has a history spanning several millennia.

Traditional Approach to teaching

Music education was predominantly through a Guru or a teacher. Who is a Guru? "Gu means ignorance, and Ru means dispeller," hence, **Guru is the one who "dispels ignorance, all kinds of ignorance**". In this system of Indian traditional education, the shishya/student would stay with his or her guru, in their hermitage to get the education as a true learner.

Guru Shishya Parampara tradition denotes a succession/lineage of teachers and disciples continuing the age-old knowledge system.

Upanishads or Vedanta, the knowledge placed right after the Vedas- the oldest scriptures of Sanatana Dharma, literally means *"upa"* (near), *"ni"* (down) and *"śad"* (to sit) — meaning "sitting down near" a spiritual teacher to receive the knowledge.

The traditional music art form was received, preserved, and transmitted orally from one generation to another. Ancient Indians developed techniques for listening, memorization and recitation of their knowledge, in schools called Gurukula, while maintaining exceptional accuracy of their knowledge across the generations. The student learnt different forms of knowledge orally without writing down or documenting in any form.

Each Guru had their own style called the Sampradaaya or Baani. A “gharana” (literally meaning "extended family") is a school of music. Often distinguished by style and mode of thought, they usually have the same style followed by both vocalists and instrumentalists. They have usually been founded by

famous musicians. Musical traditions have been passed on orally and musical skills have often been taught from parent to child or teacher to pupil. The relationship between teachers (known as "pandits" and "gurus" in Indian languages and "ustaad" in languages with Persian influence) and their pupils is very important in Indian music. Teachers and pupils share a special bond with the student developing unwavering faith in the Guru and the Guru showers all the knowledge that he/she knows to the shishya to uphold and continue the Parampara / Tradition. The spiritual element of the approach to music is as important as the technical virtuosity. Gurukula system was a residential schooling system whose origin dates to around 5000 BC in the Indian subcontinents. It was more prevalent during the Vedic age where students were taught various subjects including arts, sports, life skills along with how to live a cultured and disciplined life. Gurukula was the home of teacher or Acharya and was the center of learning where pupils resided till their education got complete. This tradition of learning allowed the seekers/students to develop excellent memory power. The brain would be attuned to learning in one go, as the guru may not repeat the lesson. Students would be alert, conscious, calm, disciplined, committed and most of the time would possess very good memory. Without the aid of any voice recordings, videos, or written documents / notations, it was the focused learning ability of a student, the advanced teaching methodology of a Guru, and the commitment of a seeker of knowledge to the process of gaining knowledge is what made the learning possible. This retained the highest quality as well. The shortcoming was that the entire learning was person dependent, and a lot of knowledge, process, and methodology was lost in the due course of time, because of missing documentation. In the extreme traditional interpretation, documentation represents degradation of ability to learn with single focus. A degradation, where there is a need for the disciple to depend on something other than the interaction with a teacher and the learning experience with a teacher, to practice and master a certain teaching. The inability to listen, focus, grasp, recall, practice, reproduce completely, the teachings of a Guru, the inability to have clarity, to contemplate, to improvise, to challenge the teachings in the spirit of understanding the greater spiritual and philosophical dimensions of a certain learning, is augmented with documentation of knowledge. While standardized documentation in many different forms (Written, Recordings.), helps to preserve knowledge, makes it available for a much greater population, and removes the dependency on a Guru to learn a certain piece, the lack of a validation and real time feedback on the learning may lead to degradation of quality.

Pedagogy

The history of Indian music can be traced to 200 BC - 400 BC - when Bharatha Muni, a Musicologist, wrote down a foundational theory of Music (and dance and drama) called "Natya shastra'. Under this system:

There were 22 notes in an octave. Primitive elements of 'taala' or meter were also identified. The concept of 'sruti' was introduced to allow people to choose a convenient reference 'root' pitch based on the singers'/musicians' convenience. A set of 'bhavas' (or expressions) and 'rasas' (the evoked feelings) were identifed. A musical grammar theorized which of these 22 notes for any chosen 'sruti' will sound in harmony or in dissonance with the sruti.

Using these grammatical rules, primitive recipes called 'ragas' were formed each specifically designed to evoke one of the 'rasas' (or combinations thereof). These 'raga' recipes would comprise a chosen set of notes from the 22 total available notes. The ragas also evolved to prescribe many other details - such as how to transition from one note to another while ascending (arohana) and descending (avarohana) or what 'phrases' are quick formulae to evoke what specific complex derivative rasas. Thus, with the formation of Natya shastra, the known formal Indian system of music was set in motion. It is important to keep in mind that around this period India was a place of prosperity that welcomed travelers from across the world. Music kept evolving, organically as new cultures were met and assimilated.

Between 12th Century AD and 16th Century AD, Carnatic music flourished under the patronage of Vijayanagara empire. It is at this time, that what was until then a free-flowing expression, found a need for formal structure, to achieve standardization and scale that was required at the time. 15th century composer Purandara Dasa, fondly called as 'Sangeetha Pitaamaha', The (grand)father of music, structured and

formulated the pedagogy. Purandara Dasa was the first composer to formalize a krithi system which has a pallavi, anupallavi and one or more charanas in a composition. This structure was followed by composers after him (say Venkata kavi, the Trinities and other yesteryear composers)

The following structure was put forth for the first time, to move into formal training of a student in Carnatic Music.

Abhyasa gaana – Abhyasa means the Practice, Gaana means the Singing. These are the exercises to be practiced, to introduce a practitioner to the Melody and the Rhythm aspects of Carnatic music. This includes Svaravali. Svara means Notes, avalis means Patterns hence Svaraavali is a combination of Carnatic musical notes (Sapta svaras, S R G M P D N or the Seven basic notes) into different patterns based on mathematically computed Carnatic rhythm cycles (Sapta talas or Seven Rhythmic variations).

Sabha gaana – Sabha means an Auditorium, Gaana means the Singing. These are the songs which can be practiced to eventually perform at various gatherings, stage performances, or auditoriums. A Performer would have to learn over several years to build a good repertoire across different forms of Sabha gana. There are several stages in developing the technical aspects and in presenting the performances. In this, a student of music will be guided to learn Geetheygalu, Jatiswaras, Varnas, Kritis, Ashta padis, Pada, Javali, Tillana, Bhajans, Sankeertanas, Abhangs, in different Ragas and Talas composed by the Vagaiyakaras (Composers) with a rich heritage across different languages.

The methods followed by the vocalists/instrumentalists is the music that has prevailed, the system of music is still the one used in professional concerts till date.

The greater Indian subcontinent, as it existed around 10th century AD, saw a stream of invasions from 10th century onwards. Eventually, a part of India was occupied by Invasion from Mongols who were later known as Moghuls. The prevalent system of music kept constantly evolving under the 'selection pressure' of the mughal rulers - which had a persian/mughal bias. Somewhere around this time, a need was felt (by the Indian kings of the era) to 'standardize' the original musical system that used to be in existence [1].

The effort took place in Thanjavur originating with Raghunatha Nayaka, one of the most powerful king of the Thanjavur Nayak Dynasty, to prescribe and preserve the ancient traditions. He wrote down the earliest draft of this in his book "Sangita Sudha". Later, Raghunatha Nayaka's son Vijaya Raghava Nayak undertook the task set forth by his dad to formalize and standardize "Carnatic music". He chose Venkatamakhi to do this work. Venkatamakhi came up with the elegant "Melakarta" system of classifying Ragas.

Around 18th century, the Trinity (Muthuswamy Dikshitar, Tyagaraja and Syama Sastri) composers, besides the many other carnatic composers created tens of thousands of "kritis" or compositions. These compositions were mostly Spiritual and Philosophical in nature, and these compositions themselves defined Carnatic Music.

Percussion learning is all together a different form of learning, and its application is individualistic based on what music one creates for a particular composition. The basics of rhythm is strong foundation for learning, but the way of playing to compositions is individual's creativity adhering to the tradition of one's school/system of learning.

Musicography

Initially, this pedagogy was passed down orally. It is only post 18th century that the pedagogy was notated and documented for formal learning. The concept of Swara, Raga, Tala, Laya, Keerthana, were all passed on from the Guru (Teacher) to the Shishya (Disciple) in a Gurukula system. It is inferred or interpreted that with the diminishing capacity of the minds over a period of time, documentation of knowledge became more and more important. True to the nature of India, which is a diverse land of absolute flexibility, a land which evolved through a broad framework than any specific rules, Carnatic music documentation also evolved through a broad framework. There is no one standard rule to notate Carnatic music. It varies based on the traditions followed by a Guru, or the music School.

It is important to note that Carnatic music follows Solmization, a system of attributing a distinct syllable to each note of a musical scale. As explained in Volume 1 of the book "Approach to Indian Music, The Indian way", the musical system follows Seven basic notes. Sa (shadja), Ri (rishabha), Ga

(gandhara), Ma (madhyama), Pa (panchama), Da (dhaivata) and Ni (nishadha), written as S, R, G, M, P, D, N, respectively.

Given that Swaras are notated in a language that one is familiar with, preferably one's mother tongue or one's regional language, the pronunciation of words of a composition becomes very important. Since Carnatic music is well adopted across India, knowing the right pronunciation of the language in which the composition is originally written, and making sure to bring out the right emotion is a key part of a Carnatic vocal teaching, practice, and presentation.

Challenges faced:

- Authenticity of the composer's version is lost in the journey of the centuries old system of music
- Carnatic music can only be notated on the surface as it is a system of music that is extremely complex and the nuances are impossible to be notated.
- The same Guru's students may sing a composition in slightly different ways. Multiple factors such as the vocal efficacy or musical prowess or instrument playing capabilities adds up to differences in performing the same composition.

Gurus of Music developed their own style of performing, teaching, and imparting the knowledge. Sampradayas/Traditions evolved with time.

Current Practices- 20th Century

University of Madras established The Department of Indian Music on May 19th, 1932 [2]. This has been one of the first and the longest serving departments in the area of Carnatic music. Post independence, many initiatives were taken, to establish Indian Music departments in universities to provide formal education and recognition to Carnatic Music. This paved way to research, degrees, and thus further documentation of the age-old practices of oral tradition. People from all background, race, religion, caste, creed, or color were exposed to the traditions, which were once practiced in closed doors, hence democratizing the knowledge as well.

Many musicians have contributed to the field of Carnatic music by writing books on both theory and practical aspects of the music. In modern days, these are available in websites as online manuscripts as well. For a fact, there are also softwares developed to write Carnatic music notation for both melody and rhythm.

Universities started offering formal Diploma, Bachelors, master's, and Doctoral programs in Carnatic music. In parallel, State Education boards started offering "Junior", "Senior" and "Vidwat (Mastery)" certifications, to cater to preliminary Practical and Theoretical education in Carnatic music.

Shortcomings

Universities where the tradition meets modern value system are yet to develop. Residential schools and colleges for Music can bring back the age-old practice of Gurukula system. India being a birthplace of multiple languages, cultures and traditions focus to protect, promote and boost the life of art and artists remains yet another challenge at large. Universities with huge number of students will not be able to guide individually and retaining the authenticity of compositions are lost. Indian music is a system which requires years of learning, practice, discipline, commitment, and consistency in learning. The modern-day certificates, degrees cannot be equated to the knowledge of the person who went through a formal education system with that of the person who doesn't. To sit at the feet of the master the whole day or for years is rapidly becoming a social and economic impossibility. Nowadays, students of music take lessons weekly and improve their skills practicing at home.

Current Practices- Adopting technology

With the advent of technology, online classes have brought a whole new dimension to teaching. Teachers are now able to teach students from across the world, hence removing a major barrier of time and distance. The availability of music from different artists, makes it difficult for students or explorers of art form to understand the authenticity of the composition and hence the quality could be lost in due

course of time. Listening and learning new compositions from online sources like YouTube, Spotify, podcasts have made music accessible but without an anchor point to guide the journey into more deeper levels. Technology is a boon in the way people can be connected. With advancements in technology, creating more realistic classrooms could be a possibility, making the learning experience even better.

Shortcomings

Anyone can now post their content on social media and hence the value or popularity of artist is measured based on number of followers and fans rather than understanding the quality of the performance. The authenticity of the compositions is also a challenge as the same composition can be heard in different versions and making it even harder to find the authentic one. Everyone becomes a performer as easy access to stage or audience is available. Meanwhile the quality of appreciating audience is equally reduced. The technological advancements cannot be looked at, in silos and cannot be thought of only from benefits perspective. The same technology when it creates a lot of sub-standard content, and makes them available in large scale, more time of a person is taken up in going through the clutter. The general sense of quality would be distorted. The attention time span, and the ability to focus on one activity for an extended period, is a big challenge. Both the audience and the seeker of knowledge, spoilt by choices and lost in the ocean of mediocrity is underserved, unless they exercise prudence in the way they navigate the context.

Current Practices-Efforts Abroad

With the movement of Indians increasing due to globalization, the teaching had to reach the community across the world as well and adopt accordingly. Indian music now is available in multiple universities and conservatories across the world.

Conservatoire Jean-Weiner is one such university which in 2019, has introduced Indian classical Music, Instrument, and Dance for a diploma certification, through the project “Expressions du monde (Expressions of the World)”.

There are several certification boards across Europe which certify Carnatic musicians on their proficiency levels. Since they lack standardization and is not recognized by any formal education board, these certificates become a way to encourage students to progress in their journey of musical learning, rather than rigorous testing to uphold a certain standard, equivalent to that back in India.

It is very interesting to note that a lot of foreign-born artists, who have no Indian roots, have dedicated their life to learning the art form. They have gone on to become noted performers across the world. The point that is most appreciated by these artists is the Guru-Shishya Parampara. The affection that a Guru showers on Shishya, while imparting knowledge in one the most disciplined manner, which requires a lifetime of dedication, and which is performed with an absolute sense of service is what is admired and followed by most of these artists.

Shortcomings

There are no books available in foreign language. Notations are not standardized globally and still a big challenge to help foreigners to read music. While Spirituality, Philosophy and Vocal presentations are integral part of Indian music, it is at times assumed to be religious. It becomes hard at times to make people understand the brilliance of this system of music.

Teaching to GenZ:

The traditional to modern ways of teaching not only have changed with westernization or globalization, but the relation of teacher to student have also changed and is equally difficult to explain to the present generation. Modern methods, new training techniques must be implemented to keep the learning interesting, engaging and educative so that the new generation with limited focus/concentration can continue to learn and preserve the traditional classical music.

Shortcomings

The GenZ would like to see themselves on stage performing with the shortest amount of training and hence the patience to persevere is lost already. Repetition is the key to improvement, but the current generation would want new lesson every class without perfecting the old lessons which will eventually result in losing the quality of a musician. The trust in the teacher, longevity, consistency, dedication, and discipline are the key factors for a student of any field and more so in learning Indian Classical music.

Conclusion

This is one of the most exciting times for teachers and seekers of Indian Classical Music. With 75 years of Indian Independence, India is emerging as a very confident nation, which has embraced technology and modernity while rediscovering its strength in its heritage, culture and its way of life. There are three main aspects:

a. Globalization: which is providing Indians an opportunity to travel, settle, and contribute to the different societies across the world. More than ever before.

b. Openness to Explore Traditional Cultures: Post World War two, the World has seen a more open society. The one which is reflecting the basic tenet of "Vasudhaiva Kutumbakam (We are all one family)", which is a very Indian thought of acceptance of diversity.

c. Advancements in Technology: Though Technology should be used with utmost caution, if used for the benefit of the humankind, can do a lot of good. Since technology will define how one's mind space would be engaged, it is important to leverage technology as a tool to take high quality teachings and content, to greater number of people, who are separated by distance and time!

By retaining the traditional elements, while adopting to the new challenges that are faced, Indian classical Musicians and all Classical art forms from across the world would be able to sustain, preserve and promote their art forms for the better of the world.

*****Further questions, enquiries to be addressed to the author mentioned above*****

[1] "A Social History of Music in South India" by Lakshmi Subramanian http://www.amazon.com/Tanjore-Court-Madras-Music-Academy/dp/0198071906
[2] https://www.unom.ac.in/index.php?route=department/department/deptpage&deptid=38
[3] http://tamilartsacademy.com/articles/article50.xml
[4] Approach to music: the Indian way (Vocal and Veena) by Bhavana Pradyumna

Yakup Selim ŞENEL

Türkiye Cumhuriyeti, Ege Üniversitesi,
Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı,
Ses Eğitimi Bölümü, Araştırma Görevlisi.
İletişim Bilgileri
E mail: selimsenel94@gmail.com

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ EDVAR GELENEĞİNDE MAKAM KAVRAMINI "PERDE" VE "SEYİR" OLGULARI ÜZERİNDEN AÇIKLAYAN YAKLAŞIMLAR VE MAKAM ÖĞRETİM ÖNERİSİ

Özet: Geleneksel Türk Müziği'nin tarihi gelişim sürecinde müzik teorisyenleri makam kavramına genel itibariyle farklı bakış açılarıyla yaklaşmışlardır. Dolayısıyla makamlar da farklı yöntemlerle tarif edilmiştir. Bu çalışmada öncelikle (XIII. Yüzyıl) Safiyyüddin Urmevi'den (XX. Yüzyıl) H. S. Arel'e kadar uzanan süreçte ekol oluşturan teorisyenlerin makam kavramını nasıl ele aldıkları ortaya konulmuştur. Ayrıca teorisyenlerin makam tariflerinden örnek kesitler alınıp, karşılaştırmalı olarak analizleri yapılmış ve bu analizler sonucunda makamı, perde ve seyir olgularının üzerine inşa eden (XVII. Yüzyıl) Kantemiroğlu ve (XVIII. Yüzyıl) Nasır Dede gibi teorisyenlerin yaklaşımlarının en analitik ve tutarlı yaklaşımlar olduğu tespit edilmiştir. Bu teorisyenlerin yaklaşımlarından hareketle Geleneksel Türk Müziği'nde perde, bir ses alanını ifade eden terimdir. Seyir kavramı ise perdeler üzerinde gerçekleşen yürüyüşe bir başka ifadeyle perdeler üzerindeki hareketin rotasına verilen addır. Her seyrin agâz (başlangıç), kutb (merkez) ve karar olmak üzere üç hareket noktası vardır. Makamlar belirli bir perde düzeni üzerinde gerçekleşen seyirlerle oluşmaktadır ve her makamın kendine has bir seyri vardır.

Ayrıca bu yaklaşımlar çerçevesinde yapılan makam tariflerinin, pratik ve tutarlı bir yöntem olarak makam öğretiminde kullanılması önerilmektedir. Geleneksel Türk Müziği öğretiminde makamlar kusursuz şekilde tarif edilseler dahi, taslaktan öteye geçemezler. Çünkü seyir esnasında kullanılan perdeler tamamıyla sabit perdeler değildir, bu perdeleri yani ses alanlarını tamamıyla tarif etmek de mümkün değildir. Bu sebeple tüm geleneksel müziklerde olduğu gibi Geleneksel Türk Müziği'nde de usta-çırak ilişkisiyle dinleyerek ve taklit ederek öğrenme yöntemi en sağlıklı yöntemdir.

Anahtar Kelimeler: Türk Mûsikîsi, Makam, Seyir, Perde

GİRİŞ

Türk Müziği gibi geleneksel müzikler yaşayan, dolayısıyla değişen ve dönüşen müziklerdir. Hatta gelişimini ve devamlılığını sürdürebilmesi için, bu dönüşümlere, yeniden inşa veya restorasyon süreçlerine muhtaçtırlar. Müziği açıklamayı ve gelenekselleşen müzik davranışlarını tespit ederek kuralları oluşturmayı amaçlayan müzik teorileri de bu bağlamda zaman içerisinde değişime uğrayıp güncellenmektedir.

Geleneksel Türk Müziği'nin tarihsel gelişim süreci içinde yazılan müzik teorisi kitapları "devirler" manasına gelen edvar kelimesiyle anılmaktadır. Bildiride daha detaylı şekilde açıklanacak olan "sistemci okulun" dizi merkezli makam açıklayış şekli, sonraki yüzyıllarda perde ve seyir merkezli açıklamalara dönüşmüştür.

Makam kelimesi etimolojik açıdan Arapça "kıyam" kelimesinden türemekte olup ayakta durmak, durulacak yer, durak, mekân, mahal anlamlarını karşılamaktadır (Ayverdi, 2005).

Geleneksel Türk Müziğinde makam ifadesi ise ilk olarak Abdülkâdir Merâgi tarafından kullanılmış ve günümüze kadar intikâl etmiştir (Kutluğ, 2000, s. 37). Bir kavram olarak makamı ise teorisyenler Geleneksel Türk Müziği'nin tarihsel süreci içerisinde farklı bakış açılarıyla açıklamışlardır.

Geleneksel Türk Müziği'nde makam bir "çatı" oluşumdur. Dolayısıyla bu oluşumu açıklamak için makamı meydana getiren tüm bileşenleri incelemek ve sorgulamak gereklidir. Bu sebeple öncelikle teorisyenlerin perde ve seyir kavramlarına nasıl yaklaştıkları ortaya konulup, sonrasında makam kavramı açıklamaları karşılaştırmalı olarak analiz edilecektir.

PERDE, SEYİR, MAKAM, TERKİB KAVRAMLARININ AÇIKLANIŞI

Perde ve Aralık Kavramı

Gelenekli Türk Müziği'nde perde kavramı bir ses sahasını ifade etmek için kullanılan kavramdır. Perdeler tam ve nim olmak üzere iki sınıfta tasnif edilmektedir. Tam perdeler kullanılan âhenge göre genel olarak sabit ses noktalarından birini işaret ederken, nim perdeler iki tam perde arasında oluşan ara perdelerdir. Tam perdelerde yegâh perdesinden daha nerm sesler için perde isminin başına "nerm", muhayyer perdesinden itibaren daha tiz seslerde perdenin başına "tiz" kelimesi getirilmektedir. Bununla birlikte bazı perdelerin sekizlilerinde isim değişikliği olmaktadır.

BİRİNCİ SEKİZLİ	İKİNCİ SEKİZLİ	ÜÇÜNCÜ SEKİZLİ	DÖRDÜNCÜ SEKİZLİ
nerm yegâh	Yegâh	nevâ	tiz nevâ
nerm aşirân	Aşirân	hüseyni	tiz hüseyni
nerm ırâk	Irak	evç	tiz evç
nerm rast	Rast	gerdâniye	tiz gerdâniye
nerm dügâh	Dügâh	muhayyer	tiz muhayyer
nerm segâh	Segâh	tiz segâh	tiz tiz segâh
nerm çargâh	Çargâh	tiz çargâh	tiz tiz çargâh
yegâh	Nevâ	tiz nevâ	tiz tiz nevâ

Tablo 1 Perde adları (Hatipoğlu, 2019, s. 25)

Tam Perdeler	**Gelenekteki Nim Perdeler**
nerm rast ile nerm dügâh arası	nerm şûri, nerm zengûle
nerm dügâh ile nerm segâh arası	nerm nihâvend veya nerm kürdi
nerm segâh ile nerm çargâh arası	nerm buselik
yegâh ile aşirân arası	nerm bayâti, nerm hisâr
aşirân ile ırak arası	acem aşirân veya nerm aşirân
ırak ile rast arası	geveşt veya rehâvi
rast ile dügâh arası	şûri, zengûle
dügâh ile segâh arası	nihâvend veya kürdi
segâh ile çargâh arası	buselik (daha dik olan nişâbûr)
çargâh ile nevâ arası	sabâ, hicâz
nevâ ile hüseyni arası	bayâti, hisâr
hüseyni ile evc arası	acem
evc ile gerdâniyye arası	mahûr
gerdâniyye ile muhayyer arası	tiz şûri, şehnâz
muhayyer ile tiz segâh arası	sünbüle
tiz segâh ile tiz çargâh arası	tiz buselik
tiz çargâh ile tiz nevâ arası	tiz sabâ, tiz hicâz
tiz nevâ ile tiz hüseyni arası	tiz bayâti, tiz hisâr
tiz hüseyni ile tiz evç arası	tiz acem

Tablo 2 Nim perdeler (Hatipoğlu, 2019, s. 31)

Türk Müziği nazariyesinin kurucularından biri olan Safiyyüddin Urmevi, bir sekizli aralığı on yedi sese ayırarak bugün on yedili perde sistemi olarak adlandırılan sistemi meydana getirmiştir. Telli çalgıların sap kısmına parmaklarla basılıp ses elde edilen noktalara "desatin" adını veren Urmevi bu perdelerin arasında meydana gelen aralık kavramına "buud" adını vermiştir. Bu sistemde iki tam perde arasında perdelere göre değişen tanini, mücenneb ve bakiyye buudları yani aralıkları meydana gelmektedir. Bu aralıkların rumuzları Tanini (T), Mücenneb (C), Bakiyye (B) olarak gösterilmektedir (Arslan, 2004, s. 64).

Kantemiroğlu edvârında perdeleri "tam" ve "tam olmayan perdeler" adı altında iki ayrı sınıfta tasnif etmiştir. Kantemiroğlu tam perdeleri seyir hangi bölgeye doğru olursa olsun değişmeyen perdeler, tam olmayan perdeleri ise seyrin tiz veya pest bölgelere göre hareket ettikçe değişen yani sabit olmayan perdeler olarak açıklamıştır. (Tura, 2006, s. 6) Ayrıca üç oktavlık bir ses sahasından bahsetmiş ve bu oktavları "kalın sesli perdeler", "ikinci derece tiz sesli perdeler" ve "üçüncü derece tiz sesli perdeler" olmak üzere üç ayrı sınıfta tasnif etmiştir. Eserinde tespit edilen her perdeyi temsilen bir harf belirleyen Kantemiroğlu, tam perdeleri on altı, tam olmayan perdeleri ise on yedi olmak üzere toplamda otuz üç perdeyi aşağıdaki harf rumuzlarıyla göstermiştir. (Tura, 2006, s. 4)

1) ى Yegāh, 2) عم ʿAşīrān, 3) عه ʿAcem ʿAşīrānı, 4) ق / ʿIrāḳ, 5) د Rehāvī, 6) ر Rāst, 7) ذ Zīrgule, 8) د Dügāh, 9) ف Nihāvend, / 10) س Segāh, 11) ب Büselik, 12) حا Çārgāh, 13) ص Şabā, 14) ل ʿUzzāl, 15) ه Nevā, 16) سا / Bayatī, 17) ح Ḥişār, 18) حه Ḥüseynī, 19) ع ʿAcem, 20) ا Evc, 21) ما Māhūr, 22) ک Gerdāniye, / 23) ـ Şehnāz, 24) م Muḫayyer, 25) ـ Sünbüle, 26) س Tīz Segāh, 27) ـ Tīz Büselik, 28) ح Tīz / Çārgāh, 29) صه Tīz Şabā, 30) ل Tīz ʿUzzāl, 31) ه Tīz Nevā, 32) يه Tīz Bayatī, 33) حه Tīz Ḥüseynī. /

(Tura, 2006, s. 3).

Abdülbaki Nasır Dede perde kavramını bir enstrüman üzerinde tasvir ederek "tek nağme, nağmenin yerini belirlemek için sazın üzerine bağlanan bağ" olarak açıklamıştır (Başer F. Â., 2013, s. 109).

Seyir Kavramı

Seyir kelimesinin Türkçe lügatteki karşılığı "yürüyüş, yürüme, gidiş, gezip dolaşma, gezme, gezinme, teferrüç, tenezzüh, bulunduğu yer üzerinde hareket etme, ilerleme" (Ayverdi, 2005) anlamlarına gelmektedir. Gelenekli Türk Müziği'nde makam olgusunu oluşturan iki ana etkenden birincisi perde yani ses, ikincisi ise seyir yani bu seslerin hareketidir. Makamlara karakterini veren ve birbirlerinden ayrılmasını sağlayan husus bu iki temel kavramda bulunur. Makamların kendilerine has perdeleri ve seyirleri vardır. Seyir, Nazari ve Lâhni olmak üzere ikiye ayrılır. Teorisyenler makamları tanıtmak amacıyla agâz (başlangıç), kutb (merkez) ve karar olmak üzere üç ana perdeden hareketle yaptıkları seyir tarifleri, Nazari Seyir olarak adlandırılırken, seyir bir taksim ya da beste halini alıyorsa bu seyir örneğine de Lâhni seyir adı verilir (Hatipoğlu, 2019, s. 51). Geleneksel Türk Müziğinde çeşitli teorisyenler tarafından seyir kavramı eda, nağme, reviş gibi kelimelerle de ifade edilmiştir. Yüzyıllar boyunca çeşitli teorisyenler farklı nağme tarifleri vermiştir.

XIII. Yüzyılda Safiyyüddin Urmevi Kitâbu'l Edvâr adlı eserinde nağmeyi tizlik ve pestlik sınırlarında bir müddet duran ve insanın hoşlandığı bir ses olarak açıklar (Uygun, 1996, s. 133). Diğer eseri Şereffiye'de ise "Tizlik ve pestlik olarak sayısal oranlarının farklılığı anlaşılabilen ses (Arslan, 2004, s. 227)." diye açıklamıştır.

XV. asırda yaşayan Meragi (Sezikli, 2007, s. 94), Ahmedoğlu Şükrullah (Kamiloğlu, 2007, s. 47), Alişah (Çakır, 1999, s. 110) ve Şirvani (Akdoğan, 1996, s. 191) nağme için; seslerin birbirleri arasındaki uyum olduğunu ve tizlik pestliklerden oluştuğunu yazmıştır. Şükrullah bu düşünceye bir de karar noktasını eklemiştir. Hızır bin Abdullah nağme kavramını daha da genişleterek nağmelerin ika'dan meydana geldiğini ses ve sessizliklerden oluştuğunu belirtmiştir (Özçimi, 1989, s. 46). XVIII. asırda da aynı düşünce devam etmiştir. Kantemiroğlu nağme kavramını seslerin hareketi olarak tanımlamıştır (Tura, 2006, s. 39). Abdülbâki Nasır Dede ise nağmeyi belirli bir süre devam eden ses olarak açıklarken

XV. asırda yapılan tariflerde görüldüğü gibi nağmenin tizlik ve pestliklerden oluştuğunu ilave etmiştir (Başer, 2013, s. 66).

Günümüz nazariyecilerinden Emrah Hatipoğlu ise seyir kavramını şu şekilde ele almıştır:

Makam için perdenin yanında önemli ikinci unsur seyirdir. Perde ve seyir kavramlarından bir tanesini göz ardı edecek olursak makam icrası ortaya çıkmayacaktır. Çünkü makam bu iki gerçekle kendini inşa edebilmektedir. Gelenekteki makam anlayışında her makamın kendine has kullandığı perdelerin yanında yine kendine has bir edâsı, nağmesi veya revişleri bulunur. Bu özellikler onu diğer makamlardan kolaylıkla ayırt edilebilmesini sağlar. Terkiblerde yani iki veya daha fazla makamın veya bir makama başka nağmelerin eklenmesiyle oluşan seyirde bir araya gelen makamların "eda", "nağme" veya "reviş"leri bulunur. Böylelikle terkibi oluşturan makamların edâsı hissedilmiş olur. Bir makama ait seyri âgâz yeri (başlangıç perdesi) veya alanı gezindiği perdeler ve karar perdesi bellidir. Fakat terkibin içinde makama ait yürüyüşler makamın asıl yerinde veya dışında farklı perdelerde meydana gelirler. Edâ bu hissiyâtı veya yürüyüşü tarif etmek için kullanılır.

Edâ veya nağmeler belli bir tecrübe ve gelişmiş zevklerle ezgi veya lahine farklı zenginlikler kazandırır. Makamların duygularını kuvvetlendirir ve daha kolay tanınmasını sağlar (Hatipoğlu, 2019, s. 51).

Makam Kavramı

Teorisyenlerin Makam Kavramına Yaklaşımları

Safiyyüddin Urmevi ve kendisinden önceki teorisyenler bugün bizim makam olarak adlandırdığımız kavramın yerine devirler manâsına gelen "edvâr" kelimesini kullanmışlardır. Safiyyüddin Urmevi'nin dörtlü ve beşlileri bir araya getirerek oluşturduğu eski teori kaynaklarında da "edvâr-ı meşhûre" yani meşhur devirler olarak adlandırılan on iki devir, Abdülkâdir Merâgi tarafından on iki makam olarak adlandırılmıştır. Abdülkâdir Merâgi'den sonra gelen Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin, Hızır Bin Abdullah, Ahmedoğlu Şükrullâh Ladikli Mehmet Çelebi, Fethullah Şirvâni (XV. Yüzyıl), Seydî, Kadızâde Tirevî (XVI. Yüzyıl) gibi teorisyenler sistemci okul makam anlayışını benimsemişlerdir.

XVII. Yüzyılda Kantemiroğlu sistemci okul makam anlayışının dışına çıkarak makamları 19 basit 5 bileşik makam olmak üzere toplamda 24 makam tespitinde bulunmuş ve bu makamları kabaca iki ayrı sınıfta tasnif etmiştir. Kantemiroğlu basit makamları sekiz tam perde arasından herhangi birini kendi perde çemberine kutb (merkez) alarak, tiz veya pest bölgede gezinip, hareket edip, merkez aldığı perdenin makamı olduğunu kendi başına gösteren, şüpheye yer bırakmadan diğer makam oluşumlarından ayrılan ve terkibleri kendilerine bağlayan makamlar olarak açıklamıştır (Tura, 2006, s. 40). Birleşik makamların iki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğduğunu, birkaç makamın perdelerini birbirine seyredildikten sonra o makamlardan birinin karar perdesine gelip orada karar edilerek oluştuğunu açıklamıştır. (Tura, 2006, s. 41).

Kantemiroğlu'nun örnek makam tarifi:

Hüseyni Makamı: Hüseyni denen makam tam perdelerin makamları arasında, üstünlüğü ve sözü geçerli oluşuyla mühim bir yer tutar benim gözümde, öteki bütün makamlardan üstün, değerli, azametli ve büyüktür. Bütün makamlar ve terkibler ona uyup bağlanmaktan gocunmazlar, utanmazlar. Makam tarifi kanununa göre sesleniş hareketine dügâh perdesinden başlar, Segâh, Çargâh ve Nevâ perdelerinden geçerek kendi perdesine gelip kendini gösterir ve gene tam perdelerle inip dügâhta karar ve istirahât eder (Tura, 2006, s. 62).

Kantemiroğlu'nun makam kavramına yaklaşım şekli oldukça farklı ve ilgi çekicidir. Örnek olarak alınan Hüseyni makam tarifinde makamı tasvir ederken söz sanatlarını da kullanmış ayrıca açıkladığı makama ve diğer makamlara insâni özellikler yüklemiştir. Bununla beraber açıklamalarında kendi zevkini de ifade etmekten çekinmemiştir. Makam tarifinde kullanılan perdelerin isimleriyle beraber başlangıç, merkez ve karar olmak üzere üç hareket noktası bulunan bir seyir tarifinde bulunmuştur. Kantemiroğlu makam tarifleri perde ve seyir merkezli tariflerdir.

Tanburi Küçük Artin (XVIII. Yüzyıl) makamları ağaz (başlangıç) perdelerine göre tasnif etmiştir. 110 adet makam ve terkibin bu tasnif sırasıyla tariflerini vermiştir.

Tanbûri Küçük Artin'in nağme tarifi:

Size bir teşbihcih edeyim,

Beyaz boya kırmızı boya renkleri kendilerine mahsustur, beyaza kırmızı denemez, kırmızıya beyaz denemez. Bunların ikisi bir tarz da olsa ikisini bir yere karışdırırsan pembe zuhur eder. Asılından ikisi, biri birinden ayrı iken pembe ismi yoğudu, ikisi bir yere gelmesi için pembe zuhur etti. Ya bu boyanın ikisini, üçünü, dördünü bir yere karıştırırsan türlü ve türlü renkler zuhur eder. Anın gibi bizim şube dediğimiz de yedi ağaze ve yedi nimin diki ve pesi biri birlerine karışmaları için şube zuhur eder. Bir nim karışır hicaz olur, iki nim karışır pençgâh olur, üç nim karışır şuri olur. Nağme dediğimiz bir düyek usulünde olursa nağmeden sayılır (Judetz, 2002, s. 27).

Tanburi Küçük Artin Hüseyni tarifi:

Hüseyni oldur ki; bir mızrap hüseyni, muhayyer, eviç, gerdaniye, eviç, hüseyni, neva, hüseyni, eviç, gerdaniye, eviç, hüseyni, neva, çargâh, segâh, çargâh, neva, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, dügâh (Judetz, 2002, s. 51).

Tanburi Küçük Artin'in makam ve perdelerin oluşumunu renklerin oluşumu örneğiyle açıklaması dikkat çekicidir. Makamın dizisinin çeşitli tam ve yarım perdelerin birbirleriyle karışmasından meydana geldiğini açıklamış aynı zamanda nağmenin meydana gelmesi için bir usul içerisinde gerçekleşmesi gerektiğini vurgulamıştır. Artin'in nağme tarifin usul noktasına yaptığı vurguyla ayrıca dikkat çekmektedir. Artin makam tariflerinde taksim mantığıyla hareket etmektedir. Bir sıralama içerisinde aynı perdeyi tekrar ederek makamın merkez perdesini de ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Artin'in makam tariflerin de başlangıç, merkez ve karar noktalarını belirtmesinden dolayı perde ve seyir merkezli tariflerdir.

Abdülbaki Nasır Dede (XIII. Yüzyıl) makam kavramını "Temel unsurlarının işitilmesiyle kendine özgü bir bütünlük taşıyıp, başka kısımlara bölünmesi mümkün olmayan ezgidir" olarak açıklamıştır (Başer, 2013, s. 107).

Bu yaklaşım Kantemiroğlu yaklaşımıyla örtüşmektedir. Nasır Dede'nin örnek makam tarifi:

Hüseyni: Hüseyni perdesinden başlayıp, nevâ, çargâh, segâh ve dügâh perdesine inerek orada karar verir. Ancak Hüseyni perdesinden yukarı Evç, Gerdaniye ve Muhayyer perdesine; Dügâh perdesinden aşağı ise Rast perdesine kadar gezinir (Başer F. Â., 2013, s. 117).

Nasır Dede örnek makam tarifinde belirtildiği gibi başlangıç, merkez ve karar perdeleri hareket noktalarından oluşan seyir merkezli bir makam tarifi vermiştir.

Rauf Yekta Bey ise makam kavramını şu şekilde açıklamaktadır.

Musiki sanatında makam; belirli, bir ya da birkaç yer üzerinde belirli bir gidiş seyirdir. Birtakım kurallar çerçevesinde musiki nağmelerinden bazılarıyla icra edilen belirlenmiş nağmelere denilir (Erguner, 2003, s. 140).

Rauf Yekta Bey eserinde makamların dizilerini porte üzerinde göstermiş. Bunun dışında bir seyir tarifinde bulunmamıştır.

H. S. Arel toplamda 18 adet dörtlü beşlinin değişik şekillerde yan yana gelmesiyle dizileri ve makamları oluşturmuştur (Akdoğu, 1991, s. 28).

Bu yaklaşım sistemci okul yaklaşımıyla benzerlik göstermektedir.

Arel makamların tasnifinde de makamlar ve terkibler gibi bir sınıflandırma yapmamış, onun yerine basit ve bileşik makamlar olarak makamları iki farklı sınıfta tasnif etmiştir.

H. S. Arel'in makam tarifi şu şekildedir;

Dizide veya lahinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete "makam" denir. Şu hâlde makam bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur. Dizi makamın çatısını gösterir (Akdoğu, 1991, s. 32).

Arel makam kavramı tarifinde belirli bir dizi içerisinde durak ve güçlü olmak üzere iki hareket noktasına işaret etmiş, herhangi bir seyir veya nağme olgusundan bahsetmemiştir.

H. S. Arel örnek Hüseyni makam tarifi:

Hüseyni makamı çıkıcıdır. Bir Hüseyni beşlisinin tiz tarafına bir Uşşak dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru "K S T T +K S T" ve tizden peste doğru "T S K+ T T S K" tertibinde sıralanmıştır. Beşli ve dörtlünün birleştiği yerde, bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii dügâh perdesidir (Akdoğu, 1991, s. 49).

Arel örnek makam tarifinde olduğu gibi makamları dörtlü ve beşlileri birleştirerek dizi merkezli açıklamıştır. Hüseyni makamının çıkıcı seyir yapısında olduğunu belirtse de herhangi bir seyir tarifi vermemiştir.

Günümüz nazariyecilerinden Okan Murat Öztürk Gelenekli Türk Mûsikîsinde makam kavramını şu şekilde açıklamaktadır

"Makam, teknik bir terim olarak musikide, geleneksel perde dizgesinde (GPD) "merkez" niteliği kazanmış "perde"lere; bu perdelerin "konum" ve "yerleşim"lerine işaret etmektedir. Makam, sonuçta hafıza ve hatırlama kültürünün, sözel yoldan aktarılan ve şekillendirilen bir geleneğin ürünüdür. Yazıdan ziyade duysal/sözel ve görsel olarak şekillenen bir pratiğin ifadesi olan makam, aynı zamanda da özel bir hafıza tekniği olma özelliği taşır. Temel işlevi perde-ezgi ilişkisini açıklamak olan makam, bir hafıza tekniği olarak ezgilerin sınıflandırılmasını ve hatırlanmasını sağlar. Bu nedenle makam kavramını "öncelikle" sınıflandırıcı ve hatırlamaya yardımcı özel bir hafıza tekniği olarak anlamak isabetli bir başlangıç oluşturacaktır. 15.-16. yy. kaynaklarında makam kavramının "nağme, lahin, ezgi" şeklinde algılanması, perdeler arasında gelişen bir ezgisel hareket, yani "seyir" olarak kavrandığını açık bir şekilde ortaya koyar. Bu yüzyıl nazariyecileri, makamları, başlangıç, gidiş/yönelim ve bitişleri itibariyle GPD içinde konumlanan farklı birer "ezgisel hareket" veya "davranış" olarak kavramışlar; bu yüzden de harekete odaklanan ve açıkça "ezgisel hat" (melodic contour) niteliğinde tarifler vermişlerdir (Öztürk, 2014, s. 22) ."

Okan Murat Öztürk yirminci yüzyılda makam kavramının Avrupa müziğinde olduğu gibi diziler üzerinden açıklanmasının gelenekten kopuş ve kırılmaya yol açtığını şu şekilde ifade etmektedir.

Makamın 20. yy.da "dönüştürülerek" açıklanmaya çalışıldığı süreçte "dizi" olarak ele alınmaya başlanması, makam nazariye tarihinde "gelenek" açısından tam anlamıyla bir kopuş ve kırılmaya işaret eder. Bu tür bir "yaklaşım", esasta makamın "mod" olarak anlaşılması demektir. Mod ise Avrupa musikine özgü ve "dizi" ve "ezgi tipi" olmak üzere başlıca iki niteliğe sahip nazarî bir kavramdır. (Öztürk, 2014, s. 22)

Terkib Kavramı

Terkib en basit ifadeyle iki veya daha fazla sayıda makamın birbirlerine eklenmesi veya birbirleriyle girift halde karıştırılmasıyla meydana gelen oluşumdur.

Kırşehirli Yusuf Bin Nizameddin İki makam veya iki şubenin birbirlerine eklenmesiyle terkiblerin oluştuğunu, terkib oluşturmanın müzisyenin kabiliyetine ve müzik bilgisinin kudretine dayandığını ifade etmektedir (Kamiloğlu, 1998, s. 30).

Kantemiroğlu terkib kavramını "Çıkarılan sesler birkaç perde üzerinde gezinip, birkaç makama uğradıktan sonra bu makamlardan birinin karar perdesine varır ve orada karar verirse o makamın terkibi veya o makama tabi olan, uyan bir terkib meydana gelir" ifadeleriyle açıklamıştır (Tura, 2006, s. 40).

Abdülbaki Nasır Dede terkib kavramını İzâfi (Eklemeli) ve Meczî (Karma) bileşim olarak iki sınıfta tasnif etmiş ve açıklamıştır (Başer, 2013, s. 69). Abdülbâki Dede'nin bilgilerinden hareketle terkibler makamlardan veya başka terkiblerden bir araya gelmiştir. Yani makamların bir araya gelmesiyle, bir makama ek nağmelerin girmesiyle, makam ve terkiblerin veya sadece terkiblerin birleşmesiyle oluşmuştur (Hatipoğlu, 2019, s. 65).

Geleneksel Türk Müziği Eğitiminde 'Meşk' Usulüyle Makam Öğretim Önerisi

Meşk usulüyle eğitimde usta ve çırak ilişkisi her zaman stabil sonuçlar veren ilişki değildir. Bu ilişkide çırağın rolü aynı zamanda jenerasyonlar arasında taşıyıcı olması yönüyle de daha önemlidir. Çırağın kabiliyeti nispetinde ustadan alınanlar değişir ve dönüşür ve gelenekte yer alır. Esasında geleneği meydana getiren şey bu değişim ve dönüşüm süreçleridir. Ustanın görevi çırağa kendi yöntemiyle aktarımda bulunurken aynı zamanda çırağın kendini buluş veya başka bir ifadeyle "orijinallik" sürecine de katkıda bulunmasıdır. Gelenek içerisinde bu sayede ekoller oluşur ve devamlılık sağlanır. Aksi takdirde geleneğin olduğu gibi muhafaza edilmesi, onu adeta müzede sergilenecek bir tarihi eser haline getirir. Meşk sistemiyle Geleneksel Türk Müziği'nin hem pratik hem teorik açıdan gelişerek günümüze kadar gelebilmesinin en önemli sebeplerinden biri çırakların yeniden inşa veya restorasyon süreçleriyle yeni ekoller oluşturarak bu sistemi canlı olarak devam ettirmesidir.

Makam öğretim metodu olarak dizi merkezci yaklaşımlar, makam kavramındaki en önemli unsurların başında gelen seyir olgusunu göz ardı ettiği için makamı açıklamada yetersiz kalmaktadır. Makam öğretiminde kullanılabilecek en tutarlı yöntem Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin, Abdülbâki Nasır Dede gibi teorisyenlerin seyir merkezli makam tarif yöntemleridir. Seyir tarifleri esas itibariyle icranın yazıya yani teoriye aktarılmış hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla teoriyi pratikle birleştiren bu makam anlatım ekolü meşk sistemi içerisinde makam öğretimi için en ideal yoldur.

Kaynakça:

Çakır, A. (1999). Alişah B. Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l Usul Adlı Eseri. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
Özçimi, S. (1989). Hızır Bin Abdullah ve Kitâbu'l-Edvâr. İstanbul: Marmara Üniversitesi .
Öztürk, O. M. (2014). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumu/Musikisi" Anlayışının Temsili. Rast Müzikoloji Dergisi Cilt:2 Sayı: 1, 1-49.
Akdoğan, B. (1996). Mecelletın Fi'l-Mûsîka Adlı Eserin XV. yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri. Ankara.
Akdoğu, O. (1991). Hüseyin Sâdeddin Arel Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri. İstanbul: Kültür Bakanlığı.
Arslan, F. (2004). Safiyyüddin Abdülmümin El Urmevi ve Risaletü'ş Şerefiyye'si. Ankara: Ankara Üniversitesi.
Ayverdi, İ. (2005). Kubbealtı Lugatı içinde "Seyir-Seyr". İstanbul: Kubbealtı Lugatı.
Başer, F. Â. (2013). Türk Mûsıkîsinde Abdülbâki Nâsır Dede. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
Başer, F. A. (tarih yok).
Doğrusöz, N. (2012). Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi. Kırşehir: Bilge Ajans Yayın Matbaa.
Erguner, S. (2003). Rauf Yekta Bey. İstanbul: Çalış Ofset.
Hatipoğlu, E. (2019). Makamlar ve Terkibler. Ankara: Google. 2022 tarihinde https://books.google.com.tr/books?id=DnGqDwAAQBAJ&dq adresinden alındı
Judetz, E. P. (2002). Tanburi Küçük Artin. İstanbul: Pan Yayıncılık.
Kamiloğlu, R. (1998). Şehrî Kırşehrî El Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi. Malatya: İnönü Üniversitesi.
Kamiloğlu, R. (2007). Ahmedoğlu Şükrullah Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri. Ankara: Ankara Üniversitesi.
Kutluğ, F. (2000). Türk Mûsikisinde Makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Sezikli, U. (2007). Abdülkâdir Merâgi ve Câmiu'l-Elhân'ı, Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilimdalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilimdalı, İstanbul, 2007, s.71. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
Tura, Y. (2006). Kantemiroğlu Edvârı Kitâbu İlmi'l Mûsikî Âlâ Vechi'l-Hurûfat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Uygun, M. N. (1996). Safiyyuddîn Abdulmu'min Urmevî ve "Kitâbu'l-Edvâr"ı. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Азизжон ЗОКИРОВ
Проректор по учебной работе
Института Узбекского Национального
Музыкального Искусства имени Юнуса Раджаби
Email: uzbekmaqomi@mail.ru

НОВЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ МАКОМА В УЗБЕКИСТАНЕ

Аннотация: *В данной научной статье представлена информация об этапах развития и перспективных планах макомного образования в Узбекистане. С 2017 года были приняты больше двадцати специальных постановлений и указов Президента Ш.М.Мирзиёева, посвященных дальнейшему развитию узбекского национального музыкального искусства. А также анализируется период «Третьего Ренессанса» в Узбекистане и уделение большое вниманий именно образовательному процессу в области музыкального искусства, научно-исследовательской работы и исполнительского мастерства на основе целостной системы. На основе этой системы учреждений образования и культуры, был сформирован национальный кластер музыкального искусства.*

Ключевые слова: *макомы, кластер, образование, традиция "устоз-шогирд", аруз и музыка, азбука макома, сохранении традиций. школы-интернаты, специализирующиеся на искусства маком и бахши, муноджот*

Azizjon ZOKIROV
Vice Rector for Academic Affairs Institute of Uzbek National
Musical Art named after Yunus Rajabi

NEW STAGES IN THE DEVELOPMENT OF MAQOM ART EDUCATION IN UZBEKISTAN

Abstract: *This scientific article provides information about the stages of development and long-term plans for maqom education in Uzbekistan. Since 2017, more than twenty special resolutions and decrees of the President Sh.M. Mirziyoyev have been adopted, dedicated to the further development of the Uzbek national musical art. During the period of the "Third Renaissance" in Uzbekistan, much attention has paid to the educational process in the field of musical art, research work and performing skills based on an integral system of educational and cultural institutions created, and as a result, a national cluster of musical art formed.*

Keywords: *maqoms, cluster, education, tradition "ustaz-shogird", aruz and music, maqom alphabet, preservation of traditions. Boarding schools specializing in the arts of maqom and bakhshi*

Azizjon ZOKİROV
Yunis Rəcəbi adına Özbək Milli Musiqi İncəsənəti İnstutunun
Tədris işləri üzrə prorektoru

ÖZBƏKİSTANDA MAKOM SƏNƏTİNİN TƏDRİSİNDƏ YENİ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ

Xülasə: *Bu elmi məqalədə Özbəkistanda makom təhsilinin inkişaf mərhələləri və perspektiv planları haqqında məlumat verilir. 2017-ci ildən bəri prezident Ş.M.Mirziyoyevin özbək milli musiqi sənətinin gələcək inkişafına həsr olunmuş iyirmidən çox xüsusi qərar və fərmanı qəbul edilmişdir. Burada Özbəkistanda "Üçüncü İntibah" dövrü də təhlil edilir, musiqi sənəti, elmi-tədqiqat işləri və vahid sistem əsasında ifaçılıq məharəti sahəsində tədris prosesinə böyük diqqət yetirilir. Bu təhsil və mədəniyyət müəssisələri sisteminin əsasında milli musiqi sənəti klasteri formalaşdırılmışdır.*

Açar sözlər: *makomlar, salxım, tərbiyə, ustad-şagird ənənəsi, əruz və musiqi, makom əlifbası, adət-ənənələrin qorunması. makom və baxşı sənəti üzrə ixtisaslaşdırılmış internat məktəbləri, munojot*

Классическое музыкальное наследие узбекского народа и, в частности, Шашмаком отличаются от других жанров своим величием и художественно-эстетическими возможностями. Маком — это высшее духовное наследие нашего народа. Эти образцы искусства создавались мастерами прошлого как высший вид музыкального творчества и бережно хранились веками. Все мы знаем, что искусство макома основано на базе двух процессов. Прежде всего, макомы создавались в гармоничном сочетании творчества с их научной основой, а вторая сторона – это критерий их живого исполнения.

К XXI веку исполнение макомов, в частности Шашмакома стало развиваться под влиянием различных отношений. Это естественно способствует масштабному развитию макома. Возникли различные взгляды как в вопросах изучения Шашмакома, так и его исполнения, а самое главное, в современном творчестве. И сегодня в исследовании и творчестве макомов возникают различные творческие отношения. Непосредственное внимание главы нашей страны к возрождению искусства макома служит основой для быстрого возрождения и развития этого искусства.

В частности, в 2017 году был сделан резкий поворот в этой сфере благодаря принятому специальному постановлению Президента, посвященному дальнейшему развитию искусства узбекского национального макома (ПП-№ 3391). Искусство маком вновь стало развиваться в рамках современных отношений.

Следует отметить, что за последние 6 лет отношение к макомам в Узбекистане кардинально изменилось. Конечно, искусство макома сложное и своеобразное искусство.

Однако в современном развитии требованием времени является осуществление широкого внедрения искусства макома в новых направлениях и методах. Президент Ш.М.Мирзиёев сформировал новое отношение к совершенствованию искусства макома в преддверии «третьего Ренессанса» Нового Узбекистана более 20 постановлениями и указами, посвященными развитию классической музыки, прежде всего, необходимости создания новых видов творчества на основе древних традиций исполнения. Большое внимание уделяется образовательному процессу сферы национального музыкального искусства, гармоничному развитию научно-исследовательской работы и исполнительского мастерства на основе целостной системы, достигнуто создание интегрированной системы образовательных и культурных учреждений, то есть кластера национального музыкального искусства.

Разумеется, каждое действие связано с логическим эффектом, результатом его хорошо продуманного плана. С этой точки зрения большое внимание было уделено трем процессам для достижения желаемого результата. В частности, предусматривается работа над научным, теоретическим и практическим критериями искусства макома.

Во-первых, формирование в соответствии с требованиями времени научных, образовательных и практических традиций “Устоз-шогирд”, связанных с восстановлением и активизацией вековых традиций искусства макома в новом современном видении.

Во-вторых, обучение искусства макома, то есть формирование единой системы координации образовательного процесса и интеграции развития начиная с начального образования;

В-третьих, выдвижение на национальной основе вопроса обучения и пропаганды макома до международного уровня.

В реализации стратегии трех взаимосвязанных процессов проявилась связанность научно-исследовательского, практического и непосредственно реализуемого критериев с образованием, и этому процессу уделено большое внимание. Начато коренное изменение системы образования и создание альтернативной системы.

Первым шагом стало создание по инициативе Президента в качестве государственного учреждения двух специализированных центров, ведущих формирование и сохранение вековых традиций, то есть Узбекского национального центра искусства макома и Центра искусства бахши. Их материальная база основывается на государственной дотации.

Основной задачей центров является научное изучение искусства макома и бахши, переосмысление и исследование их историко-теоретических основ, освоение направлений исполни-

тельства под руководством квалифицированных педагогов, организация республиканских и международных конференций, фестивалей, конкурсов, посвященных различным видам искусства маком и бахши по исполнительской практике, а также создание брошюр, монографий, энциклопедий, словарей, учебников, учебных пособий, нотных сборников и внедрение их в учебный процесс.

По критерию восстановления и развития искусства макома, непосредственному формированию современного вида исполнения макома была проделана определенная работа по следующим направлениям.

С начала 2018 года в тринадцати областях республики организованы образцовые ансамбли макома, в образовательный процесс вовлечены молодые знающие исполнители и квалифицированные педагоги регионов.

С 2019 года в целях координации современного творчества искусства макома требованиям времени среди музыковедов регулярно проводятся республиканские конкурсы по номинациям «Лучшее произведение бастакора, созданное на основе макома» среди бастакоров, «Лучшее классическое произведение» (среди композиторов) и «Лучшая созданная учебная литература» конкурс музыковедов. Эти конкурсы проводятся уже 3-4 года и демонстрируют плодотворные результаты. Особенно новые современные произведения композиторов, новые произведения макома бастакоров и монографии музыковедов, учебная литература и нотные сборники результативны в реформировании системы образования. Самое главное, это становится традицией проводить конкурсы даже в самых нижних звеньях. Мы можем убедиться в этом на примере конкурсов молодых исполнителей макома, которые ежегодно проводятся в каждой области, на межрайонном уровне.

В 2019 году в городе Маргилане Ферганской области создан «Театр макома», который ориентирован на искусство макома и призван популяризировать этот вид искусства через сценическое мастерство. Каждый год создаются 3-4 новых спектакля и представляются на всеобщее обозрение зрителей. В первых спектаклях театра макома особое внимание уделялось культуры слушанию макомов и наслаждению ими через искусство классической музыки на основе макома, что является совершенно новым направлением. Спектакль «Навои», представленный на IV Международном форуме «Молодежного театрального искусства», удостоен аплодисменты экспертов и признан абсолютным победителем. Мы видим, что это целевое направление дает свои результаты, музыкальную основу спектаклей макома в основном составляют образцы макомов.

В 2020 году создан Узбекский национальный институт музыкального искусства имени Юнуса Раджаби, который начал свою работу в качестве высшего учебного заведения, выполняющего основную ведущую функцию по критериям координации интеграции искусства макома. С 2021 года функционирует магистратура, а с 2022 года – отделения докторантуры, которые в настоящее время проводят научные исследования по искусству макома.

С 2021 года создана новая кафедра – кафедра «Национального бастакорства» и налажено высшее образование по искусству национального композиторства.

Начало нового этапа образовательного процесса по специальности «Искусство макома» было ознаменовано постановлением Президента. Прежде всего, этот процесс начался с создания специальных образовательных заведений на основе определенного направления в высшем образовании. Для этого в Консерватории был создан новый «Факультет искусства макома» на базе функционирующей почти 50 лет в Государственной консерватории кафедры «Истории и теории узбекского макома» (прежней кафедры «Восточной музыки»). Расписание учебного процесса Консерватории обогатилось специализированными предметами по макому.

В качестве подготовительной базы для получения высшего образования созданы новые региональные (локальные) школы-интернаты в городах республики: Бухаре, Ургенче, Фергане и Ташкенте, республиканские школы-интернаты, специализирующиеся на искусства макома и бахши, отобраны талантливые учащиеся 5, 6, 7 классов, начат новый учебный процесс, основанный на учебных планах, учебных программах, адаптированных на искусстве макома, и традициях «наставник-ученик» (устоз-шогирд).

В первую очередь, введены новые предметы в новых учебных учреждениях, которые обеспечены специалистами. В частности, введен предмет «Азбука макома» и создана специальная литература для учащихся детских школ музыки и искусства.

В 2020 году «Институт Узбекского национального музыкального искусства им. Юнуса Раджаби», специализирующийся на искусстве макома, коренным образом обновил исторические, теоретические и специальные предметы, которые преподаются на базе его основной задачи.

В 2021 году для всех студентов введён предмет «История и теория узбекского макома». Исходя из особенностей всех направлений, были подготовлены и внедрены в учебный процесс программа по предмету и учебная литература.

Для всех студентов, обучающихся по традиционному направлению, введены специальные предметы «Аруз и музыка», «Поэтика газелей видов макома», «Аруз и ритм», «Сольфеджио макома». Были приглашены отдельные специалисты по этим предметам и налажен учебный процесс.

В магистратуре введены такие предметы, как «Макомы народов Востока», «Макомат в современном творчестве композиторов и бастакоров». Это имеет особое значение в воспитании современного поколения данной сферы по направлению национального искусства бастакорлик.

Конечно, введение новых дисциплин и новых направлений непосредственно обозначило проблему квалифицированного специалиста. Следует отметить, что искусство макома является сложным жанром и в его основе отдельную значимость имеет творческие критерии. Этот процесс позволяет найти решение проблемам поиска и привлечения специалистов. Тот факт, что учебный процесс нашего института связан с практической реализацией, и акцентирование этому большого внимания позволяют решить проблему. Современный процесс требует отношения на уровне требований времени. Новые педагогические технологии, освоение школ исполнительства и сформированных традиций методов требуют творческого подхода к каждому исполнителю. Конечно, этот процесс открывает новые интерпретации и новое исполнение произведений.

Например, введение в учебный процесс дисциплин «Аруз и музыка», «Поэтика газелей видов макома», «Аруз и ритм» и занятия, проводимые специалистом, побуждают студентов к овладению традициями развития не только музыкального, но и художественного процесса в гармоничном сочетании с музыкой и обуславливают формирование музыкального мышления на основе новых взглядов. Особенно, образцы «сольфеджио макома» народных мелодий и техника их исполнения, метроритмические формулы в колоритном исполнении на национальной основе показывают неизбежность побуждения любого студента к самостоятельному творчеству.

Проблем действительно хватает. Без них нет развития. Сама ситуация, побуждающие к действию творческого работника дают решение. Например, всегда была проблема четверть тона при исполнении макома. Скорее, в исполнительской практике устазов прекрасно выражен в исполнительской интерпретации мастеров искусства. Но определение его теоретических аспектов и создание конкретной теории всегда было проблемой. Первая причина заключается в том, что слушатели уже почти на протяжении века привыкли к ладам и звукорядам европейского стиля. Чтобы научить их, образовательный процесс государства действительно должен быть эффективным. Но в этом направлении ведется научно-исследовательская работа ведущими музыковедами и мастерами-исполнителями Центра макома и института.

Есть и первые достижения. Следует отметить, что инициатором этого процесса был Абдурахман Джами в XVI веке. Действительно, в исполнительском искусстве узбекского макома главным фактором является исполнение, и доказано, что исполнение произведений на основе четверть тоновых интонации зависит от мастерства исполнителя. В ближайшее время научно-исследовательский сектор Центра макома и ученые нашего института внесут ясность в этот вопрос, а в учебный процесс будет внедрена предмет теория узбекской национальной музыки.

Неизбежно, это внесёт определенные изменения в исполнительную практику. Уже сейчас предпринимаются попытки выступать с такими четверть тонами. Становятся популярными новые интерпретации макомов и исполнения классической музыки, красочные исполнения с разнообразными тембровыми тонами при сохранении оригинальной тематики музыкальных образцов. Например, ансамбль «Маком» исполнил старинную народную песню (ашула) «Муножот», в со-

вершенно новом интерпретации, которое метро-ритмические основы обрамлены современными взглядами. Могу предложить это произведение вашему вниманию. Вполне уместно принять это как новую тенденцию в современном исполнении. Ведь где есть творчество, есть и развитие.

Главным образовательным критерием института, его функцией является восстановление самобытного национального узбекского музыкального наследия, достижение его интерпретации в рамках требований нового времени, естественно, при сохранении традиций, обогащение его специфическими для времени и пространства элементами, формирование новых примеров исполнения и представление их нашему народу в современной интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постановление Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему развитию узбекского национального искусства макома» от 17 ноября 2017 № ПП-3391. URL: https://lex.uz/docs/3581630 (дата обращения: 27.04.2023).
2. Постановление Президента Республики Узбекистан «Об утверждении концепции дальнейшего развития национальной культуры в Республике Узбекистан» от 28 ноября 2018 г. № ПП-4038. URL: https://lex.uz/docs/4084932 (дата обращения: 27.04.2023).
3. Постановление кабинета министров Республики Узбекистан об организации деятельности узбекского национального института музыкального искусства имени Юнуса Раджаби от 02.09.2020 г. № 536 URL https://lex.uz/ru/docs/4976751?otherlang=3
4. Указ Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему повышению роли и значения сферы культуры и искусства в жизни общества» от 26 мая 2020 г. № УП-6000. URL: https://lex.uz/docs/4829338 (дата обращения: 27.04.2023).

II Bölmə

Muğam və ona qohum şifahi modal musiqi janrlarının müasir ifa və dinləmə məsələləri

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Email: salimhak@mail.ru

MÜASİR DÖVRDƏ ŞƏRQ TƏSƏVVÜF TƏKYƏ MUSİQİSİNDƏ MƏQAM ZƏNGİNLİKLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə İslam Şərqində yaranmış təsəvvüf təriqətlərində və onların keçirdiyi ayinlərdə istifadə edilən poeziya və musiqi nümunələri, eyni zamanda onların məqam əsasları haqqında söhbət açılır. Xüsusilə vurğulanır ki, özünəməxsus mədəniyyət hadisəsi olan və əsl Şərq intibahına çevrilən ürfan və təsəvvüf eyni zamanda zəngin incəsənət abidələrini də özündə ehtiva edərək, onları bu günümüzə qədər gətirib çıxara bilmişdir.*

Açar sözlər: *Təsəvvüf, ürfan, zikr, ritual, ayin, məqam, mürşid, təkyə, sufi, Şərq, mütəsəvvüf, şair, musiqi, ritm, hal, vəcd*

Fakhraddin BAKHSHALİYEV
Docent of Azerbaijan National Conservatory
Doctor of Philosophy in Philology

MODAL DIVERSITY OF MUSIC OF EASTERN SUFISM IN THE MODERN PERIOD

Abstract: *The article discusses the poetry and music examples used in Sufi rituals and ceremonies that originated in the Islamic East. It also touches upon the modal principles of these practices. It is emphasized that Sufism and mysticism, which are unique cultural phenomena and a true reflection of the Eastern Renaissance, have brought forth rich artistic achievements, preserving them until today.*

Keywords: *Sufism, zikr, murshid, takya, mystic, poet, music, rhythm*

Yaxın və Orta Şərqin intibahı hesab edilən və bu gün də öz ruhani-mistik, eyni zamanda sosial-mənəvi aktivliyini və aktuallığını qoruyub saxlayan Şərq sufizmi mədəniyyətin, o cümlədən ədəbiyyatın və incəsənətin demək olar ki, bütün sahələrində özünə həyat vəsiqəsi qazanmışdır. Əsrlər boyu qoca Şərqin belə demək mümkünsə, ana mövzusu olan ürfan və təsəvvüf xilafət islamçılığının önündə ləyaqətli və azadlıqsevər davranış sərgiləyərək, dünya sivilizasiyasına çox dəyərli sənət inciləri və əvəzolunmaz dahi şəxsiyyətlər bəxş etmişdir. Qərbi Avropa xristian dəyərləri içərisində daha gec parlamağa başlayan mütərəqqi və işıqlı cərəyanlar da eyni missiyanı – yəni aydınlanma yolunu tutaraq, bəşəriyyəti elmsizliyin gətirdiyi cəhalət qaranlığından və inanc kateqoriyalarının fanatizm zəncirlərindən qurtarmağa çalışmışlar. Avropadan öncə Şərqdə də həmin aydınlanma yolu, işıq, nur fəlsəfəsi mövcud idi və dini sxolastikanın iddia etdiyi kimi, heç də tezimə qarşı çıxmır, əksinə "Tanrı" adlı idrak vahidinin tanınması və isbatı üçün elmi və proqressiv dəyərlərə söykənirdilər. Bu dəyərlər sırasında poeziya, musiqi, fəlsəfi risaləçilik və digər bir-birindən fərqlənən, ancaq ürfan və təsəvvüf kontesktində bir araya gələn nəsnələr üstünlük təşkil edirdi. Məsələn, əgər Qərbi Avropa intibahını başladan amillərdən biri olan illüminati fəlsəfəsənin Şərq modeli olaraq, biz böyük azərbaycanlı filosof və mütəsəvvüf Şihabəddin Yəhya Sühreverdinin banisi olduğu işraqilik nəzəriyyəsini misal gətirə bilərik. Əslində Qərbdəki illüminati Şərqdəki işraqiliyin fərqli bir modelidir. Avropada olduğu kimi, Şərqdə bu və buna bənzər fəlsəfi cərəyanlar çoxlu sayda hərəkatlara, manifestlərə, üsyan və inqilablara gətirib çıxarmışdır.

Xüsusi ibadət şəkli sayılan sufi rituallarını heç bir halda poeziyasız və musiqisiz təsəvvür etmək mümkün deyil. Müxtəlif regionlarda və bir-birindən uzaq fərqli coğrafiyalarda ortaya çıxan çoxlu sayda təsəvvüf təriqətlərinin hər birinin özünəməxsus musiqisi və poetik dünyagörüşü vardır. Böyük əksəriyyətinin bu gün də yaşadığı bəzi sufi cərəyanlarına və onların gerçəkləşdirdikləri ayinlərə ayrıca nəzər salmaq istərdik. Qeyd etməyi vacib bilirik ki, türklər və ümumiyyətlə türkdilli islam coğrafiyası ürfan və təsəvvüfün beşiyi sayıla bilər. Həm elitar saray şeirindən və məqam musiqisindən istifadə edən şəhər təsəvvüfü, həm də heca vəznli ozan-aşıq poeziyasından və öz növbəsində ozan-aşıq musiqisindən istifadə edən xalq təsəvvüfü türk dilində danışan bütün xalqlar arasında çox geniş yayılmışdır. Ümumilikdə isə vurğulamaq lazımdır ki, min ilə yaxın bir dövr ərzində İslam Şərqində elə bir şair, elə bir filosof, elə bir musiqiçi, rəssam, xəttat, memar olmamışdır ki, təsəvvüfdən uzaqda qalsın. Hətta həmin dahilərin böyük əksəriyyəti konkret sufi ordenlərinə məxsus olmuş və hansısa bir təriqət başçısının müridi olmuş və ya özləri hansısa bir təriqiətin mürşidi, şeyxi olmuşlar. Bunlar elm aləmi üçün o qədər aydın və bariz faktlardır ki, bu məsələ barəsində hansısa mənbəyə istinad etmək və ya sırf elmilik xatirinə sitatçılıq etməyə ehtiyac görmürük.

Şərq sufizminin ən parlaq dövrü Anadolu ərazisində yaşamış şair və ozanların şeirləri və bəstələri ilə yaşayan təsəvvüf təriqətlərinin dövrü olmuşdur. Həmin təriqətlər Anadoluda bu gün də yaşayır. Lakin onların bu gün icra etdikləri ayinlər müəyyən qədər islam şəriətinin sosial-siyasi basqısı altına girmiş və xeyli dərəcədə öz orijinallığını itirmişdir. Lakin keçən əsrin 80-ci, 90-cı illərinə qədər hələ də qədim və orta dövrün ritual ənənələrini qoruyan və icra edən xəlvətilik, cərrahilik, qadirilik, rifailik kimi sufi təriqətləri bu gün Anadolu Türkiyəsində boy göstərirlər. Elə həmin illərdə lentə və videoya alınmış o təriqətlərin ayinləri öz zəngin musiqi materialı ilə seçilir və sevilir. Sonradan "ilahilər" adı müəyyən qədər populyarlaşan və efirlərə, kütləvi konsertlərə yol tapan çoxlu sayda musiqi nümunəsi bir zamanlar yalnız təkyələrdə çalınıb oxunan və bəzi məqamlarda gizli saxlanılan zikrlərdir. Burada bir məsələni də qeyd etmək lazımdır ki, Türkiyədə bu janrdakı musiqi araşdırmaları "dini musiqi" adı altında getsə də əsasən iki hissəyə bölünür: "cami musiqisi" və "təkyə musiqisi". Əlbəttə, aydındır ki, "cami musiqisi" dedikdə musiqi alətlərinin iştirakı olmadan oxunan Quran ayələri, azanlar, salatlar və son dövrlərdə bayram və qəndillərdə təksəsli kişi xorlarından ibarət (yenə də musiqi alətlərinin iştirakı olmadan) ilahilər nəzərdə tutulur. "Təkyə musiqisi" isə sırf təsəvvüf cərəyanlarının rituallarını təşkil edən, zəngin instrumenttalığa sahib olan zikrlər, virdlər, məşqlər və ilahilər deməkdir (buradakı zikr, vird, məşq, ilahi kimi anlayışlar əslində sufi terminləridir və hər birinin icrası fərqli şəkildə və fərqli məqsədlərlə baş tutur).

Anadolu sufizmini bu gün də yaşadan xəlvəti, cərrahi, rifayi, mövləvi təkyələri qeyd etdiyimiz kimi, zəngin musiqi materialına sahibdir. Xüsusilə məqam zənginliyi nöqteyi-nəzərindən bu təkyələrdəki rituallar öz tarixi köklərinə, regional dəyərlərinə və xarakterinə görə fərqlənir. Məsələn, xəlvəti, cərrahi, rifayi dərvişləri demək olar ki, eyni ilahiləri, eyni zikrləri icra edirlər. Zikr mərasimlərində adətən, giriş musiqili dualarla başlayır. Bizim uzun illər boyu canlı şəkildə müşahidə etdiyimiz və birbaşa iştirakçısı olduğumuz bu mərasimlərdən əldə etdiyimiz musiqi və poeziya örnəkləri öz ifamızda və öz timsalımızda yaşamaqdadır. Təkyədəki giriş duaları adətən "Segah" məqamı üzərində bu sözlərlə başlayır:

"Allahümmə səlli əla, seyyidina,
Mühəmmədin, nəbi ümmihi,
Və ala, alihi və səhbihi vəsəllim" --- bu sözlər xüsusi ritmik fiqurasiya ilə və xor halında dəfərlərlə təkrar edilir. Bir qədər sonra gözəl səsi olan və təkyədə adına "zakir" (ərəb dilində zikr edən deməkdir) deyilən bir nəfər həmin Segahın bir oktava zilində muğamat şəklində, yəni qeyri-xətti üslubda oxumağa başlayır. Onun ilk olaraq, oxuduğu parça müxtəlif tarixi dövrlərdə yaşamış xəlvəti, cərrahi, rifayi, qadiri şeyxlərinin adları olur:

"Mədəd, ya sahib-əl meydan,
Mədəd, ya Əbdülqadir Geylani,
Mədəd, Əhməd-ər Rifayi,
Mədəd, ya Seyid Yəhya Şirvani,
Mədəd, ya Nurəddin Cərrahi..." --- bu adların siyahısını uzatmaq da olar. Diqqət etsək görərik ki, adları çəkilən bu övliyaların içərisində böyük azərbaycanlı alim və mütəsəvvüf Seyid Yəhya Şirvani

Bakuvinin də adı çəkilir. Çünki, xəlvətilik təriqətinin yaradıcılarından biri elə məhz Yəhya Şirvanidir. **"Xəlvətiyyə təriqətinin piri-sanisi, böyük sufi mütəfəkkir Seyid Yəhya Bakuvi XVI əsrin sonlarında Şamaxıda dünyaya gəlmişdir. Tam adı əs-Seyyid Cəmaləddin Yəhya ibn əs-Seyyid Bəhaəddin əş-Şirvani əl-Bakuvidir"** (1, 12). Zikr mərasiminin növbəti hissəsində musiqinin məqam növü dəyişir. Adətən "Şur" məqamında və xor şəklində aşağıdakı ərəb dilində olan zikr oxunur:

"Hasbi Rabbi cəlləllah,
Ma fi qəlbi ğayrullah,
Nur Mühammed Sallallah,
La ilahə illəllah" --- bu zikr 3 və ya 4 dəfə təkrar edildikdən sonra zakir (solist) adət olunduğu üzrə Yunus Emrənin şeirini həmin ritmdə və həmin məqamda oxumağa başlayır:

"Aşkın ile aşıklar
Yansın ya Resullallah,
İçib aşkın badesin
Kansın ya Resulallah..." --- şeirin hər bəndi oxunduqca, arxa planda xor yuxarıdakı zikri təkrar edir. Üstəlik, solistin oxuduğu hər bəndin ortasında xor uca səslə eyni zikri təkrar edir.

Xəlvəti-cərrahi təkyələrində daha sonra məqam intonasiyası təkrar Segaha keçid alır və dərvişlərdən ibarət xor Segahın tonikasında "La ilahə illəllah"ı zikr edirlər. Həmin kəlam bir neçə dəfə təkrar edildikdən sonra xorun sədası altında solist – zakir ənənəvi osmanlı Segahını taksim – yəni metrsiz bir formada, yanıqlı səslə oxuyur:

"Tecellayi-cemal ister,
Gönül eylenmez, eylenmez,
Temennayi-vüsal ister,
Gönül eylenmez, eylenmez..." (şeir Xudayi adlı məşhur türk şairinə məxsusdur. Solistin oxuduğu Segah bitər-bitməz, "la ilahə illəllah zikri" sürətlənməyə başlayır. Get-gedə sürət daha da artır və coşqulu hallar yaşanmağa başlayır. Burada dəf, ud, ney, hətta klarnet və violin kimi alətlər də zikrə qoşularaq, onu vəcd məqamına çatdrır. Xəlvəti-cərrahi təkyəsinin ritualları məhz bu sürətli zikrlərin anidən durması və təkyə şeyxinin duaları ilə başa çatır.

Anadoluda və bütün Yaxın Şərqdə çox məşhur olan sufi təriqətlərindən biri də qadirilikdir. Təxminən 12-ci əsrdə yaşamış və möcüzəli şəxsiyyəti ilə ürfan dünyasında "övliyalar sultanı" adı ilə tanınmış Şeyx Əbdülqadir Geylanidən sonra onun adına belə bir təsəvvüf cərəyanı formalaşmışdır. Qadiri zikrləri, qadiri ilahiləri üç dildə, ərəbcə, türkcə və kürdcə məşhurdur. Bu şeirlərin hamısında Əbdülqadir Geylaninin müqəddəs obrazı və kəramətləri haqqında söz açılır. Onu mədh edən şairlərin sayı bu gün də çoxdur. Hətta bu sətirlərin müəllifinin də böyük övliyaya həsr olunan bir neçə şeiri və həmin şeirlərə bəstələdiyi müstəqil ilahiləri mövcuddur. Ən maraqlısı isə odur ki, yaşadığı ölkədən və milliyyətidən asılı olmayaraq, qadiri dərvişləri təkyə mərasimlərində hər üç dildə yazılan şeirləri oxuyurlar. Məsələn, Bağdad sufilərinin ərəb dilində oxuduğu bu ilahi Türkiyədə də, İranda da, Əfqanıstanda da, Pakistanda da oxunur:

"Sahal abid reyhani,
Lel hüpürdek, ihsani,
Abdek muri dek değlek,
Ye bazuye Geylani" --- bu parça nəqəratdır və xorla oxunur. Sonra isə solist və ya solistlər aşağıdakı parçanı oxuyurlar:

"Abdülkadir hu yakul,
Ene ceddi yar Resul,
El mededmik ka kennur,
Sahibi sırrı bürhani..." --- qeyd edək ki, bu ilahi ərəb məqamlarından olan məşhur "Səba" məqamımdadır. Səba məqamı bizim məqam intonasiyaları arasında Şur və Muyə ahənglərinə yaxındır.

Qadiri ilahiləri içərisində kürd dilində olanlar xüsusi yerə sahibdir. Bəzi mənbələrə istinadən Şeyx Əbdülqadir Geylani özü də milliyyətcə kürd olmuşdur. İraq və Anadoluda oxunan və xalis Şur məqamında olan aşağıdaakı qadiri zikri də məhz kürd dillindədir:

"Ez ban dikim peyqambere,

Hem seyyidü həm sərvərə,
Şafei-ruzi məşhərə,
Havar Geylani, geylani,
Himmət Geylani, Geylani..." (dəyərli oxucularımız bu ilahini məşhur "Kurtlar vadisi İraq" filmindən də xatırlayırlar).

Qeyd etdik ki, qadiri zikrləri arasında türk dilinin özünəməxsus yeri vardır. Keçən əsrin sonlarında yaşamış olan böyük türk mütəfəkkiri Şeyx Müzəffər Özak öz şeirlərində övliyalar sultanını dəfələrlə zikr etmişdir. Özü bir xəlvəti-cərrahi şeyxi olan Müzəffər Əfəndinin "Aşkı" təxəllüsü yazdığı və özünün də "Şur" məqamında bəstələdiyi məşhur bir ilahisi bu gün də Anadolu dərvişlərinin dilinin əzbəridir:

"Meded ya, qavsül-azam,
Pir Sultan Abdülqadir,
Mevhideyi-muazzam,
Pir Sultan Abdülqadir...

Aşkı kurban yoluna,
Dergehinde buluna,
Himmet eyle kuluna,
Pir Sultan Abdülqadir"

Anadolu Türkiyəsində geniş yayılmış mədəniyyət hadisələrindən biri də türk xalq təsəvvüfdür. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, türk xalq təsəvvüfü dedikdə, ilk növbədə ozan-aşıq yaradıcılığı nəzərdə tutulmalıdır. Bu baxımdan Anadolu ələvi-bektaşi təriqət və cərəyanları xalq sufizminin ən bariz örnəkləridir. Sırf heca şeirinə və aşıq musiqisinə istinad edən ələvi sufiliyi "cəm evi" adlanan xüsusi təkyələrdə toplanır və rituallarını həyata keçirir. Bu gün də Aandolu ələviliyi öz ilkinliyini və xəlqiliyini qoruyub saxlamaqdadır. Ələvi-qızılbaş cəmlərində əsasən Şah İsmayıl Xətayi, Pir Sultan Abdal, Yunus Emrə, Aşıq Virani, Aşıq Sümmani və digər türk ozanlarının şeirləri zikr edilir. Ələvi cəmlərinin baş atributu Anadolu sazıdır. Adına "bağlama" dedikləri və "Tanrıyla insanı bir-birinə bağlayan" anlamını verdikləri bu musiqi alətinə Anadolu dərvişləriləri arasında "Telli Quran" da deyilir. Ələvi-qızılbaş cəmlərində çalınıb oxunan və semah edilən ("semah" sözü ərəb dilindəki "səmiə" – eşitmək mənasından gəlir və təsəvvüf təriqətlərinin əksəriyyətində xüsusi formada olan rəqslərdir) bu ilahilər əsasən üç məqam üzərində -- Şur, Segah və Rast məqamlarında ifa edilir. Məsələn, aşağıdakı ilahi Şur məqamındadır:

"Bu gün bizə pir gəldi,
Gülləri təzə gəldi,
Önü sıra Qəmbəri,
Əliyyəl-Mürtəza gəldi.
Eyvallah şahım, eyvallah,
Haq la ilahə illəllah,
Eyvallah pirim eyvallah,
Adı gözəldir gözəl şah..." --- əvvəldəki dörd misra saz çalıb oxuyan zakirin (solistin) ifasında, sonrakı dörd misra isə xorun müşayiəti ilə oxunur.

Məşhur ozan Pir Sultan Abdalın sözlərinə oxunan aşağıdakı nümunə isə "Tovhid semahı" adlanır və Rast məqamındadır:

"Önümə bir cığır gəldi,
Bir ucu var nar içində,
Ariflər dükanın açmış,
Nə istərsən, var içində.

Gir dükana bazar eylə,
Hər şirindən həzər eylə.
Aya, Günə nəzər eylə,
Ay Mühəmməd nur içində.

Ay Əlidir, Gün Mühəmməd,
Oxunan səksən min ayət.
Balıqlar dəryaya həsrət,
Çarxa dönər göl içində...”

Qeyd edək ki, bu ilahinin musiqi materialı Azərbaycan aşıq havalarına çox yaxındır və bir sənətçi olaraq, bu əsər bizim də repertuarımızda xüsusi yer tutur. Bir şeyi də vurğulamaq istərdik ki, məqalədəki şeir parçaları həm bir informator, həm də ifaçı olaraq, topladığımız materiallara daxil olduğu üçün, onları sitat olaraq göstərən konkret heç bir mənbəyə ehtiyac görmədik.

Həm Anaoluda, həm Orta Asiyada, həm də Azərbaycanda məşhur olan təsəvvüf təriqətlərindən biri də nəqşibəndilikdir. Bu sufi təriqəti də öz rituallarında zəngin musiqi materiallarına yer verir. Xüsusilə də nəqşibəndiliyin bir qolu olan və Qafqaz Azərbaycanı ilə birbaşa bağlı olan nigarilik təriqəti bu baxımdan səciyyəvidir. Böyük Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Mir Həmzə Seyid Nigarinin adı ilə yaranan nigarilik təkcə qafqazda deyil, eyni zamanda bütün Anadoluda məşhurdur. **“Nigarinin yaradcılığında vəhdəti-vücud fəlsəfəsi çox önəmli yer tutur. Şairin fikrincə hər bir yaradılmış Allahın yaratma gücünü əks etdiridiyinə görə sevgiyə layiqdir”** (2, 13-22).Ancaq nigariliyin Azərbaycanla və xüsusilə də Qarabağla bağlılığı Azərbaycanın Qazax-İncədərəsi, Qubadlı-Zəngilan, eyni zamanda Gürcüstanın Borçalı, Qarayazı bölgələrində bu gün də yaşadılan nəqşibəndiliyin öyrənilməsində xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Çünki nəqşibəndiliyin nigari qolu ən çox Azərbaycan türkləri arasında yayılmışdır. **“Türk sufi məktəblərinin formalaşmasında böyük rolu olan Azərbaycan irfani fikir və ədəbiyyatını ehtiva edən zəngin nor tarixi mirasın bu torpaqların bağrında təşəkkül tapdığına şahid olmaqdayıq”** (3, 9). Bizim şəxsən tanıdığımız və ünsiyyətdə olduğumuz və bu gün Bakı şəhərində ocaq kimi əhalinin ehtiram və qüdsiyyət yeri olan Mir Sədi Baba ocağı erməni işğalı nəticəsində Qubadlı rayonunun Mirlər kəndindən məcburi köçkün düşmüşdür. Bu ocağın layiqli nümayəndələri öz babalarının müqəddəs ruhunu bu gün daşıyır, evlərinə qonaq kimi ziyarətə gələn nigari təriqəti mənsubları ilə zikr mərasimləri keçirirlər. Onlardan dinlədiyimiz ilahilər adətən zərb alətlərini əvəz edən müxtəlif vasitələrin (əl vurmaq, çırtıqla ritm tutmaq və ya müxtəlif qabları tərs çevirib çalmaqla) köməyi ilə tək və toplu halda oxunur və zikr edilir. Bu ilahilərin sözləri isə adətən Mir Həmzə Seyid Nigariyə və Mir Sədi Əfəndiyə məxsusdur. Bu zikrlərdə biz artıq sırf Azərbaycan məqam ahənglərini eşidirik:

“Nə əcəb dövlət imiş seyri-şikari-Qarabağ,
Nə gözəl nemət imiş söhbəti-yari-Qarabağ.
Rəşki-müşk ənbər buyi-qübari-Qarabağ,
Abi-heyvan imiş ənharü pünari-Qarabağ.
Kövsəri-Tuba imiş çayi-çinari-Qarabağ,
Aləmi-cənnət imiş dari-diyari-Qarabağ.
İndi bildim nə imiş vəsfi-həzari-Qarabağ,
Yeridir kim, çəkərəm ah ilə zari-Qarabağ.
Dağlayıbdır məni bir laləüzari-Qarabağ,
Yandırıbdır məni bir nari-nigari-Qarabağ”

Bu tərcibənd adətən solist tərəfindən adətən Çahargah və ya Segah məqamlarında oxunur. Sonuncu iki misra isə xor və solist tərəfindən təkrar olunur. Əruz vəzninin Rəməl bəhrinin “fəilAtün, fəilAtün, fəilAtün, fəilün” təfiləsində yazılan bu şeir Azərbaycan xalq musiqi məfkurəsinə uyğun olaraq, oynaq 6/8 ritmində oxunur. Maraqlıdır ki, bu şeir həm də semah olaraq, kişilər və qadınlar tərəfindən rəqs edilir. Burada bir məqama da diqqəti çəkmək istərdik. Şeirdən göründüyü kimi, şair burada Qarabağ torpağını vəsf etsə də, bu, adi, sıradan bir təbiət təsviri, yurd həsrəti yoxdur. Bu şeir başdan-ayağa sufiyanədir. Yəni Mir Həmzə Nigari sələfləri olan klassiklərin yolu ilə gedərək, zahiri mətləblərə batini mənalar yükləyir və onu rəmzlərlə, məcazlarla qələmə alır. **“...bu müqəddəs məkan (Azərbaycan – F.B.) sufi-ürfani poeziyanın qədim və orta əsrlərdə qazandığı cahanşümül dəyərləri Türk-təsəvvüf ədəbiyyatının ənənələri üzərində kökləyərək, Azərbaycanın şimalını və Şərqi Anadolunu mistik həyəcana, ilahi eşqə hakim əsərlərlə süsləyən bir sənətkarı – Seyid Mir Həmzə Nigarini bəxş edir”** (4, 204-208)

Azərbaycan nigari zikrlərindəki oynaq ritm məsələsi həm folklorik ünsürlərdən, həm də yuxarıda deyildiyi kimi, şairin bu şeirləri məhz zikr üçün, oynaq semahlar üçün məqsədli şəkildə yazmasından irəli gəlir. Məsələn, Seyid Nigarinin başqa bir şeirindəki nəqərat sonradan bütün nəqşibəndi dərvişlərinin dilinin əzbəri olmuş və yenə də 6/8 ritmində oxunur:

"Hər gecəni Qədr bil,
Hər keçəni Xızr bil".

Biz bənzər örnəyə Mövlana Cəlaləddin Ruminin şeirlərində də rast gəlirik. Məsələn, Mövlana yazır:

"Yari-məra, ğari-məra,
Eşqi-cigərxari-məra,
Yar toyi, ğar toyi,
Xace negəhdar-məra..."

Fars dilindəki bu şeir parçası xüsusilə də İranda yaşayan nemətullahi, qunabadi, kakayi kimi təriqətlərin zikrlərində coşqulu semah halında oxunur. Ümumiyyətlə isə, İran ərazisində tarixən mövcud olmuş və bu gün fəaliyyət göstərən sufi ordenlərinin ritualları musiqi materialı nöqteyi-nəzərindən çox zəngin və koloritlidir. İranda xüsusilə Azərbaycan türkcəsində yazılan əhli-həq təriqətinə aid kəlam və zikrlər çox gözəl musiqi melodiyalarına və məqam zənginliklərinə malikdir. Əhli-həqlərin özlərinin də dediyi kimi, 24 quyəndəsi ("quyəndə" fars sözü olub, mənası danışan, kəlam oxuyan deməkdir) vardır ki, yarandığı gündən təxminən 600 ilə yaxındır ki, əhli-həq sufi cəmxanələrindən həmin şeirlər oxunur. Onu da qeyd edək ki, əhli-həq təsəvvüf ordeni bu kəlamları ciddi cəhdlə gizli saxlamağa çalışır və onların əhli-həq olmayanlar tərəfindən çalınıb oxunmasını istəmir. Lakin biz öz səylərimiz və uzun sürən ağır zəhmətimiz bahasına demək olar ki, bütün əhli-həq zikrlərini əldə etmiş, hətta onların cəmxanalarında oturub, şəxsən o ilahiləri çalıb oxumuşuq. Əhli-həq firqəsi Qüzey Azərbaycanda da mövcuddur. Zəngilan rayonunun Sobu adındakı kəndi bir vaxtlar bütövlüklə əhli-həq firqəsinə daxil olmuş və onlar bu gün də öz ruhani ənənələrini davam etdirməkdədirlər. Əhli-həqlər içərisində ən məşhur olan musiqi aləti tənburdur. Saz ailəsinə mənsub olan iki simli bu musiqi aləti mizrabsız və xüsusi sağ əl barmaq texnikası ilə çalınır. Tənbur əhli-həqlər üçün müqəddəsdir və bütün kəlamlar yalnız tənburla oxunur. Əhli-həqlərin ən məşhur ilahilərindən olan 2/4 ritmində və Şur məqamında ifa olunan bir ilahinin sözlərinə diqqət edək:

"Sultan sərcəm hu, hu,
Zateş və cəm, hu, hu.
Salare dinəm, hu,
Ay şah, ay zəngem, hu..." – bu məşhur kəlam günümüzə qədər kürd dilində gəlib çıxmışdır. Lakin son dövrlərdə onun nəqəratını orijinal şəkildə (yuxarıdakı kimi) saxlamaqla, Azərbaycan türkcəsində Şah İsmayıl Xətayinin bir qoşması tərəfimizdən oxunmuş və əhli-həqlər arasında rəğbət görmüşdür:

"Adəm olub, gəldim adəm içinə,
Nəsib olmaz dürlü candan içəri,
Zənbur olub kandan kana keçərkən,
Bir kana uğradım, kandan içəri.

Qardaş, gəl ərkana, bu ərkan deyil,
Oynatma atını, bu meydan deyil,
Süleymandan əsən Süleyman deyil,
Süleyman var Süleymandan içəri..." (5, 348) --- onu da qeyd edək ki, biz bu ilahini tənbuirla yox, Azərbaycan sazı ilə çalıb oxuduğumuz üçün, milliyyətcə türk olan Güney azərbaycanlı əhli-həqlər bizim bu təşəbbüsümüzü çox bəyənmiş və əhli-həq cəmxanələrinə sazın daxil olmasını məqbul hesab etmişlər. **"Düşünürük ki, sazın funksiyası qətiyyən indiki kimi olmamışdır. Çünki saz və saz ailəsinə mənsub olan digər Şərq musiqi alətlərini araşdırdığımız zaman (özümüz də profesional musiqiçi olduğumuz üçün) müasir dünyamızda sazın tamamilə ruhani və təsəvvüfi vəzifələrinin daşıyıcısı olduğunun şahidi olduq"** (6, 362)

Beyrək Quşçuoğlu (XVI əsr) adlı əhli-həq ozanının şeirləri də azərbaycanlı əhli-həqlərin əsas zikr-kəlamlarından hesab edilir. Onun "Dəftər-kəlam" adıyla məşhur olan bir şeiri əhli-həqlər tərəfindən qəribə bir məqam əsasına söykənərək ifa edilir. Adama elə gəlir ki, burada Sarənc və Şur ahəngi növbələşir. Əslində isə, bu "Nəva" muğamının "Neyriz" şöbəsidir ki, mikroxromatik Şərq sisteminin mövcud olmaması səbəbiylə biz bu gün bənzər muğam və məqam əsaslarından hələ ki, məhrum qalmışıq.

Beləliklə, bu məhdud araşdırmamızdan da göründüyü kimi, Yaxın və Orta Şərq təsəvvüf təriqətləri əslində inanc və müqəddəslik kateqoriyası olmaqla bərabər, həm də mükəmməl bir mədəniyyət ünsürü, özünəməxsus incəsənət və ədəbiyyat hadisəsidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əl-Bakuvi S.Y. Risalələr, I, nəsr əsərləri, naşir Rıhtım M, Bakı-2014, 242 s.

2. Məmmədli N. Seyid Nigarinin təsəvvüfi görüşləri, III Beynəlxalq Həmzə Nigari Türk dünyası mədəni irsi simpoziumu materialları, ADPU Şamaxı filialı, Şamaxı, Azərbaycan, 2017

3. Mirzadə M.M.F.A. Hümayi-Ərş, çapa hazırlayan Rıhtım M. "Nurlar" nəşriyyat poliqrafiya mərkəzi, Bakı-2015, 505 s.

4. Süleymanova İ. Seyid Mir Həmzə Nigari əsərlərində Azərbaycan şeirinin izləri, III Beynəlxalq Həmzə Nigari Türk dünyası mədəni irsi simpoziumu materialları, ADPU Şamaxı filialı, Şamaxı, Azərbaycan, 2017

5. Xətayi Ş.İ. Külliyyatı, Beynəlxalq Əlhuda nəşriyyatı, Bakı-2004, 542 s.

6. Baxşəliyev F (S). Dədə Qorquddan Dədə Ələsgərə, Bakı, Şərq-Qərb, 2021, 664 s.

Севиль ФАРХАДОВА

Доктор наук по искусствоведению, профессор,
заведующая отделом «Мугамоведения»
Институт архитектуры и искусства НАНА
Email: sevil.farhadova@gmail.com

ВОЗРОЖДЕНИЕ МУГАМНОЙ ТРАДИЦИИ В КОНТЕКСТЕ РЕАЛИЙ СОВРЕМЕННОГО МИРА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АЛИМА ГАСЫМОВА)

Аннотация: *Предложенная вниманию работа нацелена на посильное корректирование некоторых устоявшихся стереотипных взглядов в отношении сущности и значимости мугамной традиции и музыки в целом. Попытка осознания проблемы с несколько иных позиций, принимающих во внимание специфику восточного духовного мышления продиктована необходимостью возрождения классического мугамного наследия в прежнем полномасштабном формате. Как показательный пример одного из совершаемых в настоящем актов возрождения мугамной исполнительской традиции рассматривается получившее мировое признание творческое дарование ханенде-устада, Алима Гасымова. Внимание концентрируется на индивидуальных, личностных качествах ханенде, а также некоторых, сопутствующих его творческому взрослению жизненных обстоятельствах, свидетельствующих о таланте и пытливости А.Гасымова, проявляемой им воле к достижению вершин творчества.*

Ключевые слова: *мугам-дастгях, духовность, творческий поиск-озарение, гармония, канон-импровизация, концептуальность*

Sevil FƏRHADOVA
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor,
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda
Muğamşünaslıq kafedrasının müdiri

MÜASİR DÜNYA REALLIQLARI KONTEKTİNDƏ MUĞAM ƏNƏNƏSİNİN DİRÇƏLİŞİ (ALİM QASIMOVUN İFAÇILIQ SƏNƏTİ TİMSALINDA)

Xülasə: *Təqdim olunan tədqiqat işi muğam ənənəsinin və bütövlükdə musiqinin mahiyyətinə və əhəmiyyətinə münasibətdə bəzi yaradılmış stereotip baxışlarda düzəlişlərin edilməsi məqsədini daşıyır. Şərq ruhi təfəkkürünün spesifikliyini nəzərə alaraq problemin bir qədər başqa mövqedən dərk olunması cəhdi – klassik muğam irsinin əvvəlki tam miqyaslı formatda dirçəldilməsinin vacibliyi ilə diktə edilir. Əsas nümunələrdən biri kimi hal-hazırda muğam ifaçılıq ənənəsinin dirçəlişi aktının həyata keçirilməsində dünya şöhrəti qazanmış xanəndə-ustad Alim Qasımovun yaradıcılıq istedadına nəzər yetirilir. Diqqət A.Qasımovun istedadından xəbər verən xanəndənin fərdi, şəxsi keyfiyyətlərində, eləcə də onun yaradıcılıq yetkinliyini müşayiət edən həyat şəraitində, yaradıcılıq zirvələrinə çatmaqda öz iradəsini nümayiş etdirməsində cəmləşdirilmişdir.*

Açar sözlər: *muğam dəstqahı, ruhani, yaradıcı axtarış-nurlanma, ahəngdarlıq, qanun-improvizə, konseptuallıq*

Sevil FARKHADOVA
Doctor of Science in Art History, Professor,
Head of the Department of Mugham Studies

Institute of Architecture and Art of ANAS

REVIVAL OF MUGHAM TRADITION IN THE CONTEXT OF MODERN WORLD REALITIES (IN THE EXAMPLE OF ALIM GASIMOV'S PERFORMANCE ART)

Abstract: *The proposed work is aimed at correcting some of the established stereotypical views regarding the essence and significance of the mugham tradition and music in general. An attempt to understand the problem from a slightly different position, taking into account the specifics of Eastern spiritual thinking, is dictated by the need to revive the classical mugham heritage in its former full-scale format. As an illustrative example of one of the acts of revival of the mugham performing tradition performed in the present, the world-famous creative talent of the khanende, ustad Alim Gasimov, is considered. Attention is focused on the individual, personal qualities of the khanende, as well as some of the life circumstances accompanying his creative maturation, testifying to the talent of Alim Gasimov, as well as his will to achieve the heights of creativity.*

Keywords: *mugham dastgah, spirituality, creativity - illumination, harmony, canon - improvisation, conceptuality*

«Мугам это преподношение всему миру.
Лично для меня мугам стал неким откровением, путем к себе...
Мугам это путь в другой, запредельный, магический мир
и это одно из тех понятий, которые непреходящи, вечны».
Йо-Йо-Ма

Обострившаяся со времени обретения Азербайджаном суверенитета потребность к национальной самоидентификации эхом отозвалась необходимостью глубинного изучения базисных явлений национальной культуры. Одна из основных задач виделась в непредвзятом, свободном от идеологических оков и навязанных извне научно-теоретических клише, всестороннем осмыслении мугамной традиции как явления культуры с последующим сведением сложившихся в XX в. позиций и взглядов в отношении мугамного наследия к общему знаменателю. Решение этой непростой задачи стимулировалось повышенным вниманием к традиции и ее главной составной мугаму ответственных лиц и оказываемой государственной поддержкой по изучению и сохранению сокровищницы национальной культуры. Одна из осуществляемых по настоящее время государственными структурами действенных мер – периодическое проведение в Азербайджане научных симпозиумов и фестивалей - имело и имеет разностороннее позитивное значение. Наиболее показательной эффективной стороной этого акта, ныне известного как «Мир мугама», представала сама возможность позиционирования мугамного наследия как научного опыта и исполнительской практики, что диктовалось запросами времени, востребовавшими возврат к истоку мугамной Мысли. В результате стало очевидным наличие, нестыкующихся с восточной мировоззренческой платформой граней современного мугамного строительства, создающих непредвиденные «зазоры» в этажах единого в своей основе здания. Отмеченное невольно подводило к другому малоизученному вопросу о взаимодействии и взаимоотношении науки и исполнительской практики в развитии мугамного мышления. Известно, что эти, некогда две неразрывные стороны единого творческого процесса (отсюда издавна закрепившееся за рукописными трудами название «Elm-əməl», т.е. «наука-претворение»), впоследствии расходятся и функционируют врозь. В период развития азербайджанской традиционной культуры в русле синтеза культур, мугамное творчество интерпретируется в «зеркале» светского сценического искусства. Таковым оно представляется массовому слушателю с концертной сцены, в рамках эфирного времени. Только в недрах сознания знатоков и тонких ценителей восточной классики мугам по-прежнему остается духовным явлением и мышлением, ориентированным на особое внутреннее восприятие. Но и в этом случае «особое воспри-

тие» имеет генетическую, а не научную подоплеку. Со времени рассмотрения мугама как вида искусства, наиболее важная духовная составная, определяющая по сути феноменальность этого явления, не входит в круг изучаемых вопросов, связанных в основном с конструктивными параметрами мугамного текста. Между тем, какими бы ценными, с точки зрения изучения мугама как исторически развивающегося феномена культуры, ни были проводимые в данном плане исследования, следует признать, что для профессионального роста исполнителя - ханенде, с детства «говорящего» на языке мугама они не могли быть столь значимы. Артистическая судьба ханенде, как правило, определялась и определяется, прежде всего, культурной средой, учителем – устадом, личными качествами - полученным от природы в дар голосом, творческой интуицией, генетической памятью и восприимчивостью к содержащимся в мугаме духовным кодам.

Трансформировавшись в вид искусства мугам, за редким исключением (что обуславливается современным внесистемным методом преподавания мугама), обычно предстает, причем в мастерском исполнении, как впечатляющий своим масштабом и величием «памятник» традиционной средневековой культуры, освещенный интерпретаторским даром исполнителя – ханенде. Как следствие, в исполнении мугама менее выраженной и со временем слабеющей становится наиболее значимая для любого творческого свершения сторона – импровизация. Иными словами, исполнение мугам-дастгаха из живого, совершаемого в настоящем единичного творческого процесса становится, пусть даже мастерским, но всего лишь исполнением в оригинальной интерпретации известного мугам-дастгяха. В редчайшем случае исполнитель, ведомый интуитивным процессом кристаллизации творческой мысли, выражаемой динамикой чередования духовных состояний, одновременно творит ритуальное действо духовного роста - возвышения. Это именно то, что отличает высокое мастерство исполнения мугама «ханенде» - устадом, в настоящем непревзойденным Алимом Гасымовым.

Творческий феномен Алима Гасымова, по сути, напрямую связан с непостижимостью самого мугама, хранящего тайну духовного перерождения - просветления. Необходимые для мугамного творчества навыки балансирования между видимым и невидимым мирами Алим приобретал с самого раннего детства. Первый опыт – «мистическое» выздоровление безнадежно больного младенца после переименования его с Панаха (имя Панах толкуется как «влекомый к покровительству») на Алим. (По народному поверью причиной недуга ребенка иной раз бывает конфликт между изначальным его предназначением и именем). Что спасло младенца, новое как ни одно другое соответствующее его творческому феномену имя Алим (от араб. - «сведущий») или свышедарованная способность аккумулировать и проявлять энергию жизни - знать не дано. Дальнейшие трудности необеспеченного существования учили Алима тому, что жизненный процесс – это балансирование между жизнью и смертью, концентрация силы, напряжение, преодоление. Сама жизнь воспитывала в Алиме наиболее ценные для ханенде–устада качества. Трудности жизни оттачивали интуицию, испытания закаляли волю. Практикой внутренней концентрации и преодоления постигались законы и нормы творческого процесса как духовного акта.

Творческая концентрация и проявление духовной энергии по нарастающей до экстатического прорыва в мир Гармонии и Света - суть и содержание мугам – дастгяха и, одновременно, жизни как познавательного акта. Дорогой ведущей к высотам Истины, напрягая волю, преодолевая трудности пути, изначально идет все просвещенное человечество. Трансцендентное постижение универсальных законов мироздания – общечеловеческое начало. В этом смысле мугам принадлежит всему миру. Не случайно он сегодня признан и как единый духовный исток культуры Азербайджана, и шедевр мирового нематериального наследия.

Познание как рождение мысли-идеи в пик творческого процесса – позиция Востока. Восток изначально ориентирован на движение, на живое, на жизнь. Аналогично тому, что критерием истинности жизни является проживание жизни, критерием истинности творческого процесса является сама творческая практика. Вот почему и сегодня обучение мугаму - это не механическое заучивание с листа нотного текста, а живой процесс устной передачи текста из уст в уста, от сердца к сердцу. Именно поэтому мугам не устаревает, он обновляется каждым прожитым днем, возрождается каждым проникновенным творческим исполнением.

Мугам мыслится как бесконечный мировой процесс, вечность, путь Света в этой вечности. Каждый мастер – устад создает свою голограмму поиска «витража» смыслов, до конца жизни ищет свою, соответствующую его внутреннему миру реальность.

Первые проявления творческой практики - ритуальные круги - «круги жизни». Исток мугама – ритуальность. Ритуальная практика – практика «канатаходца», балансирующего между невидимым и видимым мирами. Своеобразная игра в «жизнь-смерть», только вместо шеста в руках «канатаходца» в ритуальной игре равновесие между мирами удерживает интуиция. Интуиция — это внутренний «компас», чутко реагирующий на «свет» мысли. Алим Гасымов щедро награжден даром интуиции. И еще одним редким даром – активной генетической памятью. Генетическую память можно уподобить компьютерному «жесткому диску», от исправности которого зависит продуктивность самого компьютера и его пользователя. Алиму дано извлекать из «жесткого диска» память о раннем слышании мира звуков. Он интуитивно различает и воспроизводит универсальный вселенский язык ритмо-кодов, со временем преобразующийся в ритмо-коды исторического времени, в ладоинтонационный словарь отдельной этнической и национальной культуры и пр.

Еще в юношеском возрасте Алим, вдохновенным пением на свадьбах, привлекал к себе внимание как исполнителей, так и слушателей. Атмосфера свадьбы пробуждала рвущуюся наружу внутреннюю энергию, концентрируемую обескураживающем своей пронзительностью голосом Алима, превращающим воображаемый идеальный мир в мир реальный. Однако, искушенным в свадебном репертуаре, в тонкостях обрядовой церемонии исполнителем Алим становится много позже, пройдя школу прославленных таристов Хаджы Мамедова и Бахрама Мансурова. Попутно заметим, что свадебный «рейтинг» исполнителя зависит, не только от владения техническим арсеналом. Возможности и степень развитости голоса, исполнение по памяти объемного материала как звукового, так и поэтического, знание метроритмических правил произношения текста и многое др. – это только внешняя сторона пения. Это то, чему учат. Есть и то, что связано с сакральной сутью ритуала – внутреннее ощущение динамики совершаемого в реальности процесса, способность сообщать каждому его этапу соответствующий духовный настрой. Этому научить нельзя. Знание правил управления духовной энергией путем «скрещивания» внутреннее-внешнее и наоборот внешнее-внутреннее приходит только с опытом ритуального исполнения и при наличии острой интуиции. Участие как в прошлом, так и в настоящем исполнителей мугама в свадебных и иных обрядах связано не только потребностью заработать, но и возможностью шлифовать свое мастерство. Значимость «свадебного опыта» определяется и тем, что в обрядах все происходит живьем и нередко экспромтом. Это потом, получив известность, исполнитель комплектует свой ансамбль. Так случалось и с Алимом. Алим с участниками ансамбля зачастую встречался прямо на свадебном торжестве. Происходило то, что является исключительно привилегией ритуального акта – из разнородного материала отливался ансамбль – монолит.

Значимость и эффективность опыта ритуального пения в мугамном исполнительстве во многом определена ассоциативной памятью, чутко реагирующей на свадебную эмоциональную палитру, составленную из контрастных тонов черно-белого цвета, обусловленного антитезой «смерть - жизнь». Известно, что формула «смерть-жизнь», и наоборот «жизнь-смерть» - как рычаги запредельного и бытийного мышления - составляют суть обрядовой практики в целом. Чувствование на острие схождения крайних жизненных ситуаций имело свою эмоциональную окраску светлой грусти и грустной радости. Нота грусти присутствует и на, в целом радостной, азербайджанской свадьбе, что объясняется не только мотивом отчуждения от опеки и теплоты родительского крова и вступлением на самостоятельную, предвещающую испытания жизненную стезю, но и возможно прорывающимися из архивов генетической памяти мотивами древнейших тюркских траурных церемоний оплакивания павших в бою героев-воинов (йиу – йуг), а также во многом дублирующих их «шиитских» мистерий, включаюших остро эмоциональные воспоминания о любви и несостоявшейся свадьбе отдавшего жизнь во имя высокой Идеи воина-шехида. Изначально ассоциативностью мышления, подчиняющегося альтернативной формуле «похороны - свадьба», запускался механизм стрессового «катапультирования» в запредельность.

Мугам как традиция бытует в исполнительской практике. Как наука изучалась мыслителями – энциклопедистами, извлекавшими свои знания об универсальном из концептуального содержания мугама. Как в прошлом, так и ныне фазу зрелости «ханенде» кроме исполнительского мастерства также определяет постижение философии мугама. Здесь наряду с природными музыкальными данными имеет значение и наследуемая предрасположенность к мудрствованию. Уникальный слух Алима, различающий «тон земли», изначально настроен на философскую ноту, так как земля, на которой он родился – древняя Шемаха – родина мыслителей и поэтов, взращенных мугамной традицией. Среди них всемирно известный Насими, Хагани, Сеид Азим Ширвани и др. Веками созидаемая философская атмосфера продолжала длительное время подпитываться и музыкально-поэтическими собраниями – «меджлисами».

В отношении наследуемой с древнейших времен практики мугамного исполнительства важно отметить примечательность самого факта преобладания передаваемой от поколения к поколению именно вокальной певческой традиции. Существенность данного обстоятельства состоит в том, что взаимодействие миров видимого и невидимого изначально осмысливалось как духовное взаимодействие - взаимопроникновение, осуществляемое посредством живого звука - звука голоса. (В свете отмеченного примечателен факт призыва к молитве исключительно голосом в исламской религии и самых ранних верованиях). Веками наследуемая (нередко проявляемая с детских лет) предрасположенность азербайджанцев к пению мугама, снискавшая славу поколениям мугаматистов-ханенде, среди которых известные имена Джаббара Гарягдыоглу, Сеида и Хана Шушинских, Гусейнгулу Сарабского, Зульфи Адыгезалова, Гаджибаба Гусейнова, Агахан Абдуллаева, Алибаба Мамедова, Джанали Акберова, Шовкет Алекперовой, Сары Гадимовой, Рубабы Мурадовой и бесчисленное множество других стертых и оставшихся в исторической памяти мужских и женских имен –- яркое свидетельство изначальной исконности мугамной Божественной Мысли для культуры Азербайджана.

Уходящая вглубь веков генетическая память — это, по сути, неограниченное пространство для творческой самореализации. Не удивительно, что Алиму нестерпимо тесно в рамках классического исполнения мугам-дастгяха. Его удивительный дар - потребность воспроизводить голосом разлившуюся в звуках, красках, в обоняемой и во вкусовой палитре, внешне меняющуюся не имеющую границ гармонию духовности.

Дух в подлинном творчестве рвется на свободу. Суть импровизации – творческая свобода, свобода выбора в заданном духовным поиском ритме (канон). В этом случае музыкантов исполнителей объединяет внутренне ощущаемый ритм поиска. Универсален не язык музыки, а заданный духовностью ритм движения – роста. Это то, что делает возможным сведение в один ансамбль различных по типу мышления, по национальности и прочим признакам исполнителей. Алиму одинаково комфортно и в классическом национальном, и разнонациональном смешанном ансамблях. В его репертуаре широчайший спектр жанров – вплоть до балета, где его голосом рождается пластика движений танцора. И все же выбор певца останавливается на жанрах, в большей степени допускающих импровизацию. В опере, например, даже мугамной, многое предопределено замыслом, распределенными ролями. Об отношении Алима к опере можно судить по его высказыванию: «Опера не по мне. Опера для тех, кто отдает предпочтение видимому - чувственно воспринимаемым голосу, сцене – над невидимым, внутренне ощущаемым» [1, 45] Любопытны и следующие его мысли: «Я неоднократно исполнял роль Меджнуна в опере У.Гаджибейли «Лейли и Меджнун». Откровенно говоря, мне было тесно самовыражаться в рамках оперы. Имя моего творческого кредо – свобода. Свобода голоса, свобода самовыражения, свобода полета, смены духовных состояний». С восточных позиций поддаются научному толкованию и следующие творческие установки ханенде: «Я должен прочитать «Лейли и Меджнун» Физули по-своему. В течении месяца, года, десяти лет... не знаю. Я должен стать Лейли и стать Мелжнуном, и Зейдом, и Нофелем, и Ибн Саламом, стать их отцами и матерями.... Я должен разорваться в клочья, чтобы творческое горение Физули языком звука вернуть духу устада» [3, 45]. Примечательность приведенного высказывания заключается в определяющей роли мугамной драматургии в литературном шедевре Физули, определяемой как «тасаввуф» - процесса, сопряженного сменой состояний в итоге завер-

шающегося прорывом в запредельность. Выражаемая Алимом позиция совпадает с устоявшимися представлениями о высокой миссии ханенде – устада, состоящей в заполнении пространства творческого поиска Светом Истины, Светом Любви. В этом смысле относимая к таланту Алима Гасымова заслуга возрождения его исполнительским даром в мугаме издавна бурдонирующего в дервишской практике ритмо-тона, обозначающего путь к духовному прорыву-единению, нравственному очищению - имеет глубокое основание. В отмеченном ракурсе значимость творческой миссии Алима Гасымова выходит за пределы традиционного исполнительства, так как подводит к осознанию наиболее ценностной, сущностной стороны творческого акта - его обусловленности драматургической магистралью как в восточном (вертикальный вектор возвышение-прорыв-«важд»), так и в европейском классическом наследии (горизонтальный вектор: нарастающее напряжение кульминация-«катарсис»), что предопределило возможность их синтеза.

При всей нетипичности и заметной отгороженности от работы на оперной сцене, приобретенный за относительно короткое время опыт вокального сольного и ансамблевого исполнительства дал впоследствии свои всходы. в виде создания мугамного вокального дуэта, широко известного как Алим и Фергана Гасымовы. Унаследованная одновременно воспитанная Алимом способность к творческой рефлексии дал уникальный в своем роде результат, когда исполняемый двумя разными голосами (отца и дочери) мугам звучит как единый и единичный голос, управляемый ритмо–тоном мугамной духовной процессуальности – «голосом Одного».

Проповедуемое Алимом Гасымовым кредо - свобода творческого поиска проявляет себя и в несколько ином (с точки зрения привычных устоявшихся норм) исполнении мугам-дастгяха. Важно то, что любое отклонение от норм в алимовском творчестве это не сиюминутное решение, а результат пытливой работы. Ему, зачастую, предшествуют различные эксперименты, проводимые в своей исполнительской практике, а также поиск утраченных смыслов в практике предшественников и вживление их в ткань мугамной импровизации. Алим, по сути, занимался той работой, которую можно было бы назвать «мугамной археологией». Поиск и многократное прослушивание старых граммофонных пластинок, архивных аудио и видио материалов.[13] Вначале подражание великим устадам, со временем же нахождение своего исполнительского «почерка». Копаясь в пластах истории мугамного исполнительства Алим обнаруживал динамику адаптации языка вечности к конкретным музыкальным и в целом культурным реалиям. Он учился распознавать что есть незыблемость (канон), а что постоянно пребывает в движении, обновляется (импровизация), учился преобразовывать давно известное в современное. Отсюда гибкость мышления и способность податливо включаться в творческий процесс, независимо от того на каком языке и какими средствами он осуществляется. В любой ситуации главное для Алима уловить бурдонирующий тон – ритм-тон мышления, точнее тон концептуальной философской мысли, независимо от того кем и чем он задается - поэтическим словом или звучанием инструмента и пр. Все остальное делает интуиция. Однако, не только интуиция, еще то, что усваивается с «молоком матери», заимствуется из собственного и многовекового опыта поколений - свободное владение словарем национальных ритмо-кодов, знание норм составления из них своего музыкального витража-«гурама». У него есть и то, что добывается упорным трудом – виртуозная исполнительская техника, натренированная невероятная выносливость на сцене, умение методом проб и ошибок реализовывать творческие установки.

Талант помноженный на труд - формула успеха. Сегодня мир аплодирует азербайджанскому мугаму в исполнении Алима Гасымова. Разноликой, многонациональной, конфенсионально различной слушательской аудитории понятен язык азербайджанского мугама. Понятен потому, что на нем голосом Алима Гасымова вещает сама духовность. Миру изначально знаком не язык, а

[13] В свете отмеченного специально оговорим особую значимость для сохранения и возрождения классического мугамного наследия работы по переносу в цифровой формат хранимого на пластинках и магнитафонных лентах архивного материала, содержащего звуковые записи образцов мугамной классики в исполнении прославленных ханенде и инструменталистов - как бесценный вклад в сокровишницу Азербайджанской и мировой культуры, внесенный фондом Гейдара Алиева, по инициативе его главы, ныне вице президента Республики Азербайджан, Мехрибан Ариф кызы Алиевой.

дух мугама, дух творческого озарения – просветления. Голосом Алима духовность превращает присутствующих в резонирующий оркестр живых звуков, влекомых ввысь, в мир Гармонии и Света. Совершаемое на концертной сцене действо — это, зачастую, не исполнение мугама. Алим Гасымов не исполняет, он творит мугам. Мугамом в исполнении Алима Гасымова совершается акт возвышения-единения, акт Веры. Вот, вероятно, почему голос Алима сегодня звучит не только с минарета, но и в католическом храме, и в иных восточных и европейских соборах. Он звучит в храме даже тогда, когда доносится с обычной сцены, так как созидание храма совершается в нем самом и, одновременно, в исполняемом им мугам–дастгяхе.

В исключительных случаях мугам-дастгях это не просто звуковое сооружение, а сжимающееся разбухающее энергийное поле, транслирующее живой творческий процесс. Такое редкое исполнение мугама и родственной мугаму музыки удается далеко не всем. В мире было не так много имен, способных наполнять звуковой храм жизненной силой. Среди них - пакистанец Нусрет Фатех Али хан, иранский исполнитель Мухаммед Рза Шаджариан, индийский певец Рави Шанкар, и др. В этом же ряду достойное место занимает имя азербайджанского исполнителя Алима Гасымова.

Все вышеизложенное подводит к следующему главному тезису: востребованность изучения мугама как науки и практики в настоящем связана прежде всего с необходимостью восстанавления баланса между невидимым внутренним и внешними сторонами единого культурного процесса. Ослабление, а затем и потеря связи внешней стороны, с единым духовным ядром, манифестирующим и организующим жизнь по закону Гармонии, стало причиной смены направления движения культурного развития, ныне устремленного не в вертикаль и не в горизонталь, а скатывающегося в пропасть невежества. В сложившейся ситуации, согласно концепции духовности, именно возвращение к истоку знания, то есть возвращение к музыке в ее первоначальном высоком значении – значении постижения и претворения Закона Мировой Гармонии, способно удержать всеобщее развитие на магистральном пути, ведущем к вершинам творческой Мысли, к высотам всеобщего культурного прогресса.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Vəliyev K.N Səs. Muğam işığında tək səsli, çoxsəsli düşüncələr. "Nurlar", Bakı, 2011.
2. Əzimli F. N. Muğamat dünyasının sultanı. Bakı, "Göytürk", 1997.
3. Фархадова С.М. Исторические корни азербайджанского мугам-дастгяха. Баку-Фонд развития науки – 2018.

Akif QULİYEV

Əməkdar İncəsənət Xadimi,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
E-mail: quliyev_akif@mail.ru

AZƏRBAYCAN MUĞAM DƏSTGAHLARINDA DƏRAMƏDİN NÖVLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalədə tərkibinə görə mürəkkəb silsiləvi forma quruluşuna malik olan muğam dəstgahının ayrılmaz hissəsi kimi dəramədin növlərinin araşdırılması qarşıya əsas məqsəd qoyulur. Bununla bağlı, ilk növbədə dəramədin muğam dəstgahında daşıdığı funksiya, onun rolu və əhəmiyyəti göstərilir. İlk dəfə olaraq muğam dəstgahına giriş funksiyasını yerinə yetirən dəramədin Azərbaycan musiqi elmində qəbil edilmiş yalnız instrumental deyil, həm də vokal-instrumental formada mövcudluğu məsələsi qaldırılır və öz elmi izahını tapır. Aparılan təhlillər və muğam ifaçıların repertuarının ətraflı araşdırılması nəticəsində Azərbaycan muğam dəstgahlarında dəramədin iki növünü "Dəramməd-rəng" və "Dəramməd-təsnif" (Dibaçə) kimi göstərilməsi məqsədəuyğun hesab edilir. Dəramədin iki növünün mövcudluğu muğam dəstgah ifaçısının sırf yaradıcılıq qabiliyyətindən asılı olması ilə əlaqələndirilir. Məqalədə müxtəlif xanəndələrin ifasından gətirilən nümunələr Dəramməd-təsnif (Dibaçə) növünün təcrübədə geniş yayıldığını sübut edir. Bundan əlavə, "dibaçə" adlanan dəramməd-təsniflərin janr əlamətləri, yaranma üsulları dəqiqləşdirilir. Əldə olunan nəticələr nəzərə alınaraq gələcəkdə muğam dəstgahının tədqiqi ilə bağlı aparılan bütün elmi-nəzəri araşdırmalarda dəramədin müəyyənləşdirilən Dəramməd-rəng və Dəramməd-təsnif (Dibaçə) kimi klassifikasiyasının aparılması təklif edilir.*

Açar sözlər: *muğam, dəstgah, dəramməd, bərdaşt, şöbə, təsnif, rəng, dibaçə*

Akif GULIYEV
Honored Art Worker,
PhD in Art, Professor

ABOUT INTERPRETATION OF DARAMAD IN MODERN AZERBAIJANI MUGHAM DASTGAHS

Abstract: *The main goal is to investigate the types of the gorge as an integral part of the mugham dastgah, which has a complex Ridge shape structure due to its composition. In this regard, first of all, the function, role and importance of daramad in mugham dastgah are shown. For the first time, the question of the existence of daramad, which serves as an entrance to the mugham dastgah, not only in the instrumental, but also in the vocal-instrumental form of the Azerbaijani music science, is raised by us and finds its scientific explanation. As a result of the analysis carried out and a detailed study of the repertoire of mugham performers, it is considered appropriate to indicate two types of deramad as "Deramad-color" and "Deramad-tasnif" (Dibacha) in Azerbaijani mugham-dastgahs. The existence of two types of daramad is associated with the fact that the mugham-dastgah performer depends solely on his creative abilities. Examples brought from the performance of various singers in the article prove that the type of Deramad-tasnif (Dibacha) is widespread in practice. In addition, the genre signs and methods of creation of the so-called "Dibacha" daramad-classifiers are being specified. Taking into account the results obtained, it is proposed to carry out the classification of deramad as defined Deramad-color and Deramad-classifier (Dibacha) in all scientific-theoretical studies conducted in connection with the study of mugham-dastgah in the future.*

Keywords: *mugham, dastgah, daramad, bardasht, Department, classifieds, color, dibacha*

Акиф КУЛИЕВ
Заслуженный деятель искусств,
Доктор философии в области искусствоведения, профессор

О ВИДАХ ДАРАМАД В СОВРЕМЕННЫХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ МУГАМНЫХ ДАСТГАХАХ

Аннотация: *Основная цель статьи заключается в исследовании видов дарамада как составной части мугамной таблицы, которая в силу своего состава имеет сложную серийно-образную структуру. В связи с этим в первую очередь показаны функция, роль и значение дарамада в мугамной таблице. Впервые мы ставим вопрос о существовании дарамада, выполняющего функцию входа в мугамный инструмент не только в инструментальной форме, но и в вокально-инструментальной форме, принятой в азербайджанской музыкальной науке, и находит свое научное объяснение. В результате проведенных анализов и детального изучения репертуара исполнителей мугама считается целесообразным указать два вида дарамада в азербайджанских мугам-даштагах как «Дарамад-цвет» и «Дарамад-тасниф» (Предисловие). Существование двух видов дарамада связано с тем, что исполнитель мугама-дастгяха зависит от чисто творческих способностей. Приведенные в статье примеры из выступления различных певцов доказывают, что в практике широко распространен тип дарамад-тасниф (прелюдия). Кроме того, уточняются жанровые особенности и способы создания доходных классификаций под названием «дибача». С учетом полученных результатов предполагается, что во всех дальнейших научно-теоретических исследованиях, проводимых по изучению мугам-дастгяха, классификация Дарамада определяется как Дарамад-цвет и Дарамад-тасниф (Предисловие).*

Ключевые слова: *мугам, дастгях, дарамад, бардашт, отдел, классификация, цвет, дибаче*

Şifahi ənənəli Azərbaycan xalq musiqisinin janr və formalarının tarixi inkişaf prosesində dəstgah kimi muğam-janr növünün formalaşması və təkmilləşməsi əlamətdar hadisə olmuşdur. Məlum olduğu kimi, dəstgah - tərkib hissələrinə malik olan silsiləli formanın müəyyən dramaturji prinsip üzrə qurulan mürəkkəb kontrast tərkibli muğam kompozisiyasıdır.

Ənənəvi olaraq dəstgah "Dəraməd"lə başlayır. Onu bəzən müqəddimə də adlandırırlar. Muğam dəstgahında dəramədin funksiyası - müvafiq dəstgahın əsaslandığı məqamın səssırasını və şöbələr üzrə melodik materialını tam və ya qismən nümayiş etdirməkdən ibarətdir. Dəramədin daşıdığı funksiya bilavasitə onun adında əksini tapır: fars dilində "dər" - qapı, "aməd"- gəliş, giriş mənasını daşıyır. Bundan çıxış edərək demək olar ki, Dəraməd dəstgaha giriş funksiyası rolunu oynayır. Bir çox Azərbaycan muğam dəstgahlarını Dəramədsiz təsəvvür etmək mümkün deyil. Məsələn, Dəraməd Rast, Dəraməd Şur, Dəraməd Segah və s.

Muğam dəstgahında Dəramədin rolu əhəmiyyətli və özünəməxsusdur. Dəstgahın təşkilində onun iştirakı estetik-formayaradıcı tələbdən irəli gəlir. Bu, Dəramədin emosional təsir gücünə malik olması və bütöv muğam kompozisiyasının müxtəlif fərdi cəhətlərini əks etdirməsilə şərtlənir.

Dəstgahda Dəramədin əsas məğzi ondan ibarətdir ki, onun musiqi materialı: kadans dönmələri, tematizminin dayaq pərdələri, səslənmə üsulu və s. bütöv muğam kompozisiyasının sonrakı təşəkkül prose-sində yaranan bir çox cəhətləri öncədən göstərir. Məhz bu cəhətə görə də bütöv kompozisiyanın ümumi əhəmiyyət kəsb edən giriş funksiyasının semantik əlamətlərini əks etdirir. Musiqili qavrama nöqteyi nəzərindən Dəraməd özünün tədricən artan fəal-ifadəli və çağırış xarakterli quruluşuna görə bu və ya digər muğamın ifasına dinləyicinin diqqətini cəlb etməyə yönəlir, həmçinin, muğamı daha yaxşı dərk etmək üçün müəyyən əhval-ruhiyyənin yaranmasına kömək edir.

Dəramədin daxilindəki təzadlığın yaranması onun musiqi materialına müxtəlif muğam şöbələrindən əsas intonasiya dönmələrin, bu şöbələrə xas olan fərqli dayaq məqam-funksional sahələrin cəlb edilməsi ilə əlaqələndirilir.

Azərbaycan musiqi elmində muğamın tədqiqi ilə məşğul olan bütün tədqiqatçıların işlərində dəra-mədlərin yalnız instrumental giriş funksiyası daşıması göstərilir. Məsələn, Əfrasiyab Bədəlbəylinin Lüğətində "Dəraməd - muğamın əvvəlində ifa olunan kiçik instrumental müqəddimə" kimi göstərilir (1, s.36). Daha sonralar R.Zöhrabovun, A.Nəcəfzadənin, R.Musazadənin və başqalarının əsərlərində də eyni fikirlə rastlaşırıq. Belə ki, professor Ramiz Zöhrabov tədqiqatlarında dəramədi şifahi professional

musiqinin janrı olan rəngin növü kimi qeyd edir (4, s.25). Muğam ensiklopediyasında da Dəraməd - instrumental musiqi janrı, rəngin növü kimi təyin olunmuşdur (2,s.54).

Dəstgahın morfologiyasını tədqiq edən Faiq Çələbiyev də dəramədi - ciddi metroritmi olan instru-mental pyes adlandırır (6, s.34). Daha sonra müəllif dəramədin həcminə görə üç növünü göstərir: Böyük dəraməd, Orta dəraməd və Kiçik dəraməd. Əlbəttə, tədqiqatçının bu bölgüsü bir qədər təəccüb doğurur. Belə ki, onun ayırdığı ikinci və üçüncü növün izahında ziddiyyət özünü göstərir. Belə ki, müəllifin özünün etirafına görə, orta və kiçik növlər dəramədin daşıdığı anlayışa cavab vermir, yəni hər iki növdə dəstgahın bir neçə şöbəsinin məqam-intonasiya xüsusiyyətləri öz əksini tapmır, bunların daha çox Bərdaştla uyğunluğu özünü göstərir, belə ki, bu növlərdə əsasən muğamın mayə pərdəsinin oxunması prinsipi çıxış edir (6, s.35).

Lakin qeyd etmək istərdik ki, musiqişünaslıqda yanlış bir fikir formalaşmışdır ki, guya Dəraməd – muğam dəstgahına sırf instrumental giriş funksiyası daşımalıdır. Əlbəttə, bu səhv yanaşmadır. Təcrübə göstərir ki, muğam dəstgahlarının dəramədləri həm instrumental, həm də vokal-instrumental formada ola bilər. İlk dəfə olaraq bizim tərəfimizdən bu məsələ qaldırılır və bunun elmi izahı verilir.

Beləliklə, biz Dəramədlərin rənglər kimi xarakter və məzmununa görə deyil, (7, s.152) məhz ifa formasına görə iki növə - 1.İnstrumental və 2. Vokal-instrumental (Dibaçə) – bölündüyünü nəzərə çatdırırıq. Bizim məqsədimiz də elə Dəramədin ikinci növünün mövcudluğunu müəyyənləşdirməkdən ibarətdir.

Muğam dəstgahı şöbələrinin tarixi təkamül yoluna nəzər saldıqda deyə bilərik ki, nə vaxtsa Bərdaşt haqqında da belə ziddiyyətli fikirlər mövcud olmuşdur. Uzun zaman Bərdaştın yalnız instrumental formada olması haqqında fikirlər formalaşmışdır, lakin artıq onun həm instrumental, həm də vokal-instrumental formada mövcudluğu qəbul edilmişdir. Ustad xanəndələrdən Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski Bərdaştı vokal-instrumental formada ifa etmişlər, bu ənənə müasir dövrdə də davam etdirilərək Dəstgahın mayəsinə giriş funksiyası daşıyan Bərdaştın iki növdə olduğunu təsdiq edir.

Bərdaşta olan ikili münasibəti biz Dəramədlərə də aid edə bilərik. Belə ki, bununla bağlı Azərbaycan muğam sənətində çox sayda nümunə göstərmək olar. Dəramədin iki növünü biz belə göstərə bilərik:

I - Dəraməd-rəng

II – Dəraməd-təsnif

Bunlardan birincisi haqqında fikir artıq öz təsdiqini tapmışdır. İkincisinə gəldikdə isə biz elə təsnifə Dəraməd deyə bilərik ki, o, muğam dəstgahının əsas şöbə və məqam əsaslarını əhatə edir və mütləq dəstgahın əvvəlində - müqəddimə funksiyasında çıxış edir. Yəni Dəstgaha müqəddimə funksiyası daşıyan Dəraməd-təsniflər hər zaman ifa edilmişdir. Lakin belə ifanın ilk dəfə kimin tərəfindən və nə vaxt yaranması haqda sual yarana bilər. Qeyd edək ki, biz bu məsələyə tarixi aspektdən yanaşmırıq və yalnız müasir dövrdə muğam ifaçılığında mövcud olan faktlara əsaslanaraq dəstgaha giriş funksiyası daşıyan Dəramədin iki növünün olduğunu əsaslandırırıq.

İkinci növə aid olan belə Dəraməd-təsniflərə əvvəllər "Dibaçə" deyirdilər. Bəhram Mansurov məktəbinin nümayəndələri, hal-hazırda Milli Konservatoriyanın müəllimlərinin təsdiqlərinə görə, Bəhram Mansurov belə təsnifləri Dibaçə adlandırmışdır. Məsələn, V.Rəhimov təsniflərin həcminə görə iki qismə bölündüyünü qeyd edərək, iri həcmli təsniflərin dəstgahın əsas şöbə və guşələrini əhatə etdiyini vurğulayır və belə təsniflərin "dibaçə" adlandığını yazır (3, s.50).

Dibaçə - (ərəb-fars sözü olub "Zərif çiçəkli ipək, qumaş parça" mənasını verir) - 1) kitabın zər-naxışla bəzənmiş ilk səhifələri; 2) Klassik Yaxın və Orta Şərq ədəbiyyatında müəllifin öz əsərinə, yaxud külliyyatına nəsr və ya nəzmlə yazdığı müqəddimə. Burdan belə bir nəticəyə gələ bilərik ki, Dibaçə yalnız poetik mətnlə bağlı olan və müqəddimə funksiyası daşıyan Dəraməd-təsniflərə deyilir.

Deməli, Dibaçələr təsniflərdən daha mürəkkəb forması və dəstgahın tərkibində tutduğu yerinə və daşıdığı funksiyasına görə fərqlənir. Onu həm təsnifin, həm də dəramədin bir növü kimi dəyərləndirmək olar.

Dibaçələr müxtəlif üsullarla yarana bilər:

- İnstrumental dəramədin melodiyasına sözlər əlavə olunaraq (əks proses də ola bilər). Belə hallara muğam sənətində çox rast gəlmək olar. Bəzən rəng melodiyalarına sözlər əlavə olunaraq təsnifə

çevrilməsi baş verir. Məsələn, buna ən parlaq nümunə Əhsən Dadaşovun rənglərinin İslam Rzayev tərəfindən təsnif kimi ifa edilməsi ola bilər;

- Məlum təsniflərin genişlənməsi hesabına. Belə ki, əgər təsnif üçdən artıq şöbənin məqam-intonasiya xüsusiyyətlərini əks etdirdiyi halda dibaçəyə çevrilir.

İfaçılıq praktikasında Dəraməd bəzən Pişdarəməd (fars dilində *"piş"- birinci, ön, başlanğıc* mənasını verir) də adlandırılır ki, bu da onun dəstgahın kompozisiyasında ikinci giriş funksiyaya malik olan Bərdaştdan öncə birinci ifa edilməsini bildirir.

Azərbaycan muğam dəstgahlarında iki giriş bölmənin - Dəramədin və Bərdaştın daşıdığı funksiyanı Aşıq dastan ifaçılığında iki girişin olması ilə də müqayisə etmək olar. Məsələn, aşıq dastanlarında bu girişlərdən I – üç ənənəvi instrumental-vokal aşıq melodiyalarından ("Divani", "Təcnis" və "Qaraçı") ibarət "Qapı açır" kompozisiyası; II - aşığın üç poetik mətni musiqi alətsiz deklomasiyasından ibarət - "Ustadnamə" adlanan kompozisiyadır.

"Pişdəraməd"də də "Qapı açır"da olduğu kimi, sonrakı musiqi inkişafının əsaslandığı ilk registr nümayişi vacib formayaradıcı əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, əgər "Qapı açır"da ayrı-ayrı vokal-instrumental aşıq havalarında ardıcıl olaraq aşağı ("Divani"), orta ("Təcnis") və yuxarı ("Qaraçı") registrlər nümayiş etdirilirsə, belə bir prinsipli kompozisiya özünü muğam dəstgahının Dəramədində də göstərir.

Ümumiyyətlə, belə bir uyğunluğun mövcudluğu aşıq və xanəndəlik sənəti arasında qarşılıqlı əlaqənin olması ilə izah edilə bilər. Belə ki, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində muğam və aşıq sənətinin əhəmiyyəti eyni dərəcədə böyükdür. Bu da öz növbəsində, onların tarixi inkişaf yolunun ümumiliyi ilə şərtlənir. Əsrlər boyu muğam və aşıq sənətinin yolları kəsişmiş, bir-birilə qarşılıqlı təsirdə olmuşdur.

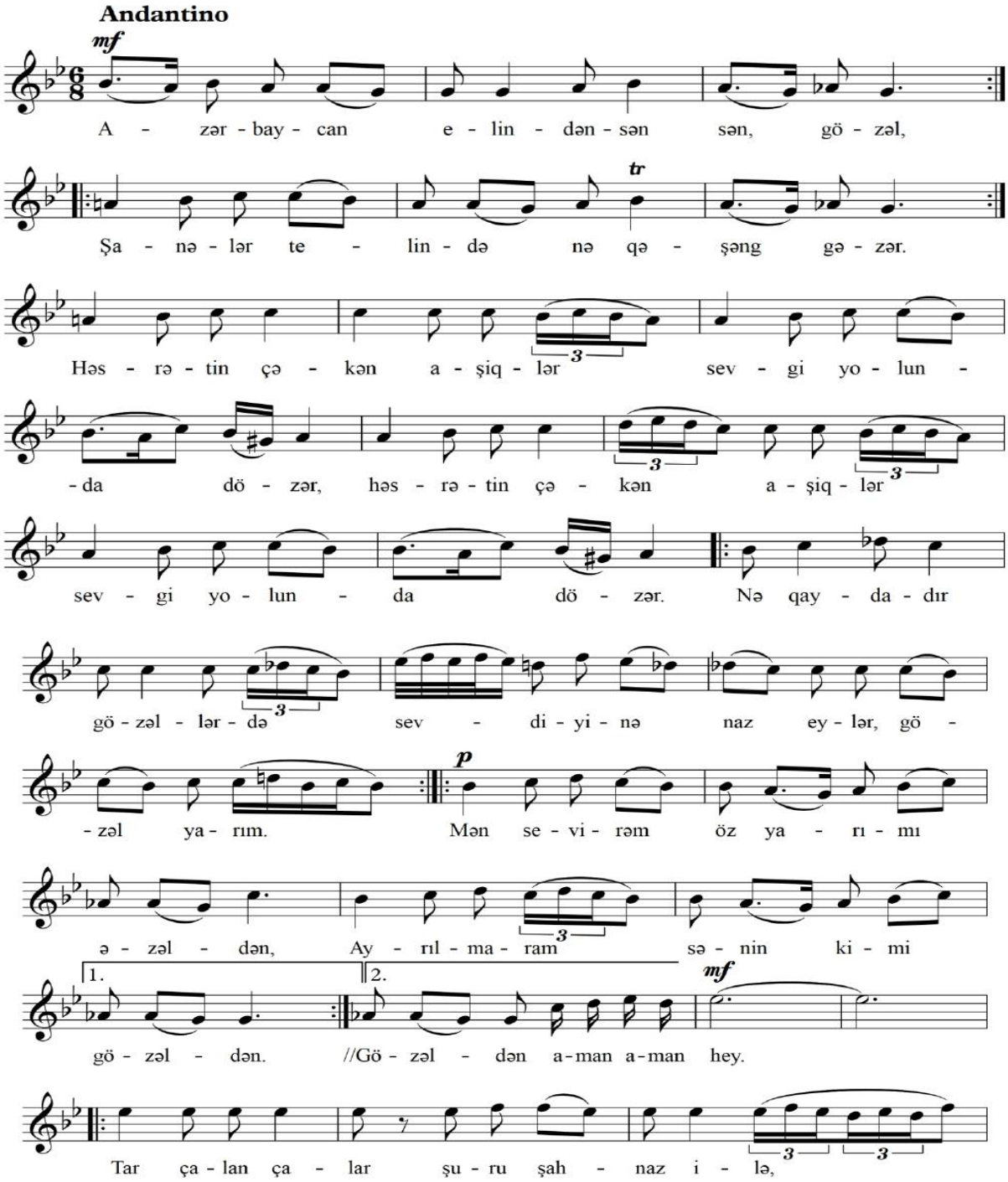
Azərbaycan muğam dəstgahlarının kompozisiyasının yaranmasında xanəndə və instrumental ifaçıların rolu son dərəcə əhəmiyyətidir. Dəramədin instrumental və ya vokal-instrumental formada olması muğam-dəstgahın ifaçısının sırf yaradıcılıq qabiliyyətindən, bacarığından asılıdır. Məsələn, Aqil Məlikovun ifa etdiyi "Zabul-segah" muğam dəstgahında Dəraməd sırf vokal-instrumental formada oxuyur. Lakin elə muğam dəstgahları da var ki, bunlarda Dəraməd həm instrumental, həm də vokal-instrumental formada ifa edilir. Məsələn, xanəndə Razi Şükürovun ifa etdiyi "Zabul-Segah" muğam-dəstgahında həm Dəraməd-rəng, həm də Dəraməd-təsnif (Dibaçə) səslənir. Burada Dəramədin instrumental və vokal-instrumental növü eyni melodiyaya əsaslanır.

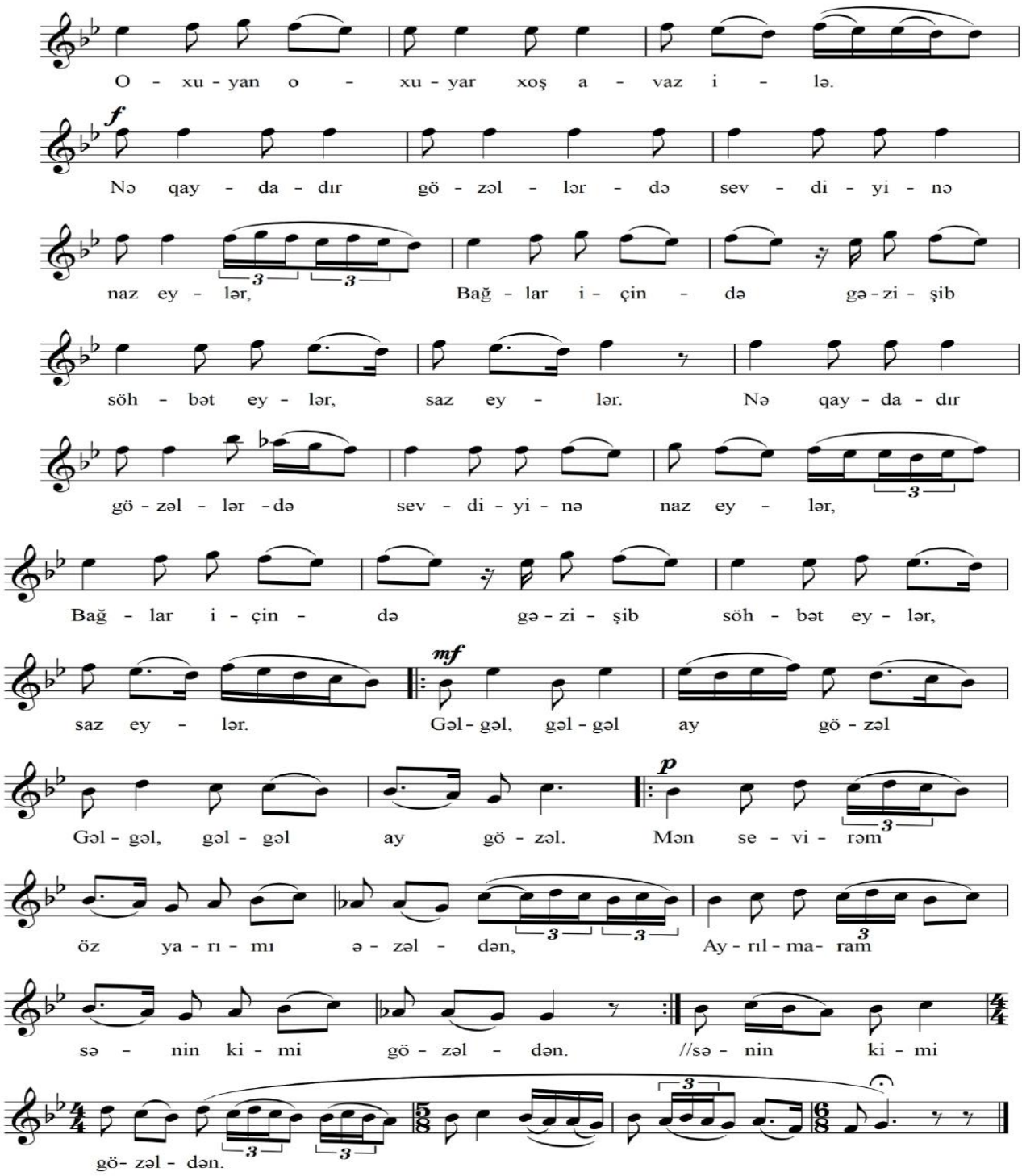
Ağaxan Abdullayevin ifa etdiyi "Mahur-hindi" muğam dəstgahında isə Dəraməd-rəng və Dəraməd-təsnif melodik və ritmik cəhətdən fərqli xüsusiyyətləri ilə seçilirlər. Mövcud səs yazılarından məlum olur ki, A.Abdullayev müxtəlif melodik əsasa malik olan dəraməd-təsniflərdən istifadə etmişdir. Bunlardan biri R.Zaöhrabov tərəfindən nota alınmışdır (N 79). Onun not yazısı Nəriman Əliyevin ifası əsasında aparılmışdır. "Gəldi Baharın səfası" sözlərilə başlayan bu təsnifi Ağaxan Abdullayev "Mahur-hindi" muğamının əvvəlində Dəraməd-təsnif (Dibaçə) kimi ifa edir.

Azərbaycan muğam sənətində Dəraməd-təsnif növünə aid çox sayda nümunələr göstərmək olar. Bunlara R.Zöhrabovun "Azərbaycan təsnifləri" kitabında müxtəlif xanəndələrin ifasından nota aldığı (№12) Şur təsnifi, (№38) Zabul təsnifi, (№48) Çahargah təsnifi, həmçinin, (N 79) Mahur-hindi təsnifi və s. təsniflərdə rast gəlmək olar.

Bütün göstərilən bu təsniflərdə üç və daha artıq şöbə və guşənin məqamintonasiya xüsusiyyətlər əksini tapmadığına görə bunları Dəraməd-təsnif (Dibaçə) hesab etmək olar. Məsələn, Xalq artisti Əbülfət Əliyevin ifasında nota alınan "Şur təsnifi"ndə (N12) muğamın "Mayə", "Şur-Şahnaz", "Bayatı-Türk", "Şikəsteyi-fars", "Sarənc" şöbələrinin dayaq pərdələrinə istinad edilir.

Şur təsnifi (№12)




O - xu - yan o - xu - yar xoş a - vaz i - lə.
f
Nə qay - da - dır gö - zəl - lər - də sev - di - yi - nə
naz ey - lər, Bağ - lar i - çin - də gə - zi - şib
söh - bət ey - lər, saz ey - lər. Nə qay - da - dır
gö - zəl - lər - də sev - di - yi - nə naz ey - lər,
Bağ - lar i - çin - də gə - zi - şib söh - bət ey - lər,
saz ey - lər.
mf
Gəl - gəl, gəl - gəl ay gö - zəl
Gəl - gəl, gəl - gəl ay gö - zəl.
p
Mən se - vi - rəm
öz ya - rı - mı ə - zəl - dən,
Ay - rıl - ma - ram
sə - nin ki - mi gö - zəl - dən.
//sə - nin ki - mi
gö - zəl - dən.

Azərbaycan elindənsən sən, gözəl,
Şanələr telində nə qəşəng gəzər. } Mayə şöbəsi

Həsrətin çəkən aşiqlər sevgi yolunda dözər - Sarənc şöbəsi
Nə qaydadır gözəllərdə sevdiyinə naz eylər, - Şur-şahnaz şöbəsi
gözəl yarım.

Mən sevirəm öz yarımı əzəldən,
Ayrılmaram sənin kimi gözəldən. } Mayə şöbəsi

Tar çalan çalar şuru şahnaz ilə,
Oxuyan-oxuyar xoş avaz ilə. } Bayatı-türk şöbəsi

Nə qaydadır gözəllərdə sevdiyinə naz eylər,
Bağlar içində gəzişib söhbət eylər, saz eylər. } Şikəsteyi-fars şöbəsi

Gəl-gəl, gəl-gəl ay gözəl
Gəl-gəl, gəl-gəl ay gözəl. } Mayə şöbəsi

Mən sevirəm öz yarımı əzəldən,
Ayrılmaram sənin kimi gözəldən. } Mayə şöbəsi

Digər nümunə kimi görkəmli xanəndəmiz Hacıbaba Hüseynovun ifasından "Yar belin incə, Ləblərin qönçə" sözlərilə başlayan məşhur "Zabul təsnifi"ni (N38) göstərə bilərik. Burada da muğam-dəstgahın "Mayə", "Muyə", "Manəndi-müxalif" kimi üç şöbələrinin intonasiya materialının çıxış etməsi geniş və özünəməxsus kompozisiya quruluşunu əmələ gətirir ki, bu da təsnifin həm Dibaçə, həm də müstəqil şəkildə ifa olunmasına imkan verir. Bu təsnifi Xanəndə Razi Şükürov da Hacıbaba Hüseynov kimi Dəraməd-təsnif kimi ifa etmişdir (başqa sözlərlə).

Hacıbaba Hüseynov tərəfindən daha bir Dibaçə nümunəsi "Çahargah" muğam-dəstgahında ifa edilir. Bu təsnif də R.Zöhrabov tərəfindən nota alınmışdır (N48). Onun intonasiya-melodik özünəməxsusluğu "Çahargah" muğamının bütün əsas şöbələrinin məqam-intonasiya xüsusiyyətlərindən istifadə edilməsi ilə bağlıdır. Burada "Mayə", "Bəstə-nigar", "Hasar", "Müxalif" şöbələrinin əhatə olunması təsnifin Dibaçə olduğuna dəlalət edir.

Beləliklə, Azərbaycan muğam dəstgahlarının tərkibində Dəramədin dramaturji əhəmiyyəti və funksiyası haqqında konkret fikir mövcuddursa, bununla yanaşı onun növləri haqqında yanlış fikir formalaşmışdır. Yəni bütün elmi mənbələrdə muğam-dəstgaha giriş, müqəddimə rolunda çıxış edən Dəramədin sırf instrumental janr olduğu göstərilir. Halbuki, ustad xanəndələrin yaradıcılığına nəzər saldıqda bu mövqeyin səhv və yanlış olduğu öz təsdiqini tapır. Bizim göstərdiyimiz nümunələr bunu əyani sübut edir. Təklif edilir ki, gələcəkdə bütün bu faktlar nəzərə alınaraq muğam dəstgahının tərkib hissəsi olan Dəraməd haqqında biliklər daha da genişləndirilərək onun növlərinin bizim tərəfimizdən müəyyənləşdirilən – Dəraməd-rəng və Dəraməd-təsnif (Dibaçə) kimi adlandırılması qəbul edilsin.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə. B.İzahlı musiqi lüğəti. B.: 1969, 245 s.
2. Muğam ensiklopediyası. B.: 2016, 215 s
3. Rəhimov V. Hacıbaba Hüseynov yaradıcı və novator xanəndədir. // Konservatoriya, 2012, N4 (18), B.: s.37-61.
4. Zoxrabov R.F. Теоретические проблемы Азербайджанского мугама. B.: Шур, 1992, 248 с.
5. Zoxrabov R.F. Азербайджанские теснифы. M., Советский композитор, 1983, 326 с.
6. Челебиев Ф.И. Морфология дастгяха. Автореферат дисс.на ..доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009, 43 с.
7. Quliyev A.N. Azərbaycan muğam dəstgahlarında rənglərin dramaturji əhəmiyyəti və ifaçılıq məsələləri. "Muğam aləmi" III Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun materialları. Bakı,12-15 mart, 2013, s.151-156.
8. Гулиев А.Н. Принципы контрастности в музыкальный драматургии азербайджанского мугама. Баку, Şərq-Qərb, 2009, 136 s.

Leyla QULİYEVA
AMK-nın "Musiqinin tarixi və
nəzəriyyəsi" kafedrasının professoru,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
E-mail: leylaquliyeva-80@mail.ru

Şirzad FƏTƏLİYEV
AMK-nın balaban ixtisası üzrə müəllimi, Əməkdar artist
Ünvan: Bakı, Yasamal, Ələsgər Ələkbərov 7

AZƏRBAYCAN MUĞAM İFAÇILIĞINDA BALABAN ALƏTİNİN ROLU VƏ TƏDRİS MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə muğam ifaçılığında mühüm rol oynayan, qədim xalq çalğı alətlərindən biri olan balabandan söhbət açılır. Məlum olduğu kimi, muğam və xalq musiqisini, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin dəyərli nümunələrini ifa edən və beynəlxalq arenada tanıdan məşhur və istedadlı ifaçılar nəsli yetişdirən müasir dövrümüzün ustad sənətkarları xəzinəmiz olan muğamları gələcək nəslə ötürərək qoruyub saxlanılmasında böyük rol oynayır. Muğam ifaçılığı dedikdə, əlbəttə ki, burada həm instrumental, həm də vokal-instrumental ifa nəzərdə tutulur. Qədim dövrlərdən başlayaraq bizim dövrə qədər inkişaf edib, müxtəlif dəyişiklik, əlavə və ixtisarlara məruz qalan muğam ifaçılığı müasir dövrümüzdə, artıq yeniliklərə addım atan, müxtəlif janrlarla sintezdə ifa və improvizasiya olunan janr kimi məşhurlaşır. Lakin Azərbaycan ənənəvi professional musiqimiz olan muğam sənəti tədris prosesində əsrlərdən gələn ənənə əsasında, yəni dildən-dilə, ifadan ifaya şifahi şəkildə şagird və tələbələrə ötürülür (ustad-şagird ənənəsinə uyğun şəkildə). Gələcəkdə bu sənətə yalnız mahircəsinə yiyələnən ifaçı, hansısa yeniliklərə yol verərək maraqlı kompozisiyalar ifa etmək, simbiozlar təqdim etsək hüququnu qazana bilər. İnstrumental muğam ifaçılığı müxtəlif tərkibli ifaçılardan ibarət olur. Klassik variant "Muğam üçlüyü" adı ilə tanınan (XIX əsrdə Cabbar Qaryağdı oğlunun muğam üçlüyünün yaranması) tar, kamança və xanəndədən ibarətdir. Burada adətən xanəndə özü qavalda də ifa etmək bacarığına malik olur. Lakin müxtəlif dövrlərdə qaşa-nağara, balaban və başqa alətlər əlavə olunmaqla ansamblın tərkibi genişlənmişdir. Müasir dövrümüz də, ansambllar müxtəlif tərkibli olmaqla hər bir alətin əlavə olunması, özünəməxsus funksiya daşıması ilə bağlıdır.*

Beləliklə, balaban aləti Azərbaycan xalq çalğı alətləri içərisində qədim nəfəs musiqi alətlərindən biridir. Balaban alətinin müxtəlif növləri mövcuddur. Onlar haqqında söz açmaq həmçinin müasir dövrdə tədrisinə nəzər yetirmək təqdim olunacaq məqalədə əsas məqsəd kimi qarşımıza qoyulub.

Acar sözlər: *balaban, instrumental-muğam, milli nəfəs alətləri, improvizə*

Лейла ГУЛИЕВА
АМК "История музыки и
профессор кафедры теории,
доктор философии по искусствоведению

Ширзад ФАТАЛИЕВ
Заслуженный артист, педагог АМК

РОЛЬ НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТА «БАЛАБАН» В ИСПОЛНЕНИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА И ВОПРОСЫ ОБУЧЕНИЯ

В представленной статье рассматривается один из древних народных музыкальных инструментов «Балабан», играющий важную роль в исполнении мугамов. Как известно, талантливые исполнители народной музыки и мугамов, а также ценных произведений Азербайджанских композиторов, воспитавшие не одно поколение молодых музыкантов на практике передают свои знания следующему поколению и этим сохраняют традиции национального достояния. Мугамное исполнительство подразумевает как инструментальное, так и вокально-инструментальное ис-

полнение. Традиционное Мугамное исполнение как в класическом варианте, так и с различными изменениями, дополнениями и сокращениями, становится очень популярным в наше время как жанр, уже шагнувший в перед к новшествам, исполняющийся в синтезе с различными жанрами и импровизициями. Искусство Мугама, являющееся нашей традиционной профессиональной музыкой Азербайджана, передается ученикам и студентам устно в учебном процессе на основе многовековой традиции. В будущем только виртуозно овладевший этим искусством исполнитель, может создавать интересные композиции и представлять мугамное искусство, вводя некоторые новшества. Инструментальное мугамное исполнение состоит из разного состава исполнителей. Классический вариант, известный как «мугамное трио» (трио Джаббара Гарьягды оглу в XIX веке), состоит из тара, кяманчи и ханенде (певец-традиционный вокальный исполнитель). Однако состав ансамбля расширился. В ансамбле можно увидеть такие инструменты как гоша-нагара, балабан и тд. Современные ансамбли имеют различный состав, и у каждого инструмент несет свою уникальную функциональность.

Балабан является одним из древних азербайджанских духовых музыкальных инструментов. Существуют различные виды инструмента Балабан. Основной целью представленной статьи это рассмотреть и раскрыть особенности инструмента в мугамном исполнении и в системе образования.

Ключевые слова: *балабан, инструментальный-мугам, народные духовые инструменты, импровизация.*

Leyla Guliyeva
AMK "History of Music and
Professor of the Department of Theory,
PhD in Art

Shirzad Fataliyev
Honored Artist, teacher of AMK

THE ROLE OF THE FOLK INSTRUMENT "BALABAN" IN THE PERFORMANCE OF AZERBAIJANI MUGHAM AND TEACHING ISSUES

Abstract: *The presented article discusses one of the ancient folk musical instruments "Balaban", which plays an important role in the performance of mughams. As you know, talented performers of folk music and mughams, as well as valuable works of Azerbaijani composers, who have brought up more than one generation of young musicians, pass on their knowledge to the next generation in practice and thus preserve the traditions of the national heritage. Mugham performance implies both instrumental and vocal-instrumental performance. The traditional Mugham performance, both in the classical version and with various changes, additions and abbreviations, is becoming very popular in our time as a genre that has already stepped in front of innovations, performed in synthesis with various genres and improvisations. The art of Mugham, which is our traditional professional music of Azerbaijan, is transmitted to pupils and students orally in the educational process on the basis of a centuries-old tradition. In the future, only a performer who masterfully mastered this art can create interesting compositions and present mugham art, introducing some innovations. Instrumental mugham performance consists of different composition of performers. The classical variant, known as the "mugham trio" (the trio of Jabbar Garyagdy oglu in the 19th century), consists of a tar, a kamancha and a khanende (a traditional vocal performer). However, the composition of the ensemble has expanded. In the ensemble you can see such instruments as gosha-nagara, balaban and so on. Modern ensembles have a different composition, and each instrument has its own unique functionality.*

Balaban is one of the ancient Azerbaijani spiritual musical instruments. There are different types of Balaban instrument. The main purpose of the presented article is to consider and reveal the features of the instrument in mugham performance and in the education system.

Keywords: *balaban, instrumental mugham, folk wind instruments, improvisation*

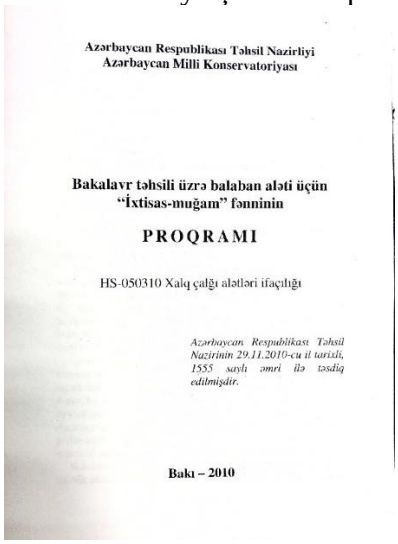
Xalqımızın milli sərvəti olan Azərbaycan muğamları, aşıq sənəti, ümumilikdə xalq musiqisi və ifaçılıq ənənələri müasir dövrdə mədəniyyətimizi dünya səviyyəsində tanıdaraq, bu möhtəşəm sənət incilərinin inteqrasiya edilməsində olduqca zəruri rol oynayan faktordur. Məlum olduğu kimi, muğam və xalq musiqisini, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin dəyərli nümunələrini ifa edən və beynəlxalq arenada tanıdan məşhur və istedadlı ifaçılar nəsli yetişdirən müasir dövrümüzün ustad sənətkarları xəzinəmiz olan muğamları gələcək nəslə ötürərək qoruyub saxlanılmasında böyük rol oynayır. Muğam ifaçılığı dedikdə əlbəttə ki, burada həm instrumental, həm də vokal-instrumental ifa nəzərdə tutulur. Qədim dövrlərdən başlayaraq bizim dövrə qədər inkişaf edib, müxtəlif dəyişiklik, əlavə və ixtisarlara məruz qalan muğam ifaçılığı müasir dövrümüzdə, artıq bir sıra yeniliklərə addım atan, müxtəlif janrlarla sintezdə ifa və improvizasiya olunan janr kimi məşhurlaşır. Lakin Azərbaycanın ənənəvi professional musiqisi olan muğam sənəti tədris prosesində əsrlərdən gələn ənənə əsasında, yəni dildən-dilə, ifadan ifaya şifahi şəkildə şagird və tələbələrə ustad-şagird ənənəsinə uyğun şəkildə ötürülür. Gələcəkdə bu sənətə yalnız mahircəsinə yiyələnən ifaçı, hansısa yeniliklərə imza ataraq maraqlı kompozisiyalar ifa etmək, simbiozlar təqdim etmək hüququnu qazana bilər. İnstrumental muğam ifaçılığı müxtəlif tərkibli ifaçılardan ibarət olur. Milli musiqimizdə "Muğam üçlüyü" (trio) adı ilə tanınan (XIX əsrdə Cabbar Qaryağdıoğlunun muğam üçlüyünün yaranması) tar, kamança və xanəndədən ibarətdir (belə ansambllara həm də "sazəndə dəstəsi" deyirlər). Burada adətən xanəndə özü qavalda da mükəmməl ifa etmək bacarığına malik olmalıdır. Lakin müxtəlif dövrlərdə qoşanağara, balaban və başqa alətlər əlavə olunmaqla ansamblın tərkibi genişlənmişdir. Müasir dövrümüzdə də, ansambllar müxtəlif tərkibli olmaqla hər bir alətin əlavə olunması, özünəməxsus funksiya daşıması ilə bağlıdır. Ansambllar haqqında, onların yaranma tarixi və inkişaf edərək müasir dövrün məşhur ansambl-larının yaranmasına qədər olduqca geniş məlumat toplamaq olar, lakin mövzudan uzaqlaşmadan, daha doğrusu, konkret olaraq balaban alətinin ansambllarda rolu və ümumiyyətlə muğam ifaçılığında tutduğu yeri işıqlandırmağa çalışacağıq.

Balaban – Azərbaycan xalq çalğı alətləri arasında qədim nəfəs musiqi alətlərindən biri sayılır. Bu alətin yaranma tarixi və növləri haqqında biz Azərbaycan xalq çalğı alətləri haqqında yazılan elmi əsərlərə arxalanaraq məlumat verməyə çalışmışıq. Beləliklə, əsas qaynaqlar kimi, Səadət Abdullayevanın "Azərbay-can xalq çalğı alətləri" [1], Məcnun Kərimovun "Azərbaycan musiqi alətləri" [2] kitabları və Abbasqulu Nəcəfzadənin "Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti" [7], "Etnoorqonologiya" [9] dərsliyi götürül-müşdür. Adlarını çəkdiyimiz elmi işlərdə alim T.Bünyadovun "Əsrlərdən gələn səslər" [4] kitabına əsaslanaraq nəfəs alətləri haqqında məlumat verilərək qeyd olunmuşdur: "Ucar rayonunda Qaratəpə adlanan yerdə aşkar edilmiş gümüş üzüyün üzərində nəfəs aləti tütək çalan insan fiquru nəqş edilmişdir. Üzüyün yaşı iki min ildən artıqdır" [1, s. 9]. Lakin A.Nəcəfzadə elmi tədqiqat işlərində və "Etnoorgonologiya" kitabında üzük üzərində tütək deyil, balaban ifaçısının rəsmi həkk olunduğu bildirir. Bu da balaban alətinin nə qədər qədim tarixi köklərə malik olmasını bir daha sübut edir.

Balaban alətinin müxtəlif növləri mövcuddur. Bu aləti "yastı balaban", "balaman", "aşıq balabanı", "mey" də adlandırıblar. Balaban sözünün mənası "bala" (kiçik, həzin zərif) və "ban" (səs) sözlərinin birləş-məsindən əmələ gələrək "kiçik, həzin səs" mənasını daşıyır. Aşıqlar dəstəsində də balaban ifaçısının iştirakını görmək olar. Bu ansamblda balabanın saza köklənən kiçik növündən istifadə olunur. Aşıq oxuma-larının instrumental girişlərində balabançı əsas melodiyanı çalır. Balaban alətinin özünəməxsus tembrə malik olması ifa ediləcək hər hansısa əsərin xüsusi olaraq yumşaq və həzin təqdim olunmasında böyük rolu var. El arasında bu alətlə bağlı Yastı balaban, Bəm balaban, Əsas balaban, Dəm balaban, Kiçik balaban, Cürə balaban, Orkestr balabanı, Tulum balabanı və s. kimi məhəlli deyimlərə də rast gəlmək olar.

Balaban aləti Azərbaycanda geniş yayıldığından mahir ifaçılar nəsli də yetişdirmişdir. Beləliklə, məşhur balaban ifaçıları arasında Əli Kərimov (1874–1962), Şahali İsmayılov, Həsən Baxşali oğlu, Əliş Qaytaranoğlu, Müseyib Abbasov, Şahmurad Tahirov, Bəhruz Zeynalov (1926–1998), Həsrət Hüseynov (1927–1994), İzzətalı Zülfüqarov, Rza Məmmədov, Qaraçı İsmayıl, Cənnətalı Hacıyev, Ağasəf Seyidov, Həsən Məhərrəmov, Əlicavad Cavadov, Fərhad Hüseynov və başqalarının adlarını çəkmək olar [1, s. 299]. Eyni zamanda Mehdi Nəzərli (1885–1948), Ağası Ağasızadə (1906–2002), Məhərrəm Mövsümov (1916–1957), Məmmədnaib Hacıyev (1922–2005), Ələfsər Rəhimov (1930–1984), Ələkbər Əsgərov (1933–1995), Mübariz Atayev (1934–2000) və başqa sənətkarlar balabanı təbliğ etmişlər [8, s. 6].

Balaban üçün ilk dərslik dahi Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə Saleh Abduləlimov tərəfindən 1937-ci ildə işlənmişdir və "Balaban məktəbi" adlandırılmışdır. Lakin bu kitab uzun illər nəşr olunmamış, əlyazma şəklində qalmışdır. Daha sonra eyni ad altında Nazim Əliyev (2002-ci ildə) və "Balaban metodu" adı ilə Əlixan Səmədov (2008-ci ildə) dərslik nəşr etmişlər. Milli nəfəs alətlərinin ali səviyyədə tədrisi Müasir Azərbaycan Respublikasının qurucusu, Ulu öndər Heydər Əliyevin 13 iyin 2000-ci il Azərbaycan Milli Konservatoriyasının və 10 avqust 2001-ci ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının maddi-texniki bazasının yaradılması haqqında imzaladığı sərəncamlar əsasında, adıçəkilən ali məktəbdə başlamışdır. Balaban aləti ali təhsil ocaqlarında məhz AMK-nın rektoru, Xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin təşəb-büsü və dəstəyi ilə 2003-cü ildən salınmışdır. Əvvəl Xalq çalğı alətləri ifaçılığı, hal-hazırda İnstrumental ifaçılıq (alətlər üzrə) ixtisasının tərkibində balaban ifaçılığı həm bakalavr, həm də magistr pillələri üzrə tələbə hazırlığı həyata keçirilir. Milli nəfəs alətlərinin tədrisi digər xalq çalğı alətlərinin ixtisas yönümlü fənlərini tam şəkildə əhatə edərək qarşıda qoyulan tələbatları ödəyir. Məhz muğam ifaçılığının və AMK-nın "İnstru-mental-muğam" kafedrasında tədris olunan muğam və xalq musiqisi ilə bağlı olan fənlərin tədris prosesində nə qədər vacib və zəruri olduğunu bir daha vurğulamaq istərdik. Təbii ki, hər bir tədris olunan fənn müvafiq standartlara uyğun olan proqram əsasında keçirilir. Fənn proqramlarının bəzilərini nəzərdən keçirərək qeyd etmək istərdik ki, bu fənn proqramları kafedranın aparıcı professor-müəllim heyəti tərəfindən tərtib olunmuş, illərlə aprobasiyadan keçmiş, lazım olduğu halda kafedrada yenidən müzakirəyə çıxarılaraq müəyyən əlavə və dəyişiklər edilərək nəşr olunmuşlar.


Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Azərbaycan Milli Konservatoriyası

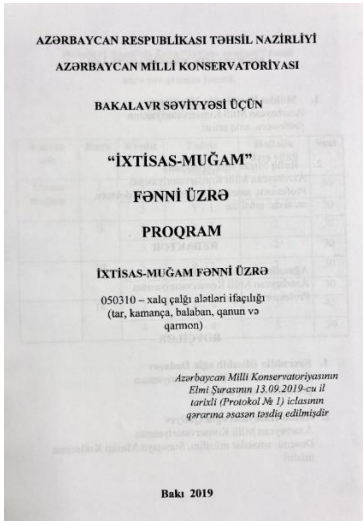
Bakalavr təhsili üzrə balaban aləti üçün
"İxtisas-muğam" fənninin

PROQRAMI

HS-050310 Xalq çalğı alətləri ifaçılığı

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirinin 29.11.2010-cu il tarixli, 1555 saylı əmri ilə təsdiq edilmişdir.

Bakı – 2010


AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

BAKALAVR SƏVİYYƏSİ ÜÇÜN

"İXTİSAS-MUĞAM"

FƏNNİ ÜZRƏ

PROQRAM

İXTİSAS-MUĞAM FƏNNİ ÜZRƏ

050310 – xalq çalğı alətləri ifaçılığı
(tar, kamançа, balaban, qanun və qarmon)

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 13.09.2019-cu il tarixli (Protokol № 1) iclasının qərarına əsasən təsdiq edilmişdir

Bakı 2019

Misal üçün 2010-cu ildə tərtib olunan Bakalavr hazırlığı, "Xalq çalğı alətləri ifaçılığı" balaban aləti üçün "İxtisas muğam" fənn proqramını nəzərdən keçirmək istərdik. Bu proqram Ustad sənətkar, Əməkdar artist balaban ifaçısı Elşad Cabbarov və hal-hazırda AMK-nın professoru olan, sənətşünaslıq elmləri doktoru Abbasqulu Nəcəfzadə tərəfindən tərtib olunmuşdur. Beləliklə, Azərbaycan muğamlarını mükəmməl öyrənmək üçün tədris olunan "İxtisas-muğam" fənni ali məktəb tələbələrinə yüksək səviyyədə keçirilir. Burada Azərbaycan muğam sənətinin peşəkar ustadları, öz bilik və təcrübələri əsasında gələcək nəslə sənətin sirlərini ötürürlər. Milli nəfəs alətlərində (balaban, zurna, tütək, ney) muğamları dərindən öyrənib ifa etmək, nəzəri və təcrübi biliklərə yiyələnmək əsas məqsəd olaraq qarşıya qoyulmuş məsələdir. Bizim pedaqoqlar bunun öhdəsindən böyük bacarıqla gəlir və keçmişdən qalan ənənəni qorumaqla müasir dövrün gənc, amma artıq müəyyən dərəcədə öz sözünü demiş balaban ifaçıları yetişdirirlər. AMK-da ilk balaban müəllimlərindən olan mərhum Elşad Cabbarovu xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Daha sonra hal-hazırda AMK-da çalışan Əməkdar artist, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor İlham Nəcəfov və onun tələbələri öz uğur və nailiyyətləri ilə ön sıralardadırlar.

Məlumdur ki, balaban alətində ifa edən tələbə həmçinin zurna və tütək alətlərində də ifa etməyi bacarmalıdır. Tədris zamanı hər bir balaban ifaçısına, ilk növbədə, dəm tutmağı (burdon) öyrədirlər. İfa zamanı digər balaban ifaçısına və ya ansamblda olan başqa alətlərə mükəmməl müşayiət etmək bacarığı məhz balaban ifaçısının dəm tutması (solisti fasiləsiz dayaq səslə müşayiət etmək) vacibdir. Dəmkeşin əsas xüsusiyyəti burunla düzgün nəfəs alıb, nəfəsi saxlamaqdır. İfanı fasiləsiz ifa etmək üçün mütləqdir.

Tələbələr proqram üzrə hər semestrdə 2 muğam və bir zərbli muğamı öyrənməlidirlər. Muğamlar dəstgah şəklində ifa oldunduğu zaman ifaçı eyni zamanda balabanın müxtəlif növlərində ifa etməli olur. Çünki adi balabanın diapazonu dəstgahların bütün şöbələrini ifa etməyə imkan vermir. Bu səbəbdən tələb olunan məqamlarda alt, tenor, bas və pikkolo balabanlardan istifadə olunur.

Balaban alətində (solo) digər milli alətlərdə olduğu kimi, muğamların ifası olduqca təsiredici qüvvəyə malikdir. Muğam ifaçılığında əsas məsələ kimi, balabanın bir alət olaraq mükəmməl olması və qamışın "kökdə olması" mütləqdir. Azərbaycan muğamını ifa edərkən ustad sənətkarların "ştrixlərdən" istifadəsi daha təqdirəlayiqdir. Məsələn, Əli Kərimov, Bəhruz Zeynalov, Ələkbər Əsgərov, Mübariz Atayev, Abuzər Gülə-liyev, Hakim Abdullayevin adlarını xüsusi olaraq qeyd etməliyik. Hakim Abdullayevin ustalığı ondadır ki, o, balaban və klarnet alətlərində klassik muğam ifaçılıq üslubunu saxlamış və Şərq ifaçılığında duyğusallığı və ruha olan yaxınlığı qoruyub saxlamışdır.

Balaban alətində daha rahat və əlverişli ifa üçün "Segah", "Şur", "Rast" ailəsinə aid dəstgahlar qeyd olunmalıdır. Amma bu dəstgahlarda hiss və həyəcanları çatdırmaq üçün ifaçıdan böyük peşəkarlıq tələb olunur. "Hümayun" dəstgahının emosional səviyyəsi məhz bu alətin təbiəti ilə üst-üstə düşür və ifa üçün haradasa çətin olsa da, musiqini dinləyiciyə çatdırmaq baxımından daha rahatdır. Çünki bu muğam alətin ruhuna daha yaxındır və ifa baxımından da əlverişlidir.

Tədrisdə proqram üzrə balaban alətində muğamlar aşağıdakı sıralama ilə 8 semestr ərzində öyrədilir:

1. **"Mahur-Hindi" dəstgahı** ("Rast" ailəsinə daxildir. "Do" mayəli rast məqamına əsaslanır (f-noda "si"). Balabanda da həmin tonallıqda ifa olunur. Pikkolo və alt balabanda ifa olunur.
2. **"Bayatı-kürd" dəstgahı** ("Şur" ailəsinə aiddir. "Do" mayəli şur məqamına əsaslanır (f-noda "si"). Tədris prosesində Balabanda daha əlverişli "sol" mayəli Bayatı-kürd dəstgahı ifa olunur.).
3. **"Heyratı" zərbli muğamı** (Mahur-Hindi muğamının kökü əsasında, "Əraq" şöbəsinin cümlələrindən ibarətdir. Balabanda "do" mayəli rast məqamında ifa olunur**.** "Heyratı"nın ritmik frazaları adi balabanda ifa olunur).
4. **"Rəhab" dəstgahı** ("Şur" ailəsinə aiddir. "Sol" mayəli (f-noda "fa" diyez) şur məqamında ifa olunur. Öz tonallığında ifası pikkolo balabanda daha əlverişlidir.)
5. **"Qatar" dəstgahı** ("do" mayəli (f-noda "si") rast məqamında ifa olunur. Balabanda "si" bemol mayəli rast məqamında ifa olunması daha əlverişlidir Bu dəstgah həm pikkolo, həm də alt balabanda ifa olunur).
6. **"Arazbarı" zərbli muğamı** ("Şur" ailəsinə aiddir. Digər alətlərdə olduğu kimi, "sol" mayəli şur məqamında ifa olunur. Pikkolo balabanda ifa olunması daha çox məsləhət görülür.)
7. **"Rast" dəstgahı** ("sol" mayəli (f-noda "fa" diyez) rast məqamında ifa olunmalıdır. Lakin balaban aləti üçün daha əlverişli "fa" mayəli rast məqamıdır. Burada alt və tenor balabandan istifadə olunur.)
8. **"Şahnaz" dəstgahı** ("Şur" ailəsinə aiddir. "Do" mayəli (f-noda si) şur məqamında ifa olunur. Balabanda öz tonallığında ifa olunur. Burada pikkolo və adi balabandan istifadə olunur (İn E).)
9. **"Osmanlı" zərbli muğamı** ("Şur" ailəsinə aiddir. "Sol" mayəli şur məqamında ifa olunur. Pikkolo balabanda ifa olunur (İn E).)
10. **"Bayatı-Şiraz" dəstgahı** ("sol" mayəli (f-noda "fa" diyez) bayatı-şiraz məqamında ifa olunur. Balabanda öz tonallığında tenor, alt və pikkolo balabanlarda ifa olunur.
11. **"Mirzə Hüseyn segahı" dəstgahı** ("lya" mayəli (f-noda "sol" diyez) segah məqamı əsasında ifa olunur. Balabanda öz tonallığında alt və pikkolo balabanda ifa olunur)
12. **"Qarabağ şikəstəsi" zərbli muğamı** ("lya" mayəli (f-noda "sol" diyez) segah məqamı əsasında ifa olunur. Balabanda öz tonallığında və pikkolo balabanda ifa olunması tövsiyə olunur)
13. **"Zabul -Segah" dəstgahı** ("Segah" muğamı ailəsinə aiddir. "Mi" mayəli (f-noda "re" diyez) segah məqamına əsaslanır. Balabanda öz tonallığında tenor və alt balabanlarda ifa olunur)
14. **"Şüştər" dəstgahı** ("sol" mayəli (f-noda "fa" diyez) şüştər məqamında ifa olunur. Balabanda eyni tonallıqda və pikkolo balabanda ifa olunması tövsiyə edilir)
15. **"Kəsmə şikəstə" zərbli muğamı** ("lya" mayəli (f-noda "sol" diyez) segah məqamı əsasındadır. Balabanda öz tonallığında və pikkolo balabanda ifa olunması tövsiyə olunur)

16. "Çoban bayatı" muğamı (Bu muğamın pikkolo tütəkdə "si" bemol (f-noda "lya") səsində ifa olunması tövsiyə olunur)

17. "Bayatı-Qacar" dəstgahı ("Rast" ailəsinə aid edilir. "Si" bemol mayəli rast məqamına əsaslanır. Balabanda eyni ilə öz tonallığında ifa olunur. Burada alt, tenor və pikkolo balabandan istifadə olunur)

18. "Hümayun" dəstgahı ("si" bemol mayəlidir (f-noda "lya"). Balabanda da öz tonallığında alt və pikkolo balabanda ifa olunur)

19. "Ovşarı" zərbli muğamı ("Şüştər" muğamının ahəngi əsasındadır. "Sol" səsində, pikkolo balabanda ifa olunması tövsiyə olunur)

20. "Heydəri" zərbli muğamı ("Şüştər" muğamının ahəngi əsasındadır. "Sol" səsində (f-noda "fa" diyez), pikkolo balabanda ifa olunması tövsiyə olunur).

21. "Şur" dəstgahı ("sol" mayəli (f-noda "fa" diyez) şur məqamında, alt, tenor, pikkolo balabanda ifa olunur)

22. "Orta Mahur" dəstgahı ("Rast" ailəsinə aiddir. "Fa" mayəli rast məqamında alt, tenor və pikkollo balabanda ifa olinur).

23. "Səmayi-şəms" zərbli muğamı ("Şur" muğamının ahəngi əsasındadır. "Sol" səsində (f-noda "fa" diyez), pikkolo balabanda ifa olunması tövsiyə olunur)

24. "Çahargah" dəstgahı ("do" mayəli çahargah məqamında pikkolo və alt balabanda ifa olunur)

25. "Xaric Segah" dəstgahı ("si" mayəli (f-noda "lya" diyez) segah məqamına əsaslanır. Lakin balabanda "lya" mayəli məqam əsasında ifa olunması daha əlverişlidir. Alt, tenor, pikkolo balabanda ifa olunur).

26. "Mənsuriyyə" zərbli muğamı ("Cahargah" muğamının ahəngindədir. "do" mayəli çahargah məqamında ifa olunur. Pikkolo balabanda ifa olunması məsləhət verilir).

27. "Şirvan şikəstəsi" zərbli muğamı ("Segah" muğamının ahəngindədir. "Mi" səsindən alt balabanda ifa olunması tövsiyə edilir).

Balaban alətinin magistr səviyyəsi üzrə tədrisi də 2014-ci ildən məhz AMK-da həyata keçirilir. Magistr səviyyəsi üzrə digər alətlərdə olduğu kimi, qədim muğamların öyrənilməsi, elmi səviyyədə araş-dırılması məqsədyönlü şəkildə aparılır. Beləliklə, "İnstrumental-muğam" ifaçılığı fənnin tədris proqramına "Nəva", "Dəşti", "Dügah" muğam dəstgahları, "Şirvan şikəstəsi", "Üzzal", "Kərəmi" zərbli muğamları salın-mışdır. Məlumdur ki, bu muğamlar xanəndə və sazəndələrin repertuarında rast gəlinən muğamlardır. Məhz bu səbəbdən onların tədrisdə keçirilməsi məqsədəuyğundur.

Balaban alətində ifaçılıqdan söz açarkən, müəyyən bir anlaşılmayan məsələyə aydınlıq gətirməyə çalışacağıq. Beləliklə, elmi şəkildə təsdiqlənən və Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində nümayiş etdirilən nümunələr əsasında balaban alətinin növləri və diapazonları aşağıdakı kimi verilmişdir [1, s. 101-102]:

- **Soprano balabanın** diapazonu kiçik oktavanın "sol" səsindən II oktavanın "do" səsinə qədər ;
- **Alt balabanın** diapazonu kiçik oktavanın "mi" bemol səsindən II oktavanın "re" diyez səsinə qədər;
- **Tenor balabanın** diapazonu böyük oktavanın "si" səsindən I oktavanın "sol" səsinə qədər.
- **Bas (bəm) balabanın** diapazonu böyük oktavanın "fa" diyez səsindən I oktavanın "re" diyez səsinə qədərdir.

Lakin praktikada həm ifaçılar, həm də bu alət üçün əsər yazan bəstəkarlar alətlərin növlərinin bir qədər fərqli təsnifatını verirlər. Xatırladaq ki, Azərbaycan ifaçılıq sənətində (ansambllar və xalq çalğı alətləri orkestrlərində) milli nəfəs alətləri xüsusən "in H" kökündə istifadə olunur. Bu baxımdan aşağıda göstər-diyimiz alətlərin diapazonları yazıldığından fortepianoya nəzərən yarım ton bəm (məsələn, balabanda "do" fortepianoda ""si") səslənir.

- **Soprano balabanın** adı demək olar ki, istifadə edilmir. Bəzi hallarda soprano dedikdə də pikkolo aləti nəzərdə tutulur. **Pikkolo balabanın** (Cürə balaban) diapazonu I oktavanın "do" səsindən II oktavanın "sol" səsinə qədər.

- **Alt balabanın** diapazonu kiçik oktavanın "sol" səsindən II oktavanın "do" səsinə qədərdir (yəni yuxarda qeyd edilən soprano balabanda olduğu kimi). Bəstəkarlar onu partiturada alt balabanı kimi qeyd edir və bəzən bu aləti orkestr balabanı da adlandırırlar.
- **Tenor balabanın** diapazonu böyük oktavanın "si" səsindən I oktavanın "sol" səsinə qədər.
- **Bas (bəm) balabanın** diapazonu böyük oktavanın "sol" səsindən I oktavanın "do" səsinə qədərdir.

İlk dəfə olaraq tenor balaban və bas balabanın təkminləşdirilmiş növünü Azərbaycan Milli Konser-vatoriyasının rektoru, Xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi və balaban ifaçısı Babaxan Əmirov Bəstəkarlar İttifaqında təqdimatını keçirərək ictimaiyyətə nümayiş etdirmişlər. Burada balaban ifaçılarından ibarət sekstet təqdim edərək, ansamblda ifa olunan əsərlərin tam şəkildə tembrlərini əhatə etmək məqsədi ilə tenor və bas balabanlardan istifadə olunmuşdur.

Bildiyimiz kimi, zurna alətinin işlək diapazonu I oktavanın "si" bemol səsindən II oktavanın "do" səsinə qədərdir. Lakin aparılan təkminlışmə nəticəsində (Ş.Fətəliyev aləti təkminləşdirərək) I oktavanın "sol" səsindən, II oktavanın "si" bemol səsinə qədər genişləndirmişdir. Alətin diapazonunun artırılması, rəqs və muğam ifaçılığındakı imkanlarını da genişləndirmişdir. Ş.Fətəliyev həmçinin bas balaban alətini də təkmilləşdirmişdir. O, bas balabana klapan əlavə etməklə bəmdə olan "lya" səsini əldə etmişdir.

Balaban alətində ifaçılq baxımdan müəyyən problemləri aradan qaldırmaq üçün daima professional ifaçılar axtarışda olurlar. Belə bir işin öhdəsindən müasir balaban ifaçılığının dəyərli nümayəndəsi, hal-hazırda AMK-nı tələbəsi olan Rameş Ağahüseyn oğlu Paşayevin (1975-ci ildə Lənkəranda anadan olub. O, Məhəmmədli Əliyev, Eldar Fərzullayev, Elman Lütfiyev və İlyas Vəliyev kimi ustad sənətkarlardan bəhrələnmişdir) də adını çəkmək lazımdır.

Ondan aldığımız məlumata görə, bir il ərzində balabanda aparılan təkmilləşmə nəticəsində klapanların düzülüş qaydasında dəyişiklik edərək alətin diapazonunu kiçik oktavanın "mi" səsindən II oktavanın "re" səsinə qədər artırmış, hətta mahir ifaçılar "mi" bemol səsini də ifa edə bilir. Belə təkmilləşmə muğam ifaçılığında balabanın bədii-texniki imkanlarını genişləndirir. Artıq təkmilləşdirilmiş balaban üçün bəstəkarlar da geniş diapazonlu, iri həcmli əsərlər yaza bilərlər. Bu təkmilləşmiş balabanda öz tonallığında "Rast", "Bayatı-Şiraz", "Bayatı-Qacar" dəstgahlarını tam şəkildə, "Zabul-Segah" və "Şur"un "Mayə" şöbələrini də rahat şəkildə ifa etmək olar.

Əsərin adı "Təkmilləşmiş balaban"
Obyektiv forması rəqəm yazısı
Növü tətbiqi sənət əsəri
Açıqlanması açıqlanmamışdır
Qeydiyyat nömrəsi 12/C-12996-23
Qeydiyyat tarixi 24.02.2023
Müstəsna müəlliflik hüquqlarının sahib(lər)i
Rameş Ağamirzə oğlu Paşayev (Rameş Paşa)
Sifariş № Q-21.02.2023/120-8e
Şöbə müdiri Nadirə Bədəlbəyli
Mübahisə yaranan hallarda, digər sübutlar olmadıqda, qeydiyyat haqqında Şəhadətnamə məhkəmə tərəfindən müəlliflik prezumpsiyası kimi tanınır ("Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında" Azərbaycan Respublikasının Qanunu, madda 8, hissə 5)
"Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında" Azərbaycan Respublikası Qanununa uyğun olaraq və Azərbaycan Respublikası Prezidentinin "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında" Azərbaycan Respublikasının Qanununun tətbiq edilməsi barədə" 8 oktyabr 1996-cı il tarixli Sərəncamı ilə verilən səlahiyyətlər əsasında Azərbaycan Respublikası Əqli Mülkiyyət Agentliyi
Müstəsna müəlliflik hüquqlarının sahib(lər)inin soyadı, adı, atasının adı: Rameş Ağamirzə oğlu Paşayevin (Rameş Paşa) "Təkmilləşmiş balaban"
əsərini qeydiyyatdan keçirmiş və bu Şəhadətnaməni vermişdir.
İdarə Heyətinin sədri Kamran İmanov

Yaradıcılıqla məşğul olan Paşayev Rameşin klassik balaban ifaçılığı üslubunda "Şur" muğamı üstündə balaban, zurna və tütək üçün bəstələdiyi "Qönçə gülü" (digər adı "Muradı") rəqsinin adını qeyd etmək istərdik. Qədim Azərbaycan rəqslərini geniş şəkildə araşdıran alim Rauf Bəhmənli bu rəqsi nota almış [3, s.366] folklor musiqisi üslubunda yazılmasını vurğulayaraq, müasir dövrdə də itməməsini bir daha sübut etmək üçün öz kitabına salmışdır. Rameş Paşayevin digər "Ahıllar" (sırf balaban üçün yazılmış rəqs) adlanan rəqsinin də adını çəkmək olar. Bu nümunə şüştər məqamındadır.

Müasir dövrdə balaban alətinin təbliği və inkişafı üçün professor Siyavuş Kərimi böyük işlər görərək, ilklərə imza atır. Buna misal kimi 2022-ci il may ayının 22-26 tarixlərində Azərbaycan Milli

Konservatoriyasında ilk dəfə olaraq "Milli nəfəs alətlərinin festivalı" keçirilmişdir. Bu festival respublika daxilində milli nəfəs alətləri ifaçıları arasında olduqca əlamətdar hadisə kimi qeyd olunmalıdır. Festivalda 20 ifaçı öz məharətlərini göstərərək dinləyici və musiqisevərləri ifaları ilə heyrətləndirdilər. Burada həm gənc nəslin istedadlı nümayəndələrini (Baxış Binyətov, İdris Tağıyev, Nuran Bəkirov, Quliyev Pərviz, Məqsəd Əzizov, Nicat Məsimov, Araz Fətəliyev, Elşad Şıxəliyev, Fəqan Ələsgərov, Anar Vəlizadə, Emin Fətəliyev, Mətləb Abdullayev), həm də qocaman ustad ifaçıları səhnədə izləmək imkanı yaranmışdır (Vələdov Məlikəhməd Yarəhməd oğlu (1939) Ələsgərov Rasim Əlimusa oglu (1947)). Qeyd etmək lazımdır ki, milli nəfəs alətlərinin, o cümlədən balaban alətinin nə qədər inkişaf edib, nəinki muğam dəstgahlarının, həmçinin bəstəkar əsərlərinin və populyar musiqi, caz və bu kimi müasir üslublu, müxtəlif janrlı əsərlərin və improvizələrin öhdəsindən gəlməyinin şahidi olduq. Bu olduqca sevindirici haldır, çünki ifa tərzinin mükəmməlliyi, yeniliklərə addım atmağa sövq edən amildir. Bu da inkişaf deməkdir. Qeyd etmək istərdik ki, gənc ifaçılar olan Nicat Məsimov, Anar Vəlizadə və başqaları Beynəlxalq səhnələrdə öz uğurları ilə milli alətimizi xarici ölkələrdə layiqincə təmsil etmişlər. Beləliklə, Nicat Məsimov ABŞ – "Woodwinds and Brass Competition 2014" adlı beynəlxalq müsabiqə üzrə I yerə layiq görülərək "Laureat" adını almışdır. Həmçinin Anar Vəlizadə ABŞ-ın Nyu-York şəhərində Karnegi Hollda keçirilən "İnternational Muzik Talent Compe-tition Fall-2018" yarışmasında I yerə layiq görülmüşdür. O, dünyanın nüfuzlu konsert salonlarında biri olan "Karneqi Holl" səhnəsində milli alətimiz olan balabanla çıxış edərək bu aləti dünyaya tanıtmışdır. Həmçinin 2018-cı ildə ilk "Balaban və Simfonik Orkestr üçün Konsert" Abuzər Manafzadə tərəfindən bəstələnmişdir. Bu əsər böyük müvəffəqiyyətlə gənc solist Nicat Məsimov tərəfindən ifa olunaraq Amerikanın Kaliforniya ştatında Premyerası baş tutmuşdu.

Beləliklə, məqaləmizdə balabanın Azərbaycan instrumental ifaçılığındakı roluna və tədrisinə diqqət yetirdik. Təkmilləşdirilmiş balabanlar vasitəsi ilə Azərbaycan muğamlarının dəstgah halında ifa olunma-sından söz açdıq. Əlbəttə ki, kiçik bir məqalədə balabanın tam tədrisi və ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə bağlı əhatəli şəkildə fikirləri təqdim etmək imkan xaricindədir. Lakin hal hazırda AMK-da yüksək səviyyədə tədris olunan instrumental ifaçılıq, o cümlədən balaban ifaçılığı və təbliğatı haqqında müəyyən məsələlərə açıqlama verməyə çalışdıq.

Bildiyimiz kimi, hər bir gənc balaban ifaçısının uğuru, müəllimlərinin, ustadlarının layiqli davamçısı, eyni zamanda xalqımızın milli sərvətini, xalq musiqisini, muğamları yeni inkişaf mərhələsində yaşatması deməkdir. Bizim isə mənəvi borcumuz məhz belə gənclərə dəstək olmaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. "Azərbaycan xalq çalğı alətləri" (musiqişünaslıq-orqanolojı tədqiqat), B.: Adiloğlu, 2002, 454 s. file:///C:/Users/USER/Desktop/Azerbaycan_xalq_chalgi_aletleri.pdf
2. Bədəlbəyli Ə.B. "İzahlı m onoqrafik musiqi lüğəti", B.: Elm, 1969, 248 s.
3. Bəhmənli R. B."Azərbaycan qədim rəqs havaları" , Bakı, "Şərq-Qərb", 2021 672 səh.
4. Bunyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnəşr, 1993, 264 s.
5. Hacıbəyli Ü. "Seçilmiş əsərləri" II cild "Şərq-Qərb", 2005, 455 s.
6. Kərimov M.T. "Azərbaycan musiqi alətləri", B.: "Yeni nəsl"2003,184 s.
7. Nəcəfzadə A.İ. "Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lügəti", II nəşr, B.: "Min bir mahnı MMC", 2004, 128 s.
8. Nəcəfzadə A.İ., Cabbarov E.İ. Bakalavr təhsili üzrə balaban aləti üçün "İxtisas-muğam" fənninin proqramı, Bakı-2010, "MBM" nəşriyyat mətbəəsi, 40 s.
9. Nəcəfzadə A.İ., "Etnoorgonologiya", Bakı-2016, "Ecoprint" 304 s.
10. Müslümov M.X., Musazadə R.M. Bakalavr səviyyəsi üçün "İxtisas-muğam" fənni üzrə Proqram, Bakı-2019, "Ecoprint", 23 s.
11. Musazadə R.M., Mansurov M. Magistr hazırlığı üçün "İnstrumental-muğam ifaçılığı" fənn proqramı, Bakı-2018, "Ecoprint", 12 s.
12. Багирова С. Азербайджанский мугам: принципы инструментального ансамбля, http://www.musicmuseum.az/turksoy2010/tstez22.doc
13. Гусейнли Б, Керимова Т. "Народные певцы и музыканты: Али Керимов" , "Konservatoriya" jurnalı 2020 №4 (49) 75-101 s.
14. http://konservatoriya.az/?p=1018 , Konservatoriya, №1, 2015.
15. http://konservatoriya.az/?p=1132, Konservatoriya, № 2, 2015.

Лала ГУСЕЙНОВА
Ph.D, проректор АНК по научной работе,
профессор,
Заслуженный деятель искусств Азербайджана
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0877-8410
E-mail: lala-abi@mail.ru

Малик МАНСУРОВ
Заведующий Кафедрой
«Инструментального мугама» АНК,
Доцент, народный артист Азербайджана

ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ МУГАМА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация: *В представленной статье рассматриваются вопросы интерпретации азербайджанского мугама на современном этапе. Особо выделяется такая форма подачи мугамного текста, которую мугаматисты называют композицией. Она отличается более свободной трактовкой традиционного мугамного цикла – дастгяха. По мнению авторов, появление данной формы связано с постепенной утратой в XX веке навыков редифсазлыг - редифотворчества (редиф — это детальный порядок следования друг за другом мугамных частей в конкретном дастгяхе). Данный процесс стал следствием утверждения единых редифов в учебных программах. На основе сопоставлений нескольких версий мугам-дастгяха «Чахаргях», исследуется изменения его состава в разные временные отрезки. Принципы дастгяха сохраняются и в современных мугамных композициях, которые в определенном смысле могут рассматриваться как дастгяхи с новым редифом.*

Ключевые слова: *Азербайджанский мугам-дастгях, современные мугамные композиции, мугам-дастгях «Чахаргях», редиф дастгях, редифсазлыг, Алим Гасымов*

Lala HUSEYNOVA
Vice-rector for scientific affairs of
Azerbaijan National Conservatory,
Doctor of Philosophy in Art Studies,
Honored Art Worker of Azerbaijan,
Professor

Malik MANSUROV
The head of the "Instrumental Mugham" department
of Azerbaijan National Conservatory
People's Artist of Azerbaijan, docent

INTERPRETATİON İSSUES İN MUGHAM PERFORMANCE: TRADİTİONS AND MODERNİTY

Abstract: The article deals with the interpretation of Azerbaijani mugham at the present stage. This form of presentation of the mugham text, which mugham performers call composition, stands out in particular. It is distinguished by a more free interpretation of the traditional mugham cycle – dastgakh. According to the authors, the appearance of this form is associated with the gradual loss of the skills of redifsazlyg - redif-creativity in the XX century (redif is a detailed order of the mugham parts following

each other in a particular dastgah). This process was the result of the approval of uniform redifs in educational programs. Based on comparisons of several versions of the mugham-dastgah "Chakhargah", the changes in its composition in different time periods are investigated. The principles of dastgah are preserved in modern mugham compositions, which in a certain sense can be considered as dastgahs with a new redif.

Keywords: Azerbaijani mugham-dastgah, modern mugham compositions, mugham-dastgah "Chahargah", redif dastgah, redifsazlig, Alim Gasimov

Lalə HÜSEYNOVA
AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Malik MANSUROV
AMK-nın "İnstrumental muğam" kafedrasının müdiri
Xalq artisti, dosent

MUĞAM İFAÇILIĞINDA İNTERPRETASİYA MƏSƏLƏLƏRİ: ƏNƏNƏ VƏ MÜASİRLİK

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan muğamının müasir mərhələdə təfsir məsələlərindən bəhs edilir. Xüsusilə, son onillikdə muğam ifaçılarının özlərinin bir sıra səbəblərə görə kompozisiya adlandırdığı təqdimat formasına diqqət çəkilir ki, onların başlıca xüsusiyyəti muğam silsiləsinin daha sərbəst şərhidir və bu tərz yanaşma ənənəvi dəstgah tərkibindən kənara çıxmağı nəzərdə tutur. Bu formanın muğam ifaçılığında meydana çıxması, müəlliflərin fikrincə, ilk növbədə 20-ci əsrdə rədifsazlıq məharətinin tədricən itirilməsi ilə bağlıdır (rədif - bu və ya digər dəstgahda muğam hissələrinin bir-birinin ardınca müfəssəl düzümünə deyilir). Belə bir vəziyyətin əmələ gəlməsi, Azərbaycanın yeni musiqi təhsili sistemində bütün muğam proqramlarında dəstgahların vahid universal tərkiblərinin formalaşdırılmasının bir nəticəsi idi. Məqalədə "Çahargah" muğam-dəstgahının bir neçə variantının müqayisəsi əsasında bu dəstgahın tərkibində müxtəlif dövrlərdə baş verən dəyişikliklər nəzərdən keçirilmiş, habelə eyniadlı müasir kompozisiyalarda daha sərbəst yozumlara baxmayaraq, eyni zamanda dəstgah prinsiplərinin qorunub saxlandığı da göstərilmişdir ki, bu da həmin kompozisiyaları müəyyən mənada yeni rədifə malik dəstgah kimi qəbul etməyə imkan verir.*

Acar sözlər: *Azərbaycan muğam dəstgahı, müasir muğam kompozisiyaları, "Çahargah" dəstgahı, dəstgah rədifləri, rədifsazlıq, Alim Qasımov*

Проблема сохранения традиций устного музыкального творчества с каждым годом приобретает особую актуальность. Не являются исключением и макамная музыка. Как сохраняются традиции и по какому пути идет процесс обновления жанра с позиций требований современного слушателя и исполнителя? В своем докладе мы постараемся дать некоторые ответы на этот сложный вопрос, требующий дальнейшей более детальной разработки.

Среда обитания нынешних исполнителей мугама довольно разнообразна. Азербайджанские мугаматисты активно выступают на различных концертных площадках, на фестивалях и конкурсах, на теле- и радиопередачах, в мугамных операх, принимают участие в исполнении произведений азербайджанских композиторов. И всё это порождает разнообразную форму подачи мугамного текста. С сожалением приходится отмечать, что давно кануло в Лету практика многочасового исполнение мугамного дастгяха, когда приглашенные на различные меджлисы мугаматисты, в течении 2-3, а порой и 4 часов демонстрировали своё искусство, исполняя порой всего лишь один дастгях. В данный момент на различных концертных площадках мугамному дастгяху, в виде крупной циклической формы, отводится незначительная роль. Чаще всего, исполняется укорочен-

ная версия того или иного мугам-дастгяха с довольно эффектной кульминацией, при котором певец-ханенде стремится, в первую очередь, показать свои голосовые возможности, распевая зянгуле, а сопровождающие его инструменталисты – свою виртуозную технику исполнения. Отрадным исключением являются свадебные меджлисы в некоторых селениях в окрестностях Баку, таких как Нардаран, Бузовна, Маштага, где собираются знатоки мугама и классической восточной поэзии и слушают многочасовое исполнение мугам-дастгяха, а известные мугаматисты обязаны удовлетворить изысканный вкус любителей традиционного мугама.

В нашем докладе мы остановимся на получившей в последние десятилетия распространение такой форме интерпретации мугама, которую сами исполнители называют просто композицией. Например, «Şur kompozisiyası» («Композиция Шур»), «Çahargah kompozisiyası» («Композиция Чахаргях») и т.д. В чём суть такого рода композиций и чем она отличается от традиционного циклического дастгяхя?

На данный момент Азербайджанский мугам-дастгях имеет свою твердо устоявшуюся структуру, в которой неметрические части - шобе и гюше - чередуются с метроритмически структурированными частями – теснифами и рянгями. Чётко обозначен и порядок исполнения шобе и гюше с соответствующей линией развития - постепенным восхождением к кульминации и последующим возвратом на начальную позицию в рамках определенных правил. Что же касается исполняемых между шобе, теснифов и рянгов, то творческая свобода здесь более ощутима в том смысле, что могут звучать различные образцы. В советский период ханенде и мугаматисты были вынуждены скрывать свое авторство теснифов и рянгов, так как композиторами обычно называли музыкантов, имеющих соответствующий диплом консерватории. Это привело к тому, что многие теснифы и рянги лишились своих создателей – их имена скрылись под общим «грифом» народной музыки. В последние же десятилетия идет обратная тенденция, когда в поисках авторов того или иного образца, авторство присуждается иногда ошибочно и найти истинного создателя того или иного теснифа или рянга бывает порой очень трудно.

Таким образом, авторское начало в мугамном творчестве присутствовало всегда, но имела свои сложившиеся правила. Но здесь возникают следующие вопросы: как соотносятся правила составления новых мугамных композиций со сруктурой традиционного дастгяха и имеет ли такая композиция право на авторство?

Ответ на поставленный вопрос может дать мой содокладчик, известный устад тарист и наставник, народный артист Азербайджана, заведующий кафедры «Инструментальный мугам» АНК Малик Мансуров. Тот факт, что Малик Мансуров долгие годы работал с выдающимся азербайджанским ханенде Алим Гасымовым, творчество которого вышло далеко за рамки традиционного мугамного исполнительства, делают эти ответы, как нам кажется, более убедительными.

- Если мугаматист исполняет дастгях, то он должен следовать его структуре и наиболее полно охватить все его шобе и гюше. Композиция же дает нам возможность охватить всего несколько гюше или шобе. Это особенно необходимо во время исполнения на конкурсах, концертах, когда время строго ограничено. В своих композициях я обычно отталкиваюсь от определенного теснифа или рянга. В последние годы меня особенно привлекают композиторские песни, в которых можно увидеть оригинальный магамный план. Используя эти песни, я выстраиваю композиции в пределах 10 или 15 минут. В одной из своих композиций я использовал забытую песню композитора Рамиза Миришли, в которой мастерски были использованы четыре макамных сфер - Шур, Сарендж, Шюштер и Сегях. В нынешних дастгяхах вы не увидите такого. Таким образом, появляется возможность сочетать несовместимые на первый взгляд различные мугамы, их шобе и гюше, которые не наблюдаются в дастгяхах. Думается, корни этого процесса - в композиторском творчестве XX века, когда основоположник азербайджанской композиторской школы Узеир Гаджибейли разработал ладовую систему азербайджанской музыки на основе мугамов и применив ее своей музыке, раскрыл неисчерпаемые модуляционные возможности азербайджанских магамов (ладов). Данный принцип он настойчиво прививал своим ученикам – давал задания на сочинения мелодий, где путем различных отклонений, нужно было находить механизм оригинальной модуляции из одного макама в другой. В творчестве наших известных композиторов, особенно бывших

мугаматистов – таристов, кяманчистов, таких как Фикрет Амиров, Джахангир Джахангиров, Ариф Меликов, Адиль Бабиров, Рамиз Миришли, Шафига Ахундова и др. мы находим уникальные отклонения и модуляции, которые дают нам богатейшую почву для построения мугамных композиций. Часто на уроках я показываю эти песни на примере мугамных модуляций. Данный процесс наблюдался и в творчестве известных певцов, таких как Бюльбюль, Рашид Бейбутов. Например, Рашид Бейбутов в своих народно - песенных попурри с большим мастерством сочетал песни с различными ладовыми основами. Работая с Алимом Гасымовым, я видел, как он свободно переходил из одного мугама в другой. Например, из песни в магаме Сегях, он напрямую переходил в мугам «Махур-Хинди», причем в его кульминационный раздел «Ирак» и заканчивал свое выступление с теснифом в макаме Раст. Таким образом, он подытоживал свое выступление пением теснифа, а не мугама, как это обычно происходит.

Судя по данному высказыванию, мугамная композиция, в первую очередь, отличается более свободным ладовым строением, а также структурой следования частей дастгяха. Опираясь на определенную песню или тесниф, а также рэнг, исполнитель строит вокруг нее динамическую мугамную композицию, соответствующую образно-эмоциональному строю выбранного образца.

По нашему мнению, которое совпадает и с мнением некоторых известных устадов-мугаматистов (например, заслуженного артиста Азербайджана, ученика и продолжателя традиций устада Бахрама Мансурова, преподавателя АНК Валеха Рагимова), современные мугамные композиции – это ничто иное, как более свободная трактовка тех же дастгяхов, т.е. на основе дастгяхов ханенде или сазенде ведут поиски оригинальных решений. Но не всегда это получается убедительно, драматургически выверено. Если создающий композицию ханенде стремится, в первую очередь, отразить философскую сущность словесного текста, т. е. старается следовать за содержанием, то в чисто инструментальных композициях проблема, думается, усложняется. Главным становится показ виртуозных возможностей исполнителя, что влияет и на драматургию композиции. Неоправданные частые кульминации, сумбурное этюдообразное движение вверх и вниз, интонационный разнобой порой являются главными отличительными чертами таких композиций.

Одна из главных причин появления свободных мугамных композиций является то, что в Азербайджане, по объективным причинам не получило активное развитие *редифсазлыг* (редифотворчество, практика создания редифов), которое подразумевает различные структурные версии (порядок следования шобе и гюше) одного и того же мугам-дастгяха. Выдающиеся устады-ханенде прошлого, как правило, не только сочиняли новые теснифы и рянги, но и активно разрабатывали свои редифы. В советский период с утверждением учебных программ по мугаму, постепенно сформировалась единая универсальная структура дастгяхов, что и передавалась каждому новому поколению педагогами-мугаматистами. Но какой бы совершенной не была данная структура дастгяхов, шлифовавшаяся на протяжении XX века, отказ от активного редифного творчества, в конце концов привело к более узкому, ограниченному пониманию самой сущности мугам - дастгяха. Таким образом, утверждение универсальных программ по мугаму, с одной стороны, четко сформировала структуру каждого мугама, сделав ее логически более выверенной и совершенной, а с другой стороны, резко ограничила творческую свободу мугаматистов в строении исполняемого мугама, которые в первую очередь отталкивались и продолжают отталкиваться от учебных образцов того или иного мугам-дастгяха.

Постараемся прокомментировать все это на конкретных примерах. Мы решили остановиться на интерпретациях мугам-дастгяха «Чахаргях».

В настоящее время устоявшаяся **структура мугам – дастгяха «Чахаргях» такова:** «Бардашт», «Майе-Чахаргях», «Бестенигяр», «Хасар», «Моалиф», «Гарра», «Мухалиф», «Мансурийя», «Уззал» и в конце «Чахаргяха аяг» с помощью шобе «Маглуб».

Все названные шобе и гюше мугам-дастгяха «Чахаргях» опираются на одноименную ладовую основу. Но такая строго выверенная в ладовом отношении структура данного дастгяха сформировалась лишь к середине прошлого столетия. Если же мы взглянем на более ранние источники, где даны таблицы структуры дастгяхов, то картина совсем иная. Например, источник начала XX века представляет данный мугам с пятнадцатью *шобе* и *гюше* [3, с.38]:

Строение дастгяха «Чахаргях» в трактате
Мир Мохсуна Навваба (1833-1918)

1. «Чахаргях»
2. «Сегях» – ладовая сфера сегях
3. «Забул» - ладовая сфера забул
4. «Йедди- Хасар»
5. «Мухалиф»
6. «Маглуб»
7. «Мансурийя»
8. «Замин-хара» - ладовая сфера раст и шур
9. «Маверанахр» - ладовая сфера раст и шур
10. «Хиджаз» - ладовая сфера шур
11. «Шахназ»- ладовая основа шур
12. «Азербайджан» - ладовая сфера шур и раст
13. «Аширан» - ладовая основа сегях и раст
14. «Зенги-шотор» - ладовая основа раст
15. «Керкуки» - ладовая основа шур и раст

Как видно из данной структуры, в недалеком прошлом дастгях «Чахаргях» включал в себя шобе и гюше из других мугамов и соответственно из других макамных сфер, таких как «Сегях», «Шур», «Баяты -Каджар» и т.д. И это, по всей видимости, воспринималось довольно естественно. Самое же главное, образно говоря, не заблудиться в пути и уметь грамотно вернутся к началу, т.е. в начальную ладовую сферу. Неспособных это делать ждало своеобразное «прилюдное порицание», когда во время исполнения мугама к неопытным ханенде и сазенде в качестве напоминания подносили лестницу, чтобы они с ее помощью смогли совершить соответствующее нисхождение (данный факт нашел свое отражение в фильме «Аккорды долгой жизни», повествующей о жизненном пути Узеира Гаджибейли).

В 1925-м году впервые для учащихся Тюркского Музыкального Техникума в Баку была составлена программа по курсу мугам, где дастгях «Чахаргях» состоял из следующих *шобе* и *гюше*: «Майе-Чахаргях», «Бал-и Кябутар», «Бестенигяр», «Маненди-мухалиф» «Хасар», «Моалиф», «Гарра», «Меглуб», «Мансурия», «Уззал», «Мухалиф», «Чахаргяха аяг».

А теперь рассмотрим структуру композиции всемирно известного азербайджанского ханенде Алима Гасимова под названием «*Ayrılır*» (расставание, прощание) на известную газель Имададдина Насими, которая опирается на мугам «Чахаргях». Надо отметить, что дастгях «Чахаргях» имеет несколько версий в исполнении Алима Гасымова. Повышенный эмоциональный тонус, героический накал данного мугама создает хорошую почву для создания динамичных, экспрессивных, виртуозных композиций, что является их особо отличительными чертами. Известно, что начиная с 90-годов прошлого столетия, Алим Гасымов одним из первых встал на путь нового переосмысления мугама. В своём исполнении мугама он начал смело использовать композиторскую музыку и песни, которые никогда не звучали в дастгяхах в исполнении певцов-ханенде. Специально для его голоса были сочинены эстрадные песни с джазовыми элементами, где и мугам стал звучат по-особому. Но самое важное то, «что ханенде первым в новейшей, пост-советской истории азербайджанского мугама восстановил его трактовку как воплощенного в музыке акта божественной воли.[…] Именно, культивируемое в суфизме состояние «hal» является для ханенде главным импульсом к построению мугамной формы и, следуя этому состоянию он допускает свободное претворение ее канонов» (1, с.73-74)

Сказанное мы ясно наблюдаем и в композиции «Ayrılır», где отправной точкой и рефреном явилась частично измененная в словах распеваемая строка - Ey insanlar, yarı-pünhan ayrılır» из известной газели Насими. Опираясь на устоявшуюся структуру дастгяха «Чахаргях» и, следуя содержанию газели, он строит свою, иную исполнительскую версию данного мугам-дастяха. Здесь

хорошо просматриваются контуры традиционного Чахаргяха: «Бардашт», «Бестенигяр», «Хасар», «Моалиф», «Мухалиф», «Уззал», далее следует распевание под ритмическую формулу «Бал-и Кябутар», кульминация «Мансурийя» и в конце возврат к «Майе-Чахаргях». Но все эти шобе и гюше, подчиняясь главной идее, заложенной в гениальных строках великого Имададдина Насими, получают новое осмысление в передаче традиционного мугама.

Ниже приводим образец инструментальной композиции «Чахаргях» в трактовке Малика Мансурова, в котором форма выстроена и подчинена строению рянга Ахмеда Бакиханова.

Структура композиции «Чахаргях» в исполнении группы «Назназы» под руководством М.Мансурова (солист- Н. Джабизаде)

1. *«Майе-Чахаргях»*
2. *Рянг (автор - Ахсан Дадашев)*
3. *«Бал-и Кябутар»*
4. *«Чахар-мизраб»*
5. *«Бардашт»*
6. *Рянг (автор - Ахмед Бакыханов)*
7. *«Мухалиф»*
8. *«Бестенигяр»*
9. *«Саба» -ладовая сфера шур*
10. *«Симаи-ирак»*
11. *«Бестенигяр»*
12. *«Хасар»*
13. *«Сегях» – ладовая сфера сегях*
14. *«Чахаргях»*

Странным на первый взгляд может показаться место начального в традиционном дастгяхе шобе Бардашта. Идея автора состоит в подведении всего начального развития, выполняющего роль вступления, к Бардашту как к новому началу (ведь Бардашт сам по себе является своего рода «вершиной-источником»), после которого звучит центральная идея всей композиции – Рянг из репертуара Ахмеда Бакиханова. Далее имеются отклонения в другие магамные сферы, которые просматриваются в контуре центрального рянгя композиции и привносящие новизну в данный мугам-дастгях. Но так уж сложилась традиция: называть новое прочтение того или иного мугамного дастгяха довольно условным понятием – композицией (ведь дастгях также является особым видом музыкальной композиции, имеющим свои принципы строения и развития.) Рассматривая многие современные мугамные композиции, можно отчетливо увидеть контуры этих принципов, где структура подчинена единой идее восхождения с множественными отклонениями и последующим возвращением на круги своя. И представленная нами инструментальная композиция, по нашему мнению, не что иное, как своеобразный радиф дастгяха «Чахаргях», где имеются и вышеназванные традиционные шобе и кюше, и обязательные для образования любого дастгяха шобе – Майе и Бардашт, а также привнесены новые ладовые сферы путем интересных отклонений и модуляций.

Таким образом, практика исполнительства мугама показывает, что творческое начало, присущее этому виду музыкального искусства во все времена, имеет место и в современном исполнительстве дастгяхов. Но данный процесс требует более основательного, научного подхода к исследованию сложившейся на сегодняшний день системе образования. Одной из мер, по нашему мнению, является активное возрождения практики *радифсазлыг* с обязательным обучением этому мастерству в рамках консерваторского образования. Это будет способствовать развитию новых оригинальный решений в рамках исполнения традиционного азербайджанского мугамного дастгяха.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гусейнова А.Н. Семантические и интонационно-структурные особенности мугама в интерпретации Алима Гасымова. Материалы II Международного научного симпозиума «Мир Мугама», Баку, "Şərq-Qərb", 2011, с.73-79

2. Гусейнова Л.Ш. Азербайджанский мугам сегодня: вопросы интерпретации. Материалы I Международной научно-практической конференции «Искусство маком и его роль в мировой цивилизации», Шахрисабз, 2018, с. 72-75

3. Mir Möhsün Nəvvab. Vüzuhil-ərqam. Bakı, Elm, 1988, 84 s.

Султонали ХУДОЙБЕРДИЕВ

Кандидат искусствоведения.
(Таджикистан)
Email: hunarmand@mail.ru

ВОПРОСЫ ТАДЖИКСКОГО МАКОМНОГО ТВОРЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ЛОКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

***Аннотация**: Основная тема данной статьи направлены вопросам макомного творчества долинных таджиков, которые в большей степени проживает в городах древнего Согда. Регион Согдийской области известно своей уникальной музыкальной традицией, характеризующими многообразными отдельными жанрами макомного творчества и различной манерой его школы исполнения.*

*Главной из них представляет **худжандская испольнительская школа**, которая связана с известных певцов-исполнителей, как Содирхона Хофиз и его последователями: Максудчон Болтуевым, Додобой Урунбоевым, Маъруфхоча Баходуровым, Боймухаммад Ниёзовым, Джурабек Набиевым и др.*

В Худжандском стиле характерна музыкальная традиция макомного искусства. К нему относится, в первую очередь, варианты классической музыки (например, Дугох – I, II, III, Баёт I, II, III, YI., Шохноз-Гулёр и народно-профессиональные инструментальные музыкальные варианты, как, Дилхироч, Сегох и пр.).

*Вторым направлением в данном регионе является **Исфаринская школа исполнения.** Она связано с именем Зебопари, Мадумар Хофизом, Ибни Амин, Иброимчон Норматовым, Мирзкурбон Солиевым, Муродчон Юлбарсовым и др.*

Здесь популярна отдельные варианты жанров классическая песня как, циклические песни Дугох 1,2,3,4; Гиря 1,2,3; Баёт 1,2,3,4. Кроме песенных жанров еще бытует инструментальные варианты народной и классической музыки. К ним относятся такие отдельные мелодии, как; Турандод, Фаргонача 1,2; Сарбоз 1,2,3; Фигон, Мушкилот, Кучабоги и пр.

***Ключевые слова:** маком, макомное творчества, исполнительская школа, локальное направление*

Sultonali KHUDOYBERDITV
PhD

ISSUES OF MAKOM CREATIVITY IN TAJIKISTAN IN THE CONTEXT OF LOCAL STYLES

***Abstract**: In each national musical heritage of the Central Asian peoples, it is not difficult to feel the presence of local styles, which are associated with both ethnic community and socio-economic and geographical living conditions of a particular local region. There are mainly three local groups in the musical heritage of the Tajik people. 1) Gorno-Badakhshan, 2) Khatlon, 3) Sogdian. Each of these groups has its own stylistic musical forms. There is still another classification in scientific usage, which suggests a look at Tajik traditional music with its division into music of mountain and valley styles. First of all, the diversity here is striking, due to the presence of many additional divisions – local styles, which differ in certain stylistic features and represent styles of another – less large–scale - level. For example, in the Gorno-Badakhshan direction, these are Shugnan, Rushan, and Bartang styles. In Khatlon – Dashtijum, Voseisik, Shurabad and Kulyab.*

The main topic of this article is devoted to the issues of makom creativity of valley Tajiks, who mostly live in the cities of ancient Sogd. The region of Sughd region is known for its unique musical tradition, characterized by diverse individual genres of makom creativity and the different manner of its school of performance. The main one is the Khujand performing school, which is associated with famous singer-performers like Sodirkhona Hofiz and his followers: Maksudchon Boltuev, Doba Urunboev,

Marufkhocha Bahodurov, Boymukhammad Niezov, Jurabek Nabiev, etc. The Khujand style is characterized by the musical tradition of makom art. It includes, first of all, variants of classical music (for example, Dugoh – I, II, III, Bat I, II, III, YI., Shohnoz-Guler and folk-professional instrumental musical variants, such as Dilhiroch, Segoh, etc.). The second direction in this region is the Isfara school execution. Some variants of the classical song genres are popular here, such as cyclic songs Dugoh 1,2,3,4; Kettlebell 1,2,3; Bass 1,2,3,4. In addition to song genres, there are also instrumental versions of folk and classical music. These include such individual melodies as; Turandod, Fargonacha 1,2; Sarboz 1,2,3; Figon, Mushkilot, Kuchabogi, etc..

Keywords: *makom, makom creativity, performing school, local direction*

Sultonəli XUDOYBERDİEV
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

TACİK MAKOM YARADICILIĞI MƏSƏLƏLƏRİ LOKAL ÜSLUBLAR KONTEKSTİNDƏ

Xülasə: *Məqalənin mövzusu Soqd şəhərlərində yaşayan vadi taciklərinin maqom yaradıcılığı məsələlərinə yönəldilmişdir. Soqd rayonu makom yaradıcılığının müxtəlif fərdi janrlarını və ifaçılıq məktəbinin fərqli üslubunu səciyyələndirən özünəməxsus musiqi ənənəsi ilə tanınır.*

Əsası Sodirxana Xofiz və onun davamçıları: Maqsudçon Boltuyev, Dodoba Urunboyev, Marufxoça Bahodurov, Boymuhamməd Niyozov, Curabek Nəbiyev və başqaları kimi tanınmış müğənnilərlə bağlı olan Xocand ifaçılıq məktəbidir.

Xocənd üslubu makom sənətinin musiqi ənənəsi ilə səciyyələnir. Buraya, ilk növbədə, klassik musiqinin variantları (məsələn, Duqox - I, II, III, Bayot I, II, III, YI., Şoxnoz-Gülər və xalq-professional instrumental musiqi variantları, məsələn, Dilhiroç, Seqox, və s..).

Bu rayonda ikinci istiqamət İsfara İfaçılıq Məktəbidir ki, Zebopəri, Mədumər Xofiz, İbni Əmin, İbroimçon Normatov, Mirzkurbon Soliyev, Murodçon Yulbarsov və başqalarının adları ilə bağlıdır.

Burada klassik mahnının janrlarının ayrı-ayrı variantları məşhurdur, məsələn, tsiklik mahnılar Duqox 1,2,3,4; Kettlebell 1,2,3; Bayot 1,2,3,4. Mahnı janrları ilə yanaşı, xalq və klassik musiqinin instrumental variantları da mövcuddur. Bunlara fərdi melodiyalar daxildir; Turandod, Farqonaça 1.2; Sərboz 1,2,3; Fiqon, Müşkilot, Kuçaboqi və s.

Açar sözlər: *makom, makom yaradıcılığı, ifaçılıq məktəbi, yerli istiqamət*

Изучения традиционных форм профессионального творчества таджикского макомного творчества стало одной из актуальных проблем современного искусствознания. Глубокий и повышенный интерес к макомному творчеству объясняется как его большой художественной значимостью, своеобразием форм функционирования, содержательности, стилистики, открывающих целый ряд аспектов музыковедческой науки. В этом плане таджикские макомы является как ветвь древнего искусства макомата – благодарнейший объект для разностороннего и пристального исследования, а также практического творческого освоения. В каждом национальном музыкальном наследии среднеазиатских народов нетрудно ощутить наличие самостоятельных стилей, которых связано как с этнической общностью, так и социально-экономическими и географическими условиями жизни той или иной местными регионами. К ним относятся искусства бухарского Шашмакома, хорезмского «Олти ярим маком» (Шесть с половиной макомов) и Фергана-ташкентские макомы.

В музыкальном наследии таджикского народа прослеживается в основном три локальные группы 1) горно-бадахшанская, 2) хатлонская, 3) согдийская. Каждый из этих групп имеет своеобразные стилевые музыкальные формы. В научных обиходах еще имеется другая классификация, которая предполагает взгляд на таджикскую традиционную музыку с разделением ее на музыку *горных* и *долинных* стилей. В первую очередь здесь бросается в глаза пестрота, связанная с наличием множества дополнительных подразделений – местных стилей, которые отличается опреде-

ленными стилистическими особенностями и представляют стили другого – менее масштабного – уровня. Например, в Горно-бадахшанском направлении это Шугнанский, Рушанский, Бартангские стили. В Хатлоне – Даштиджумские, Восейсикие, Шурабадские и Кулябские. В регионе Согда – Зеравшанские, Худжанские, Исфаринские, Истаравшанские и Пенджикентские и пр.

Примечательно, что яркие локальные стили, каждый из которых глубоко специфичен, на определенном этапе намекает необходимость использования географического подхода. Под ними понимается понятия – от одежды, кухни и до самых различных видов художественного творчества. В музыке эти различие отражены в жанровом составе, в ладоструктурных образованиях, ритмических формулах и мелодико-интонационной основе. В свою очередь в них имеются заметные отличия, заключающиеся в двух аспектах: во-первых, это как бы внешние черты различия, касающиеся названий, последовательности составных частей макомов, самой организации разделов, во-вторых, это внутренние черты различия, обнаруживающиеся в мелодике, метроритме, элементах структуры, исполнительские манеры и т.д.

Основная тема данной статьи направлены вопросам макомного творчества долинных таджиков, которые в большей степени проживает в древних городов Согда. В центре внимания вопросов искусства традиционной музыки, в частности изучение местных музыкальных традиций, в том числе локальные разновидности макомного искусства. Однако, разрешение данного вопроса невозможно без видения классической музыки Шашмакома. Так как история формирования классической музыки, в частности искусство Шашмакома и его различные местные формы свидетельствует о том, что данный вид музыки в большей степени относится к городским традициям (в том числе и к придворным). Это связано с тем, что городская культурная среда с социальным образом жизни, обычаями, образованием просвещения, духовности и расширением литературно-музыкальной среды представляет определенные особенности.

Основные факторы музыкального творчество имеет определенные особенности. Музыкальные творческие процессы связаны с тем или иным географическим регионам имеющие специфические особенности. В данном случае необходимо учитывать двух направлениях Центральной Азии, которые имеют место в традиции Согдийской области. Они проявляется в общих и отличительных чертах музыкального творчества. Одним из них является исполнительские направления Ферганской долины, а другой - Зеравшанская долина. Данные традиции формировавшихся в местных уникальных образцов двух великих долин, каждая из которых раскрывает в себе сущности специфическими музыкальными явлениями местного исполнения.

Отсюда, каждое из представляет уникальной возможности певческие и исполнительские традиции древних городов Худжанд, Исфара, Канибадам Истаравшан и прилегающие к ним районы имеют прямое отношение к музыкальной культуры Фарганской долины. Второе направления традиционного музыкального творчества связан с культурно-поэтической средой и социальной духовностью древних городов Пенджикент, Самарканд и жителей Зарафшанской долины в целом.

Регион Согдийской области известно своей уникальной музыкальной традицией, характеризующими многообразными отдельными жанрами ***макомного*** творчества и различной манерой его школы исполнения.

Более важными направлениями из них является ***худжандская испольнительская школа.*** В нем связаны творчества многих известных мастеров-исполнителей, вложившие свои неповторимые лепту в искусстве местных макомов.

По своему географическому расположения город Худжанд находится в Ферганской долине, отсюда и, экономической, социальной и культурной связи его населения теснейшим образом имеет взаимовлияния с общими социальными взглядами, традициями и историческими происхождениями данного региона. К нему относятся многовековая общая культура, которая отражены в их музыкальной традиции[14]. В Худжанде имеется определенная традиция музыкального искусства,

[14] Необходимо отметит, что в наших отечественных науках, особенно в период последней советской науки вопросы регионального распределения часто стал заменить или же определить только по государственно-политической границей, которой приводили к заблуждению в определения той или иной исторической проблемы населению конкретного региона в контексте музыкального искусства.

которое как уже была упомянута, представляет различные жанры. К нему относится, в первую очередь, варианты народно-классической музыки (например, Ушшок, Баёт I, II, YI, Баёти Шероз I, II, III, Чоргоҳ I, II. и инструментальные варианты народно-профессиональные музыки, имеющие региональный характер, скажем, Дилхироч Сегох и пр.).

Вышеперечисленные музыкальные произведения указывает на многогранную роль искусства макома в нашей культурной жизни, естественно, не остались вне поля зрения научно-исследовательской мысли. Усилие по изучения макомата в современном условии привели к определению ряда его закономерностей, общих и частных принципов. Без сомнения и то, что разработка фундаментальных проблем вопросы макомата, в том числе выявления глубоких процессов этого многоуровневого вида музыкального искусства возможны лишь при сравнительном изучении всех типологически однопорядковых региональных форм и видов макомата. Это условие связано с тем, что исторические судьбы Центрально Азии в период активной выработки канонов макомного искусства (ладовых систем, усулей, композиционные аспекты) были связаны единой культурой и имели централизованную социальную систему [….6-7]. Следовательно, всестороннее осуществление исследований такого рода предполагает целесообразность изучения, прежде всего локальных разновидностей макомата. Или же, к полученных результатов такого рода изучения можно будет выявить относительно полное представление о системе макомного творчества.

Однако, мало изученности локальных вариантов местных макомов в этом плане составляет существенный пробел в наших знаниях. Не разработанность многих их аспектов становится причиной разных толков о них среди интеллигенции, специалистов и самих исполнителей этого вида искусств. Неизвестно, например, их количество, не установлено единство в их наименованиях, степень соотносительности с Шашмакомом и ряд других вопросов.

Например, нет единого мнения о наименованиях и отражение в употребляемых формулировках ферганских макомов, куда входит еще и, бытующие варианты худжандских макомов. В литературах встречается имена варианты ферганских макомов как, «Фергана-Ташкентские макомы» [5. с.47], «Чормаком» [4. с.19, 87; 22. с.111], «Фергана –Ташкентские варианты Шашмакома» [16 .с.266], «Фергана-Ташкентские макомные циклы» [21. с.58], «Ферганские макомы» [22. с.103, 110], «Ташкентские макомы» [4. с.17; 22, с.96].

Есть предположение, что некоторые из этих определений возникли в результате внешнего сопоставления музыкальных образцов Ферганской культуры с Шашмакомом. Например, на протяжения прошедшего XX столетия различные аспекты изучения системы Шашмакома и Ферганских макомов оценивались через призму исторически сложившихся формы Шашмакома. То есть, в результате объединения феномены этих двух разных культур была установлена как единое целое в макроцикл под называнием «Чормаком» (Баёт, Дугох-Хусайн, Чоргох, Гулёр-Шахноз).

Однако, исследования в этой области показывали, что не все свойства творческого развития этих двух культурных ценностей совпадает по отношения совместимости. После выхода уникального научного исследования Исок Раджаби его научной работы «К вопросу о макомах» решение данного вопроса была направлена к другой формулировки. В частности, ученый особо подчеркивал несостоятельность термина «Чормаком», приводя некоторые убедительные факты, с одной стороны, в них отсутствует строго канонизированного порядка последовательности усулей, и с другой, указывал гораздо большее (чем четыре) число образцов, входящих в сферу ферганских макомов.

В вариантах Худжандских местных макомах имеет место отдельные виды циклических произведений, представляющие общую связь с вариантами Ферганскими макомами. Как уже была отмечена, к нему относится, в первую очередь, виды таких макомах как, например, Ушшок, Баёт I, II, YI, Баёти Шероз I, II, III, Чоргоҳ I, II.

Для сравнительного анализа приведем сводная таблица Фергана-Ташкентских и локальные варианты Худжандских макомов:

Таблица 1

Фергано-Ташкентские макомы		**Худжандские макомные варианты**	
УШШОҚ			
Нециклическая	*Цикическая*	*Нециклическая*	*Циклическая*
Ушшоқ (Мулло Тӯйчӣ)	*Гулёр-Шаҳноз I-V*	*Ушшоқи Содирхон*	-
Ушшоқи Солирхон	*Гулёр*		*Гулёри*
Ушшоқи Қӯқанд	*Шахноз*		-
Насруллоии Фарғона	*Чапандози Гулёр*		-
	Қашқарчаи Ушшоқ		*Қашқарчаи Ушшоқи Содирхон*
БАЁТ			
Навои дутор	*Баёт I*		*Баёт I*
	Баёт II		*Баёт II*
	Баёт III (Савт)		-
	Баёт IV (Талқинча)		*Баёти III*
	Баёт V (Қашқарча)		-
БАЁТИ ШЕРОЗ			
	Баёт Шероз I		*Баёт Шероз I*
	Баёт Шероз II		*Баёт Шероз II*
	Баёт Шероз III (Савт)		-
	Баёт Шероз IV (Талқинча)		*Баёт Шероз IV*
	Баёт Шероз V (Қашқарча)		-
ЧОРГОҲ			
	Чоргоҳ I		*Чоргох I*
	Чоргоҳ II		*Чоргох II*
	Чоргоҳ III		-
	Чоргоҳ IV		-

Не трудно заметить, что основные параметры циклические структуры Ферганских макомов совпадает с содержанием Худжанскими макомными вариантами. Важным пердставляется вопрос внутренныхьсвязей между этими циклами. В первую очерердь она касается непосредственно самого музыкального материала. Принципы формообразования, многоплановость внутренных связей межу частями каждого макома создает большие вероятность для сравнительного анализа. Например, в макоме Ушшок и его циклические формы как Гулёр – Шахноз ферганского варианта в разделе Худжанского макома нечасто встречается. В свою очередь, макомы Баёт и Баёти Шероз, с изключением некоторых разделов, имеет почти одинаковые варианты.

В Худжанде носителями традиции местных макомов такие известные имена как Содирхона Хофиз (1847-1931) и его последователями: Қорӣ Сулаймон (1887-1954), Максудчон Болтуев (1890-1974), Додобой Урунбоев (1906-19840, Маъруфхоча Баходуров (1920-1997), Боймухаммад Ниёзовым (1928-2009), Джурабек Набиевым (1041) и др.

Вторым направлением в данном регионе определяется ***Исфаринскиие макомные варианты.*** Здесь в основном популярна отдельные варианты циклических произведений Дугох 1,2,3,4; Гиря 1,2,3; Баёт 1,2,3,4. Кроме песенных жанров еще бытует инструментальные варианты народной и классической музыки. К ним относятся такие отдельные циклические произведение не вошедшие в циклических произведений как; Қаландарӣ 1,2,3,4; Фиғон, Кӯчабоғӣ 1,2.

Варианты Исфаринских макомов:
Таблица 2

Фергано-Ташкентские макомы		**Исфаринские макомные варианты**	
УШШОҚ			
Нециклическая	*Цикическая*	*Нециклическая*	*Циклическая*
Ушшоқ (Мулло Тӯйчӣ)	*Гулёр-Шаҳноз I-V*		-
Ушшоқи Солирхон	*Гулёр*		*Гулёр*
Ушшоқи Қӯқанд	*Шахноз*		-
Насруллоии Фарғона	*Чапандози Гулёр*		-
	Қашқарчаи Ушшоқ		-
БАЁТ			
Навои дутор	*Баёт I*		*Баёт I*
	Баёт II		*Баёт II*
	Баёт III (Савт)		-
	Баёт IV (Талқинча)		*Баёт IV*
	Баёт V (Қашқарча)		*Баёт V*
ДУГОҲ			
	Дугоҳ Ҳусайнӣ I		*Дугоҳ Ҳусайнӣ I*
	Дугоҳ Ҳусайнӣ II		*Дугоҳ Ҳусайнӣ II*
	Дугоҳ Ҳусайнӣ II1		*Дугоҳ Ҳусайнӣ II1*
	Дугоҳ Ҳусайнӣ 1V		*Дугоҳ Ҳусайнӣ 1V*
	Дугоҳ Ҳусайнӣ V		*Дугоҳ Ҳусайнӣ V*
СЕГОҲ			
	Гиря I		*Гиря I*
	Гиря II		*Гиря II*
	Гиря III		*Гиря III*
	Гиря IV		-
ЧОРГОҲ			
	Чоргоҳ I		*Чоргоҳ I*
	Чоргоҳ II		*Чоргоҳ II*
	Чоргоҳ III		
	Чоргоҳ IV		

Варианты Исфаринских макомов также имеет общие внутренние черты формообразования. Структуры макомов Ушшак, Баёт, Дугох и Чоргох имеет общие циклические формы последовательности с Исфаринскими макомными вариантами. Общность заключается: в принципах строения и масштабах как отдельных частей, так и всего раздела, в сходстве принципов ладообразования и и соотношения устоев, в некотором интонационном родственном, общности контуров мело-

дической линии. Кроме этого, отличие их прослеживается в некоторых элементах структуры (в композиционной части, например, *Сархат, Миёнхат, Авч, Дунаср, Фаровард*), в конкретных мелодических оборотах, в метроритмическом строении, акцентуации (ферганские макомы исполняется на узбекском языке, а исфаринские на таджикском), манера исполнения и в характере звучания и темпах.

Макомные традиции исфаринских макомов тесна связано с именем известными певцами-исполнителями Зебопари, Мадумар Хофизом, Ибни Амин, Иброимчон Норматовым, Мирзкурбон Солиевым, Муродчон Юлбарсовым и др.

Некоторые вопросы, такие как проблемы таджикского макомного творчества в контексте локальных вариантов и его сравнительное изучение с другими цилическими произведениями отдельных регионов (например, с ферганскими вариантами), сравнительное изучение макомов и аналогичных жанров других музыкальных культур остались за пределами самостоятельных исследований. Материал изучения данной работы может послужить предпосылкой для дальнейших изысканий, связанных с проблемой макомов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Азизӣ Ф.А. Маком и Фалак как явления профессионалӣного музҷкалӣного творчества таджиков. Душанбе, Адиб, 2009
2. Азизӣ Ф.А. Традиционная профессиональная музыка в Таджикистане // Очерки истории и теории культуры таджикского народа. Сборник научных статьей. Душанбе, 2010, с.481-509
3. Акбаров И. Юнус Рачабӣ. М., «Советский композитор»,1982
4. Ашрафӣ М.Узбекская народная музыка. Вҷпуск стья к нотному изданию “Узбек халк музикаси”. Т.2 Ташкент 1957
5. Ашрафи М., Кон Ю.Г. Народное музыкальное творчество//Музыкальная культура советского Узбекистана.Ташкент, 1955
6. Ахмедов М. Дони Зокиров. Ташкент, «Ибни Сино», 1995
7. Беляев В.М. Гулёр-Шахноз//Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статья и материалы. Москва, 1973
8. Бегматов С. Фарғона водийси ҳофизлик анъаналари. Автореферати диссертации канд. искусствоведения. Тошкент, 1995
9. Гинсбург С.Л.Музыкально исторические наследство Советского Узбекистана //Пути развития узбекской музыки. М-Л, 1946
10. Ибрагимов О.А. Фергана-Ташкентские макомы. Ташкент, 2006
11. Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка. Из-во Литература и искусства им.Г.Гуляма. Ташкент, 1972
12. Кароматов Ф., Эльснер Ю. Макам и маком//Музыка народов Азии и Африки. Вып.4, М., 1984
13. Низомӣ А. Таърихи мусиқии тоҷик. Нашрёти адабиёти бачагона. Душанбе 2014
14. Олимбоева К.,Ахмедов М. Ўзбекистон халқ созандалари, Тошкент. Давлат бадиий нашрёти, 1959
15. Очерки истории и теории культуры таджикского народа. Сборник научных статьей. Душанбе, 2010
16. Ражабов И. Макомлар масаласига доир.Тошканд, 1963
17. Рачабихонӣ. Сборник научных статьей кнференции. Тошкент, 1994
18. Содирхон Бобошарифов. Избранные произведения. Сталинобод, 1946
19. Сурудоҳи Боймуҳаммад Ниёзов. Душанбе, «Адиб», 1988
20. Ҳакимов Н. Шашмақом дар қарни ХХ. Хуҷанд 2006
21. Юнусов Р.Ю. Макомы и мугамы. Тошкент, 1992
22. Шашмақом сабоқлари (мақола ва маърӯзанинг 2-тӯплами) Тошкент, 2006
23. Энсиклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Қисми 1,2. Душанбе, Энсиклопедияи совети тоҷик, 1987-1989
24. Яҳёзода О. «Хуҷанднома», Хуҷанд, 1992

Saeid KORDMAFI
Lecturer in Musicology of the Middle East
(SOAS University of London)

ĪQĀ': A CANON TO RESPECT OR BREAK? THE DICHOTOMY BETWEEN RHYTHM MAKING STRATEGIES IN PRE-COMPOSITION AND IMPROVISATION IN CLASSICAL MUSIC OF THE ARAB *MASHRIQ*

Abstract: *In classical music traditions of the "maqām" realm, the metric cycles (generally referred to as īqā'āt or uṣūl) are persistent rhythmic ostinatos, embodied in the designation of percussion strokes. Accompanying the melodic line throughout the piece, metric cycles provide listeners, composers, and performers with an explicit embodiment of the given metre; an underlying cognitive framework around which rhythmic events are organised and perceived, or one imposed upon them. The question then concerns the extent to which (and various ways in which) the cycle's framework leads rhythmic organisation in various courses of music-making. I also explore how certain rhythm-making strategies may provoke emotional engagement in musicians and listeners.*

A number of metric cycles in the art music tradition of the Mediterranean Eastern Arab region (mashriq) are widely employed both in improvisation and pre-composition. Adopting an analytical approach informed by practice-based observation as well as ethnographic data gathered over multi-sited fieldwork during 2016-2019, this paper proposes a descriptive theory of how differently the same metric cycles may be treated in these two procedures of music-making.

My analytical findings demonstrate that while īqā'āt provide pre-composed pieces with their melodic mapping (the rhythmic division and articulation of melody), the art of improvisers lies in breaking the rhythmic framework given by the metric cycle and returning to it in the climactic moment of cadence (qafla), arousing the emotional state of ṭarab (musical enchantment).

Keywords: *Classical Arab music, īqā', rhythm, improvisation, ṭarab*

Nissim LUGASI
Director of "Maqamat School of Eastern Music"

THE CONNECTING THREAD: UNIQUE ASPECTS OF JEWISH MAQAM MUSIC AND THE ESSENTIAL ELEMENT OF HEBREW IN IT

Introduction

This lecture aims to explore the topic of Jewish music within the regions of Islamic countries, specifically focusing on the music created and performed by Jews throughout the Muslim world. Our objective is to establish connections among the diverse musical styles found within different Jewish communities and relationships to the music of the cultures in which they were embedded. Additionally, we will take a glance at the discourse surrounding contemporary Jewish music, including the music created in present-day Israel.

What is Jewish music?

The musical heritage of the Jewish people spans generations. Because religion and its rituals were crucial to the maintenance of a sense of Jewish peoplehood, this musical heritage encompasses liturgical, paraliturgical and music associated with the Jewish life cycle events. The various Hebrew poetry traditions associated with all these events are known as *Piyyut* (a term that means simply "poetry"). Due to the challenges in tracing melodies transmitted only orally for centuries, I will demonstrate the different facets of piyyut with texts from different periods set to traditional melodies that have been transmitted throughout the generations and in the form they have reached us in the present.

As Jews have often lived as religious minorities in many countries throughout history both in the historical land of Israel as well as in the diaspora, their religious ceremonies incorporated not only liturgical music but also non-religious songs and poems, as we will explore later. Under the umbrella of artistic music, one can find melodies composed for Hebrew texts, original Hebrew compositions, songs associated with specific ceremonies such as weddings and funerals, musical compositions inspired by passages from holy books, and more. Similarly to Islam, where the holy book, the Quran, is recited in a specific musical manner following different maqams, Jews chant passages from the Hebrew Bible in their synagogues. These chantings have their own unique melodies, maqams, and rhythms. Even though we will not delve into the details of these Biblical readings, here is a short example of how it sounds like:

<u>Example:</u> Torah reading

Piyyut

The concept of "*piyyut*" (plural: *piyyutim*) has been defined in various ways by different scholars. For the sake of simplicity, we will define it as sacred poetry integrated into public prayers in the synagogue or high poetry in Hebrew inspired by Jewish texts. The ancient *piyyutim* were likely written to accompany or eventually replace existing versions of certain prayers. Naturally, these *piyyutim* drew upon words from Jewish holy books. Over time, the written texts expanded to include non-religious topics such as human-nature relations, friendships, Jewish history, yearning for the land of Israel, family, and more.

We can divide the development of *piyyut* into stages, which can be summarized as follows:

A. Ancient Period (up until the 8th century): During this period, *piyyutim* were predominantly written by Jews residing in the territories of Israel and Babylon (present-day Iraq). These compositions were greatly influenced by foundational texts of the time, including the Mishnah (Oral Law), the Midrash, the Aggaddah and the Talmud (commentaries of the Oral Law). Initially, many *piyyutim* were written anonymously. However, starting from the 6th century, bards began to attribute their names to the texts or include allusions to their names within their compositions, such as acrostics.

B. Period of *Piyyut* Spread (until the 11th century): This era witnessed the emergence of poets outside of Israel and Babylon who drew inspiration from the earlier bards. New traditions of *piy-*

yutim began to develop in Egypt, North Africa, Italy, France, and Ashkenazi (German) regions. Many of these poems provide insights into the character of the communities they were written for or shed light on the lived experiences of the peoples, including instances of violence and riots perpetrated by authorities or neighbors.

C. Golden Age of Muslim Spanish Jewry (10th to 12th centuries)

This period marked a pinnacle of Jewish poetical and musical creativity. The artistic and performance norms established during this time not only influenced other denominations within Judaism but also inspired other religions. Numerous poems from this period continue to be sung in Jewish communities to this day. The Jewish cultural center in Spain, which flourished around the 10th century, brought about a significant transformation in Hebrew poetry by incorporating secular poetry after Arabic poetical patterns. It consisted of poems and songs which dealt with various aspects of human-life such as interpersonal relationships, nature, and more. Unlike the ancient *piyyutim*, which were primarily theological and religious in nature and added to the prayer arrangement, the *secular* poetry marked the emergence of genuine works that encompassed a wide range of life experiences.

Sephardic Jewish poets also drew inspiration from the rich Arabic -Muslim culture surrounding them. This influence extended not only to the themes explored in the poems but also to their formal and poetic structure. poetic styles, meters, rhyming patterns, and writing forms were adopted and adapted into Hebrew.

An example that demonstrates the Arabic qualitative-meter is the poem "*Dror Yikra*". In each line of this poem, there is a specific pattern: a short syllable followed by three short ones, then repairing this pattern throughout the poem. The initial letters of each line form the acrostic of the poet's first name. Here, it spells out the name "Dunash ben Lavrat."

Example: *Dror Yikra*

The poetry of the Jews in Spain introduced two other significant innovations. First, there was a normalization of the use of biblical language within the poetry itself. Prior to this period, poets predominantly used language and idioms from their contemporary era. By incorporating biblical language, the Sephardic Jewish poets aimed to position themselves as a spiritual center, interpreting the Bible and crafting poetry that would be cited and revered in the future. Second, there was a reduced quotation from post-biblical sources. This shift further emphasized the authority and significance of their own poetic tradition.

The Sephardic Jewish poets included some of the most prominent figures in Hebrew poetry throughout history. Notable poets from this period include Rabbi Yehuda Halevi, Donash ben Levert, Shmuel HaNagid, Rabbi Moshe Ibn Ezra, Rabbi Shlomo Ibn Gabirol, and others. Ibn Gabirol (1021-1058) and Yehuda Halevi (1075-1141) are particularly renowned for their sacred poetry and were among the pioneers of the "*Bakashot*" genre, which we will explore in more detail later. Many of their poems were widely composed and adopted by Ashkenazic Jewish communities as well. Some of them eventually found their way into Jewish prayers and continue to be recited to this day.

The golden age of Spanish Jewry eventually came to an end around the 12th century when the Almohads, the Muslim rulers at the time, persecuted and oppressed the Jewish population. Jewish communities managed to survive for another 300 years until the Christians conquered Spain during the 'Reconquista' in 1492. This marked a turning point as both Jews and Muslims were expelled from Spain, resulting in their dispersion and migration to various parts of the world.

D. Israel Najara and the Kabbalah-influenced piyyut

Moving forward in our exploration, we come across the figure of Rabbi Israel Najara, who played a significant role in shaping the landscape of Hebrew poetry during his time. Born in the mid 17th century in Safed in the region of the Galilee in northern Israel, Rabbi Najara hailed from a family of exiles from Spain. He was deeply influenced by the mystical teachings of Kabbalah that flourished in Safed during

that period. Safed was home to notable scholars such as Rabbi Yosef Karo and Rabbi Yitzhak Luria, who contributed to the development of Kabbalah as a profound spiritual and mystical tradition within Judaism.

The Kabbalists believed in the power of human actions to influence God's actions and bring about a closer connection to the divine. They emphasized the importance of spiritual connection, theoretical study, and practical actions to achieve this union. As a result, various rituals and customs were incorporated into prayer to enhance the bond between humans and God in unique ways.

Rabbi Israel Najara, growing up in this mystical environment, became one of the most important and prolific Hebrew poets of his time. His works quickly gained popularity within the Israeli community, particularly among Arabic and Spanish-speaking communities, as well as in North Africa. Notably, Najara lived in an era after the printing revolution, which allowed his books to be printed and distributed more widely than those of his predecessors.

Najara introduced numerous innovations to the field of *piyyut*. He composed songs to existing melodies from the Turkish, Arabic and Judeo-Spanish world and was the first to mention the original tunes and maqams (musical modes) in his diwan. His poetry encompassed both sacred and ordinary-life themes, and his compositions continue to grace various Jewish ceremonies and holidays to this day, often with new melodies.

Following in Najara's footsteps, many poets and bards began composing texts to existing tunes or adapting existing tunes to suit traditional texts. This practice fostered a deep connection between Hebrew language, religion, and music. It allowed individuals to engage with Hebrew and religious experiences through music, while also drawing those seeking spiritual and religious fulfillment closer to the world of music and singing.

During this period, another significant custom emerged: the singing of requests or supplications ("*Shirat Habakashot*"). We will further delve into this in a little while.

Let's take a moment to appreciate one of Rabbi Israel Najara's compositions, "*Ya Ribon Alam*," which showcases his poetic prowess and musical sensibilities.

[Slide with the text of "Ya Ribon Alam" by Rabbi Israel Najara] Example: *Ya Ribon Elam*

As we continue our journey through the evolution of Hebrew sacred poetry, we will explore more fascinating aspects and key figures that have shaped this rich tradition.

Piyyut in the 17th and 18th centuries

- **Maftirim**

During the 17th and 18th centuries Hebrew poetry continued to thrive in different regions, particularly influenced by the works of Rabbi Israel Najara and the traditions of Kabbalah. This period laid the foundation for modern Hebrew creation in Muslim countries, with notable poets emerging from many of them. Rabbi David Hassin from Morocco, Rabbi Saadia Shuraki from Algeria, and Rabbi Eliyahu Desbon from Tunisia were among the influential figures who produced significant works that are still studied today.

One distinctive custom that developed during the 17th century in Turkey was known as *Maftirim*. This Hebrew sacred song emerged and was sung during the Ottoman Empire in Turkey. The poets and successors of Rabbi Israel Najara in the city of Edirne and later in Istanbul developed this repertoire. The *Maftirim* songs were performed on Shabbat and organized according to the Turkish maqams. While traditional Jewish religious practices prohibit playing musical instruments on Shabbat, the *Maftirim* poetry took the form of choral singing. The style and melodies of the songs were influenced by classical Ottoman and Turkish Sufi music. The books of poems written by these poets included references to the maqams and even the *usul*, which denotes the rhythmic pattern that accompanies the melody.

Example: *Yeatzel Na Alay*

- **Shirat Habakashot**

Following the expulsion from Spain in 1492, many Sephardic Jews settled in various countries throughout the Mediterranean and Middle East, including Turkey, the Balkan countries, Syria, Lebanon,

Israel, Egypt, and North African countries. These Sephardic Jews brought their rich cultural heritage and significantly borrowed from and influenced the local cultures of the countries to which they migrated.

Drawing inspiration from the Kabbalah and the Safed culture of the 16th century, new customs and gatherings for poetry were established, often incorporating unique times and places. For instance, '*Tikkun hatzot*' is a custom of singing and reciting that takes place at midnight. Shabbat feasts expanded the Friday evening meal into a cultural event of great significance. Among these customs, *'Shirat Habakashot*' became an important *piyyut* event in synagogues, held on early Saturday mornings during the 14 cold Sabbaths of winter. Each Shabbat was dedicated to different *piyyutim* and sometimes even different maqams, and the singing style became more simple and flexible, allowing the participation of those who were not trained musicians or bards.

The influence between Spanish Jews and the local cultures was reciprocal, and the melodies, maqams, and rhythms of the various communities started to merge into the *piyyut* culture. As the text of the prayers became relatively rigid, local melodies found their place in customs such as the *'Bakashot'* and in ceremonies outside regular prayers. Over time, communities preserved specific groups of *piyyutim* and melodies unique to them, combining centuries-old texts with Najara's songs, as well as new *piyyutim*. Spanish melodies intertwined with Arabic, Moroccan, Algerian, Turkish melodies, and more. There were two notable groups that preserved significant pleading traditions. One was in Aleppo in Syria, where pleading singing was formulated according to the Arabic Maqam and later spread to Jerusalem. The other was in Morocco, where the custom of *'Bakashot'* was created according to the classical Andalusian melodies (*'Ala'*) and the musical styles of the neighboring Amazigh (Berber) tribes who lived alongside the Jewish communities.

Video example: R. Haim Louk / Isbihan

Piyyut in the 20th Century

In the 20th century, many poets continued to flourish in Islamic countries, and some developed a relationship with Zionism and the State of Israel. Rabbi David Buzaglo, the greatest poet of Morrocan *piyyut* in the 20th century, incorporated modern Hebrew in his works. He continued to lead the Jewish-Morrocan community after he immigrated to Israel in the 1960's and even wrote more than once while addressing political and historical events regarding Israel. Like him, many other poets moved to Israel and used these themes in their writing. Asher Mizrahi (Tunisia) is a good example, and his relations with Zionism are reflected in the *piyyutim* which he wrote. Example: *Lamolodet shuvi roni* / *Ana Bechasdecha* | Example: Shalom Alechem

Maqamat School of Eastern Music, Israel

7 years ago, me and a group of partners established an Israeli school of maqam-based music, which is the basis to almost all of Jewish music ever created. We teach piyyutim but mainly we focus on the musical performance of the main maqam traditions of the Middle East: Persian, Arabic, Turkish and North-African music.

We are proud to introduce our school to you, an institution that embraces the rich musical heritage of Oriental cultures while maintaining the highest standards of teaching excellence. At Maqamat school, located in the historic village of Safed in northern Israel, we are dedicated to nurturing the talents of aspiring musicians and providing them with the best opportunities for growth and development as well as concrete steps toward a working professional career.

In countries that hold rich traditional maqam methods, the cultural need of further teaching and preservation often creates a never-ending tension between innovation and tradition. Unlike them, we in Israel, a relatively young country that consists of many different groups – both ethnically and culturally - had no choice but to work with diversity. We then chose to see it not as an obstacle but as an advantage.

Maqamat school uses the cultural diversity to incorporate instruments from different traditions, such as a Persian nay in a Moroccan-music ensemble, or a Turkish clarinet in an Arabic-music class. Also,

students that study the different traditions' unique musical forms (Persian Reng, Turkish Saz-Semai etc) can later use them to create new flavors in their original compositions,rhythms and melodies.

The teaching faculty consists of top expert musicians in their field, including Elad Levy (violin, North African music), Dr. Wassim Odeh (oud, Arabic music), Eitan Refua (santur, Persian), Harel Shachal (clarinet, Turkish) and others. Our full program spans three years and consists of four days (16-21 hours) of study per week from October to June. The curriculum is enhanced with inspiring workshops and masterclasses conducted by esteemed local and international masters, such as Alshan Mansuruv, Sahba Motallebi, Okan Ozturk and many others.

Israel is a multicultural region that has served as a bridge between cultural and spiritual traditionsfor millennia. Today we find ourselves at the forefront of exciting and innovative encounters between various musical traditions and genres. We embrace this musical diversity and offer a professional and integrated approach to help our students explore and engage with the full rangeof the traditions of the Maqam.

Our educational program equips students with the necessary foundations to become skilled andprofound performing musicians in every aspect. We welcome collaboration in this musical journey, where the traditions of the past intertwine with the aspirations of the future, building aharmonious blend of cultural expression and artistic excellence.

Ariane ZEVACO
Doctor in social anthropology and ethnomusicology
Research associate at Center for Turkish, Ottoman,
Balkan and Central Asian Studies
(National Center for Scientific Research,
CNRS – School for High Studies in Social Sciences, EHESS),
Paris, France.
Email: ariane.zevaco@ehess.fr

FOLK PERFORMANCES AND THE CONTEMPORARY CLASSICAL TAJIK SHASHMAQOM: ISSUES OF TRANSMISSION AND CREATION

Abstract: *This presentation discusses the contemporary social places of performance of maqam traditions in Tajikistan. With a socio-anthropological approach, we question how the musical and poetical repertoires and musician's practices not only adapt to the social situation and purposes but can also transform the social experience of music for the participants. As a classical repertoire, the shashmaqom develops through a complex structure and some obliged patterns: how do the musicians make use of the situation to both demonstrate their talent and satisfy a diversified audience during a wedding banquet or a official concert? They frequently alternate folk songs with classical light songs known as tarana and long modal developments. Some folk musicians thus learn classical features and use it to create new pieces. That's why exploring these issues leads to consider how some "semi-classical" forms, compositions and styles emerged from these interactions, and how the "maqam" elements worked to preserve and popularize folk traditions. The forms and ways of listening also participate to these processes: how do the audiences recognize some musical patterns as classical or folk?*

Keywords: *social – classical – folk – popular – audiences – performance – forms of listening*

The folk/classical distinction has long been a basic scheme for the study of traditional music, particularly when discussing the repertoire or *maqam* traditions, or more broadly the modal repertoires.

Today I would like to discuss this distinction from the point of view of the audience, or more precisely, let's say, the point of ear. Does this distinction appear relevant regarding the listening patterns? Studying the contemporary social places of performance of *maqam* traditions in Tajikistan (*shashmaqom*), I question how the musical and poetical repertoires and musician's practices not only adapt to the social situation and purposes but can also transform the social experience of music for the participants. In order to demonstrate their talent and also to satisfy a diversified audience during a wedding banquet or an official concert, musicians frequently alternate folk songs with classical light songs known as *tarona* and long modal developments. How are these songs recognized, liked, or even asked by the audiences? How do they take place into a global musical memory which forms the musical tradition for a common audience?

The consequence of these mixed folk-classical singing and listening is logically the transmission of songs, melodies and musical patterns from one music sphere to another one. How do new compositions and styles emerge from these interactions, and how do these diverse forms of listening reflect new positions towards musical tradition?

The interrogation of these is based on a long-term ethnomusicological observation of musical practices and performance places in Tajikistan, both in towns and in rural areas.

1- Social-musical performances of *shashmaqom* in wedding banquet

In Tajikistan, the main classical traditional repertoire is the *shashmaqom*, which is also widely played in Uzbekistan. Originating from the court of Bukhara, it bears some regional style and repertoire variations: Samarqand, Farghona, Dushanbe, Zaravshan valley, etc. *Shashmaqom* means six *maqom*, con-

sisting in six large musical sequences determined by a specific modal scale. These six sequences, or *maqomot*, are: *rost*, *navo*, *buzruk*, *dugoh*, *segoh* and *iroq*. They alternate classical songs, based on complicated rhythm patterns and melodical conduct rules, with more light songs, called *tarona*. These *tarona*, which are equivalent to *tasnif*, use the same modal melodical material but simple rhythm cycles. *Tarona* is also made of light poetry, which means it is easily understandable and most of the time addressing themes such as light love or beauty of nature rather than heavy and serious subjects such as spiritual love, fate or moral themes.

In Tajikistan, through the Soviet cultural and artistic policy and then through the independent State achievements, the concert and scene institutions took a huge importance in the building of a musician career. Being a professional musician now means to play on concert scenes. It is particularly true for the musicians of *shashmaqom*, as it is recognized as a classical repertoire and as a national one.

But still, the traditional context of performance which allows a singer, male or female, to be recognized as a good traditional singer, a *hofiz* (the term serves to designate somebody who knows the Qur'an by heart (*hofizi Qur'on*) and also a good singer), remains the *tuy* (ensemble of celebrations and rituals organized for a rite de passage) rituals and more particularly the several banquets organized at every celebration. The first one, which is only opened to male audience, is called the *oshi nahor* (which means the *osh* of dawn, *osh* being a meal made of lamb or mutton, rice and vegetables). It is traditionally organised very early on the morning. Men of the family networks would come, sit and eat, discuss quietly and listen to music. According to the master musicians, this banquet is the ultimate place of *shashmaqom* performance, as it allows to perform tradition in its essential features: well-articulated and loudly sung poetry (with low sound system), meaningful moral or spiritual/mystic texts, fine and elaborated instrumental accompaniment. But nowadays, the repertoire sung at these banquets frequently includes, usually at the end, some songs on lighter poetry.

Women musician rarely play during these male gatherings – unless they are recognized masters – but they shall sing at the female banquets, where all feminine relatives and networks gather (the *arusi* banquet). For this celebration, male instrumentalists can accompany them. The repertoire usually alternates between classical poems of the great Persian poets (Bedil, Hafiz, Sa'adi, Khayyam, Khujandi…) and the lighter *tarona*-s which are considered as integral part of the *shashmaqom* repertoire. Nowadays it frequently includes dance songs, which can originate from the *ufar* pieces of the *shashmaqom* repertoire, but also from folk or pop repertoires, or consist in personal compositions of the singer or the band. These dance songs can be sung and played following the style of *shashmaqom* and using its modal material, but they can also be different.

In the past recent years, the Tajik law evolved in order to regulate the organisation of all *tuy*, particularly the weddings. Among other points, the lasting time, the number of persons and the money amounts allowed to be engaged sfor each event have been lowered. It thus restrains musical gatherings such as *oshi nahor* or the women banquet. But the last banquet, which brings together male and female relatives of the families and their extended social networks, remains an important time and space of performance and recognition for traditional singers.

Still, according to the contemporary trends of music scene and market in Dushanbe, the main city of Tajikistan, and the evolving wishes of urban families, this last banquet now often consist, in musical terms, of traditional pieces sung in pop style alternating with pop rock songs and DJ sets. The extended use of keyboards flattens the melodies and their stylistic specificities. In this context, *shashmaqom tarona*-s neighbour and sometimes mix with folk songs and pop songs (frequently based themselves on *tarona* style songs and on folk songs). Traditional songs performed in traditional style may only be of one or two pieces where the singer demonstrates his/her vocal ability and knowledge.

As we see, the context of performance which is said to be the best one for traditional repertoires, the *tuy* context, is a place and moment where singers and musicians adapt not only to the wishes of the families and to the ritual demands, but also to the audience wishes and to contemporary trends, including international market influences. Thus doing, the frontier between folk and classical traditional repertoires

does not seem to operate as a key marker of music signification for the musicians and nor for the audience. Questioning what is at stake for the musical audience during these celebrations sheds light on how tradition may be perceived in a global social sense.

2- The serious and the light: musical experiences of tradition by the audience

The *shashmaqom* repertoire, its six modal scales, its complicated and difficult rhythm cycles, is not well known in Tajikistan from the common audience, especially from the young generations. More precisely: everybody has heard of the *shashmaqom* as the national traditional music. But outside the traditional music networks, few people remain who are able to name the great singers and masters (*ustod*-s), and moreover to hear the subtleties of a performance. The *shashmaqom* educated audience, known as *shunavandagon-i mukhlis* ("the sincere listeners"), is nowadays limited to a small number of old men and even more rare women. One can meet them during intimate concerts (for example on the *shashmaqom* Day, or the acoustic concerts organized to celebrate masters' birthdays) or at *oshi nahor* banquets: they come and listen in silence, in order to appreciate the vocal performances the remaining masters such as Jurabek Nabiev or Mastona Ergasheva. Such listeners know about their carrier, their masters, their styles, their qualities, their strong and weak points, what part of their talent has made them famous, and most of all: their know their songs, which *maqom* is more suitable to their voice and which one is not, and they also know their composition. They also know regional traditions of *shashmaqom*, and the specific conduct of each one of the six suites.

To these "sincere listeners", who can be compared to good students in terms of *shashmaqom* knowledge, the *maqom* repertoire and music is embedded in master musicians and singers, and even though these singers nowadays sing more tarona, folk and light songs, they can recognised the influence of the *shashmaqom* in a folk performance. To them, the difference between serious and light performance lies not only in the text meaning – whether it treats of religious, moral or mystic subject or of a earthly subject – but also in the musical conduct of the piece and in the individual performance. In their ears, some folk pieces of *falak songs* (songs of destiny and of separation) *ghazal-khoni* ("the singing of ghazal", which is usually considered as a folk musical practice) are as much serious as the masterpieces of the *shashmaqom*, but they also consider the vocal and instrumental ornamentations, the singing of the climax or apogee (*owj*). For them, serious songs and music includes parts of folk repertoires, and they consider light songs to be "without meaning" (*bi mani)*. For example, the love hit songs, even when they come from traditional poetry repertoires, are considered without meaning when their text doesn't convey any philosophical message, when the music does not refer to any musical identity, or when no specific emotion comes from the interpretation.

During a concert or a traditional tuy performance, these traditional listeners will rarely ask for a specific song. Following the traditional consideration that says that a great singer, a real *hofiz*, can feel the audience wishes and feelings, they will wait for the singers' choice and comment it.

On the contrary, during concerts and *tuy* celebration, the young Tajik audience is nowadays much more participative: reacting according to the models of western pop concerts, they dance, ask for some songs. Their identification of the music is more guided by the one of the band or the singer (his/her reputation and his/her regional origin) than on the identification of the music. The young generation hardly knows the name of the most famous traditional music repertoires, except of course the music students and the descendants of traditional music lineage. But even so, globally, the reputation of a singer and his/her regional origin prevail on any musical criteria.

A quite new form of listening in Tajikistan, in both rural and urban areas, is through headphones connected to a smartphone. It allows young audiences to listen individually to pop songs which they listen to (or download) through the Internet, without sharing this listening with anybody (except sometimes their friends). This practice constitute an important change in the transmission and listening of music, because it cuts it from its social collective performance – which was the only one in Tajikistan, whatever context or repertoire was concerned. This individual listening not only allows to learn by heart some

songs without sharing this knowledge, but also to build an individual reaction and emotion in response to the music – different from the dance in *tuy* and from the collective emotion of concert. Thus, music is also cut from its collective consideration: the listening does not interact with any discourse on tradition, classical or folk music, or traditional knowledge on poetry – it just address to the emotion of the listener through his/her knowledge of the band or the singer.

3- Transmission and creation: the forms of listening and the consideration of tradition

Considering the young generation and how they speak about traditional music repertoires, the common discourse emphasizes the importance of traditional musical as an inheritage and a form of collective memory. The interesting thing is that this discourse is largely spread without, most of the time, any knowledge about traditional music. Five or six years ago, on the occasion of the National Day of Falak music, a TV emission on national channel was questioning young people in the street about what was "f*alak*". The answers were very diverse and sometimes funny: they did show a large ignorance about musical traditions and, in the same time, a true attachment to them. In fact, when a young person knew or was told that *falak* was a folk traditional repertoire, he/she would immediately emphasize the importance of its performance and preservation.

Falak, in the Qur'an, refers to the "celestial vault", and more broadly points to God. A song called *falak* generally consists in an address from the singer to the falak, meaning God, to express his pain and feeling of solitude due to a situation of loss after the death of a relative, exile, or love sorrow. The *charkh-o-falak* which appears in numerous poems refers to the wheel of destiny, which represents the will of God no human can escape from, and that reminds each and every one of the miserable condition of human beings.

Poems sung in the *falak* genre thus always refer to the past, to the bright and happy condition that the poet, or the singer, has lost. This is why it can be considered as the musical genre of nostalgia *par excellence*. In this context, nostalgia shall not be understood as a negative expression of regret: performed in music, it rather acts as the necessary remembrance of tradition, as Jean During also showed about the performance of *shashmaqom*.

Tradition is understood as what has been transmitted by the elders and moral authorities, and is to be transmitted on: not only the moral and ethical principles of life in society, but also people's history, origin and territory, ways of thinking and of living. This is why folk, classical and popular musical genres deriving from traditional music are considered by Tajik people, and even more by Tajik singers, as traditional expressions to be transmitted and most of all remembered.

But nowadays, first because the forms of listening change and secondly because the genres and repertoires of listened music in Tajikistan is very much wider (from Indian jazz to US rap), the relationships of influence between repertoires are much more important. Instead of being seen and listened to as musical creations by the audience, pop or traditional new songs are more seen as musician creation, let's say. In fact the musical process of performance and creation is much more individualized and more rarely embedded in an event than in a person (a star singer): that's why the issues of classical or folk music does not interest the musicians anymore – and also because they have been singing both since years. Considering the *shashmaqom*, its essential melodic and rhythmical structures stay as an untouched tradition: it is more the style of singing ornamentation that is copied and transmitted, and some tarona-s. The *shashmaqom* thus appears as treasure held in a museum whereas its pale copy circulates widely. But among the places and musicians that hear it circulate, some of them are good musicians, and sometimes come back to the root to work on it. These kind of movements are helped by the high consideration of every traditional object.

Conclusion: the need to study social performances of music and of music listening

In this short lecture, I could only evoke some trails for the understanding of the new listening practices and considerations of traditional music and of the complexity of *shashmaqom*. I am convinced

that our studying ethnomusicological tools shall evolve towards the inclusion of more sociologically orientated eyes and ears, such as the study of performances as specific social forms, and also the study of listening practices. It could allow us to wider our questions, taking into account not only the consideration of music material but also the one of musician figures and musical places rules and structures.

References:

DURING Jean, 2004, « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales » {Of nostalgia and grief as foundations of musical traditions}, *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde* (Brussels, L'Harmattan) : 137-147.

PECQUEUX Anthony et Olivier ROUEFF, 2009, *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale* {*The social ecology of the ear. Surveys about musical experience*}, Paris, EHESS.

ZEVACO Ariane, 2016, « Texte et contexte de la tradition, du vécu intime au rituel. Les chants *falak* au Tadjikistan » {Text and context of tradition, from intimate experience to the ritual. Falak singing in Tajikistan}, *in* Charlotte Poulet et Nicolas Bénard Dastarac (eds.), *Chant pensé, chant vécu, temps chanté. Formes, usages et représentations des pratiques vocales*, Paris, Delatour : 407-426.

III Bölmə

Muğamın və digər şifahi ənənəli modal musiqi janrlarının tarixi kontekstdə öyrənilməsi məsələləri: bu janrların tarixi mənşəyi və qaynaqları, bədii prinsiplərinin formalaşma prosesi və sonrakı təkamül yolları

Сурая АГАЕВА
(Азербайджан)
Кандидат искусствоведения, доцент
ведущий научный сотрудник
Институт архитектуры и искусства НАНА
Email: suraya.agayeva@gmail.com

О ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОКОВ И ФОРМИРОВАНИЯ МУГАМНОГО ЖАНРА

***Аннотация**: Мугам – один из основных жанров профессиональной музыки устной традиции Азербайджанского тюркского народа, корни которого восходят к глубокой древности. Несмотря на большое значение, которое придаётся в Азербайджане популяризации и развитию мугамного исполнительского искусства, получившего признание как в республике, так и за рубежом, проблемы научного исследования мугамного жанра Древнего и средневекового периодов остаются вне должного внимания музыковедов. В данной статье раскрываются причины этого обстоятельства: а) отсутствие специалистов по расшифровке клинописей, содержащих важные факты, относящиеся к древней тюркской музыкальной культуре; б) отсутствие музыковедов, владеющих восточными языками, необходимых для исследования письменных источников средних веков; в) отсутствие переводчиков, разбирающихся в специфике музыкальной терминологии прошлых веков. В статье приводятся примеры некоторых неверных переводов из трактатов: джанг (битва, сражение) вместо чанг (буквально «кисть руки» – музыкальный инструмент); газель (поэтическая форма) вместо уззал (название мугама, буквально «отдалённый») и др. В связи с этим автор отмечает необходимость обучения и подготовки в ВУЗах Азербайджана профессиональных музыковедов-востоковедов, используя опыт кафедры восточной музыки Ташкентской консерватории. Другой проблемой, затронутой в статье, является корректировка существующей хронологии некоторых этапов становления мугамного жанра. На основе изучения имеющихся расшифровок древних клинописей, а также собственного исследования средневековых рукописей было выявлено гораздо раннее введение в научный обиход первых названий некоторых ладов/мугамов. Это – Ушшак, зафиксированный в клинописи несколько тысяч лет назад, а также Исфахан и Сальмак, отмеченные в трактате Ибн Сины (первая половина 11-го века). Распространение разновидностей системы 24 шобе (шу'бе) в теории и на практике происходило уже в первой половине 14-го века (Сафиди, Насими), а не в начале 15-го века. Процесс образования 4-й группы ладов – «гюше», «таркибы» – начался во 2-й половине 13-го века (Урмави), продолжился в 14-ом (Ширази) и 15-ом (Марагаи), что опровергает встречающееся в современном музыкознании утверждение о появлении этих ладов лишь в Позднем Средневековье и их бытовании только в виде стабильной группы, состоящей из 48 таркибов (или 48 гюше). В результате исследования толкового словаря 14-го века «Дастур аль-Ахван» Газихана Дехара был выявлен малоизвестный факт о двояком произношении термина макам: при идентичной арабской орфографии слово макам уже в 14 веке имело также характерное для тюркских народов произношение – мугам/мукам, об этом свидетельствует знак огласовки «дамма» после первой буквы «м». В статье затронуты также проблемы реконструкции музыки средних веков. Отмечается, что*

по свидетельству учёных-музыкантов 14-15-го веков Хасана Кашани и Абдулгадира Марагаи уже в тот период одинаковые по звучанию макамы в разных местностях имели разные названия. Это же явление наблюдается и в современный период.

Ключевые слова: *мугам, средние века, Урмави, Сафиди, Марагаи, Ибн Сина, шобе, гюше*

Suraya Ağayeva
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aparıcı elmi işçisi

MUĞAM JANRININ QAYNAQLARININ VƏ FORMALAŞMASININ TƏDQIQI PROBLEMINƏ DAIR

Xülasə: *Muğam Azərbaycan türklərinin şifahi ənənəsində kökləri ən qədim çağlara gedib çıxan peşəkar musiqinin əsas janrlarından biridir. Həm respublikamızda, həm də onun hüdudlarından kənarda tanınmış və şöhrət qazanmış muğam ifaçılıq sənətinin Azərbaycanda populyarlaşdırılmasına və inkişafına böyük önəm verilməsinə baxmayaraq, qədim və orta əsr dönəmlərinin muğam janrının elmi tədqiqi problemləri hələ də musiqişünasların lazımi diqqətindən kənarda qalır.*

Təqdim etdiyimiz məqalədə belə bir vəziyyətin səbəbləri açıqlanır: a) qədim türk musiqi mədəniyyəti ilə bağlı mühüm faktları özündə ehtiva etdirən mixi yazıların deşifrəsini aparacaq mütəxəssislərin olmaması; b) orta əsrlərə aid yazılı mənbələrin öyrənilməsi üçün zəruri olan şərq dillərinə yiyələnmiş musiqişünasların olmaması; c) ötən əsrlərin musiqi terminologiyasının özünəməxsus xüsusiyyətlərindən baş çıxarmağa qadir tərcüməçilərin olmaması. Məqalədə traktatlardan bəzi səhv tərcümələrə dair nümunələr də gətirilmişdir: çəng (hərfi mənada "əlin biləyi" – musiqi aləti) əvəzinə cəng (döyüş, vuruşma); üzzal (muğam adı, hərfi mənada "uzaqlaşmış") əvəzinə qəzəl (poetik forma) və s. Bununla əlaqədar olaraq müəllif Daşkənd Konservatoriyasının Şərq musiqisi kafedrasının təcrübəsindən yararlanaraq, Azərbaycanın ali məktəblərində peşəkar musiqişünas-şərqşünasların təhsil almasının və yetişdirilməsinin zəruriliyini qeyd etmişdir.

Məqalədə toxunulan digər mühüm problem muğam janrının bəzi təşəkkül mərhələlərinin mövcud xronologiyasının təshih edilməsi ilə bağlıdır. Qədim mixi yazıların deşifrə olunmuş mövcud mətnlərinin öyrənilməsi, eləcə də orta əsr əlyazmaları ilə bağlı özümüzün apardığımız araşdırmalar əsasında bəzi muğamların ilk adlarının elmi dövriyyəyə daha erkən daxil edildiyi faktı aşkara çıxarılmışdır. Bu, mixi yazılarda hələ bir neçə min il əvvəl qeydə alınmış Üşşaq, XI əsrin birinci yarısında İbn Sinanın risaləsində rast gəldiyimiz Səlmək, İsfahan və s.-dir. 24 şöbə (şü'bə) sisteminin müxtəlif növlərinin nəzəriyyə və praktikada yayılması XV əsrin əvvəllərində deyil, artıq XIV əsrin birinci yarısında (Səfidi, Nəsimi) baş vermişdi.

4-cü məqamlar qrupunun – "guşə"lərin, "tərkib"lərin formalaşması prosesi XIII əsrin 2-ci yarısında (Urməvi) başlamış, XIV (Şirazi) və XV (Marağai) yüzilliklərdə davam etmişdir ki, bu da onların yalnız son orta əsrlərdə meydana çıxması və sadəcə 48 tərkibdən (yaxud 48 guşədən) ibarət sabit qrup şəklində mövcud olması haqqında müasir musiqişünaslıqda rast gəlinən rəyi təkzib edir.

Qazixan Deharın XIV əsrə aid "Dəsturul-Əxvan" izahlı lüğətinin tədqiqi nəticəsində az məlum olan bir fakt üzə çıxarılmışdır: ərəbcə eyni yazılışlı (orfoqrafiyalı) məqam sözü hələ XIV əsrdə türk xalqları üçün həmçinin səciyyəvi muğam/muqam tələffüzünə malik olmuşdur. Bu, birinci "m" hərfindən sonra diakritik "damma" işarəsinin olması ilə təsdqini tapır.

Məqalədə həmçinin orta əsrlər musiqisinin yenidən qurulması (rekonstruksiyası) problemlərinə də toxunulmuşdur. XIV-XV əsrlərin alim-musiqiçiləri Həsən Kaşani və Əbdülqadir Marağainin şahidliyinə görə, eyni cür səslənişə malik məqamların müxtəlif ərazilərdə müxtəlif adları olmuşdur. Bənzər hadisə müasir dövrdə də müşahidə olunur. Yekunda qeyd olunur ki, ötən əsrlərin mənbələrindən götürülmüş bu və digər məlumatlar muğam janrının formalaşma yollarını işıqlandırır, çağdaş dövrümüzdə də aktuallığını qoruyub saxlayır, müasir muğam ifaçılarının yetişdirilməsinin təkmilləşdirilməsi işində vacib önəm daşıyır.

Açar sözlər: *muğam, Orta əsrlər, Urməvi, Səfidi, Marağai, İbn Sina, şöbə, guşə*

Suraya AGAYEVA
PhD in Art History, Associate Professor
Leading Researcher
Institute of Architecture and Art of ANAS

ON THE PROBLEM OF STUDYING THE ORIGINS AND THE FORMATION OF THE MUGHAM GENRE

***Abstract**: Mugham is one of the main genres of professional music in the oral tradition of the Azerbaijani Turks, whose roots date back to ancient times. Despite the great importance given in Azerbaijan to the popularization and development of mugham performance art—which has received recognition both in the republic and abroad—the problems of the scientific research of the mugham genre of the Ancient and Medieval periods have not received the due attention of musicologists.*

This article reveals the reasons for this circumstance: i. the lack of specialists in deciphering cuneiforms containing important facts related to ancient Turkic musical culture; ii. the absence of musicologists who speak the oriental languages necessary for the study of the written sources of the Middle Ages; and iii. the absence of translators who understand the specifics of the musical terminology of past centuries.

The article gives examples of some erroneous translations from treatises: jang (battle) instead of chang (literally "hand", a musical instrument); ghazal (poetic form) instead of uzzal (mugham name, literally "remote"), etc. In this regard, the author notes the need for the education and training of professional musicologists-orientalists at the universities of Azerbaijan, using the experience of the Department of Oriental Music at Tashkent Conservatory.

Another problem raised in the article is the correction of the existing chronology of some stages in the formation of the mugham genre. Based on the study of the available transcripts of ancient cuneiforms, as well as our own study of medieval manuscripts, a much earlier introduction into scientific use of the first names of some mughams is revealed.
This is ushshak, recorded in cuneiform several thousand years ago, and includes the names of salmak and Isfahan, which are mentioned in the treatise of Ibn Sina (in the first half of the 11th century).

The spread of varieties of the 24 shobe (shu'be) system in theory and practice had already taken place in the first half of the 14th century (Safidi, Nasimi), and not at the beginning of the 15th century. The process of the formation of the 4th group of maqams—gushe, tarkibs—began in the 2nd half of the 13th century (Urmavi), continued in the 14th (Shirazi) and 15th centuries (Maraghi). These facts from the manuscripts refute the assertion found in modern musicology concerning their appearance only in the Late Middle Ages and their existence only as a stable group consisting of 48 tarkibs (or 48 gushes).

As a result of the study of the explanatory dictionary of the 14th century, Dastur al-Akhvan by Gazikhan Dehar, a little-known fact has been revealed: the word maqam, with identical Arabic spelling, in the 14th century also had a pronunciation characteristic of the Turkic peoples—mugham / muqam. This is confirmed by the presence of a diacritical sign (damma) after the first letter "m".

The article also touches upon the problems of the reconstruction of the music of the Middle Ages. According to the scientists–musicians of the 14th-15th centuries, Hassan Kashani and Abdulqadir Maraghai, maqams of the same sound in different areas had different names. The same phenomenon is also observed in the modern period. In conclusion, it is noted that these points, along with other information extracted from the sources of past centuries, illuminate the ways the mugham genre has formed and are relevant in the modern period, and are also necessary to improve the education of modern performers of mugham works.

***Keywords:** mugham, Middle Ages, Urmavi, Safidi, Maraghai, Ibn Sina, shobe, gushe*

Введение

Одной из актуальных проблем, стоящих перед музыковедами Азербайджана, является исследование истоков и процесса развития мугама – одного из основных жанров профессиональной музыки устной традиции тюрков Азербайджана[15]. Этот циклический жанр складывался на протяжении веков, вбирая в себя духовные ценности и достижения азербайджанского народа в области музыки, поэзии, философии, этики, эстетики и других наук и искусств.

Несмотря на большое значение, которое придаётся в Азербайджане популяризации и развитию мугамного исполнительского искусства, получившего признание как в республике, так и за рубежом, проблемы научного исследования мугамного жанра Древнего и средневекового периодов остаются вне должного внимания музыковедов.

Древний период

Археологические раскопки и исследования, проводимые учеными разных стран на территории Древней Месопотамии, показали, что населявшие данную территорию народы – шумеры (сумеры), вавилоняне и другие – на протяжении тысячелетий, создавали культуру на берегах Тигра и Ефрата. [11, с.90]. Наличие древних храмов, с устремленными ввысь, к небосводу, башнями (Зиккурат), религиозные церемонии в сопровождении размеренной музыки и пения, сохранившиеся барельефы с изображениями музыкантов, клинописные тексты на глиняных табличках, свидетельствуют о высоком ранге, придаваемом в тот период музыкантам, а также о потребности в музыке [там же, с.107]. Важным выводом этих исследований, породившего острые дискуссии в научных кругах, было открытие и заявление некоторых европейских, американских и азиатских ученых 19-21 веков о том, что «сумерийцы не были семитами, а их языком был тюркский [7, с.19], и то, что «туранцы – древний народ, впервые расселившийся по миру, задолго до первых семитов и ариев» [18, с.31][16]. К сожалению, почти полное отсутствие в Азербайджане специалистов по расшифровке клинописей, а также исследователей музыкальной культуры Азербайджана Древнего периода создает невосполнимый пробел в этой очень важной области знания.

О специфике исследований музыкальной науки средневекового Востока

Другой важной проблемой является развитие медиевистики в Азербайджане. Отсутствие музыковедов, владеющих восточными языками и переводчиков, знающих специфику средневековой музыкальной терминологии, которая содержится в рукописях прошлых веков, ограничивают возможности исследования средневековых первоисточников, рукописей трактатов о музыке. В различных публикациях встречаются неверные переводы из трактатов: *джанг* (битва, сражение) вместо *чанг* (буквально «кисть руки» – музыкальный инструмент); *газель* (поэтическая форма) вместо *уззал* (название мугама, буквально «отдалённый») [9, с.44] и др.

В этом смысле показателен положительный пример обучения на Кафедре восточной музыки Ташкентской консерватории, которая была создана в 1972 году. Здесь студенты и стажеры из разных республик и стран получали разностороннее музыковедческое образование и знания в области «музыкального востоковедения». В первые годы кафедрой попеременно заведовали учёный-фольклорист, профессор Ф.М. Кароматли (1925-2014) и молодой специалист, музыковед Отаназар Матьякубов. Музыковедческое образование сочеталось с обязательным изучением восточных языков. Практическое исследование средневековых рукописей проходило под руководством

[15] Азербайджан – название Республики Азербайджан, расположенной на востоке Южного Кавказа (столица Баку) и историко-географической области на северо-западе современного Ирана (столица Тебриз). Состав населения, преимущественно, азербайджанские тюрки. Около 40 миллионов азербайджанских тюрков проживают в южном, Иранском Азербайджане, и около 10 миллионов тюрков в Республике Азербайджан. После русско-иранской войны 1826-1828 годов и подписания Гюлистанского и Туркменчайского договоров, Азербайджан был разделен на две части: южная часть (Южный Азербайджан) была оставлена в границах Ирана, а северная была включена в состав России. С 1991 года северная часть является независимой Азербайджанской Республикой.

[16] Перевод с немецкого автора данной статьи.

известного филолога-востоковеда и музыканта, знатока особенностей манускриптов Исхака Раджапова (1927-1982). Преподаванием восточных языков руководил известный специалист-источниковед, арабист, профессор Закир Орипов (1947-2021). В 1975 году, в период моего пребывания в Ташкенте в качестве аспиранта, на кафедру с лекциями о теории Фараби и его музыкальной системе был приглашен известный иранский ученый музыковед и физик Мехти Баркешли (1912-1988). В этот же период в Ташкенте гастролировал выдающийся иранский ханенде Мухаммед Реза Шаджарйан (1940-2020), которого называли «маэстро классической персидской музыки». Подобные мероприятия, которые посещали студенты восточной кафедры консерватории, способствовали научно-теоретическому и музыкально-практическому развитию будущих музыковедов-востоковедов. Их имена, в настоящее время уже маститых ученых, авторов фундаментальных исследований по истории средневекового Востока, хорошо известны в научном мире. Это Отаназар Матьякубов, Александр Джумаев, Аслиддин Низамов, Абдували Абдурашидов, Равшан Юнусов, Рустам Абдуллаев, Фарогат Азизи, Абдулманон Назаров, Дилором Каромат, Айгуль Малькеева, Ангелика Юнг, Славомира Жераньска, Теодор Левин и другие.[17] Таким образом, созданные необходимые условия для обучения специалистов, позволили вырастить достойную плеяду музыковедов-востоковедов.

О первых названиях макамов/мугамов в письменных источниках

Прежде всего следует отметить, что в результате исследования толкового словаря 14-го века «Дастур аль-Ахван» («Кодекс Братства») Газихана Дехара [16, с.600] был выявлен малоизвестный, но важный факт о том, что уже в 14 веке при идентичной арабской орфографии слово *макам* имело двоякое произношение: *макам* и характерное для тюркских народов произношение через звук «у»: *мугам/мукам.* На это указывает специальный знак огласовки «дамма», который был поставлен после первой буквы «м». Позднее, в арабском написании этого слова уйгуры вписали после начальной «м» букву «вав», звучащей как «у».

Что касается наиболее ранней информации о названии мугама, то она связана с выявлением слова *ушшак,* начертанного клинописными знаками в древней Месопотамии несколько тысяч лет назад [6, с.79].

В трактатах о музыке ученых музыкантов Якуба аль-Кинди (ок.801-873) и Абу Насра Фараби (870-950) широко освещены различные стороны музыкальной практики того периода. Следует подчеркнуть, что известные ученые Востока, авторы трудов, посвященных науке о музыке, теоретически обосновывали «слышимую», исполняемую музыку, так называемую практическую музыку и наиболее распространенные произведения. Иначе говоря, их научные труды не были основаны на схоластичной теории, а были подпитаны музыкальной практикой. Однако несмотря на то, что аль-Кинди один из первых на Востоке использовал буквенные обозначения для определения звуковысотности тонов, в его трудах, как и в трактате Фараби «Большая книга о музыке» («Китаб аль-мусики аль-Кабир»), названия макамов отсутствуют. Одним из ранних письменных источников, в котором встречаются названия макамов, является трактат Абу Али Ибн Сины (980-1037) «аль-Шифа» («Книга исцеления»). Здесь, не используя термин макам, названы *Сальмаки, Исфахан, Мустаким и Хосровани* [17, с.79,116,117]. По теории Сафиаддина Урмави (1216-1294), систематизировавшего некоторые лады традиционной музыки, известно, что *Исфахан* является одним из основных 12 макамов, а *Сальмак(и)* – один из 6-ти авазов, производных ладов от 12 макамов. Название звукоряда *Мустаким* (буквальный перевод с арабского – «прямой», «верный») ассоциируется с названием *Раст*, одного из 12 основных ладов по теории Урмави, имеющего то же значение. Но при сравнении звукорядов, приведенных в трактате Ибн Сины, с буквенно-интервальными обозначениями одноименных ладов в трактате Урмави, было обнаружено их различие. В том же трактате Ибн Сины упомянута ритмическая композиция *Хосровани*. Это название

[17] Подробнее см. Альбом, изданный к 50-тилетию Восточной кафедры [20].

известно в связи с творчеством Барбада – придворного музыканта сасанидского правителя Хосрова Парвиза (правил в 591-628 гг.). Впоследствии *Хосровани* стал известен как мугамный лад.

В энциклопедии персидской прозы дидактического характера «Кабус-наме», написанного Кей Кавусом в 1082-1083 годах, уже упоминаются 10 ладов, лежавших в основе композиций. Среди них: *Хосровани, Раст, Баде, Ираг, Ушшаг, Зирафкянд, Бусалик, Сипахан (Исфахан), Нава, Бесте.* [12, с.203,205]. *Бесте* – буквально: композиция, сочинение. Возможно, в прошлом этот раздел существовал как в ритмичном акцентированном, так и в распевно-декламационном – «мугамном» вариантах. Возможно также, что впоследствии оно трансформировалось в название «*Бесте-Нигяр*» - одно из 24-х шобе.

В поэме Низами Гянджеви (ок.1141- прим.1209) «Хосров и Ширин» к перечисленным в «Кабус-наме» ладам (за исключением *Бесте* и *Баде*) прибавляются *Новруз, Рахови* (*Рахаб*) и *Хесар* (*Хасар*). Таким образом, в 12 веке было известно 16 названий мугамных ладов, которые в то время обозначались термином *парде*, иногда *рах*.

О коррекции хронологии формирования некоторых ладовых групп

В 13-ом веке, выдающийся ученый музыкант Азербайджана Сафиаддин Урмави на основе изучения бытующих в музыкальной практике композиций и их ладовой основы, состоящей из 84 звукорядов, создал систему 12 основных ладов (довр, даире, цикл, мн.ч. эдвар): *Ушшак, Нава, Бусалик, Раст, Ирак, Исфахан, Зирафкянд, Бузург* (Бозорг), *Зангуле,* Рахови (*Рахаб*), *Хусейни,* Хиджази (*Хиджаз*) и производных из них 6 авазов: *Гявешт, Гярдания, Сальмак, Новруз, Майе, Шахназ.* Сафаддин Урмави отмечал, что на практике используются также другие лады. Однако Урмави выбрал из них благозвучные звукоряды, остальные же, по его мнению, были «неприятны для слуха», диссонирующие. [4, л.24б]. Данная система Сафиаддина Урмави легла в основу творчества профессиональных музыкантов и нашла своё отражение в трудах теоретиков Ближнего и Среднего Востока последующих веков. Следует отметить, что музыкальное искусство, благодаря таланту исполнителей, обогащалось новыми ладовыми образованиями. Таким образом, уже в конце 13 века в восточной музыкальной практике распространяется еще одна группа ладов, производных от 12 основных *даире*[18], под названием *шобе* (отдел, «ветвь», мн.ч. шуаб, шоабат). В теории Сафиаддина Урмави термин «шобе» не используется. Количество и диапазон зукорядов шобе были различными. Поначалу это была небольшая группа ладов. В энциклопедии Кутбаддина Ширази (1236-1311) и в трудах Мухаммеда Амули (ум.после 1352 г.) названы 9 шобе, Хасан Кашани (14 век) отмечает 6 шобе, Шейх Сейид Джорджани (1340-1413) – автор комментариев книги Сафиаддина Урмави упоминает 3 шобе.

В первой половине 14 века в трактате о музыке Салахиддина ибн Айбека Сафеди (1296-1363)[19] впервые в музыкальной науке рассматривается группа производных ладов – 24 шобе, извлеченная из 12-ти основных макамов.[19, с.143-154]. Звуковая основа каждого шобе была образована из определённых звуков нижнего и верхнего регистров 12 основных макамов. Ранее в музыковедении разработка системы 24-х шобе связывалась только с именем выдающегося учёного музыканта Азербайджана Абдулгадира Марагаи (1354-1435). Однако при сравнительном анализе звукорядов Сафеди и Марагаи обнаружилось их различие. Некоторые названия, упомянутые в трудах Марагаи, отсутствуют у Сафеди: это Исфаханек, Бесте-Нигяр, Хузи, Нихавенд. В то же время у Сафеди отмечены Нишаврек, Маклуб, Новруз-Саба, Новруз-Аджем, отсутствуюшие у Марагаи. Главное же отличие между этими группами ладов в том, что Сафеди, как представитель

[18] Даире, доур, давр – круг, окружность, период. Синоним–шадд, мн. ч. шудуд (буквально – связка, нить жемчуга) – звукоряд в пределах октавы, который в дальнейшем (в 14 в.) был заменён на «макам».

[19] Абу-с Сафа (Абу Саид) Салахиддин Халил бин Изеддин Айбек бин Абдуллах ас-Сафеди – историк, ученый литературовед, поэт. Тюрк по происхождению, сын Изеддина Айбека - эмира династии Бахри Мамлюков, родился в палестинском городе Сафед.

практической теории, отметил тоны звукорядов только макамными названиями – парде, что не даёт о них достаточно ясного представления. Марагаи, являясь представителем классического направления науки о музыке, дал точную информацию о звуковых вариантах того или иного шобе, используя систему *абджад*, буквенным способом обозначил звукряды и их интервальные соотношения. [2, с.139-146]. Вместе с тем, в некоторых трактатах при перечислении шобе у Марагаи, так же как и у его последователей, обнаруживается 25 ладов, вместо 24-ех[20]. Объяснение этому мы находим у самого ученого. Дело в том, что Исфаханек и Руйи-Ирак родственные лады. Анализ структуры этих звукорядов показал, что различие их в одном звуке, это обстоятельство позволяло музыкантам объединять эти шобе.

Абдулгадир Марагаи дал детальную разработку всей системы 24 шобе, распространенной в музыкальной практике того периода. Упоминание двадцати четырех шобе в произведениях поэта Имадеддина Насими (1369-1417), в сочинении «Чанг-наме» османского поэта XV века Ахмеда Даи [15, с.347] подтверждает тесную связь между музыкальным и поэтическим творчеством, свидетельствует о широкой эрудиции поэтов средних веков.

В трактате о музыке Сафеди термин шобе используется также для обозначения отдельной группы ладов, состоящей из 4-х шобе: Йегях, Дугях, Сегях, Чаргях. В этом случае эти названия олицетворяют первые 4 ступени, первооснову музыки и ее связь с гуморальной теорией: четырьмя стихиями природы (ветер, воздух, огонь, вода), четырьмя основными жизненно важными жидкостями в организме человека, определяющих 4 типа его состояния и температуры. 1.Йегях: желтая желчь, характер горячий, сухой. 2 Дугях: кровь, горячий, влажный. 3. Сегях: мокрота, холодный, влажный.4. Чаргях: черная желчь («sevda»), холодный, сухой.

Важно подчеркнуть, что при создании производных ладов Урмави и Марагаи не использовали математические расчёты или какую-либо символику, а стремились достичь благозвучия мелодических формул [5, с.12]. По мнению Марагаи, произведения, созданные на основе родственных ладов, отличаются яркостью и жизненностью. Система 24 шобе была освещена также в трактатах о музыке последователей теории Абдулгадира Марагаи. Среди них ученые 15 века и их труды: Абдуррахман Джами «Рисалеи мусики» («Трактат о музыке») [9, л. 443а-444б], Зайнулобидин Хусайни «Конуни илми ва амалии мусики» («Канон теории и практической музыки») [13, с.64-65], Абдулазиз сын Абдулгадира «Нагават аль-Адвар» («Чистота циклов/периодов») [1, л.21б-25а], Махмуд сын Абдулазиза «Магасид аль-Адвар («Назначение периодов/циклов») [3,с.32-36] и другие. Хотя Абдулазиз и Махмуд в своих трактатах озаглавили этот раздел «24 шобе», но они перечисляют 25, раздельно называют Исфаханек и Руйи-Ирак. Более того, Абдулазиз прибавил к этому списку сочиненные им 2 шобе: *Шахи*, посвященный султану Мехмету II, и *Сафа*, посвященный султану Мураду II. Махмуд также создал несколько новых ладов-шобе. Один из них он назвал *Фархундэ* («Счастливый»), на его основе им была сочинена инструментальная пьеса пишро/пишрев.

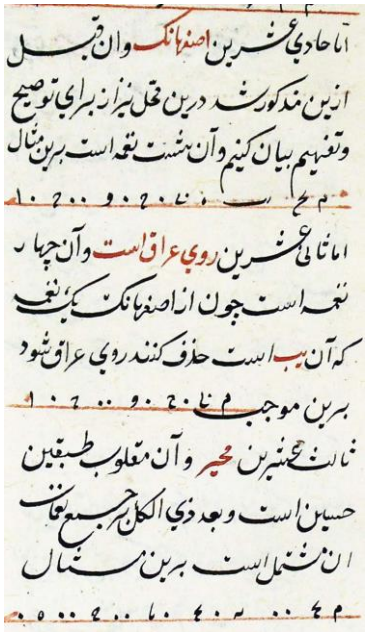
Гюше и таркибы

Процесс образования 4-й группы макамов – *гюше* (буквально –уголок, небольшое пространство) и *таркибов* (буквально – состав, составной, составленный), основанных на звукорядах, «извлечённых» из различных макамов, начался во 2-й половине 13 века. Об этом можно судить по трактату Сафиаддина Урмави «Китаб аль-адвар» и «Комментариям» к нему Абдулгадира Марагаи. Информация о бытовавших в начале 14 века таркибах содержится также в трактате Кутбаддина Ширази «Дуррат ат- тадж фи-горрат аль-Даббадж» («Жемчужина короны для украшения Даббаджа»). Абдулгадир Марагаи в трактате «Джаме аль-альхан» (начало 15 века) пишет, что помимо шобе, сочиняются и исполняются таркибы и «их множество!» (*anha besyar əst*) [2, 146]. Это его замечание перекликается с мнением Джами и авторами тюркских трактатов Позднего Средневековья, которые утверждали, что «нет предела образованию таркибов». С 14 века использовался также термин *гюше*, который означал, как в некоторых случаях, и термин *таркиб* – небольшое ладо-

[20] Этот факт был также отмечен в турецким ученым Р. Услу [21, с. XIX-XX]

во-мелодическое построение внутри композиции; зачастую они расценивались как равнозначные. Составление таркибов и гюше не было подчинено каким-либо строгим правилам, их создание и выбор зависел от субъективных творческих критериев и возможностей музыкантов. Количество таркибов всегда было значительным, но непостоянным, оно могло меняться в рамках одного исторического периода. Так, в 1-й половине 15 века в музыкальной практике использовалось от 48 до 52 таркибов (трактаты о музыке тюркских авторов Юсифа Кыршехри, Бедра Дильшада, Хызыр бин Абдуллаха, Сейиди), а в конце 15 века – 30 (трактат Ладики). Авторами 17 века упоминаются 22–25 (трактат Д. Кантемира), в трактате «Рухпервер» 52 таркиба [14], в 18 веке зафиксированы 58 (анонимный трактат о музыке) и 136 таркибов (трактат Насира Абдулбаки Деде, 1796). Таким образом, встречающееся в современном музыкознании утверждение о появлении этих форм и ладовых образований лишь в Позднем Средневековье и их бытовании только в виде стабильной группы, состоящей из 48 таркибов (или 48 гюше), а также попытки объяснить этот процесс «закономерностями числовой прогрессии» или «исламской гармонии» [10] не подтверждаются фактами.

О проблеме реконструкции средневековых мелодий



Одной из важных заслуг Сафиаддина Урмави является усовершенствование имеющейся ладовой системы, способа фиксации музыки. Использовав существующую идею буквенно-цифровой системы *абджад*, он дополнил ее новыми сочетаниями из 9 букв для обозначения 2-х октавного звукоряда инструмента уд, состоящего из 36-ти ступеней. Как и Урмави, его последователь Абдулгадир Марагаи, для фиксации некоторых музыкальных фрагментов, помимо буквенного обозначения высоты звука и цифрового указания его длительности, отмечали название макама и ритмического усуля, в сопровождении которого следовало исполнять этот фрагмент. Однако эти дополнительные сведения, предоставленные учеными средних веков на страницах своих трактатов, не способствуют точному воспроизведению музыкального текста в наши дни. Дело в том, что обозначенные звуки отражают лишь основные тоны мелодии, своего рода «каркас» музыкального произведения. Мелодическая орнаментация, опевание устоев зависели от знания исполнителя особенностей данного макама и ритма. В связи с этим современному музыканту, музыковеду весьма затруднительно воссоздать средневековую мелодию, так как название средневекового макама не идентично мелодии одноименного современного макама. Более того, как отмечают в своих трактатах Абдулгадир Марагаи и автор «Канз ат-Тухаф» («Сокровищница редкостей») Хасан Кашани (14 век), уже в тот период одинаковые по звучанию макамы в разных местностях имели разное название. Подобное явление несовпадения названий и музыки наблюдается и в настоящее время в различных регионах, где практикуется искусство мугама. В этом смысле некоторое исключение представляют мугамы Раст и Сегях, они на протяжении многих веков в большей степени сохранили свои особенности лада. Подобное мнение относительно мугама/макама Раст в своё время высказал и выдающийся музыкальный деятель, композитор Азербайджана Узеир Гаджибейли (1885-1948). Он писал: «Единственный макам, который сумел противостоять сокрушительному влиянию времени и событий, это был и есть макам «Раст» [8, с.11].

В заключении отметим, что эти и другие сведения, извлечённые из источников прошлых веков, освещают пути формирования мугамного жанра, актуальны в современный период и необходимы также для совершенствования образования современных исполнителей мугамных произведений.

ЛИТЕРАТУРА:

Рукописи, трактаты

1. Абдулазиз Абдулгадирзаде. *Нагават аль-Адвар.* 1451, Стамбул, НО № 3646, ТК № 3462.
2. Абдулгадир Марагаи. Джами' аль-альхан (1987). Подг. к изд. Бинеш Т. Тегеран: Муассаса-и мутала'ат ва тахгигат-и фарханги (Cultural Studies and Research Institute).
3. Махмуд сын Абдулазиза. *Магасид аль-Адвар*. Стамбул, НО № 3649, 3650, Айя София, 2649.
4. Урмави Сафиаддин. Китаб аль-Адвар, НО 3653/1.

Исследования

5. Агаева С. (2012). (Автор и составитель). Энциклопедия Азербайджанского Мугама. Баку – «Шарг-Гарб».
6. Азертюрк Т. (2019). Генезис тюрка и тюркского языка (на основе клинописи). В 2-х томах, том 2. Баку – «Азполиграф».
7. Винклер Гуго. (1913). Вавилон его история и культура. Перевод Г.Г. Генкель. С.-Петербург: Издание П.П. Сойкина. 170 стр.
8. Гаджибеков У. (1957). Основы азербайджанской народной музыки. 2-е изд., Баку: Азербайджанское государственное музыкальное издательство.
9. Джами Абдурахман. (1960). *Трактат о музыке.* Пер. с персидского А.Н.Болдырева. Редакция и комментарии В.М.Беляева. Ташкент: Изд-во Академии наук Узбекской ССР.
10. Джани-заде Тамила. Исламская музыка. Энциклопедия Кругосвет. 2003. https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/ISLAMSKAYA_MUZIKA.html
11. Закс Курт. (1937). Музыкальная культура Вавилона и Ассирии// Музыкальная культура древнего мира. Под редакцией проф. Р.И. Грубера. Ленинград:Музгиз.
12. Кабус-намэ. (1958). Пер. Е.Э. Бертельса. 2-е издание. Москва:Издательство Восточной литературы
13. Хусайни З. М. (1987). Канон Теории и практической музыки. Подг. изданию А. Раджабов, К. С.Айни. (на тадж. и рус. языках). Пер. на русский А.А. Семёнова.
14. Ağayeva S., Uslu R. (2008). Ruhperver-Bir 17.yüzyıl müzik teorisi kitabı. Ankara:Ürün Yayınları.
15. Ahmed-i Dai (1992). Çeng-name. Haz. Gönül Alpay Tekin.Cambridge: Harvard University.
16. Дехар Газихан (1349 г.х./1970). Дастур аль-Ахван («Кодекс Братства»). Толковый словарь, т.1. Подг. к изданию С.Н. Асадулла. Тегеран: Энтешарате Бонйаде Фарханги Иран. (фарси).
17. İbn Sina. Mûsikî. (2004). Çeviri: Ahmet Hakkı Turabi. İstanbul: Litera Yayıncılık.
18. von Kutschera Hugo Freiherrn. (1909). Die Chasaren. Historische studie. Wien, Adolf HolzHausen.
19. Tekin Erhan. Safedi'nin Müzik Teorisi (yüksek lisans tezi, 2006) / İTU Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2007 (диссертация, не издана; содержит оригинальный арабский текст трактата и перевод на турецкий язык).
20. Sharq muzikasi kafedrasi 50 yil. (2022).Toshkent: Bookmanyprint
21. Uslu R. (2018). Merâgî'nin Son Müzik Eseri: *Zevâid-i Fevâid-i Aşere.*Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.

Бахтиёр АШУРОВ
Руководитель отдела по подготовке научно педагогических кадров
Государственной консерватории Узбекистана.
Доктор философии (PhD) по искусствоведению.
Ташкент, Республика Узбекистан.
E-mail: navouzbek@mail.ru

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЛАДОВОГО СТРОЕНИЯ БУХАРСКОГО ШАШМАКОМА

Аннотация. *Преемственные связи классических музыкальных связей в Центральной Азии: Самарканд – Герат – Бухара. Расцвет учения «илми адвор» в Самарканде и Герате (XIII-XV вв.). Становление и развитие Бухарского Шашмакома (XVI-XX вв.). Научно теоретическое осмысление ладовых основ Бухарского Шашмакома в музыкальных трактатах Наджмиддина Кавкаби и Дервиш Али Чанги (XVI-XVII вв.), в трудах Абдурауфа Фитрата, Исхака Раджабова, в нотных текстах В.Успенского, А.Бабаханова (XX в.)*

Ключевые слова: *Шашмаком, маком, шуъба, даромад, наср, миёнхат, дунасра, фуровард, хона, бозгуй, лозима, намуд.*

Шашмаком грандиозный музыкальный свод в системе макомата, не имеет аналога не только в пространственном или временном измерении, но и в отношении языка музыкального мышления. В недрах Бухарского Шашмакома и родственных жанров узбекского макомата имеются еще немало заведомо скрытых и далеко не опознанных символов, которые в своей основе восходят к древнейшим пластам музыкально-поэтического творчества.

Например, взять хотя бы такие знаки, как замзама или тарона. Замзама (буквально «повторение», у арабов колыбельная песня тоже называется «замзама») в широком смысле, в поэтической системе аруза означает повторение одного простейшего равномерного или кратного ритмического соотношения.

Примечательно то, что в обыденной лексике бухарцев и ныне «замзамой» называются колыбельные песни «алла», основанные в своей сущности на повторении простейшей ритмоинтонационной формулы с одними и теми же припевами.

Тарона (другие синонимы «дубайти» и «рубаи») – образцы народно-песенного творчества, органически вжившиеся в музыкально-поэтическую структуру Шашмакома. Именно в этом качестве они являются неотъемлемой характерной особенностью Шашмакома. В пластах тарона сохранились черты коллективного вопроса ответного (респонсорного) пения, опять-таки восходящего к народно-песенным истокам.

В старых традициях Шашмакома имеются немало других знаков-символов, смыслы которых еще не раскрыты до конца. Например, мушкилот, наср, уфар, накш, тасниф, пешрав и другие. Первые робкие попытки семантического анализа знаковой системы этого музыкального свода предприняты в нашей монографии «Основы Бухарского Шашмакома» [1]. Дальнейшие успешные продвижения в этом плане требуют коллективных усилий ученых лингвистов, историков и изучения огромного массива текстов музыкальных первоисточников.

Не обозримую историю Бухарского Шашмакома, целесообразно разделить условно на две части. Первую часть можно обозначить как «протоисторию» и подразумевать под ней весь сгусток латентной мысли о его основах, заложенной в недрах ее действующей традиции. А вторую, целесообразно назвать «обозримой историей», запечатленной в письменных источниках и в живой памяти его носителей.

Непосредственные письменные свидетельства о Шашмакоме, как о виде и форме музыки, встречаются впервые в музыкальном трактате неизвестного автора конца XVIII и баязах, составленных в XIX веке в Бухаре. Как уже отмечали, это только некоторая условная точка отсчета его

документально (письменно) обозримой истории. Фактически же, как уже отмечали, корни зарождения Шашмакома, как явления музыки высокого философско-эстетического смысла, несомненно, восходят к значительно более ранним временам.

В самом начале некоторых списков музыкальных трактатов-баязов XIX века выписывается красными чернилами в виде заглавия, как бы своеобразное «определение» Шашмакома. А по содержанию оно подается в форме толкования некого сакрального смысла. Следует заметить, что в письменных источниках оно называется не просто Шашмаком, а «Музыкальный Шашмаком». Это еще раз подчеркивает то, что выражение «шашмаком» в более упрощенной форме, без приставки «музыкальный», дошло до нас из устного обихода. И, между прочим, следует заметить, что приставка «музыкальный», то есть подчеркивание музыкального в музыке высокого стиля, имеет знаковый характер. Он означает академическую, рациональную научно-теоретическую направленность исходной идеи Шашмакома, как музыкального явления.

По определению Абдурауфа Фитрата Шашмаком, в сущности, представляет «Шесть рядов основополагающих мелодий-ладов (Шашмаком олти катор асос куйлардан иборат») и строго организованную композицию вокальных и инструментальных частей. В исполнении Шашмакома первостепенное значение имеет вокальное начало. По отношению к главному ладу – макому, этот раздел называют насрами – побочными или шуъба (частями).

Инструментальный раздел макомного цикла называется мушкилот (буквально формы, то есть инструментальная форма). Корни этого понятия идут со времен Наджмиддина Кавкаби (1473-1533) в трактате которого инструментальные части называются пешравами. Насры и пешравы-мушкилоты внутри макома имеют общую ладовую основу, но разное вокальное и инструментальное проявление.

Ладовые структуры и функциональные значения в различных источниках дифференцируются поразному. В классической теории «илму адвор» (наука о кругах) иерархия ладов такая: 12 макомов, 24 шуъбе, 6 аваз, 3 ранг. В «устной теории» шашмакома асл (основополагающие), наср (дополнительные) и шуъбача (усеченные варианты от макомов и насров). В новых концепциях, зародившихся в Таджикистане и Узбекистане в XX веке, макомы и насры получили название «первая группа шуъбе», а шуъбача «вторая группа шуъбе». Следует заметить, что в данном случае, расхождения носят чисто терминалогический характер.

«Шуъбача» в понимании Фитрата, с уменшительной частицей «ча», означает еще меньшую частицу чем шуъба, то есть часть части. Это то, что в музыкальных трактатах Фараби и Мараги называется «фаръ» (множественное число «фуруъ») буквально «ветьв». В общем контексте ладовых и ритмических кругов (формул) фаръ – часть целого, фаръ-фарь (часть части), фаръ-фари фаръ (часть частицы) и так далее. Именно в оэтом значении понятие «фаръ» сохронилось и в действующей практике. Такова общая картина научных основ Музыкального Шашмакома в представлении именитых и безымянных мастеров-знатоков, которые писали музыкальные трактаты-баязы в XIX веке.

В принципе баязы имеют отношение к вокальной сфере и, более всего, к тому пласту, которого называли «основополагающим ядром» Шашмакома. Тем не менее, они содержат очень важную ключевую информацию в отношении принципов внутреннего строения всего макомного цикла. Такого рода сведения в этих трактатах подаются в виде отдельных пояснений, и они помогают в уточнении некоторых закономерностей структурирования ладовых и ритмических основ музыкального свода в целом.

Например, на последней странице упомянутой рукописи 1793 года, которая занимает особое положение в ряду остальных музыкальных трактатов – баязов, имеется очень важная приписка, которая накладывает определенный свет на базовый принцип ладовой организации Шашмакома. Необходимо учесть, что эта рукопись является дефектной: в ней отсутствует начало. Поэтому трудно судить о полном содержании начальной преамбулы, в которой возможно, как обычно в трактатах, были описаны его цели и задачи. Заметка же на последней странице как раз и восполня-

ет этот «пробел». Она гласит: «Полностью закончен трактат о шести даромадах со всеми его насрами /Таммат тамом шуд рисолаи шаш даромад маъа тамоми насрхояш» [2].

На этой мысли стоит остановиться более подробно и разобрать ее по понятиям. Важность этого фрагмента, во-первых, в том, что сам источник называется «Трактатом о шести даромадах». Во-вторых, судя по общему контексту всей рукописи, «даромад» является одним из синонимов ключевого понятия маком – лад, в значении исходной ячейки «золотого тетрахорда» или «тетрахорда главных» Примечательно и то, что оно в своей сущности восходит к архаическим понятиям ладовой теории Востока, которая в своей основе тесно связана с античными традициями. «Даромад» (буквально «вход», «начало») по своему внутреннему смыслу соответствует понятию «тетрахорд главных», который в греческой теории лада помешался в самом низу (начале) акустического звукоряда (системы).

В рассматриваемом трактате именно этот участок лада определяется термином «маком» в значении исходного лада – ладовой ячейки, из которой происходит название основополагающго ладообразования и ладовой системы всего макома – цикла инструментальных и вокальных произведений, основанного на ней. Если слово «даромад» заменить на «маком», получится синоним искомого понятия «шашмаком» (шесть макомов) – «шаш даромад» («шесть даромадов»). В этом и в других источниках фигурирует еще один синоним понятий «шаш даромад» и «шаш маком», это – «шаш сарахбор». Понятие «шаш сарахбор» было в обиходе среди мастеров еще до середины прошлого века.

Примечательно и то, что в общем контексте появляются два взаимодополняющих ладовых понятия «даромад» и «наср». Если даромад – это исходный лад, первооснова, то наср (буквально «помощь», «поддержка») означает прилегающие к главному побочные ладообразования. Даромад (маком, сарахбор) один в каждом цикле, а насров может быть несколько. Это и есть ключевой принцип ладовой системы Шашмакома: наслоение на одну основу нескольких вспомогательных ладо образований. В терминологии музыкальных трактатов - баязов, исходный лад – основа называется маком (синонимы даромад и сарахбор), а все вспомогательные обозначаются как насры - побочные.

Названия ладовых, мелодических и структурно-формальных обозначений идут по традиции устной передаче мастеров Шашмакома из поколения в поколение. На основе нотных текстов В.Успенского и Ари Бабаханова и хранящихся в памяти поколений ладо интонационных образов новое поколение мастеров Талибджон Темиров, Туймурад Кадиров смогли восстановить музыкальные традиции Бухарского Шашмакома, которые пользуются спросом у слушателей Бухары и за его пределами.

Примечательно, что в настоящее время пробуждается большой интерес к освоению музыкально-поэтических основ Шашмакома в специализированной музыкальной школе Бухары. Важно и то что процесс этот идет на основе усвоения в единстве научно-теоретических и устно-практических основ классической музыки Бухары.

Автор статьи в своих занятиях по источниковедению в Гоударственной консерватории Узбекистана, широко использует письменные материалы и устные сведения по основам Бухарского Шашмакома: Музыкальные трактаты Наджмиддина Кавкаби, Дервиш Али Чанги, книгу Фитрата «Узбек классик мусикасининг назарий асослари ва унинг тарихи» («Основы узбекской классической музыки и её истории»).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Матякубов О. Бухарский Шашмаком. Ташкент, 2011; Второе издание. Ташкент, 2013; Основы Бухарского Шашмакома. Третье дополненное издание. Ташкент, 2018.

2. ИВ АН РУз. Рукопись. Инв. № 8827.

3. Б.Ашуров. "Современная интерпретация развития национального музыкального мышления в XVI-XVII веках (на основе трактатов о музыке Наджмиддина Кавкаби и Дарвиша

Али Чанги)”. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. Ташкент, 2020.

4. А.Джумаев. Наджм ад-дин Кавкаби Бухари: поэт, музыкант, ученый XVI-XVII вв. Жизнь и творчество (исследование и переводы). Ташкент, 2016.

5. ИВАН РУз. Инв. №468/IV. Нажмиддин Кавкаби. “Рисолаи мусики” («Трактат о музыке»).

6. ИВАН РУз. Инв. №468/I. Дарвиш Али Чанги “Рисолаи мусиқи” («Трактат о музыке»).

7. Фитрат. Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи («Основы узбекской классической музыки и её истории»). Ташкент, 1993.

8. В.Успенский. Шесть музыкальных поэм (Шашмаком). Москва, 1924.

9. О.Матякубов. Бухарский Шашмаком. Ташкент, 2013.

Kəmalə ATAKİŞİYEVA

AMEA, Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun böyük elmi işçisi
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Email: kamala.bashirova@mail.ru

AZƏRBAYCAN DƏSTGAHININ TARİXİ TƏŞƏKKÜL PROSESİNDƏ MİLLİ ETNİK ƏNƏNƏLƏRİNİN ROLU

Xülasə: *Azərbaycan muğam sənətinin və bilavasitə dəstgah janrının təşəkkül prosesinə nəzər salmaq, tarixi və nəzəri aspektlərini işıqlandırmaq onun ənənədən müasirliyə gedən inkişaf istiqamətlərini müəyyən etməyə imkan verir. Azərbaycan muğamı tarixən böyük inkişaf yolu keçmiş və bu günkü dəstgah janrının kəsb etdiyi əsas meyarları tədricən əldə etmişdir. Bu prosesdə muğam sənətinin ifaçıları, tədqiqatçıları ilə yanaşı, xalq musiqisinin digər sahələrinin, o cümlədən aşıq sənətinin də təmsilçiləri iştirak etmişlər. İki sənət arasında yaradıcılıq meyarları, kök, məqam, janr əlaqələrinin mövcudluğu deməyə əsas verir ki, mənşəyi etibarilə daha qədim tarixə malik olan aşıq sənəti muğam janrlarına, eləcə də ifaçılıq ənənələrinin formalaşmasına təsir göstərmişdir. Muğam sənətinin və bilavasitə ehtiva etdiyi janrların (dəstgah, zərbli muğam, təsnif, rəng, diringi), eləcə də ifaçılıq üslubunun inkişafında aşıq sənətinin təsiri janr transformasiyası, məqam-kök, ritm-intonasiya əlaqələri, vokal və instrumental ifaçılıq ənənələri, poetik irsin xalq yaradıcılığı, aşıq şeiri istiqamətində zənginləşməsi ilə baş vermişdir.*

Açar sözlər: *Azərbaycan muğam sənəti, dəstgah janrı, aşıq sənəti, məqam və kök sistemi, aşıq janrlarının transformasiyası.*

THE ROLE OF NATIONAL ETHNIC TRADITIONS IN THE HISTORICAL ORGANIZATION PROCESS OF AZERBAIJAN DASTGAH

Abstract: *Taking a look at the formation process of Azerbaijani mugham art and the dastgah genre directly, highlighting its historical and theoretical aspects, allows us to determine its development directions from tradition to modernity. Historically, Azerbaijani mugham has gone through a great development path and gradually acquired the main criteria of today's dastgah genre. In addition to mugham performers and researchers, representatives of other fields of folk music, including Ashiq art, participated in this process. The existence of creative criteria, root, stage, and genre relations between the two arts suggests that Ashiq art, which has an older history in terms of origin, influenced the genres of mugham art, as well as the formation of performance traditions. The influence of Ashiq art in the development of mugham art and its immediate genres (dastgah, percussive mugham, tasnif, rang, diringi), as well as in the development of performance style, genre transformation, moment-root, rhythm-intonation relationships, vocal and instrumental performance traditions, folk creativity of poetic heritage , happened in the direction of enrichment in the direction of love poetry.*

Keywords: *Azerbaijani mugham art, dastgah genre, ashiq art, maqam and root system, transformation of ashiq genres.*

Azərbaycan muğamının kamil forması kimi qəbul edilən dəstgah janrının elmi araşdırılması bu sənətin tarixi köklərinin müəyyən edilməsində və onun xalq musiqisinin digər sahələri ilə əlaqələrinin aşkara çıxmasında mühüm rol oynamışdır. Saray mədəniyyətinin məhsulu hesab edilən muğam sənəti böyük tarixi inkişaf yolu keçmiş və bu müddət ərzində təkmilləşərək dəstgah kimi mükəmməl və sistemli, özünəməxsus kompozisiya quruluşu və dramaturji meyarlarını formalaşdırmışdır. Bütün bu proseslərin baş verməsi üçün əsas məkan və şərait bilavasitə hökmdar sarayları olsa da, xalq musiqisinin və bilavasitə aparılan araşdırmalar və əldə edilən nəticələr göstərmişdir ki, muğam sənətinin təkamülündə milli etnik

ənənələrin rolu, xalq musiqisinin digər sahələrinin təsiri danılmazdır. Bunu həm xalq musiqi janrlarının canlı ifasında, həm də onun nəzəri əsaslarının təhlilində müşahidə etmək mümkündür.

Azərbaycan muğam dəstgahının inkişafında milli etnik ənənələrin rolunu və bu prosesə təsir edən əsas ünsürlərin aşkara çıxarılması üçün ilk növbədə janrın tarixi təşəkkül mərhələlərini xarakterizə etmək lazımdır. Çünki, muğam sənətinin müxtəlif inkişaf mərhələlərində bu təsirin forması və mahiyyəti fərqli xarakter daşımışdır. "Azərbaycanın muğam sənəti zəngin yerli ənənələr zəminində təşəkkül tapmış, Yaxın və Orta Şərqin bir çox ölkə və bölgələrinin oxşar mədəni, ictimai-iqtisadi mühitində inkişaf etmiş, ümumşərq peşəkar mədəniyyətin bir hissəsi olmuşdur" [3, s.144].

Dəstgah janrının forma və kompozisiya xüsusiyyətlərinin müəyyənləşməsi və kamil səviyyəsinə yüksəlməsi elmi mənbələrdə XIX əsr kimi göstərilir. Bu barədə muğamşünas alim S.Bağırova muğam dəstgahının formalaşmasında Azərbaycan və İran arasında coğrafi məkan və etnik əlaqələrin mövcudluğunu tarixi fakt kimi əsas gətirərək yazır: "...dəstgaha dair ən ilkin İran mənbəyi sayılan "Bohur əl-Əlhan" İran dəstgahının tarixini təxminən 1882-ci ildən başlayır" [4, s.38]. Lakin bu dövrə qədər müasir muğam repertuarına daxil olan havalar öz ifaçılıq üslubuna, məqam-intonasiya köklərinə malik idi və onun formalaşmasına həm də etno-mədəni amillərin, o cümlədən milli musiqi təfəkkürünün təsiri olmuşdur. Sənətlərarası əlaqə baxımından bu məsələ ilə bağlı tarixi faktlara nəzər sala bilərik. Orta əsrlərdə Səfəvi dövlətinin hakimiyyəti illərində Azərbaycan dilinin dövlət dili elan edilməsi, Şah İsmayılın şairlik fəaliyyəti və aşıqlara hamilik etməsi saray mədəniyyətinin təşəkkülündə yeni mərhələ kimi qiymətləndirmək olar. "Hökmdarlar, xanlar və başqa taxt-tac sahibləri ən yaxşı aşıqları saraya cəlb etməyə çalışmış və onları saray musiqiçisi kimi öz yanlarında saxlamışlar" [7, s.256]. Saray mədəniyyətinin əsas tərkib hissəsi olan muğam musiqisi ilə yanaşı aşıq yaradıcılığının, saz havalarının bərabərhüquqlu sənət nümunəsi kimi qəbul edilməsi, səslənməsi haqqında məlumat bir sıra dastanlarda da yer alır. İkinci misal orta əsr sufi alimlərinin yaradıcılığında musiqi sənəti ilə bağlı fikirlər, o cümlədən sufi məclislərində həm muğam fəlsəfəsinin, həm də qam-şamanlardan gələn təkkə mərasim ənənələrinin vəhdəti, xalq yaradıcılığında mövcud olan musiqi alətlərinin müşayiəti altında rəqs-ayinlərin icrası ilə bağlı tarixi faktlar gətirilə bilər. "Sufizmə görə muğam haqqa çatmaq yolunda, Allaha qovuşmaq yolunda pillərlərdir. Hər bir muğam bir neçə mənəvi keyfiyyətləri, kamil (mütləq) şəxsiyyətin bir neçə səviyyəsini özündə təcəssüm etdirir" [1, s.165]. Eyni mənəvi yüksəliş haqq aşığının şəxsiyyətində, fəaliyyətində və obrazında [14, s.5] cəmləşir. Bu fakt da əslində yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, mövcud şəraitdə baş verən milli-mənəvi təfəkkür evolyusiyasının nəticəsidir. Musiqi və onun aid olduğu yaradıcılıq sahələri də bu təfəkkürün tərkib hissəsi kimi həmin prosesdə iştirak etmişdir.

Daha bir faktı biz orta əsr alimlərinin risalələrində axtara bilərik. Məlumdur ki, bu əsərlərdə Azərbaycanın qədim musiqisi haqqında zəngin informasiya əldə etmək mümkündür və bu, əsasən müasir muğam sənətinin tarixinin araşdırılmasında mühüm əhəmiyyət daşıyır. Bununla belə, Əbdülqadir Marağayinin elmi irsini araşdıran muğamşünas alim S.Ağayeva ozan sənəti haqqında qiymətli məlumatların olduğunu qeyd edir: "Ə.Marağayinin elmi əsərlərində qədim türk xalqlarının musiqi mədəniyyətinə xas olan aşıq, ozan, baxşı, bakşı sənəti haqqında qiymətli məlumatlar verilmişdir ...Marağayinin terminlərinə görə bu Rum qopuzu (Kiçik Asiya), ozan qopuzu (Azərbaycan), eləcə də şederqu (şidirqu) - türk baxşıları (Hyata, Cənubi Türküstan) arasında yayılan musiqi alətidir" [15, s.132]. Bu əsərdə Azərbaycan qopuzunun və türk tayfalarına məxsus olan şidirqu alətinin köklənmə üsulları verilmişdir ki, onun quruluşuna nəzər saldıqda aşıq sazı ilə ortaq cəhətləri görürük. Lakin bu fakt həm də məsələnin digər tərəfinə işıq salmağa imkan yaradır. Belə ki, ozan-aşıq sənəti, qopuz aləti orta əsrlərdə Ə.Marağayi kimi böyük alimin əsərində araşdırılmaya cəlb edilməsi ilə ozan sənətinin əhəmiyyətli mövqeyini ortaya qoymuş olur və həmin dövrün musiqi mədəniyyətinin formalaşmasına təsir göstərmiş olduğunu deməyə əsas verir. Qeyd etmək istərdim ki, aşıq və muğam sənəti arasında əlaqələrin musiqi alətlərinin kök və pərdə sistemi üzərindən araşdırılması da xüsusi tədqiqat obyektidir və geniş təhlilə ehtiyac duyur.

Bu əlaqələr əslində iki sənət arasında yaradıcılıq ənənələrinin, ifaçılıq üslubunun və s. qarşılıqlı mənimsənilməsi ilə səciyyəvi olmaya bilər. Həmin prosesin baş verməsi üçün yaradıcı mühitin formalaşması isə bilavasitə növbəti əsrlərdə, daha dəqiq desək XIX əsrin ikinci yarısında baş vermişdir. Buna səbəb kimi həm muğam, həm də aşıq sənətinin ehtiva etdiyi janrların artıq kristallaşmış və özünü

təsdiq etmiş səviyyədə olması, eləcə də tarixi-siyasi, sosial-ictimai mühit, bədii-mənəvi təfəkkürün yeni mərhələyə keçməsi göstərilə bilər. Maraqlıdır ki, bu dövr hər iki sənət üçün eyni şəkildə münbit şəraiti yetişdirmişdi. Məsələnin, musiqi-nəzəri amillər baxımından səbəblərin araşdırılması və ortaq nəticələrin əldə edilməsi də deməyə imkan verir ki, XIX əsrin ikinci yarısı Azərbaycan xalq musiqisinin və bilavasitə muğam sənətinin formalaşması prosesində son mərhələdir və növbəti əsr onun yeni janr keyfiyyəti, üslub meyarları ilə zənginləşməsi, müasir dövrün bədii-estetik tələbatından irəli gələn cizgilər əldə etməsi ilə səciyyəvidir. Bu dövr Azərbaycan muğam sənətinin qızıl dövrü kimi qiymətləndirilir. Məhz bu mərhələdə muğam sənətinin çiçəklənməsi, xeyli sayda peşəkar ifaçıların yetişməsi, musiqi, şeir məclislərinin fəaliyyəti, məktəblərin formalaşması baş vermişdir. Bununla yanaşı, XIX əsrin ikinci yarısından etibarən muğam sənəti saray mədəniyyəti kontekstindən çıxaraq xalq kütlələrinə doğru yaxınlaşmağa başlamış, ustad xanəndələr və sazəndə dəstələri varlı təbəqənin malikanələri ilə yanaşı, el şənliklərində də çıxış etməyə başlayırdı. Bu fakt muğam sənətinin xalq yaradıcılığının digər janrları ilə əlaqəsini möhkəmləndirməklə yanaşı, yeni keyfiyyətlər əldə etməsinə təkan vermişdir.

Janrlararası əlaqə məsələsi aşıq və muğam sənəti arasında özünü daha qabarıq şəkildə bilavasitə XIX əsrin ikinci yarısından etibarən göstərmişdir ki, bu da dəstgah janrının forma və kompozisiya meyarlarının müəyyənləşdiyi mərhələyə təsadüf edir. Bu mərhələdə aşıq musiqisi muğam janrlarının quruluşuna, ifaçılıq üslubuna, ritm-intonasiya xüsusiyyətlərinə təsiri həm də ortaq repertuarın formalaşması, janrların transformasiyası ilə baş tutmuşdur. Azərbaycan dəstgahının digər Şərq xalqlarının muğam janrlarından fərqləndirən əsas cəhəti onun daxili quruluş prinsipi və sistemli inkişaf meyarları, kompozisiya tamlığıdır ki, bu da bilavasitə xalq musiqi yaradıcılığında yer alan milli etnik təfəkkürün təsiri ilə baş tutmuşdur. Dəstgah janrının bu cəhəti ümumşərq muğam sənətində məhz Azərbaycan və İran musiqisində özünü göstərməsi də əslində dolayısıyla eyni etnik köklərin bağlılığının nəticəsidir deyə bilərik.

Musiqişünaslıq elmində dəstgahın daxili inkişaf prinsipi sonata forması ilə müqayisə edilmişdir [4, s.8]. Daxili məntiqi qanunauyğuluq göstəriciləri iki janrı yaxınlaşdıran ortaq cəhətlərin olması ilə səciyyəvidir. Eyni müqayisəli yanaşmanı biz dastan və dəstgah janrı üçün də tətbiq edə bilərik. Bu yaxınlıq hər iki janrın quruluşunda mərhələlilik prinsipinin gözlənilməsi, vahid obraz-emosional məzmun, mövzu və daxili hissələrdə dəyişkən əhval-ruhiyyə, başlanğıc və koda bölmələrinin janrın bütün nümunələrində qorunub saxlanması kimi cəhətləri sadalamaq olar. Məsələn, bütün dastanlar Ustadnamə, Divani və Təcnis janrlarının ardıcıllığı ilə başlanır, inkişaf mərhələsində məzmundan və fərdi yaradıcılıq istedadından irəli gələn hava seçimi ilə davam edərək sonda mütləq şəkildə "Ayaq divani" və ya gözəlləmə üstündə oxunan Duvaqqapma (bu seçim dastanın hansı sonluqla bitməsindən asılıdır) ilə tamamlanır. Qəhrəmanlıq dastanları həmçinin Vücudnamə və Cahannamə kimi başlanğıc-sonuc mərhələlərini ehtiva edir. Bu müqayisəni aparmaqla qeyd etmək istədiyim əsas məsələ isə iki janrın vahid kompozisiya bitkinliyinə can atması, fikrin inkişaf prinsipində mərhələlik və sistemli ardıcıllıq, dəyişən və dəyişməyən hissələrin mövcudluğu ilə ortaq cəhətlərə malik olmasıdır. Dastan janrı dəstgahdan daha qədim dövrün məhsulu olması və Azərbaycan muğam sənəti təmsilçilərinin bu xalq yaradıcılığı janrı ilə yaxından tanış olduğunu nəzərə alsaq sadalanan cəhətlərin birincinin ikinciyə birbaşa və ya dolayısıyla, yəni şüuraltı və ya təcrübi yolla təsir göstərdiyini söyləmək mümkündür. Azərbaycan muğam dəstgahlarını digər Şərq xalqlarının analoji muğam janrlarından fərqləndirən cəhətlərdən biri də məhz buradan qaynaqlanır.

Məlumdur ki, Azərbaycan xalq musiqisinin bütün janrları Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsində təqdim edilən səssıralarına əsaslanır. Bu barədə görkəmli alim hələ 1929-cu ildə çap olunmuş "Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında" adlı məqaləsində bəyan etmişdi: "Hazırda Azərbaycan musiqisi çoxlu şöbə və guşələri ilə birlikdə aşağıdakı müstəqil köklərə malikdir: Rast, Segah, Şur, Çahargah, Şüştər, Zabil, Şahnaz, Bayatı-Şiraz və Humayun. Bütün Azərbaycan türk xalq musiqisi ancaq yuxarıda göstərilən köklərə əsaslanır" [9]. Məqam amili xalq musiqi janrları arasında mövcud əlaqələrin xarakterini milli ənənələrin təzahürü kimi müəyyənləşdirməyə imkan verən əsas faktlardan biridir. Aşıq sənətinin muğam dəstgahına və ümumiyyətlə bu sənətin inkişafına təsir göstərdiyi, onunla birbaşa və dolayısıyla dərin əlaqələr yaradan meyarlardan biri də məhz məqam və kök məsələləridir. Üzeyir bəyin

yuxarıda səsləndirdiyimiz fikrinin aşıq havaları üçün də keçərli olduğunu vurğulayaraq, iki sənət arasında mövcud olan məqam-intonasiya əlaqələrinin nəzəri mahiyyəti ilə yanaşı, həm də milli musiqi təfəkkürünün məhsulu kimi təzahür etdiyini söyləyə bilərik. Tarixin mənzərəsində aşıq və muğam sənətinin təmsilçiləri fərqli mühitlərdə yetişmişlər və yaradıcı-praktik sənət təcrübələrinin bölüşülməsi üçün (XIX əsrə qədər) şərait olmamışdır. Lakin, aşıq havalarının məqam-intonasiya xüsusiyyətlərini, kök məsələlərini araşdırarkən adları sadalanan məqamların bir qisminin bu musiqi nümunələrində təzahür etdiyini və bununla yanaşı, həm də musiqi alətlərinin köklənmə prinsipində ortaq cəhətlərin özünü göstərməsi məlum faktlardır. Əlbəttə bu cəhətlərin ayrıntılı şəkildə araşdırılaraq sistemləşdirilməsi də həllini gözləyən mühüm problemlərdən biridir. Bununla belə, qeyd etmək lazımdır ki, aşıq havalarının məqam xüsusiyyətləri ilə bağlı məsələlərə Ü.Hacıbəylinin aşıq sənəti ilə bağlı məqalələrində, eləcə də, M.İsmayılovun araşdırmalarında, Ə.Eldarovanın, T.Məmmədovun, İ.Köçərlinin, K.Dadaşzadənin və digər alimlərin tədqiqatlarında yer verilmişdir. Muğam və aşıq sənəti arasında əlaqələrin məqam kontekstində araşdırılması isə yuxarıda qeyd etdiyimiz milli, etnik ənənələrdən qaynaqlanan meyarları üzə çıxarmağa imkan verir. Bu meyarlar musiqi janrlarının məqam-intonasiya əsasında müşahidə edilən ortaq cəhətləri ilə səciyyəvidir. Məsələn, aşıq sazının müxtəlif köklərində ifa edilən havalarda müəyyən məqam-intonasiya tərkibi özünü göstərir, o cümlədən, Şah pərdə kökündə ("Ağır Şərili", "Bozuğu Koroğlu" və s.) şur, baş pərdə kökündə ("Aran gözəlləməsi", "Azaflı dübeyti" və s.) segah, orta pərdə kökündə ("Bağdad dübeyti", "Urfanı" və s.) səslənən havalar isə rast məqamına əsaslanır. Aşıqşünaslıq araşdırmalarında saz alətinin pərdə düzümünün şur məqamının səssırasını əmələ gətirməsi, eləcə də havaların sonunda aşıqların bu məqam üzərində kadans yaratması dəfələrlə qeyd edilmişdir: "Aşıq mahnılarının çoxunda intonasiya, lad əsası və harmonik fon şur ladı ilə müəyyənləşir" [6, s.72]. Məsələnin dərinliyinə varanda, fərqli mədəni mühitlərdə formalaşıb təşəkkül tapan aşıq və muğam janrlarının musiqi dilində ortaq məqam intonasiyaların yer almasını necə izah etmək olar? Bunun üçün sazın pərdə düzülüşünə nəzər salmaq kifayətdir. Saz aləti haqqında araşdırmalarda onun qopuz alətinin xələfi olması, quruluş oxşarlığı təsbit edilmişdir. Bu da deməyə əsas verir ki, alətin pərdə düzümünün mərhələli inkişaf prosesində qədim türk tayfalarının musiqi yaradıcılığı rol oynamışdır. Təbii ki, bu gün ifa edilən sazla erkən orta əsrlərdə çalınan qopuzun (telli) pərdə sayı və düzülüşü arasında fərq vardır. Lakin, musiqi alətlərinin evolyusiyası və melodik intonasiyanın inkişaf prosesində baş verən mərhələlilik prinsipinə nəzər salaraq, bu fərqi izah etmək mümkündür. Hətta aşıq sazının XVI əsrdən bu günə qədər keçdiyi təkmilləşmə mərhələləri də eyni prinsipə əsaslanmışdır. XIX əsrin I yarısından başlayaraq təkmilləşmə dövrünü demək olar ki, başa vurmuş sazın pərdə düzülüşündə şur məqamının səssırasının müşahidə olunması, eləcə də pərdə sayının artması ilə digər məqamların səssırasının tədricən əmələ gəlməsi faktı dəstgah janrının quruluş meyarlarının və daxili inkişaf prinsipinin, şöbə ardıcıllığının kristallaşması ilə səsləşir. Bu musiqi hadisəsinin eyni tarixi mərhələyə təsadüf etməsi belə qənaətə gəlməyə imkan verir ki, aşıq (musiqi yaradıcılığı baxımından daha çox) və muğam sənətinin məhz bu dövrdə çiçəklənməsi, yüksək peşəkarlıq zirvəsinə çatması həm də Azərbaycan xalqının musiqi mədəniyyətində baş verən bədii təfəkkür meyarlarının yüksəlməsi ilə birbaşa bağlıdır. Nəticədə hər iki sənətdə forma və məzmun vəhdəti, üslub, janr, instrumental ifaçılıq məharəti sürətlə inkişafa uğramışdır. Bu inkişafın nəticələri isə özünü praktik ifaçılıq sənətində, repertuar zənginləşməsində, eləcə də vokal və instrumental üslubların qarşılıqlı şəkildə bir-birinə nüfuz edərək mənimsənilməsində özünü göstərmişdir.

XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq el şənliklərində aşıqlarla eyni məkanda sənət nümayiş etdirən muğam ifaçıları arasında sıx yaradıcılıq əlaqələri və qarşılıqlı təcrübə mübadiləsi baş vermişdir. Azərbaycan ərazisində həm aşıq, həm muğam sənətinin daha qabarıq inkişaf etdiyi mühitlərdə mövqe fərqi ilə yanaşı, ifaçılıq mədəniyyəti və sənət təcrübəsinin peşəkarlaşması prosesində aşığın xanəndəyə və ya xanəndənin aşığa təsiri maraqlı faktlarla özünü göstərmişdir. Bu mənada Şirvan mühitində "aşıq xanəndəsi" titulunun olması, eləcə də Qarabağ və Şirvan aşıqlarının peşəkar səviyyədə muğam ifa etmək bacarığı, instrumental ifaçılığın muğam üslubu istiqamətində inkişaf etməsi, vokal səsin imkanlarının həm aşıq, həm də xanəndə boğazları ilə zənginləşməsi iki sənət arasında baş verən əlaqələrin təzahür formalarıdır. Bu proses bir sıra janrların təkmilləşməsi, eləcə də bir repertuardan digərinə keçidi, tranformasiyası və variantlarının yaranması ilə nəticələnmişdir. Şikəstələr və zərbli muğamlar bu prosesin

parlaq nəticələridir. Şikəstə janrı hər iki sənət nümayəndələrinin repertuarında ortaq mövqe tutaraq yeni variantlarının yaranması ilə səciyyəvi olmuşdur. Bu mənada "Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə" kimi musiqi nümunələri müasir dövrdə öz mövcudluğunu yalnız xanəndə repertuarında davam etdirməkdədir. Lakin onların da mənşəyinin məhz aşıq yaradıcılığı olması şübhə doğurmur. Bu məsələ üzərində bir qədər geniş dayanmaq istərdim. Musiqişünaslıq elmimizdə qərarlaşmış klassifikasiya üsullarından biri olan bəhri, bəhrsiz və qarışıq bəhrli qruplarının tərkibinə aşıq və muğam sənəti üçün səciyyəvi olan musiqi janrları da daxildir. Bu janrlarda qarışıq bəhrli qrupun ehtiva etdiyi cəhətlər öz əksini tapmışdır. Bu haqda Ü.Hacıbəyli "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər" məqaləsində [8, s.379] məlumat vermiş, ayrıca qrup kimi isə M.İsmayılovun "Azərbaycan xalq musiqisinin janrları" monoqrafiyasında [11, s.84] təqdim olunmuşdur. Qrupa daxil olan janrlardan zərbli muğamlar R.Zöhrabovun, şikəstələr isə İ.Köçərlinin tədqiqatlarında xüsusi obyekt kimi araşdırılmışdır. Nəticə etibarilə şikəstələr, aşıq havalarının bir qismi və zərbli muğamları əhatə edən qarışıq bəhrli janr qrupunda yer alan musiqi nümunələrinin təhlili bir neçə əsas məqamı vurğulamağı zəruri edir. Janr qrupunda "qarışıq bəhr" ifadəsini tələb edən reçitativ-deklamasiyalı üslub əsas etibarilə vokal partiyalara aiddir. Yəni, həm şikəstələrdə, həm də zərbli muğamlarda ("Arazbarı" istisna olmaqla) vokal partiya məhz reçitativ-deklamasiyalı üslubda ifa edilir, instrumental partiyalar isə dəqiq ritmə əsaslanır. Diqqət çəkmək istədiyim əsas məqam məhz reçitativ-deklamasiyalı oxu tərzi ilə əlaqədardır. Məlumdur ki, aşıq havalarının əsas qismində vokal partiya məhz bu üslubdadır. Aşıq havaları ilə bağlı klassifikasiyalarda bu havalar ayrıca qrup kimi təqdim olunmuşdur. Eyni şəkildə muğam tədqiqatlarında zərbli muğamlar da xüsusi janr qrupu kimi dəyərləndirilir. Bu xüsusiliyi yaradan əsas səbəb isə janrın vokal və instrumental partiyaları arasında yaranan bəhr fərqi, eləcə də dəstgah janrından fərqli olan birhissəli quruluşu, bir qismində poetik məzmunun xalq şeirinə əsaslanması və s. kimi cəhətlərlə səciyyəvidir. Diqqət etdikdə görürük ki, eyni cəhətlər reçitativ-deklamasiyalı aşıq havalarında da büruzə verir. Əgər nəzərə alsaq ki, zərbli muğamlar əsas etibarilə XIX əsrdən təşəkkül tapmışdısa, aşıq havalarının bu mənada tarixi mənşəyi daha qədimdir. Nəticə etibarilə sadalanan cəhətlər zərbli muğam janrının əsas meyarlarının kökünü aşıq sənətində axtarmaq ehtiyacı yaratmışdır. Bu mənada aşıqşünas alim İ.Köçərlinin şikəstə janrına həsr olunmuş xüsusi tədqiqatı qeyd oluna bilər: "…şikəstə tarixən aşıq yaradıcılığının məhsulu olmuş, sonrakı təkamül, inkişaf prosesində Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının bütün qolları ilə qovuşmuş, xalq mahnı və rəqs yaradıcılığı, muğam sənətinin uyğun cəhətlərini mənimsəmiş və nəhayət, xanəndə sənətində son dərəcə təkmilləşmiş bir forma almışdır" [13, s.27] deyən alim janrın hər iki sənətdə mövqeyini təhlil edərək üzə çıxarmış və yuxarıda qeyd etdiyimiz cəhətləri bu keçidin baş verməsi üçün münbit şərait yaratdığı qənaətinə gəlmişdir. Fikrimizi bir qədər də inkişaf etdirərək demək istərdik ki, şikəstələrlə ("Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə", "Şirvan şikəstəsi", "Zarıncı şikəstə") yanaşı muğam sənətinə bir sıra aşıq havaları da yol tapmışdır ki, onların sırasında "Güllü qafiyə", "Döymə Kərəmi", "Çoban bayatı", "Arazbarı", "Ovşarı", "Mani" kimi musiqi nümunələrinin də adını çəkmək lazımdır. Bu havaların bir qismi öz janr mövqeyini qoruyub saxlayaraq, digərləri isə yeni janr transformasiyasına uğrayaraq xanəndə repertuarına daxil olmuşdur. Muğam sənətində zərbli muğam kimi tanınan "Arazbarı", "Ovşarı", "Mani", kiçik həcmli muğam kimi daxil təşəkkül tapan "Çoban bayatı", zərbli muğam mövqeyi daşısa da adını qoruyub saxlamış "Qarabağ və Şirvan şikəstələri" ortaq repertuarı əmələ gətirmişdir. Bununla yanaşı müəyyən adlarla bağlı maraqlı məqamlar da müşahidə olunmuşdur. Məsələn, "Heydəri", "Keşiş oğlu" aşıq havaları ilə "Heydəri" zərbli muğamı və "Keşiş oğlu" muğam şöbəsi (Şüştər) arasında müqayisələr aparılarkən şur və şüştər məqamlarının qarşılaşmasının şahidi oluruq. Belə ki, hər iki hava aşıq sənətində şur məqamına istinad edir, muğam sənətində isə şüştər kökü özünü göstərir. Bununla belə qeyd etmək lazımdır ki, "Heydəri" aşıq havasının musiqi məzmunu "Mani" zərbli muğamında müşahidə edilir. "Keşişoğlu" şöbəsinin XIX əsrdə Şüştər muğam dəstgahının tərkibində yer alması haqqında informasiya verilir, lakin müasir dövrdə bu şöbə ifa olunmur. Əslində adlardan irəli gələn eynilik hər iki sənətin şifahi şəkildə yaranıb-ötürülməsi faktı ilə bağlıdır. "Heydəri" aşıq havası onu yaradan aşığın adı ilə bağlıdır. Hətta onun poetik mətni ilə bağlı "Məmmədhüseyni" kimi adlanması faktı da məlumdur [12, s.46]. Eyni fikir digər hava üçün də keçərlidir. Muğam sənətinə bu adların yol tapması məsələsi də müəyyən şəxslərlə bağlı ola bilər. Bu yanaşmanı "Hüseyni" aşıq havası ilə Rast muğam dəstgahının eyniadlı şöbəsi üçün də tətbiq

etmək mümkündür. "Hüseyni" havasının yaradıcısı Aşıq Hüseyn Şəmkirli hesab olunur və havanın Borçalı mühitində adı "Dastanı"dır [2, s.5]. Muğam sənətində də müəyyən dəstgahların, eləcə də şöbə və guşələrin şəxs və ya yer adları ilə bağlılığı faktı məlumdur. Nəticə olaraq deyə bilərik, bəzi zahiri əlaqə faktı kimi görünən informasiyalar əslində fərqli məzmun yükü daşıya bilər. Bununla belə, belə faktların olması həm də bir tədqiqatçı olaraq məsələnin tarixi, etimoloji, sosial və digər aspektlərdən mənşəyinin öyrənilməsini zəruri edir.

Aşıq və muğam sənəti arasında əlaqələrin həm də muğam ifaçılığına təsiri məsələsini də qeyd etməyi lazım bilirik. Azərbaycan xalq musiqisinin peşəkar ifaçısı olan vokal sənətimizin banisi Bülbül Məmmədov hələ XX əsrin I yarısında baş tutmuş aşıq III aşıq qurultayındakı məruzəsində bu barədə qeyd edirdi: "…Gəncə, Qarabağ və Şamaxı aşıqları çox gözəl və səsli xanəndələrlə həməsr olmuş və məşhur aşıqlar xanəndəliyin zəngulə kimi bəzəklərini aşıqlığa aşılamışlar. Xanəndələrsə aşıq sənətinin ən yaxşı tərəfləri hesabına muğamları genişləndirmiş və aşıq xalları, aşıq guşələri hesabına yeni boyalar və yeni məlahətlər tapmışlar. Bu təbii artırmalar vaxtın tələbinə uyğun olmuş, xanəndəliyə yeni təravət gətirmiş və xalq muğamatını yeni guşələrlə bəzəmişdir. Xalqın sevimlisi olan bu məşhur xanəndələr bu artırmalara çox həssaslıqla yanaşmışlar. Şüurlu musiqi təfəkkürü kimi bir xalq musiqi məktəbi düzəltmişlər.." [5, s.23]. Bülbül Məmmədovun təsvir etdiyi bu proses XIX əsrin ikinci yarısından etibarən daha intensiv xarakter alaraq hər iki ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəlməsinə, zənginləşməsinə və peşəkarlığın yeni meyarlarının əldə edilməsinə gətirib çıxarmışdır.

Aşıq və muğam sənəti arasında yaradıcı əlaqələrin genişlənməsi və yeni müstəvidə davam etməsi həm də XX əsrin ikinci yarısında etibarən sürətlə inkişaf edən müasir texnologiyalar, eləcə də efir məkanı, internet şəbəkələrinin yaratdığı geniş imkanlar hesabına təbliğat mexanizminin güclənməsi ilə əlaqədardır. Xüsusilə qeyd etmək istərdim ki, bu mənada Azərbaycan dövlətinin apardığı uğurlu mədəniyyət siyasətinin də rolu böyükdür. 2009-cu ildən etibarən təşkil edilən Beynəlxalq Muğam Festivalları və muğam sənətinin tədqiqinə böyük töhfələr verən simpoziumların təşkili, aşıq və muğam televiziya müsabiqələrinin həyata keçirilməsi, hər iki sənətin təbliğinə yönələn çoxsaylı layihələr [10] (aşıq və muğam sənətinin YUNESKO-nun dünyanın qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilməsi, "Azərbaycan muğamları" layihəsi çərçivəsində "Qarabağ xanəndələri" albomu, "Muğam-İrs", "Muğam-dəstgah", "Muğam-ensiklopediya", "Muğam-internet", "Muğam-antologiya", "Muğam aləmi", "Muğam mərkəzi" layihələri) yeni yaradıcı əlaqələrin formalaşmasına və əldə edilmiş nailiyyətlərin yeni, müasir səviyyədə davam etdirilməsinə zəmin yaradır. Məlumdur ki, müasir dövrdə efir və sosial şəbəkələr əsas təbliğat vasitəsidir. Bu imkanlardan istifadə edərək aşıq və muğam sənətinin təbliğ edilməsi həm də yaradıcı əlaqələrin genişlənməsinə, tədqiqat istiqamətlərinin çoxalmasına, məsələnin nəinki Azərbaycan çərçivəsində, həm də ümumtürk və ümumşərq kontekstində aparılmasına münbit şərait yaratmış olur.

Beləliklə, Azərbaycan muğam sənətinin, dəstgah janrının inkişafında milli etnik ənənələrin rolu kontesktində aşıq sənətinin mövqeyinin araşdırılması bir sıra əsas nəticələri ortaya qoymağa imkan verir. Bu əlaqələr həm tarixi, həm də nəzəri-praktik səviyyədə baş tutaraq hər iki sənətin təkmilləşməsinə, janr xüsusiyyətlərinin zənginləşərək yeni keyfiyyətlər əldə etməsinə, yeni növlərin yaranmasına və xüsusilə ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəlməsinə xidmət etmişdir. Tarixin müxtəlif mərhələlərində öz bədii-estetik məzmununu dəyişən qarşılıqlı əlaqə və təsir prosesinin yeni mərhələsi XIX əsrin ikinci yarısından başlamış və yüksələn xətt üzrə davam etmişdir. Aşıq sənətinin dəstgahın formalaşmasına təsiri vahid kompozisiya, yüksələn xətt üzrə inkişaf prinsipi, sabit və dəyişən hissələr, eləcə də məqam-intonasiya, ritm, ifadə üslubu (reçitativ-deklamasiya və muğam improvizasiya (*ad libitum*) qarşılaşması) kimi cəhətlərlə səciyyəvi olmuşdur. Geniş mənada aşıq və muğam sənəti arasında əlaqələrin tədqiqi isə həmin cəhətlərin həm də janr transformasiyası, məqam-kök məsələləri, instrumental və vokal ifaçılıq üslublarının, repertuarın ortaq cəhətlər əldə etməsi ilə xarakterizə edilə bilər. Bununla da həm aşıq, həm də muğam sənətinin əslində eyni xalqın musiqi təfəkkürünün məhsulu kimi əsrlərlə dünya mədəniyyətinin nailiyyətlərindən bəhrələnərək inkişaf etdiyini, qarşılıqlı şəkildə biri-digərini zənginləşdirməsi, Şərq və türk xalqlarının analoji sənət nümunələri ilə müqayisədə daha yüksək səviyyəyə yüksəldiyini söyləmək üçün kifayət qədər əsas olduğunu deyə bilərik.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullazadə G.A. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti: tarixi-fəlsəfi təhlil / Bakı: Qartal, 1996. 292 s.
2. Aşıq Hüseyn Şəmkirli "Reyhan" dastanı / tər.İ.T.Köçərli. Bakı: ADMİU, 2018. 131 s.
3. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cilddə] / Elmi red. Z.Y.Səfərova. Bakı: Şərq-Qərb, I cild, 2012. 592 s.
4. Bağırova S.Y. Azərbaycan muğamı / Bakı: Elm, II cild, 2007. 152 s.
5. Bülbül. III aşıq qurultayından məruzəsi (1961) // Bakı: Musiqi dünyası, 2002. №3-4, s.21-24.
6. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşıq sənəti / Bakı: Elm, 1992. 168 s.
7. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri / Tər.K.Kərimli. Bakı: TEAS Press, 2022. 786 s.
8. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri / II cild, Bakı: Şərq-Qərb, II cild, 2005. 456 s.
9. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında // http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article6.html
10. Heydər Əliyev Fondu // https://heydar-aliyev-foundation.org/az/content/blog/73/M%C9%99d%C9%99niyy%C9%99t
11. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları / Bakı: Mütərcim, 2023. 135 s.
12. İzahlı saz-söz lüğəti / Tərt. T.A.Məmmədov. Bakı: Elmin inkişafı fondu, 2015.
13. Köçərli İ.T. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstə / Bakı: Tural, 2003. 124 s
14. Qasımlı M.P. Aşıq və "Haqq aşığı" sənətkar və ad-titulu kimi // Bakı: Ozan dünyası, 2014. №4(19), s.3-11.

    rus dilində
15. Агаева С.Х. Тюркский эпос «Деде Коркуд» и проблема восстановления музыки средних веков // Материалы международной научно-практической конференции- Наследие Коркыт ата: эпическая культура, древние легенды и мелодии, Кызылорда, 27-29 сентября 2017. с.125-136.

Фарогат АЗИЗИ

Доктор искусствоведения, профессор,
Таджикская Национальная Консерватория им. Т.Сатторова
Email: farog48aziz@mail.ru

ТРАКТАТ ПО ШАШМАКОМУ УСТОДА ФАЗЛИДДИНА ШАХОБОВА: КЛАССИКА В СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация: *Трактат «Баёзи Шашмаком» Фазлиддина Шахобова, великого таджикского учёного-макомиста является единственным трактатом Шашмакома, созданным в советское время и написанным представителем Таджикской (Бухарской) классической школы макома. Интересны история создания, завуалированная форма подачи трактата, тщательно продуманные автором. В 50-е годы прошлого века баёз явился одной из охранительных форм этого шедевра. В современном музыкознании – это ценнейший источник в изучении классического Шашмакома.*

Ключевые слова: *баёз, сарахбор, тарона, Уззол, Ушшок, Бузрук, мисраъ, хат, миёнхат, сархат, бозгуй, бозгуи аввал, даромад, маком, шуъба, Оразранг, Навоандак, фурудошт, тезгох*

Faroghat AZIZI
Doctor of Arts, Professor,
Tajik National Conservatory named after T. Sattorov

TREATISE ON SHASHMAQOM OF USTOD FAZLIDDIN SHAKHOBOV: CLASSICS IN MODERNITY

Abstract: *The treatise «Bayozi Shashmaqom» by Fazliddin Shakhobov, the great Tajik scholar-makomist, is the only Shashmaqom treatise created in Soviet times and written by a representative of the Tajik (Bukhara) classical school of maqom. The history of creation, the veiled form of presentation of the treatise, carefully thought out by the author, are interesting. In the 50s of the last century, bayoz was one of the protective forms of this masterpiece. In modern musicology, this is the most valuable source in the study of classical Shashmaqom.*

Keywords: *bayoz, sarakhbor, tarona, Uzzol, Ushshoq, Buzruk, misra, khat, miyonkhat, sarkhat, bozguy, bozguyi avval, daromad, maqom, shu'ba, Orazrang, Navoandak, furudosht, tezgoh*

Faroghat AZİZİ
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
T.Səttarov adına Tacik Milli Konservatoriyasının Professoru

USTOD FƏZLİDDİN ŞAHOBOVUN ŞAŞMAKOM ÜZRƏ RİSALƏSİ: MÜASİRLİKDƏ KLASİKA

Xülasə: *Böyük tacik makomşünas alim Fəzliddin Şaxobovun "Bəyozi Şaşmaqom" traktatı sovet dövründə yaradılmış və tacik (Buxara) klassik makom məktəbinin nümayəndəsi tərəfindən yazılmış yeganə Şaşmakom risaləsidir. Risalənin yaranma tarixi, üstüörtülü təqdimat forması maraqlıdır və müəllifin təxəyyülünün məhsuludur. Ötən əsrin 50-ci illərində bəyoz bu şah əsərin qoruyucu formalarından biri idi. Müasir musiqişünaslıqda bu risalə klassik Şaşmakomun tədqiqində ən qiymətli mənbələrdən biridir.*

Açar sözlər: *bəyoz, sərəxbor, tarona, Uzzol, Uşşok, Buzruk, misra, xat, miyonxat, sərhat, bozquy, bozquyi əvvəl, dəraməd, makom, şöbə, Orazrəng, Nəvoəndək, furudoşt, tezqox*

«Баёзи Шашмаком» Фазлиддина Шахобова (1911-1974), великого таджикского учёного-макомиста является единственным трактатом Шашмакома, написанным в советское время (1), написанным представителем Таджикской (Бухарской) классической школы макома (2). Интересны история создания, завуалированное оформление, форма подачи трактата, тщательно продуманные автором.

Известно, что каждый вид макамата порождает определенную, свою форму музыкального трактата. Такая неизбежность обусловлена тем, что каждый исторический вид макамата имеет свою теорию и практическую теорию. Отсюда два вида трактатов – сугубо теоретический (академический) и практически-теоретический. Эта классификация достаточно общая, поскольку эти два вида имеют множество проявлений.

В истории таджикской музыки макамат прошёл три этапа развития [1]. В основу данной периодизации лежат следующие критерии:

- возникновение новой системы макамата;
- определение нового системно-базового музыкального инструмента;
- новое толкование музыки;
- изменения в школе устод-шогирд.

Следуя этой периодизации, в истории таджикского макамата можно определить три системы макома:

- Хафтпарда (V-VI вв.);
- Дувоздахпарда /Дувоздахмаком (XII- первая половина XVIII в.);
- Шашмаком (вторая половина XVIII в. и – по ныне).

Каждый из этих видов макамата породил свой музыкальный трактат, где изложена его наука: основа ладовой системы, исполнительские каноны и пр.

В нашей статье речь пойдёт о музыкальном трактате Шашмакома, и конкретно о самом совершенном его виде, трактата «*Баёзи Шашмаком. Рисолаи Шашмаком*» великого Устода Шашмакома Фазлиддина Шахобова [10; 11]. Фигура Фазлиддина Шахобова в таджикской музыке достаточна многосторонняя. Он композитор, знаток Шашмакома, певец-макомист, непревзойдённый танбурист, создавший свою собственную школу исполнительства, первый советский музыковед.

Фото 1. Устод Фазлиддин Шахобов

Его творческая и научная деятельность насыщены уникальными проявлениями высокого служения музыке. Долгие годы, со дня создания руководил ансамблем макомистов радио и телевидения, являлся председателем Союза композиторов. Всё он делал по зову души. И такое отношение придавало его деятельности особую плодотворность и целеустремлённость. О написании музыкального трактата им самим нигде не сказано. Через него Устод инициирует путь к жизни Шашмакома в современное ему общество. И цель его написания весьма конкретна. Через свой трактат в 50-е – 60-е годы он вёл большую музыкально-просветительскую работу. Его трактат отличается совершенством в научном, методологическом плане. Продолжая устойчивую традицию трактатописания классического этапа в развитии Шашмакома, Устод Шахобов предложил ту форму трактата-*баёз*-а, которые отвечает требованиям его времени. И создание этой формы *баёз*-а принадлежит ему.

Зарождение жанра музыкального трактата *баёз* относится к концу XVIII – началу XIX века. Как и трактаты прежних веков, он является порождением конкретной школы макома, в данном

случае, – *Бухарской классической школы Шашмакома*. Существует большое количество анонимных баёзов. Все эти трактаты, несмотря на известное или анонимное авторство, озаглавлены «Рисолаи Шашмаком» («Трактат о Шашмакоме»). Зарождение Шашмакома на сегодняшний день в музыковедческой науке относят к концу XVIII столетия[21]. Известно, что к этому времени проявилась концепция Шашмакома, тогда как цикл Шашмакома, который имеем сегодня продолжает своё совершенствование до первой половины 20-х годов прошлого века. Изучая *баёз*-ы, можно прийти к выводу о том, что музыкальный трактат *баёз* функционально изначально был предназначен на отражение процесса развития Шашмакома (1). Об этом свидетельствует, помимо прямых утверждений о том, что «музыкальный трактат-*баёз* проявился в течении XVIII – начала XX века» [3, с. 12], ещё и то, что *баёз* всегда посвящён Шашмакому, а не другой форме макомата (2) и что именно *баёз* явился единственным письменным источником в истории Шашмакома, который с XVIII по начало XX века адекватно отразил его становление (3). По данным *баёз*-ов XVIII-XIX вв. можно проследить формирование Шашмакома-цикла. Например, в «*Рисолаи Шашмаком*» неизвестного автора Маком Рост приводится с составными частями *Сарахбори Рост* (представленный 2-мя стихами[22]), *Тарона* (всего их 4), *Насри Рост* (их 4), *Фурудошти Ушшок* (2) [3, с. 37-40]. К каждой составной части приведены газели, на которые эти части пелись. Если сравнить эту структуру с нынешней формоструктурой макома Рост, то обнаруживается, что *Сарахбори Рост*, сохранив месторасположение в цикле, представляется ныне одной газелью Хафиза [13, с.33-43].

Рассмотрение жанра *сарахбор* в нескольких *баёз*-ах Шашмакома [3, с.41-42; 8; 4, с.230-244] обнаруживается, что главными арузными парадигмами, использующимися в этом жанре являются *рамал, музореъ, муджтас* в их полном *(мусамман)* виде. Это подтверждается и нынешними *сарахбор*-ами в Шашмакоме.

В ладовом отношении, согласно *баёз*-ам XVIII-XIX вв. *Уззол* и *Насруллохи* входят в систему Бузрук, Ушшок и Сабо – в систему Рост, Ораз и Баёт – в Наво, Чахоргох – в Дугох, Хоро и Аджам – в Сегох и т.д., словом, проглядывается соотношение ладов-макомов нынешнего Шашмакома, то есть в нём сохранилось изначальное родство ладов-макомов. Но в некоторых случаях *баёз*-ы предлагают конкретику, которой в поздних вариантах нет. Например, лад Сегох указан в Шашмакоме XX века как бифункциональный ладозвукоряд, тогда как ранее он представлялся вариантом Сегох: «*Мақоми Сегоҳ, яъне Ҳичоз, ки яке аз шаш мақом аст..*» («Маком Сегох, то есть Хиджоз, что и есть один из шести макомов»)[23] ё «*Ҳичоз, ки яке аз Сегоҳ аст*» («Хиджоз, который и есть одним из [разновидностей – Ф.А.] Сегох») [3, с. 94-95]. В других случаях аналогичная конкретика существует по отношению композиционного фактора, например, «*Муҳайяр, ки яке аз Насри Ироқ аст..*» («Мухайяр, который и есть одним из Насри Ирок») [3, с. 109]. В сегодняшнем Шашмакоме [14] выступающих в качестве насра в шести макомах почти десять музыкальных произведений, но в макомоведении является само собой разумеющимся считать их *наср*-ами.

Баёз-ы-трактаты частично отличаются и приводимым жанровым кругом. Наряду со многими известными нам сегодня по практике макомов, в них приведены такие жанры макомной музыки, которые ныне не встречаются в этой функции. Среди последних – *фурудошт, сувори*, обобщённый жанр *амалот, бозгуй* (как самостоятельный вокальной части), *нагма, шуъба, газал, тезгох, фаровард, муночот, китъа, фард*.

Таким образом, *баёз*-ы-трактаты конца XVIII – начала XX века зафиксировали реальный процесс хода развития Шашмакома, указывая на все нюансы изменяющегося процесса в нём. Эти *баёз*-ы относятся к практической теории макомов.

---

[21] Это предположение относится узбекскому музыковеду Исхаку Раджабову [7, с.104]. В музыковедении до сих пор никто не опровергал данное предположение. Поэтому мы также руководствуемся им.

[22] В этом же трактате *Сарахбор* макома *Наво* также представлен двумя стихами [3, с.41-42], макома *Дугох* – одним [3, с.45], маком Сегох – одним стихом [3, с.47]. В другом трактате к Сарахбору Рост дан один стих [3, с.54].

[23] Здесь имеет место неверное прочтение [3, с.94]: «*Мақоми Сегоҳ, яъне Ҳичоз, ки яке аз «Шашмақом»* аст...» («Маком Сегох, то есть Хиджоз, который является одним из Шашмакомов»).

С образованием Советского Таджикистана, судьба Шашмакома была решена иначе. Изначально этот шедевр был отнесён к фольклору и оказался за пределами системы специального музыкального образования[24].

Таджикские мастера-макомисты Фазлиддин Шахобов, Бобокул Файзуллоев и Шохназар Сохибов переехали в Душанбе, чтобы развернуть деятельность по Шашмакому в новой столице Таджикистана. К этому времени двое из них успели получить образование (по специальности хорового дирижирования и композиции) также и в Московской государственной консерватории.

Устода Фазлиддина Шахобова, несмотря на его консерваторское образование, в сложном процессе 40-х-50-х годов в большей мере интересовала судьба классической музыки Шашмакома. Правда, он никогда не ставил одну музыкальную традицию выше другой. И, стремясь ко взаимодействию традиций, он оказался среди первых авторов жанра симфонического макома (симфоническая поэма «Сегох») в таджикской композиторской музыке.

В 1947 году официально была начата работа по нотированию Шашмакома Фазлиддином Шахобовым, Бобокулов Файзуллоевым и Шохназаром Сохибовым [12, с.156-159]. Для Таджикистана эта нотная запись особенно ценна тем, что авторы нотирования были представителями Классической школы Шашмакома. И, если, первая запись [15] была услышана и осуществлена русскими композиторами по записи исполнителей[25], то в конце 40-х годов записывали сами знатоки Шашмакома, сами носители классических традиций макома. Записывали те, чьё музыкальное мышление сформировалось на музыке Шашмакома в традициях Классической школы Шашмакома. Полный текст Шашмакома был записан ими по памяти [14]. До сих пор эта запись, с любовью именуемая в кругу музыкантов «*нашри Устодон*» («запись Мастеров») считается и в Таджикистане, и в Узбекистане, самой совершенной. Второй род деятельности этих троих знатоков Шашмакома был связан с работой в ансамбле, в котором одновременно воспитывались кадры-макомисты[26].

Процесс усугублялся тем, что этого мнения стали придерживаться даже некоторые композиторы Таджикистана[27]. В 50-е годы, когда профессионализм Шашмакома не был признан, Устод Фазлиддин Шахобов громко заявлял по республиканскому радио о том, что «.. сложность мелодий макомов, удивительно богатая метро-ритмическая стройность, которые следует соблюдать, каноны, инициирующие композиционную стройность макомов, являются свидетельством высокого профессионализма в Шашмакоме, достигнутого нашим народом ещё в прошлом.. » [11, с.9-10].

Фазлиддин Шахобов в отличии двух других устодов был знатоком науки музыки. Мы не находим у Б.Файзуллаева и Ш.Сохибова научных разработок. Но Устоду Ф. Шахобову характерно обращение к научным жанрам – статьям, трактату, творческим портретам и др. В начале 50-х годов, Фазлиддин Шахобов по зову сердца занялся музыкально-просветительской деятельностью. Это выражалось в проведении радио-, а впоследствии и телепередач с целью толкования, объяснения Шашмакома слушателям. Создав такую платформу в эфире, каждую передачу он посвящал конкретной теме. В этом следовал порядку формоструктуры макомного цикла. Мерилом его слога была избрана доступность объяснений сущности Шашмакома, его канонов ритма, лада, формообразования и пр. Потребовалось немного времени как эти передачи превратились в любимейших. Об этом говорили и писали в прессе учёные, простой народ, стар и млад. Музыкальное сопровождение передач осуществлялось певцами и музыкантами ансамбля макомистов радио и ТВ, часто

[24] Ситуация 30-40-х годов, когда макомат Востока не подходил под «гребёнку» европоцентристской позиции известна не только Таджикистану, но и многим другим странам, относимых тогда к обобщенному определению «Республики Советского Востока».

[25] В.А. Успенский записал Шашмаком от выдающихся таджикских макомистов Бобо Джалола Носирзода, Мирзо Гиёса Абдуганизода и Мирзо Назрулло [2, с. 37-38, 290-291. 6, с. 9, 11].

[26] Последнее стало необходимым из-за отсутствия в те годы официального учебно-образовательного звена.

[27] Вызвало большую дискуссию статья композитора З. Шахиди. В качестве авторов ответа на его возмутительную статью выступила вся научная и творческая интеллигенция тогдашнего Таджикистана [5].

иллюстрировал он сам. До конца 60-х годов он сумел рассказать обо всем Шашмакоме. Но в 1968 году из-за тяжелой болезни он прекратил активную деятельность. А в 1974 году его не стало.

Таким образом, в ситуации начала первой половины XX столетия, грозящей исчезновению Шашмакома, Устод Фазлиддин Шахобов вёл охранительную деятельность, что выразилось в нотировании Шашмакома (1), непрерывном исполнении Шашмакома в ансамбле гостелерадио (2), подготовке кадров-исполнителей с настойчивым стремлением ввести обучение Шашмакома в систему специального музыкального образования (3), сохранении и продвижении музыкальной теории Шашмакома через написание трактата (4).

Оставленное им музыкально-теоретическое наследие сегодня составляет около 1000 рукописных страниц[28]. Оно поражает содержательным разнообразием и множеством жанров. Здесь аналитические работы, посвященные вопросам истории и теории Шашмакома, Дувоздахмакома, музыкальным инструментам, творчеству выдающихся музыкантов прошлого, статьи, посвящённые практической теории макома, статьи-портреты музыкантов-макомистов и композиторов Таджикистана, статьи о хоровой музыке Таджикистана и мн.др. Например, именно Устодом Шахобовым в современном музыковедении подчёркнуто, что Мавлоно Абдурахман Джами один из первых, кто музыку трактует в большей мере как искусство, нежели наука. Писал Устод на фарси-таджикском (кириллицей и арабской вязью) и на русском.

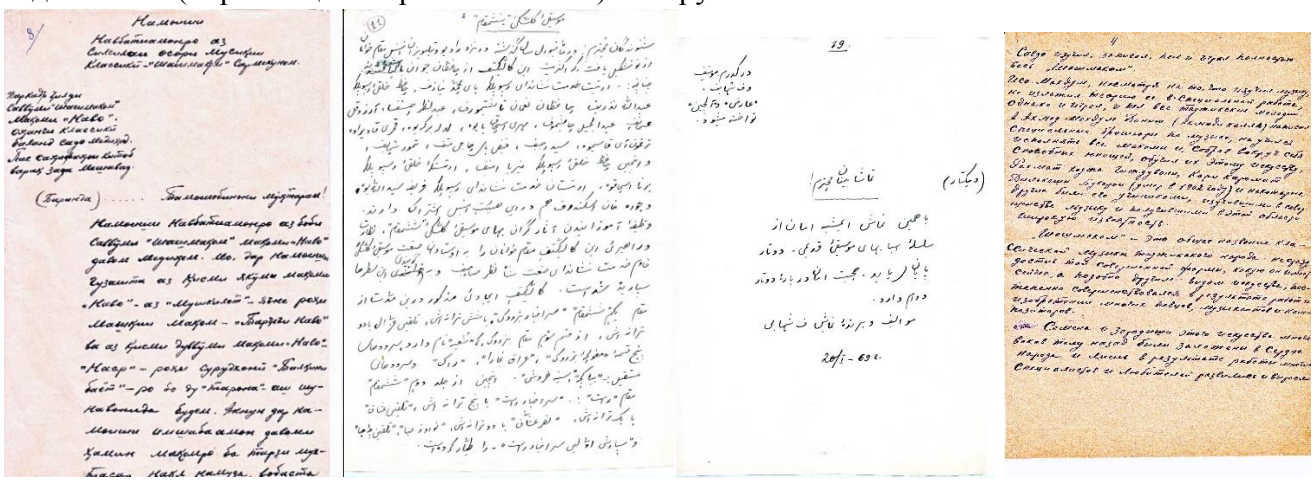


Фото 2.

Трактат по Шашмакому является лишь частью этого большого наследия. Впервые его трактат был издан 34 года спустя после его смерти [10]. Обнаруженный мною в его рукописных материалах, он написан в форме сценариев радио- и телепередач.

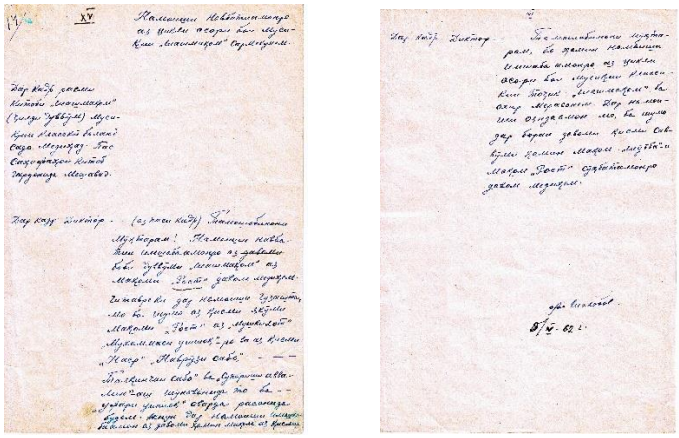


Фото 3.

[28] В 2020 году наконец-то, было издано факсимиле рукописных материалов Устода Фазлиддина Шахобова в двух томах [9]. Работа по публикации его письменного наследия продолжается. *Фото 4.*

Но, при внимательном штудировании материала, и снятии с него радио- и тележанровой «одёжки» обнаруживается, что он написан в виде трактата-*баёз*-а. Сам автор нигде не говорит о написании им музыкального трактата[29]. Трактат начинается с предисловия о таджикской классической музыке, о Шашмакоме. Такой части в прежних баёзах нет. Основная часть трактата начинается с раздела «Маком Бузрук». Она полностью выдержана в традиционной форме *баёз*-а. Это выражается в приведении полного текста (поэтического) с указанием названия самого произведения (частей цикла). Но в отличии от других *баёз*-ов, устод Шахобов приводит иерархическую формоструктуру, структурные составляющие разного масштабного уровня музыкальной композиции. В его *баёз*-е структурной единицей самого низшего уровня – музыкальному *хат*, соответствует единица поэтической газели – *байт* и др. По такому же принципу нотирован им и его соратниками Шашмаком в пятитомнике [14]. С самого начала основной части макомные жанровые термины «сарахбор», «тарона» и др. разъяснены не только этимологически, но и функционально. Внутренняя организация малых циклов и *шуъба макома* приводятся по функциональным назначениям составляющих разделов и мельче – строфы композиции. Деление поэтического текста показан в соответствии с композиционно-драматургической линии макомной данности на всех масштабных уровнях композиции. Данный принцип на примере *Сарахбори Бузрук*: *даромад/сархат* – первый *байт*, *миёнхат* – второй *байт*, *бозгуи аввал* – третий *байт*, *аз Уззол* – первая *мисраъ* четвёртого *байт*-а, *аз* Ушшок – вторая *мисраъ* четвёртого *байт*-а или, например Сарахбори Наво:

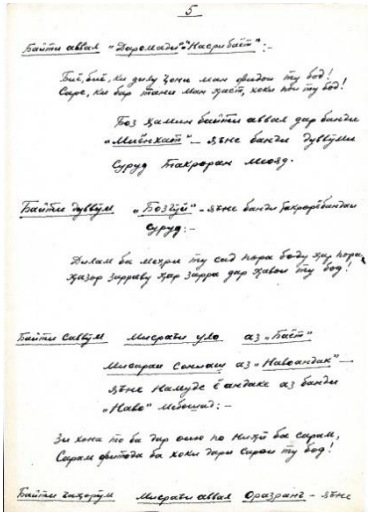


Фото 4.

Представленный Фазлиддином Шахобовым трактат-*баёз* во многом более совершенен по форме и содержанию. Это отличие проявляется в следующих свойствах:

- чрезвычайно ясный слог, конкретность знаний;
- наличие разделов теоретических основ Шашмакома;
- научно-теоретический анализ, проявляющийся через художественное мышление;
- обилие макомной терминологии, известной в современном макомоведении лишь по данному источнику;
- наличие анализа инструментальных циклов – *мушкилот* с конкретными составными *шуъба*, принципа формообразования – *хона-бозгуй*, принципа мелодического развития – *пешрав*, функционального назначения цикла в целом и его составных *шуъба* в отдельности.

Баёз Шахобова первый и единственный источник представителя Классической школы Шашмакома, который показывает процесс развития макомной композиции, заглядывая внутрь композиционной драматургии.

Несмотря на то, что трактат-*баёз* Шахобова охватывает лишь три макома из шести: Бузрук, Рост и Наво, автору удаётся охватить сущностные свойства Шашмакома, его основную концепцию. С этой точки зрения, его трактат-*баёз* вполне закончен и максимально совершенен. *Фото 6.*

Гениальная точность музыковедческих рассуждений Устода Фазлиддина Шахобова сопровождается в его трактате обилием макомной терминологии, известной ему по Классической школе Шашмакома. Такие термины как «*миёнхати дунасра*», «*супориши дунасра*», «*супориши банди охангъ*», «*Оразранг*», «*Навоандак*», «*андаке аз банди Баёт*» и др. не только передают точную функцию каждого явления, но и более того, отражают процессуальность развития макомов. Эти

[29] Вероятно, одной из причин является его происхождение. Фазлиддин Шахобов сын придворного мударриса и *бедилшинос*-а. Его отец Абдурахими Хатлони служил при дворе Эмира Бухарского. После прихода советской власти принял *худжранишини* (проводил время чтением религиозных текстов, просиживая годами в маленькой худжре медресе). Абдурахими Хатлони умер в 1929 году.

термины известны только по трактату Устода Шахобова. К сожалению, этих терминов почти нет в практике макомистов Таджикистана (и насколько мне известно, и Узбекистана) сегодня.

В макомоведении второй половины прошлого столетия Шашмаком трактуется в большей мере как «закрытый цикл, не подлежащим отклонению от норм»[30]. Это неправильная трактовка макомного цикла. Согласно Устоду Шахобову он представлен как «открытый цикл», который несёт в себе след каждого поколения макомистов. В его статьях конкретно говорится о вкладе выдающихся макомистов начала XX века. Например, говоря о двух видах известного макомного произведения «Бебокча», двухдольного метра ташкентского варианта и трёхдольного таджикского, он говорит о варианте, предложенном выдающимся таджикским певцом Ходжи Абдулазизом Абдурасуловым (1852-1936) с конкретным добавлением им в композиционную структуру произведения «Бебокча» (на мухаммас Сипанди на газель Шавката) строфы *дунасрарангъ*, в результате чего формоструктура обретает следующий вид: *Даромад* – три *мисраъ*, *Бозгуй* – две *мисраъ*, *Турк* – три *мисраъ*, *Бозгуй* – две *мисраъ*, *Дунасрарангъ* – две *мисраъ*, *Ушшокрангъ* – третья *мисраъ*, *Бозгуй* – две *мисраъ*.

Сравнивая данные трактата с записью «*нашри Устодон*», одним из авторов которой является Устод Шахобов, обнаруживается, что в двух источниках приводится два разных варианта. Таких примеров множество: Уфари Рок [11, с. 52-53; 14], Талкинчаи Ирок [11, с. 42-43; 14], Ирок [11, с.41; 14], Сокиномаи Мугулчаи Бузрук [11, с. 38; 14], Мугулчаи Бузрук [11, с. 34; 14], Уфари Савти Сарвиноз [11, с.33, 14], Кашкарчаи Савти Сарвиноз [11, с. 30, 14], Талкинчаи Савти Сарвиноз [11, с.29; 14], Савти Сарвиноз [11, с. 27; 14] и др. Это свидетельствует о том, что Устоду Шахобову было известно несколько вариантов макомных произведений. Наличие умения создавать новые варианты одного и того, же музыкального произведения свидетельствует о наличии глубоких знаний и развитого макомного мышления у Устода.

Великий Устод Шашмакома отмечал: «...Шашмаком является выдающимся памятником сочинительского творчества мастеров макома таджикского народа, имена которых унесены веками без следа… но музыка, оставленная ими – свидетельство их высокой творческой деятельности и их гениального музыкального мышления…» [11, с.7]. Это понимание легло в основу его жизни, которую он посвятил сохранению этого животворного источника таджикской классической музыки.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Азизи Ф.А. Асосхои макомот дар мусикии точик (Основы макомата в таджикской музыке). Книга первая. – Душанбе, 2023. – 400 с. (в печати).

2. Азизи Ф. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. – Душанбе: «Адиб». – 398 с.

3. Баёзи Шашмаком (на тадж.яз.). Избранные *баёз*-трактаты по Шашмакому XVIII – первой четверти XX вв. Под ред. Исо Рахматулло и др. – Душанбе, 2008. – 250 с.

4. Донишномаи Шашмаком (Энциклопедия Шашмакома). – Душанбе, 2009. – 422 с.

5. К итогам дискуссии по вопросам развития таджикской музыки (Ответ композитору З. Шахиди). / Коммунист Таджикистана. – 1958. – 7 мая.

6. Предисловие. // Шашмаком. Составлено и записано Б.Файзуллоевым, Ш.Сохибовым, Ф.Шахобовым.В 5-ти томах. – Том 1. Бузрук. – Москва: Госмузиздат. 1950. – С. 9 – 12.

7. Раджабов И. Макомы: автореф.дисс. … д-ра иск-ния – Ташкент – Ереван, 1970. – 216 с.

8. Рисолаи Шашмаком (на тадж.яз.).Ред. Муҳаммадии Навида. – Душанбе: «Истеъдод». – 2011. – 40 с.

[30] Это дало повод американскому исследователю Теду Левину назвать Шашмаком *frozen music* [16, p.45-51].

9. Фазлиддин Шахобов. Осори хатти (Письменное наследие). Факсимиле. В 2-х томах. – Душанбе: СИЭМТ. – 2020. – Том 1. – 548 с.; Том 2. – 320 с.

10. Шахобов Ф. Баёзи Шашмаком (на тадж.яз.). Редактор-составитель Ф.Азизова. – Душанбе: СИЭМТ, 2007. – 288 с.

11. Шахобов Ф. Баёзи Шашмаком. (на тадж.яз.). 2-е изд-ние. Том 1. // Его же. Осор ва пажухиш (Наследие и исследование). В 3-х томах. Редактор-составитель Ф.Азизи. – Душанбе: СИЭМТ, 2007. – 288 с.

12. Шахобов Ф. Маколахо, такризхо, санадхо (Статьи, рецензии, документы. (на тадж.яз.). Том 3. // Его же. Осор ва пажухиш (Наследие и исследование). В 3-х томах. Редактор-составитель Ф.Азизи. – Душанбе: СИЭМТ, 2007. – 216 с.

13. Шашмаком. Составлено и записано Б.Файзуллоевым, Ш.Сохибовым, Ф.Шахобовым. – В 5-ти томах. – Т.2. Рост. – Москва: Госмузиздат, 1954. – 195с.

14. Шашмаком. Составлено и записано Б.Файзуллоевым, Ш.Сохибовым, Ф.Шахобовым. – В 5-ти томах. – Москва: Госмузиздат. 1950-1967: Т.1 Бузрук. – 1950; Т.2. Рост. – 1954; Т.3. Наво. – 1957; Т.4. Дугох. – 1959; Т.5. Сегох. Ирок. – 1967.

15. Шесть музыкальных поэм (макомов), записанных В.А. Успенским в Бухаре. // Шашмаком: Бузрук. Рост. Наво. Дугох. Сегох. Ирок. Под ред. Фитрата и Н.Н. Миронова. – Москва: Изд. Нар. Назарата Просвещения Бухреспублики, 1924.–128 с.

16. Levin Theodore. The hundred Thousand Fools of God. Musical Travels in Central Asia and Queens, New York. – Indiana University Press, 1996. – 320 p.

Rauf BƏHMƏNLİ
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
aparıcı elmi işçisi.

Səadət VERDİYEVA
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
"İfaçılıq" fakültəsinin dekan müavini

AZƏRBAYCAN MUĞAM DƏSTGAHLARININ FORMALAŞMASINDA RƏQS JANRININ ROLUNA DAİR

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan xalq rəqslərinin muğam dəstgahlarının quruluşunda dəqiq metro-ritmə əsaslanan "rəng" ("dəramməd" və "diringi") və "təsnif" kimi səslənməsindən bəhs olunur. Burada qeyd edilir ki, belə rəqs melodiyaları "rəng" və "təsnif" kimi ifa olunaraq məşhurlaşdıqdan sonra zaman ötdükcə oyun havası kimi öz adlarını itirmiş, aid olduğu muğamın müəyyən şöbələrinin adları ilə yaddaşlarda qalmışdır. Məqalədə nümunə kimi göstərilən melodiyaların məhz rəqs havası olduğunu sübut edən mənbələr təqdim olunmuş, not yazı nümunələri ilə öz təsdiqini tapmışdır.*

Açar sözlər: *rəqs, rəng, dəramməd, diringi, təsnif not yazısı*

Рауф БАХМАНЛИ
Доктор философских наук в области искусствоведения,
Доцент БМА

Саадат ВЕРДИЕВА
Доктор философских наук в области искусствоведения,
Доцент АНК

О РОЛИ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ В ФОРМИРОВАНИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ МУГАМНЫХ ДЕСТГЯХ

Аннотация: *В статье говорится о звучании азербайджанских народных танцев как «рянг» («дерамед» и «диринги») и «тесниф», основанных на четком метро-ритме в структуре мугамных дестгяхов. Здесь же отмечается, что после того, как такие танцевальные мелодии стали популярными, будучи обыгранными как «рянг» и «тесниф», они со временем утратили свои названия как танцевальные мелодии и остались в памяти с названиями тех или иных разделов мугама, к которым относятся. В статье представлены источники, доказывающие, что показанные в качестве примеров мелодии являются танцевальными, и они подтверждаются примерами нотной записи.*

Ключевые слова: *танец, рянг, дерамед, диринги, тесниф, нотная запись*

Rauf BAHMANLI
Doctor of Philosophy in art studies,
associate professor BMA
Saadat VERDIYEVA
Doctor of Philosophy in art studies,
associate professor ANC

ABOUT THE ROLE OF FOLK DANCES IN THE FORMATION OF AZERBAIJANIAN MUGAM DESTGAHS

Abstract: *The article talks about the sound of Azerbaijani folk dances such as "ryang" ("deramed" and "diringi") and "tesnif, based on a clear metro-rhythm in the structure of mugham dastgahs. It is also noted here that after such dance melodies became popular, being beaten as "ryang" and "tesnif, they eventually lost their names as dance melodies and remained in memory with the names of certain sections of mugham, which include. The article presents sources proving that the melodies shown as examples are dance melodies, and they are confirmed by examples of musical notation.*

Keywords: *dance, ryang, deramed, diringi, tesnif, music notation.*

Hər bir muğam həm instrumental, həm də vokal-instrumental şəkildə ifa olunur. Metro-ritmik sərbəstliyə malik olan muğamlar əsasən, improvizəli-reçitativ məzmunda səslənir. Muğamın oxunuşunda (zərbi-muğamlar istisna olmaqla) ritmdən istifadə olunmur. Çünki burada ölçünün, vaxtaşırı vurğuların, xanə bölgülərinin olmaması hər hansı bir ritm ifasını mümkünsüz edir. Lakin musiqi alətlərinin müşayiəti ilə oxunan, muğamların şöbə və guşələri arasında dəqiq metro-ritmik ölçülərə malik müxtəlif mahnı və rəqslər ifa olunur.

Azərbaycan muğamlarının ümumi formasını təhlil etdikdə, onların müxtəlif istinad pərdələrinə əsaslanan, ifasının sonunda yenidən öz tonallığına qayıdan bir çox şöbə və guşələrdən təşkil olunduğunu görə bilərik. Muğam bütünlüklə xanəndənin ifasından ibarət deyildir. Bu formanın tərkibinə professional musiqi janrlarından sayılan "rəng" ("dəraməd", "diringi") və "təsnif" kimi digər musiqi nümunələri də daxildir. Bu musiqi nümunələri öz həcminə, xarakterinə, məzmununa, ritminə və tempinə görə müxtəlif olurlar.

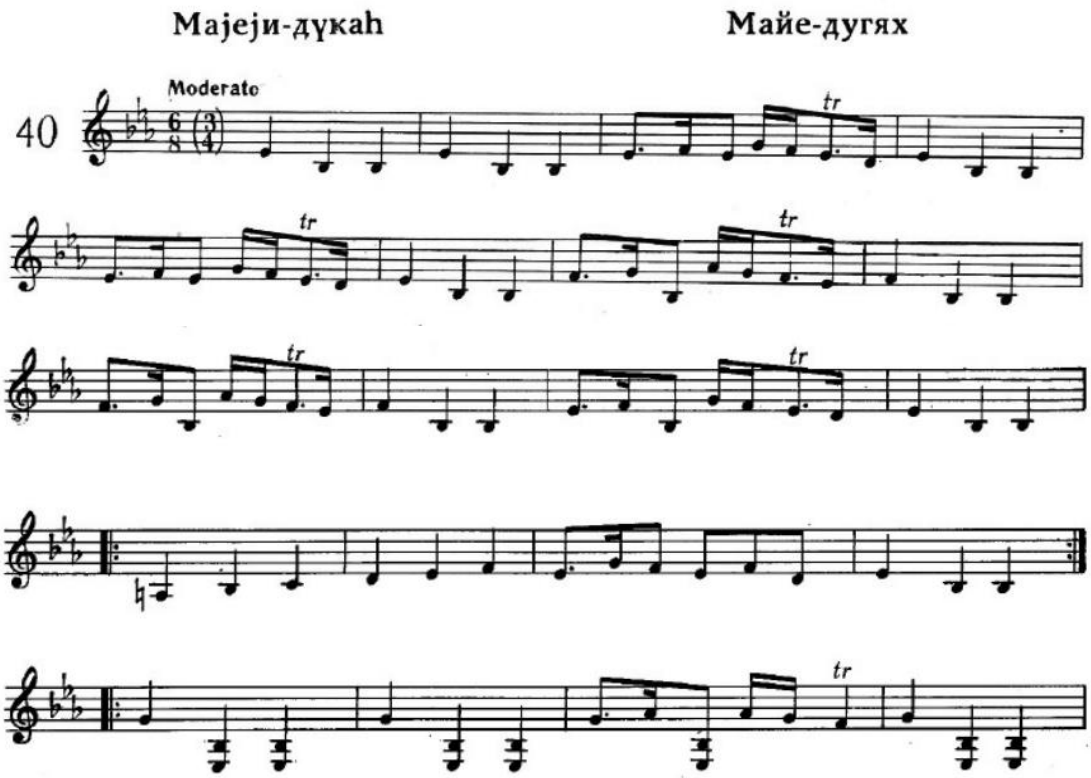
Rəng – muğam dəstgahının kompozisiya quruluşuna daxil olan şöbə və guşələri arasında, yalnız instrumental şəkildə ifa edilən musiqi əsəridir. Onun əsas mahiyyəti iki şöbəni bir-birinə bağlamaqdan ibarətdir. Rəngin musiqisi elə yaradılmışdır ki, onun özündən əvvəl və sonra səslənən şöbələrinin xarakter uyğunluğu, eləcə də müxtəlif pərdələrə istinad olunmuş bu şöbələrin musiqisinin bir-birinə rəvan keçidi təmin olunsun. Rəngin ifa olunması, həm də xanəndənin dincəlməsinə şərait yaradır. Rəng özündən əvvəl ifa edilən şöbənin adı ilə adlandırılır. Məsələn, "Vilayəti rəngi", "Müxalif rəngi", "Şikəsteyi-fars rəngi", "Bayatı-İsfahan rəngi" və s.

Muğam sənətinin tarixini vərəqlədikdə, Azərbaycanda çox tanınmış məşhur xanəndələrin və sazəndə (trio) dəstələrinin fəaliyyətini araşdırdıqda, əldə edilmiş saysız musiqi ifalarını (səsyazma, qrammofon valları) təhlil etdikdə xalq rəqslərimizin muğam dəstgahlarında çox geniş istifadə olunduğunun şahidi oluruq.

Güclü improvizə etmək bacarığına malik olan xanəndələr bir muğamı həmişə eyni tərzdə oxumamışlar. Hər dəfə müəyyən şöbə və guşələrdə ifalarına yeni xallar, bəzəklər, melizmlər əlavə etməklə öz ustalıqlarını təsdiq etmişlər. Onları müşayiət edən musiqiçilər də öz ifalarının daha da rəngarəng səslənməsi üçün, digər sazəndə dəstələrindən seçilmək üçün, muğam dəstgahlarına yeni ahəng gətirmək məqsədilə müxtəlif şöbə və guşələrdə "rəng"ləri müəyyən rəqs havaları ilə əvəz etmişlər. Bildiyimiz kimi hər bir rəqs xasiyyətinə, mövzusuna uyğun individual ada malikdir. Lakin rəqs muğam dəstgahında rəng kimi ifa edilərkən həmin şöbə və ya guşənin adını qəbul edir. Məsələn; bəstəkar Səid Rüstəmovun 1954-cü ildə nəşr olunmuş "Azərbaycan xalq rəngləri" adlı birinci dəftərində [11] "Tərəkəmə" rəqsi "Segah rəngi" kimi, "Beş nömrə" rəqsi "Zabul segahı" dəstgahında "Mübərriqə rəngi"

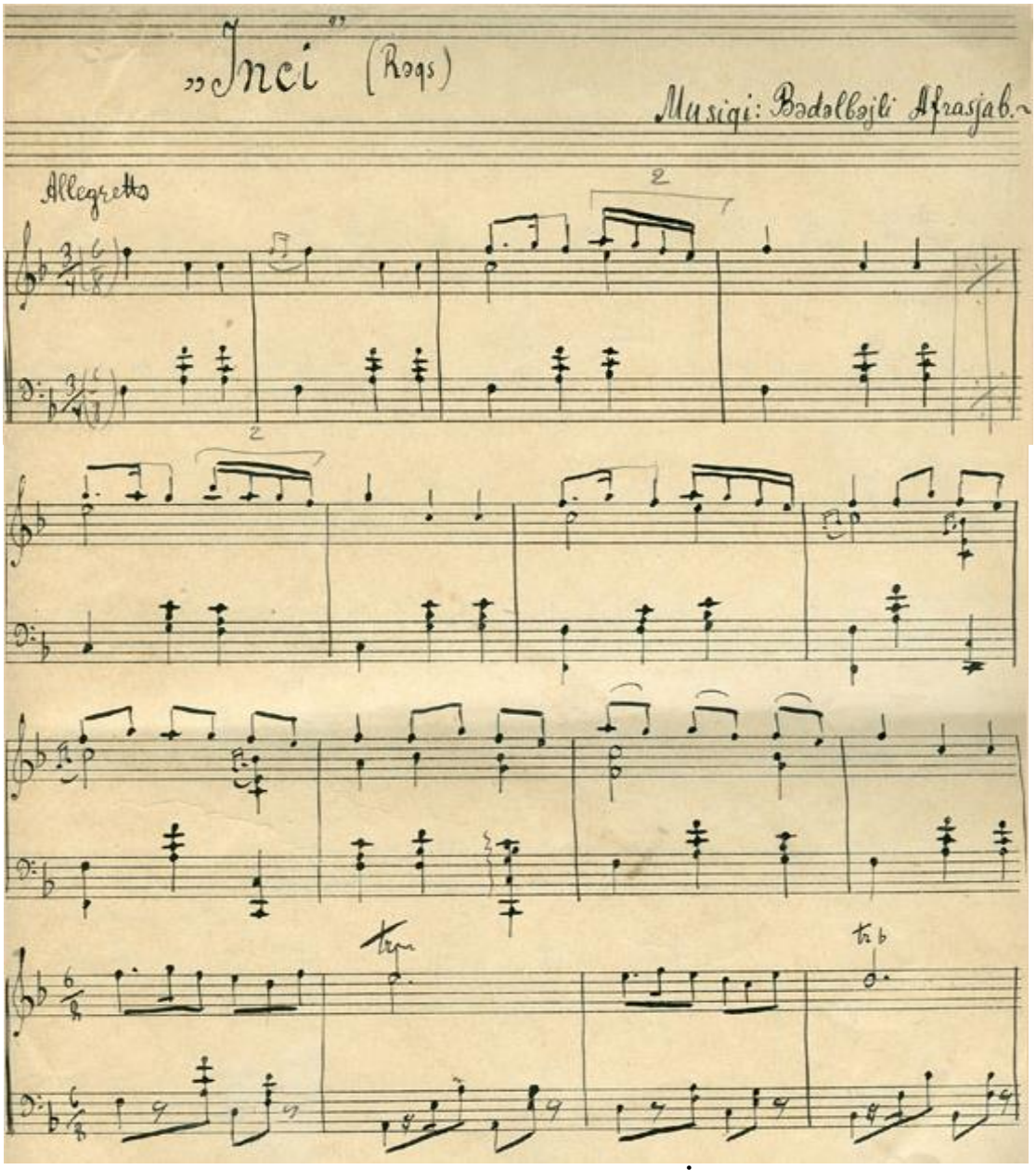
kimi, “Almazı” rəqs melodiyası “Şüştər” muğamında “Tərkib rəngi” kimi, eləcə də müəllifin 1956-cı ildə çapdan çıxmış “Azərbaycan xalq rəngləri” adlı ikinci dəftərində [12] “Reyhanı” rəqsi “Mahur-hindi rəngi”, “Çervon” rəqs havası “Orta Mahur” muğamında “Şikəsteyi-fars rəngi” kimi adlarla işıqlandırılmışdır. Bu rəqs havaları daha sonra tanınmış musiqi xadimi, muğamlarımızın ustad ifaçılarından sayılan Əhməd Bakıxanovun 1964-cü ildə nəşr olunmuş “Azərbaycan xalq rəngləri” məcmuəsində də rəng melodiyaları kimi öz əksini tapmışdır [9].

Muğam dəstgahlarının tərkibində ifa olunmuş rəqs havalarının mövcudluğunu bəstəkar Eldar Mansurovun müxtəlif illərdə nəşr olunan “Azərbaycan dəraməd və rəngləri” (1984), “Azərbaycan diringi və rəngləri” (1986) və “Azərbaycan qədim el havaları” (1990) məcmuələri də təsdiqləyir. Öz məcmuələrində müəllif atası məşhur tarzən Bəhram Mansurovun ifasından nota aldığı dəraməd, rəng və diringiləri işıqlandırmışdır. Bu not yazılarında “Mərcanı” rəqs melodiyası “Zabul segahı” muğamında “Segah rəngi” adı ilə [7; s.8], “Mixəyi” rəqsi “Bayatı-Şiraz” muğamında “Şikəsteyi-fars rəngi” [7; s.19], “Cüt bacı” – “Mahur-hindi rəngi” [1; s.52], “Naz-nazı” rəqs havası – “Təxtgah rəngi” (Çahargah muğamında) [1; s.35] və s. adlarla göstərilmişdir. Belə melodiyalar Muğam dəstgahlarımızın quruluşunu bəzəsə də, onların ilk dəfə rəqs havası kimi meydana gəlməsini unutmaq olmaz. Dediklərimizin təsdiqi tədqiqata cəlb edilmiş aşağıdakı mənbələrdə öz əksini tapmışdır. Nümunə kimi bu gün S.Rüstəmovun “Azərbaycan xalq rəngləri” adlı II dəftərində “Mayeyi-Dügah” rəngi kimi təqdim edilmiş “İnci” rəqs havasını göstərə bilərik [12; s.38]. Əvvəlcə bu rəngin not yazısından bir parçanı izləyək (nüm. 1).



Nümunə 1. S.Rüstəmovun “Azərbaycan xalq rəngləri” II dəftərindən (1956) “Mayeyi dügah” rəngi

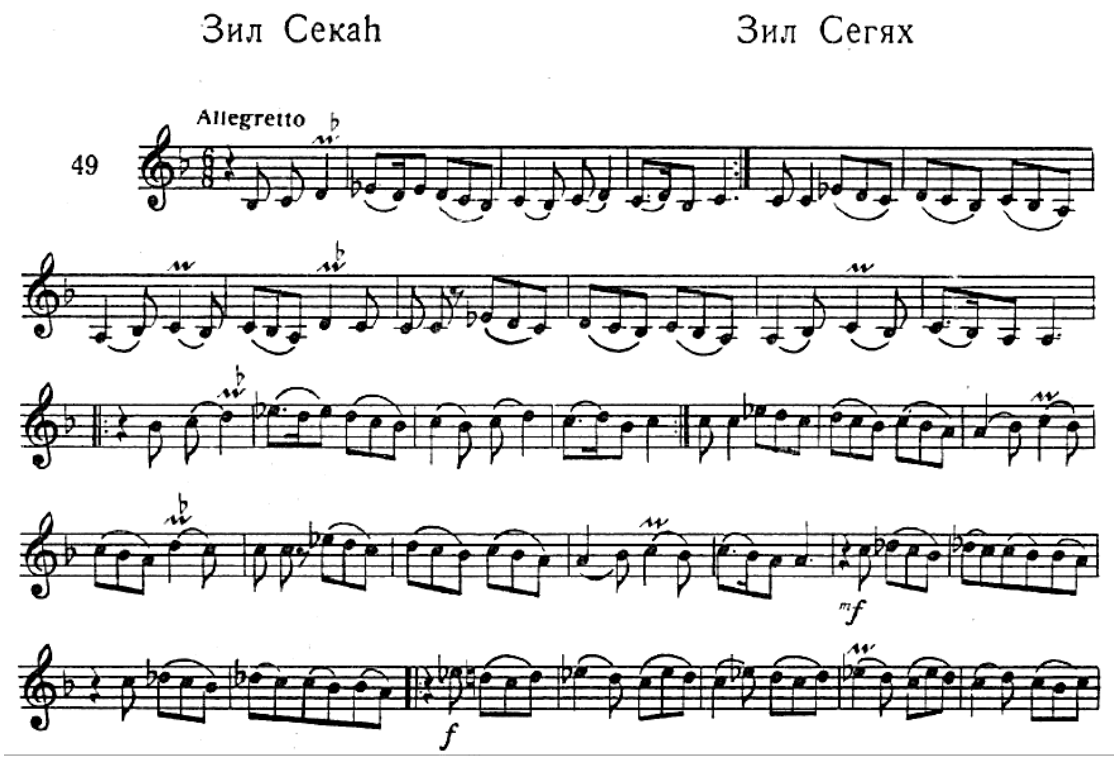
Tədqiqatdan məlum oldu ki, bu melodiyanı ilk dəfə görkəmli bəstəkarımız Əfrasiyab Bədəlbəyli rəqsin öz adı ilə fortepiano üçün işləmiş və 1940-cı ildə ilk premyerası olan “Qız qalası” baletində qızların nəlbəkilərlə rəqsində səsləndirmişdir. Həmin not yazısı Əfrasiyab Bədəlbəylinin arxiv fondunun Notlar bölməsində saxlanılır [15]. Rəqsin not yazısından bir parçanı izləyək (nüm. 2).



Nümunə 2. Ə.Bədəlbəylinin f-no üçün işlədiyi "İnci" rəqsi (əlyazma)

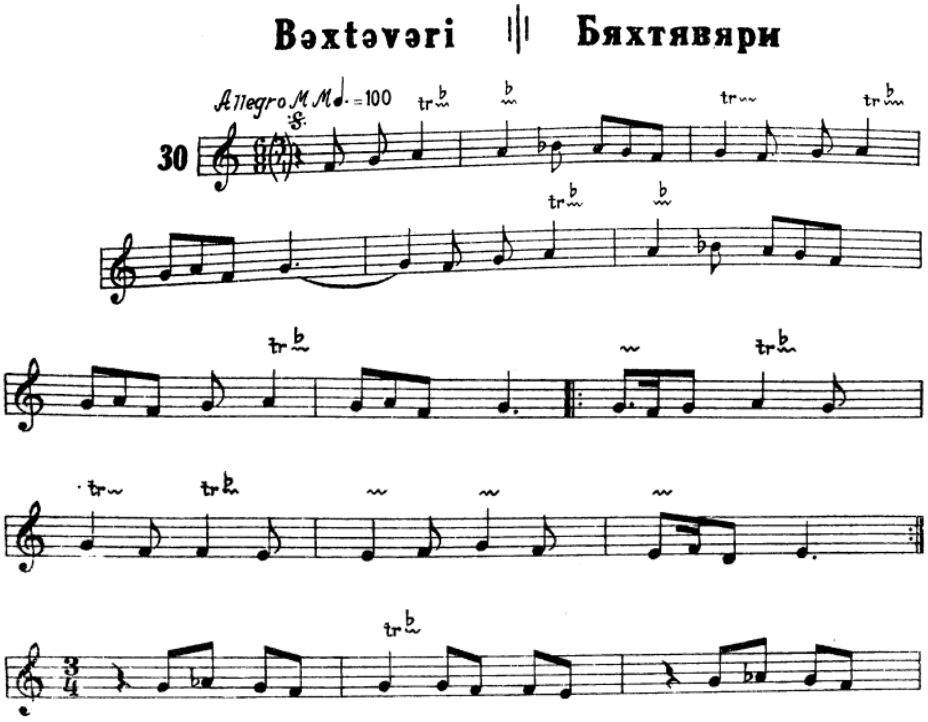
"İnci" rəqsinin simfonik orkestrin ifasında səslənən musiqisini Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet teatrının rəsmi "YouTube" internet səhifəsində yerləşdirilmiş "Qız qalası" baletinin video-yazısında dinləyə bilərsiniz [16].

Nümunə gətirəcəyimiz növbəti rəqs havası "Bəxtəvəri"dir. Onun melodiyası Əhməd Bakıxanovun "Azərbaycan xalq rəngləri" məcmuəsində "Mirzə Hüseyn segahı" muğamının "Zil segah" rəngi kimi işıqlandırılmışdır [9; s.54]. Həmin rəngin not yazısından bir parçanı təqdim edirik (nümunə 3).



Nümunə 3. Ə.Bakıxanovun "Azərbaycan xalq rəngləri" (1964) məcmuəsindən "Zil segah" rəngi

"Mirzə Hüseyn segahı" muğam dəstgahının tərkibində "Segah" ilə "Mübərriqə" şöbələrinin arasında "diringi" kimi ifa olunan bu məşhur melodiya rəqs havası kimi hələ 1937-ci ildə Səid Rüstəmovun "Azərbaycan rəqs havaları" məcmuəsində "Bəxtəvəri" adı ilə nəşr olunmuşdur [13; s.29]. Bu məcmuəyə 30 rəqs musiqisi daxildir. Siyahıdakı sonuncu 30 nömrəli rəqs "Bəxtəvəri"dir (nüm. 4).

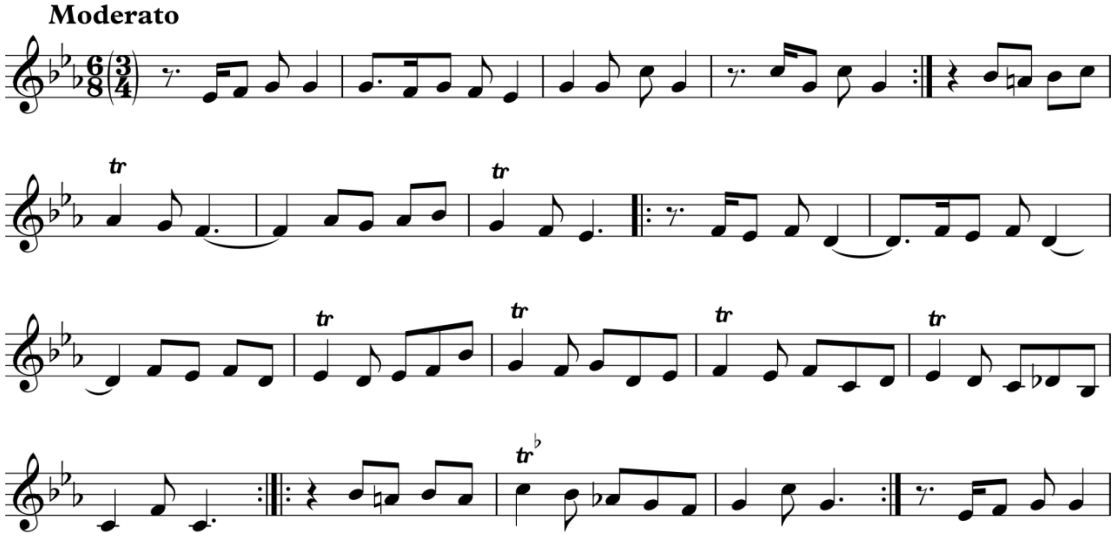


Nümunə 4. S.Rüstəmovun "Azərbaycan rəqs havaları" (1937) məcmuəsindən "Bəxtəvəri" rəqsi

Nümunə kimi göstərdiyimiz bir çox belə rəqslər ifa olunduqları muğam dəstgahlarında şöbə və ya guşələrin xarakterini, məzmununu o qədər dolğun şəkildə əks etdirir ki, zaman ötdükcə öz adı ilə yox, rəng musiqisi kimi xalqın hafizəsində yaşamışdır.

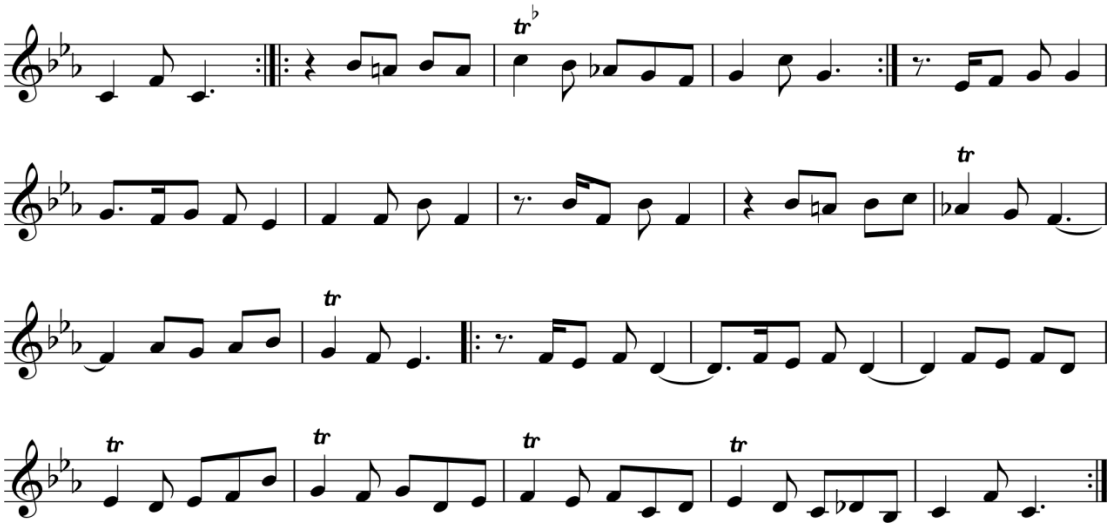
Muğam ifaçılığında instrumental şəkildə çalınan "dəraməd" və "diringi" (və ya "diringə") kimi rəng növlərinin də özünəməxsus rolu vardır. Məlumdur ki, "dəraməd" muğamın əsas şöbələrinin intonasiya və istinad pilləsini özündə əks etdirən, yalnız dəstgahın başlanğıcında giriş (müqəddimə) musiqi əsəri kimi səslənir. Əsasən, asta tempdə, lirik əhval-ruhiyyədə ifa olunan dəramədin musiqisini dinləyən hər kəs ilk andan həmin muğam dəstgahının nədən danışacağını, onun ümumi xarakteri və hansı emosional təsirə malik olması haqqında məlumatlanmış olur. Hər bir dəraməd ifa olunduğu muğam dəstgahının adını daşıyır. Məsələn, "Rast dəramədi", "Bayatı-Şiraz dəramədi", "Şur dəramədi" "Çahargah dəramədi" və s.

Yarandığı gündən bəri xalq arasında sevilərək dinlənilən, muğam dəstgahlarının artıq ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilmiş və hal-hazırda öz adı ilə deyil, dəraməd kimi məşhurlaşan rəqslərimiz az deyil. Məsələn, "Şəlalə" rəqsi "Bayatı-Qacar" muğam dəstgahında, "Həngamə mey" rəqs havası "Bayatı-kürd" muğamında, "Səlami" rəqsi "Dügah" muğamında, "Gül dəstəsi" rəqs havası "Bayatı-Şiraz" muğam dəstgahında və s. dəraməd kimi ifa olunurlar. Dəramədin bütün məziyyətlərini, xüsusilə də muğamın əsas şöbələrinin istinad pillələrini özündə əks etdirən rəqs melodiyalarından "Nazbarı"nı [10; s.79] nümunə kimi təhlil edək. Bu rəqs Şur muğam ailəsinə daxil olan kiçik həcmli "Bayatı-kürd" muğamının intonasiyalarında səslənir. Məlumdur ki, "Bayatı-kürd" muğamının əsas şöbələri "Bayatı-kürd" və "Bayatı-əcəm"dir. "Sol" notunun pilləsinə istinad edən "Bayatı-kürd" adlı 1-ci şöbə "do" mayəli Şur məqamında tamamlanır (nümunə 5).



Nümunə 5. R.Bəhmənlinin "Azərbaycan qədim rəqs havaları" (2021) məcmuəsindən "Nazbarı" rəqsinin not yazısından bir parça

Muğamın "Bayatı-əcəm" şöbəsi isə Şur məqamının zil tessiturada qərarlaşan tonika (xalis oktava yuxarı) pilləsinə istinad edir. Onun melodik məzmunu əvvəlcə ilk şöbənin "sol" pilləsinə qayıdır, sonda isə Şur məqamının tonikasında bitir (nümunə 6).



Nümunə 6. R.Bəhmənlinin "Azərbaycan qədim rəqs havaları" (2021) məcmuəsindən "Nazbarı" rəqsinin not yazısının ardı

Belə rəqslərin dəraməd kimi ifa olunması iki cəhətdən əhəmiyyətlidir. Birinci cəhət odur ki, muğamların kompozisiya quruluşunda rəngarənglik artır, muğam ifaçılığı daha da zənginləşir. İkinci cəhət isə budur ki, xalq rəqslərimiz unudulmur, dəraməd kimi ifa edilsə də, yaşayır və gələcək nəsillərə səsləndiyi kimi ötürülür.

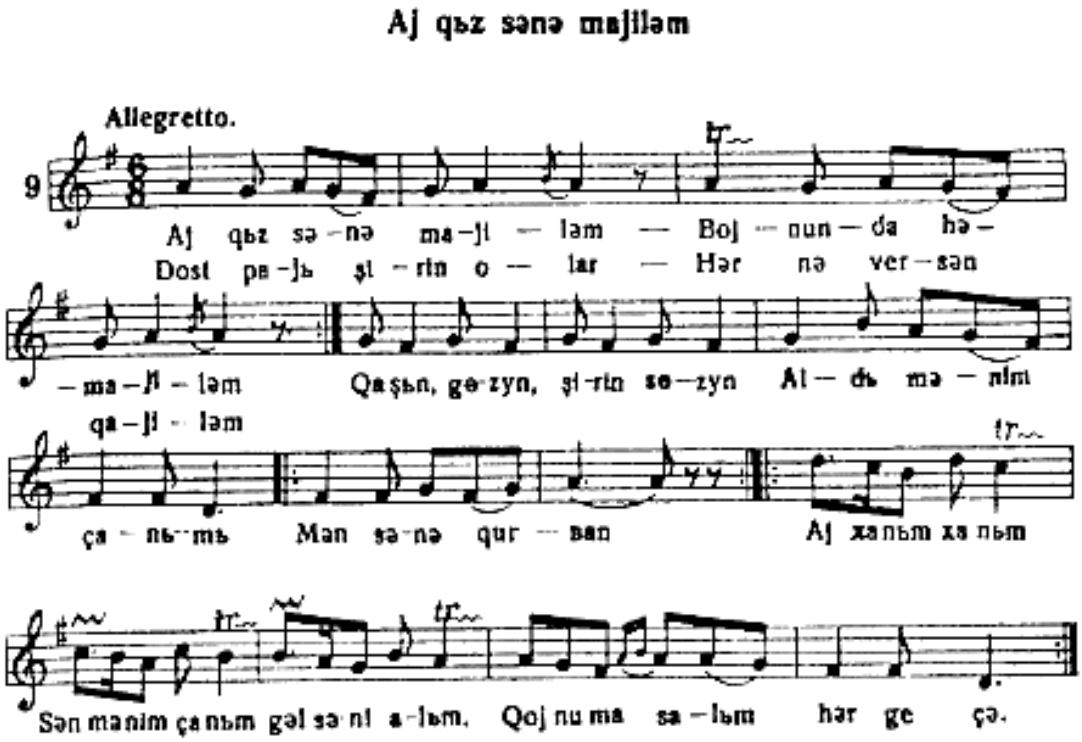
Rəngin digər bir növü sayılan "diringi" − kiçik həcmli, iti tempə malik olan, oynaq musiqi əsəridir. Tərkibi bəzən bir neçə frazadan ibarət olan, kiçik miniatür pyeslərə bənzəyən diringinin musiqisi çox zaman rəqs melodiyası ilə dəyişik salınır. Xanəndəni müşayiət edən musiqiçilər bir çox hallarda diringi əvəzinə rəqs melodiyası ifa edirlər. Belə rəqslər çoxluq təşkil edir. Nümunə kimi Eldar Mansurovun 1986-cı ildə çapdan çıxmış "Azərbaycan diringi və rəngləri" məcmuəsindəki not yazı nümunələrini göstərə bilərik. Bu topluda Bəhram Mansurovun diringi kimi çaldığı 23 rəqs havası öz adları ilə işıqlandırılmışdır; "Reyhanı", "Çervon", "Piyalə", "Cüt bacı", "On dörd", "Naxçıvanı", "Xanımı", "İnnabı", "Əsgəranı", "Lətifə", "Nilufər", "Ulduz", "Həngamə-mey", "Pişro", "Zibəndə", "Dilican", "Züleyxa", "Yüz bir", "Çay dərəsi", "Dərvişxanı", "Ənzəli", "Cığ-cığa", "Qədim Pişro" [2].

Muğam dəstgahlarının quruluşunda özünə yer alan professional musiqi janrlarından biri də "təsnif"dir. Təsnif − dəqiq metro-ritmə əsaslanan, həm instrumental, həm də vokal ifada səslənən, əsasən bəstəkarlar tərəfindən xalq ruhunda yaradılmış mahnıdır. Təsnifin musiqisi elə qurulmuşdur ki, onun tərkibində özündən sonra gələcək şöbənin istinad pərdəsi də səslənir. Xanəndə təsnifi oxuyarkən həmin pərdədən çox asanlıqla digər şöbəyə keçə bilir. Çox zaman xanəndələr onun əvəzinə müxtəlif xalq mahnılarından birini oxuyurlar. Lakin bu mahnılar xanəndə tərəfindən elə seçilməlidir ki, onların quruluşu həmin təsnifin quruluşu ilə uyğun olsun. Təsnif muğamın müəyyən şöbələrində ifa edilir və həmin şöbənin də adını daşıyır.

Muğam ifaçılığında melodik məzmununa şeir mətni əlavə olunaraq "təsnif" kimi oxunan rəqs havalarımız da az deyil. Məlumdur ki, Azərbaycan muğamları XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq özünün yüksək inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Bu dövrdə Azərbaycanın bir çox bölgələrində (Şuşa, Bakı, Şamaxı və Şəki) muğam məktəbləri (məclisləri) fəaliyyət göstərmiş, müxtəlif şəhər və kəndlərdən buraya xanəndələr öz sazəndə dəstələri ilə axışıb gəlmiş, öz istedad və bacarıqlarını nümayiş etdirərək xalq arasında tanınmış və sevilmişlər. Həmin dövrdən bəri, əsasən, xanəndələr tərəfindən bir çox rəqs musiqisinə mətn (şeir) əlavə edilərək, onların muğamın müəyyən şöbələrində "təsnif" kimi oxunması mümkün olmuşdur. Belə rəqslərdən "Şuşa", "Dağıstan", "Gülgəzi", "İnnabı", "Kəsmə", "Pambığı" və başqalarını göstərə bilərik. Bu rəqslər mahnı və təsniflərə çevrildikdən sonra xalq arasında artıq öz adı ilə deyil, ya oxunduğu muğam şöbəsinin adı ilə, ya da musiqisinə qoşulmuş şeir mətnlərinin adları ilə tanınmışlar. Məsələn; "Şuşa" rəqsi həm ifa edildiyi muğamın şöbəsinə uyğun olaraq "Segah təsnifi" kimi, həm də "Nazlı yarım" adlı xalq mahnısı kimi, eləcə də "Dağıstan" rəqsi həm "Bayatı-Şiraz

təsnifi" kimi, həm də "Ay Güləbatın" xalq mahnısı kimi, "Gülgəzi" – "Şur təsnifi" və ya "Heyranın ollam" (həm də "Bağa girdim üzümə") adları ilə, "İnnabı" rəqsi – "Mahur təsnifi" və ya "Mən aşiq gözlərinə" adları ilə, "Pambığı" rəqsi – "Şur təsnifi" və ya "Gülə-gülə" adları ilə ifa olunaraq məşhurlaşmışdır.

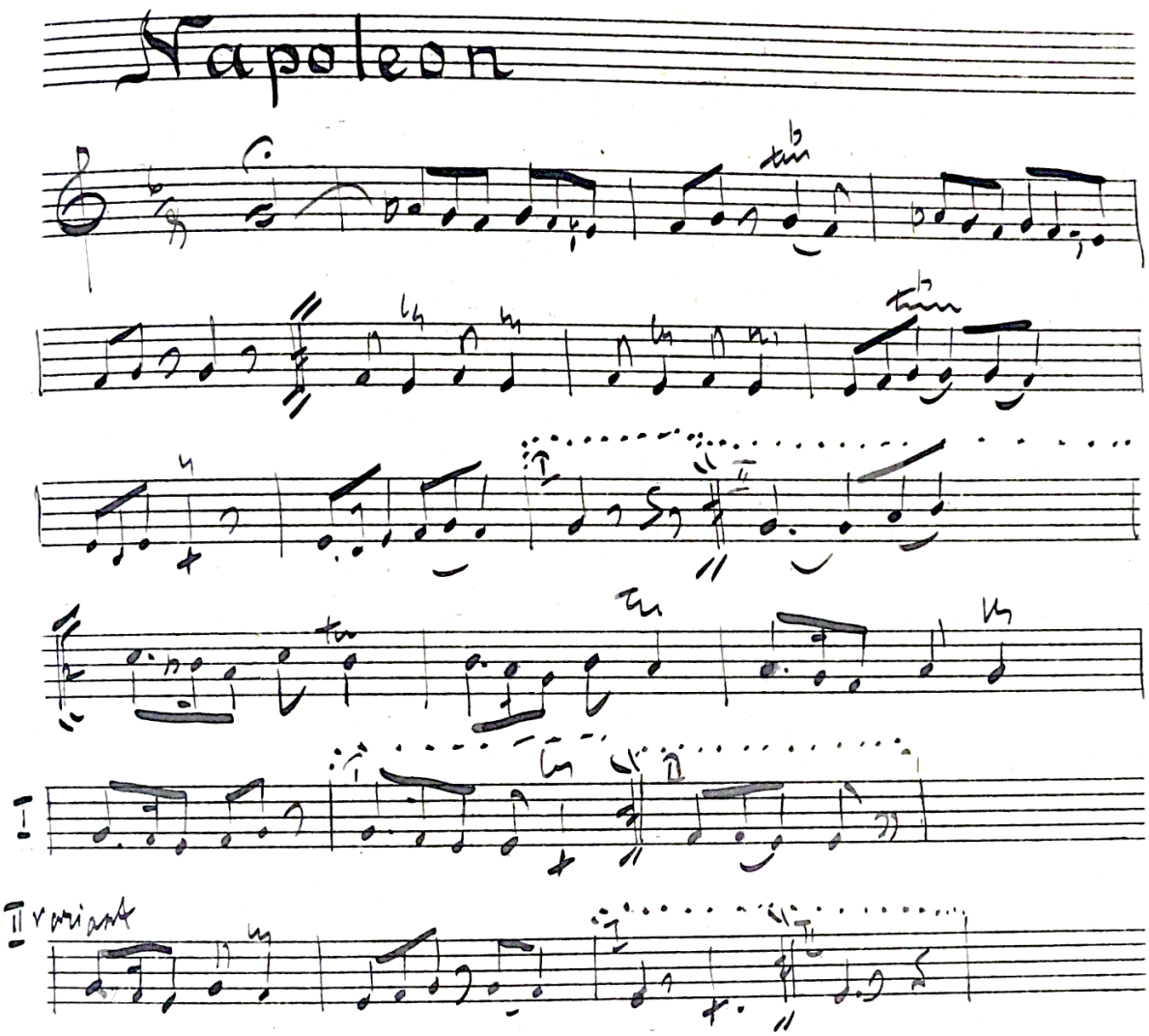
Bu gün təsnif kimi oxunan melodiyaların ilk dəfə məhz rəqs havası kimi yaradıldığını təsdiqləyən bəzi mənbələrə istinad edək. Nümunə kimi bu gün xanəndələrimizin "Ay qız sənə mayiləm" adı ilə, eləcə də "Segah təsnifi" kimi ifa etdikləri melodiya xalq arasında tanınmış məşhur "Kəsmə" rəqsinə aiddir. Gəlin əvvəlcə onun təsnif kimi qeydə alınmış nümunələri ilə tanış olaq. 1938-ci ildə çapdan çıxmış, bəstəkar S.Rüstəmovun məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun fonovaliqə oxuduğu mahnılardan nota aldığı və tərtibçisi olduğu "50 Azərbaycan el mahnıları" məcmuəsində təsnifin "Ay qız sənə mayiləm" adlı not yazısı işıqlandırılmışdır (nümunə 7). [8; s.15]



Nümunə 7. "50 Azərbaycan el mahnıları" (1938) məcmuəsindən
"Ay qız sənə mayiləm" mahnısı

Daha sonra 1956-cı ildə tanınmış xanəndə Bülbülün tərtibatı ilə çapdan çıxmış "Azərbaycan xalq mahnıları" adlı məcmuənin 1-ci cildində [4; s.70], 1979-cu ildə (ikinci nəşr 1985-ci ildə) Qafar Namazəliyevin tərtibatı ilə nəşr olunmuş "Azərbaycan xalq mahnı və təsnifləri" toplusunda [6; s.63], eləcə də 2005-ci ildə bəstəkar Siyavuş Kəriminin tərtibçisi olduğu "Azərbaycan xalq mahnıları" məcmuəsinin ilk cildində [5; s.55] təsnifin eyni adla not yazılarına rast gəlirik.

Lakin tədqiqat nəticəsində bu gün M.Füzuli adına Azərbaycan Dövlət Əlyazmalar arxivində saxlanılan, görkəmli bəstəkarımız Müslüm Maqomayev (1885-1937) tərəfindən 1927-ci ildə nota alınmış "Napoleon" adlı rəqs havasının əlyazması [3; s.49] ilə yuxarıda adıçəkilən melodiyanın eyni melodik məzmuna malik olduğu aşkar edilmişdir (nümunə 8).



Nümunə 8. Müslüm Maqomayevin "Azərbaycan el musiqisi" (1927) əlyazma məcmuəsindən "Napoleon" rəqsi

Məlum olmuşdur ki, rəqsə hələ XVIII əsrdə Azərbaycan xanımlarının geyimlərində bəzək əşyası kimi istifadə olunan "napoleon" – qızıl və gümüş sikkələrinin adı verilmişdir.

Öz xoreoqrafik məzmununa görə məzəli rəqslərdən sayılan bu oyun havası əsasən, kişi rəqqaslar tərəfindən oynanılır. Tez tempə malik olan bu rəqs üçün tullanma, sıçrama hərəkətləri səciyyəvidir. Bu oyun havasında ən maraqlı epizod ondan ibarətdir ki, rəqsin müəyyən yerində musiqi bir anlıq kəsilir, ani pauzadan sonra yenidən əvvəlki tempdə davam edir. Rəqqas bu pauzada əyilərək sağ ayağının diz hissəsini yerə toxundurur, sonra yenidən qalxaraq musiqinin müşayiətilə oyunu davam etdirir. Rəqsin melodik məzmunundakı bu pauza, musiqinin dayandırılması (kəsilməsi) gələcəkdə rəqsin adının da dəyişməsinə, "Kəsmə" kimi adlanaraq hafizələrdə yaşamasına səbəb olmuşdur. 1930-cu illərdə Bülbül bir çox rəqs havalarının, o cümlədən də "Kəsmə"nin melodiyasına şeir mətni əlavə edərək mahnı və təsnif kimi ifa etmişdir.

Apardığımız tədqiqatlar nəticəsində məlum olmuşdur ki, çox sayda oyun havalarımız zaman-zaman muğam dəstgahlarının quruluşuna daxil edilmiş, "rəng", "dəraməd", "diringi", hətta musiqisinə şeir mətni əlavə olunmaqla mahnıya çevrilərək "təsnif" kimi ifa edilmiş və ilk dəfə məhz rəqs havası kimi yarandığı unudulmuşdur.

İnanırıq ki, bu tədqiqat materialları gələcəkdə musiqiçilərimiz, muğam ifaçılarımız, tədqiqatçılarımız üçün rəqs havalarımızın öyrənilməsi istiqamətində öz bəhrəsini verəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan dəraməd və rəngləri /Not yazısı Eldar Mansurovundur. Bakı, "İşıq", 1984, 72 s.
2. Azərbaycan diringi və rəngləri /Not yazısı Eldar Mansurov və Azad Kərimovundur. Bakı, "İşıq", 1986, 56 s.
3. Azərbaycan el musiqisi. Not yazısı (əlyazma) Müslüm Maqomayevin. Bakı, 1927.
4. Azərbaycan xalq mahnıları. I cild. Tərtib edəni SSRİ xalq artisti, professor Bülbül. Bakı, "Azərnəşr", 1956, 152 s.
5. Azərbaycan xalq mahnıları., I cild. Tərtib edən Siyavuş Kərimi. Bakı, "Öndər nəşriyyat", 2005, 168 s.
6. Azərbaycan xalq mahnı və təsnifləri /Tərtib edəni Qafar Namazəliyev. Bakı, "İşıq", 1985, 196 s.
7. Azərbaycan qədim el havaları /Not yazısı Eldar Mansurovundur. Bakı, "İşıq", 1990, 72 s.
8. 50 Azərbaycan el mahnıları /Mahnıları fonovaliqdən notaya S.Rüstəmov köçürmüşdür. Bakı, "Azərnəşr", 1938, 72 s.
9. Bakıxanov Ə.M. Azərbaycan xalq rəngləri. Bakı, "Azərnəşr", 1964, 77 s.
10. Bəhmənli R.B. Azərbaycan qədim rəqs havaları. Bakı, "Şərq-Qərb", 2021, 672 s.
11. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan xalq rəngləri., 1-ci dəftər. Bakı, "Azmusnəşr", 1954, 60 s.
12. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan xalq rəngləri., 2-ci dəftər. Bakı, "Azmusnəşr", 1956, 57 s.
13. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan rəqs havaları. Bakı, "Azərnəşr", 1937, 30 s.
14. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. Bakı, "Təhsil", 2013, 336 s.

Sonoteka

15. Əfrasiyab Bədəlbəylinin arxiv fondu. 2007 http://afrasiyab.musigi-dunya.az/az/sonoteka_3.html

Saytoqrafiya

16. Əfrasiyab Bədəlbəyli "Qız qalası" baleti (55:18) https://youtu.be/EbeskqkucuM

Рустам БОЛТАЕВ
Доктор философии (PhD) искусствоведческих наук,
старший преподаватель «кафедры музыки»
Ургенчского Государственного Университета
Email: rustam_boltayev@mail.ru

ШЕСТЬ С ПОЛОВИНОЙ МАКОМОВ ХОРЕЗМА ПО МАТЕРИАЛУ ТАНБУРНОЙ НОТАЦИИ

***Аннотация**: Феномен танбурной нотации имеет уникальную научную и практическая ценность в художественной и учебной практике для сохранения преемственных связей классических музыкальных традиций.*

***Ключевые слова:** Табулатура, звукоряд танбура, опорные, побочные и проходящие тона ладовых сопряжений (ячеек), основные – макомные и побочные ладовые структуры в системе Шести с половиной макомов Хорезма*

Rustam BOLTAEV
Doctor of Philosophy (PhD) in Art History,
Senior Lecturer at the Department of Music,
Urgench State University

SIX AND A HALF MAKOMS OF KHOREZM ACCORDING TO THE MATERIAL OF THE TANBUR NOTATION

***Abstract:** The phenomenon of tanbour notation has a unique scientific and practical value in artistic and educational practice to preserve the continuity of classical musical traditions.*

***Keywords:** Tablature, tanbur scale, supporting, secondary and passing tones of modal conjugations (cells), basic maqom and secondary modal structures in the system of Six and a half maqoms of Khorezm*

Rüstəm BOLTAYEV
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru (PhD),
Urgenç Dövlət Universitetinin
Musiqi kafedrasının baş müəllimi

TƏNBÜR NOTASİYASINA NƏZƏRƏN XORƏZMİN ALTI YARIM MAKOMLARI

***Xülasə:** Klassik musiqi ənənələrinin davamlılığını qoruyub saxlamaq üçün bədii-tədris təcrübəsində tənbur notasiyası sistemi özünəməxsus elmi-praktik əhəmiyyətə malikdir.*

***Açar sözlər:** Tabulatora, tənbur səs sistemi, əsas, köməkçi və keçici tonların məqam özəkləri, altı yarım Xərəzm makomların əsas və köməkçi məqam strukturları*

Введение. В последней четверти XIX века хорезмийские искусствоведы разработали новую разновидность табулатуры, адаптированную к инструменту танбур. С помощью этой нотной системы впервые в истории практически весь комплекс макомов был сведен к письму в виде книги. С этой точки зрения Хорезмскую систему “Танбурной табулатуры” можно назвать мировой музыкальной реальностью.

Обзор литературы. Одна из копий книги «Табулатура хорезмского танбура» предназначенный хану, скопированная во второй половине XIX века, каллиграфом Худайберган Мухрканом, хранится в фонде Узбекского Государственного Института востоковедения имени аль-Берунии, опись № 7406 [1] Любой текст состоит из системы символов, упорядоченных по законам

рассматриваемой дисциплины. Поскольку Танбурная табулатура являются буквальном смысле записью макома, которая означает также систему макомов, упорядоченных на основе законов этой дисциплины. В нем есть три приоритетных аспекта макомного комплекса: мелодия, метод и словесные тексты.

Методология исследования. В этой статье мы сосредоточились на теоретических основах и компонентах ладовый системы Хорезмской шесть с половиной макомов. В рукописи Хорезмской «Табулатуры танбура», каллиграфа Х. Мухркана (Инвентарии № 7406), песни макамов показаны в простом и удобном стиле в соответствии с строем инструмента танбура. В записи таблицы «Танбурной нотации» даны пять основных принципов хорезмской шести с половиной макомов и дуторных макомов.

1. Названия макомов и его составных частей, метод, классификация;
2. Полномасштабное движение мелодии макама;
3. Интерпретация ритмов инструмента доира;
4. Знаки, обозначающие структурные фрагменты мелодии макомов;
5. Словесные тексты, макомов. [5. С. 45]

Отдел и части макомов во внутренном строении являются структурами, классифицируемыми на основе определенных законов. Например, можно заметить, что шесть с половиной макомов Хорезма начинаются с макома Рост и заканчиваются макомом Ирак, а между ними расставлены по следующему порядку макомы Бузрук и Наво, Дугох и Сегох. Основные мелодии и песни макома подразделяются на инструментальные «Мансур», и на вокальные «Манзум» частей.

Система лад - главный принцип макомного мышления. Это приоритетное понятие в науке о макоме приобретает два основных значения. Теоретически система ладов относится к определенной таблице шаблонов и их внутренней взаимосвязи. С практической точки зрения, система ладов относится к настройке представления мелодии. Их начальное ладовое подразделения в точности похожи на пятиступенный строй. Но звучание и мелодичность движений существенно отличаются.

Понятие, которое называется ступенью, и структура лада или система ладов, имеет различные выражения в музыкальной системе это - джам, лад, маком, и.д. В русском языке используется в основном выражение лад. В европейском музыковедении, однако, используется термин (*modus*) модусный стиль.

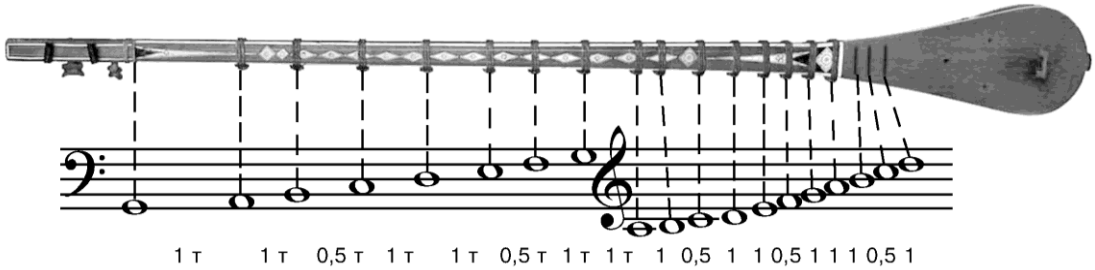
Преблемы парда - (лада) перечислены в «Музыкальных трактатах» Восточных ученных прошлых лет. Соответственно, каждая единица измерения лада представлена как четко определенная величина - дробными числами.

В наших условиях система лады макомов объясняется с помощью ступеней инструмента танбур. Эта система, по своему значению, служит категорией науки проктического исполнения. В нем вместо дробных чисел используются относительные единицы измерения, тон (парда), и четверть тона (миён парда). В то время как эти относительные единицы являются визуальным расстояниям между ступенями в сознании музыкантов, точные пропорции не используются.

Конкретные единицы, то есть диатонические ступени в практическом исполнении макома, впитываются в сознание в ходе длительного экспериментального процесса. Отличительные диатонические ступени каждого макома до сих пор передаются из поколения в поколение как особое выражение. Основные основы макомных мелодий, которые обозначаются символико-образными названиями, такими как Сегох, Наво, Рост, Ушшак, они на протяжении веков не теряли своего названия и структурных особенностей как единое целое. Использование инструмента танбур в целостности и стабильности наследственного обычия очень важна.

Танбур — это инструмент, который определяет музыкальную систему классической музыки то есть макомов. Его звуковое строение ступеней служит отражением Шашмакома, шести с половиной макомов Хорезма и Фергано-Ташкентских макомных стилей.

Вот как можно приблизительно отобразить уровень высоких частот по звукоряду инструмента танбур.

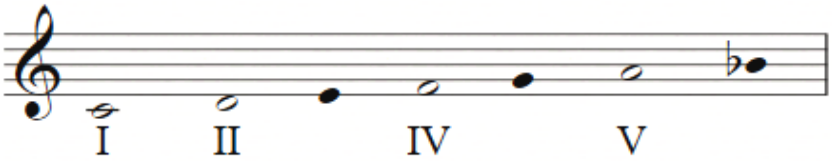


На этом рисунке показана слышимая высота звуков звукоряд танбура. Но поскольку танбур относится к типу инструментов, которые транспонируются, когда пишется текст ноты используются ноты на октаву выше.

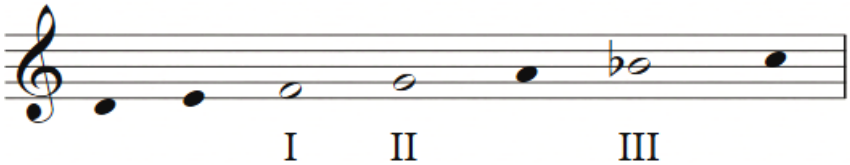
Авторы книги «Музыкальная история Хорезма» с особым значением смотрели на начальные ступени макомов, указав их расположение на ступенях танбура.

В ходе нашего исследования было выявлено что, данные научные высказывание в книге И. Раджабова «Основы макома», имеются идентичные структуры лада шашмакомов с макомами в «Табулатуре танбура». В ниже приведенной таблице «Табулатуры танбура» показан порядок расположения хорезмийских шесть с половины макомов.

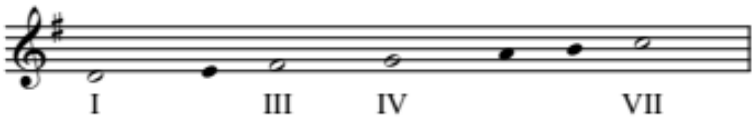
Строение открытой струны танбура нота соль малой октавы. Если открытая струна соль, то первым пальцем нажимаем ноту ля которая считается первой ступенью, вторым пальцем ноту си - II ступень и ноту до - III ступень. В соответствии с этим, в выше приведённом примере строении танбура, Маком Рост должен был бы начаться с III ступени и закончиться на той же ступени. Ступень примерно соответствует ноте первой октавы «до» на нотном стане, по звучании малой октаве «до».



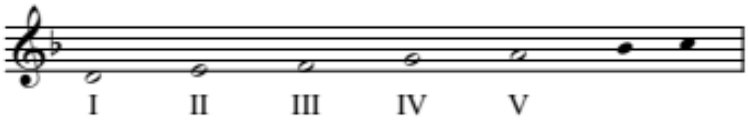
Маком Наво начинается с VI ступени (это нота фа) и заканчивается на той же ступени.



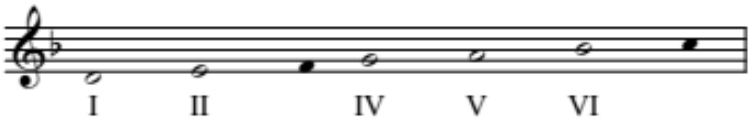
Маком Дугох начинается с IV ступени (это нота ре) и заканчивается на той же ступени



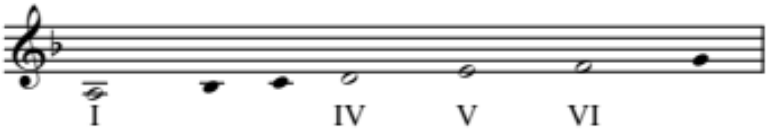
Маком Сегох начинается с IV ступени (это нота ре) и заканчивается на той же ступени



Маком Бузрук начинается с IV ступени (это нота ре) и заканчивается на той же ступени



Маком Ирок начинается с I ступени (это нота ля) и заканчивается на той же ступени



Чтобы понять основы этой практической системы, необходимо еще раз вспомнить как настраивается струны и расположение ступеней танбура. Гриф танбура имеет четырнадцать основных ступеней и четыре запасных (хас парда) которые расположены на деке. Когда мы подсчитываем звукоряд, начиная с открытого звука струны и восемнадцать ступеней, то в целом получается двадцати ступенная звуковая диаграмма. Напоминаем, что, самая низкая открытая струна танбура обычно настроена на звук «ля» малой октавы.

Открытая струна инструмента обозначается цифрой ноль в соответствии с принятым в музыке порядком. Ступени на грифе после нее обозначены порядковыми номерами от 1 до 18. Следовательно, звуковая таблица «Табулатуры танбура» принимается равной восемнадцати строкам. Это также является причиной того, по которой таблица хорезмской «Табулатуры танбура» имеет восемнадцать строк.

Кроме того, отношение к устойчивым и не устойчивые ступеням, которые определяют внутренний порядок и регламенты, определяющие систему ступеней каждого макома, также одинаковы. Например, в соответствии с корректировкой макома Рост, первая и пятая ступени в нем выступают в качестве основной. В макоме Бузрук, Дугох, Сегох 1-4 ступени являются стабильными ступенями. Этими общими аспектами характеризуется система ступеней макомов.

Делая краткий вывод на основании сказанного, следует еще раз отметить, что на практике относительные понятия, используемые музыкантами, не могут быть представлены конкретными математическими (теоретическими) единицами. Однако относительность — это не недостаток макомных мелодий, а скорее их фундаментальная основа, закономерность. Поэтому одной из приоритетных задач, стоящих перед специалистами знатоков макома, является равное и надлежащее овладение практически исполнительскими основами этого искусства в дополнение с четким теоретическим знаниям. Только тогда может возникнуть идеология зрелого исполнителя, которая воплощается из общих научно-теоретических и практических основ этого искусства.

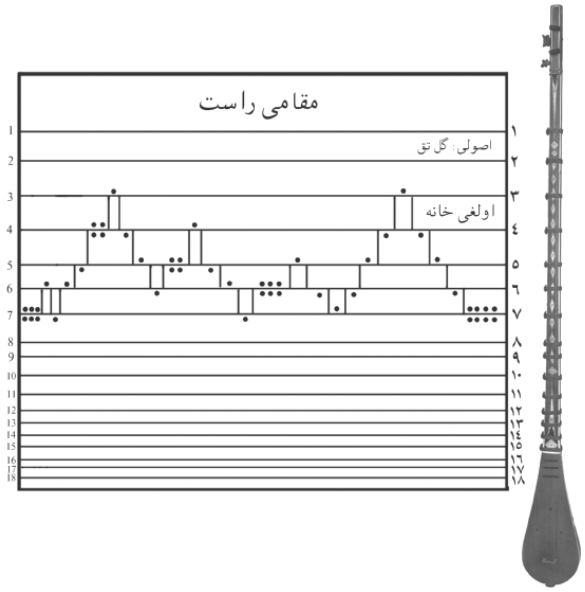
Преимущество копий экземпляров «Танбурной нотации» заключается в том, что в них отражено подробное описание мелодий и текста песен макомов текущих лет в живом исполнении, а не абстрактные теоретические данные. Эта мелодия, которая живет в художественном творчестве, выступает как концепция, близкая к библейским фразам, определенная система макомов (лад), схема звукорядов в контексте танбурного письма.

Существует определённых три вида строя струн танбура. Для исполнения макома Рост квинтовый строй струн, для исполнения макома Наво секундовый строй струна и для исполнения макома Сегах, Дугох, Бузрук и Ирак квартовый строй струн. На основании этой схемы Маком Рост начинаеатся с III ступени танбура, что соответствует ноте «до», Маком Бузрук с IV ступени танбура, что соответствует ноте «ре», Маком Наво с VI ступени танбура , что соответствует ноте «фа», Маком Ирок начаться с I ступени танбура , что соответствует ноте «ля». Все макомы заканчиваются на той ступени, на которой начались. [4. 154-бет]

Следовательно, в соответствии с этим струны танбура настраиваются в следующей системе; маком Рост в квинту ("до"-"соль"), Наво в интервал секунда ("фа"-"соль"), а остальные макомы в интервал кварта ("ре"-"соль"). В соответствии с настройками танбура, у каждого макома начальная и конечная ступень одинаковая, что является традицией: Рост 3-й, Наво 6-й, Бузрук и Сегох 4-й, Дугох 4-й, Ирак 1-ая ступень.

Еще раз необходимо отметить, что звуковые диаграммы, обозначенные с помощью символов нот, указывают только на общую схему звукоряда системы макомов. Танбурный звукоряд состоит из двадцати двух звуков (включая хос парда). Все они используются в инструментальных

частях макомов, и ясно, что это обстоятельство также отражена в записях танбурной нотации. [6. с.102-103]



Расположение ступеней танбура на Танбурной табулатуре

Вывод. Завершая наше исследование о ладово-ступеневой системе макомов, не должны забывать о том, что она состоит из ступеней на диатонической основе. Еще одним отличительным качеством диатонической системы является то, что музыкальный инструмент танбур обладает способностью настраивается на разные высоты, сохраняя при этом общую звуковую схему. С учетом особенностей системы ступеней Рост, Наво и других макомов, в зависимости от голосовых возможностей исполнителей или от потребностей слушателей, строй струн танбура можно регулировать немного выше или ниже. Тогда абсолютный звук может быть приравнен к другому соответствующему звуку, а не к приемлемому открытому (нулевому) звуку, то есть открытой ступени струны танбура.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Хоразм макомлари. Фонд Института востоковедения АН УзР № 7406 рукопись Худойберган Девон Мухркана.
2. Мулло Бекчон Рахмон углы, Мухаммад Юсуф Девонзода. Хоразм мусика тарихчаси. Ташкент 1992
3. Матёкубов О. Макомот. Ташкент: Мусика, 2004.
4. Ражабов И. “Макомлар” Ташкент 2006.
5. Матякубов О., Болтаев Р., Аминов Х. “Хоразм танбур чизиги” Ташкент 2010.
6. Матякубов О. “Хоразм дутор макомлари ва олти ярим макоми” Ташкент 2018.
7. Рахимов Б. Хоразм Дутор макомлари. Санъатшунослик фанлари бўйича фалсафа доктори (PhD) диссертация автореферати. Т., 2021

Нилуфар БОТИРОВА
Докторант Института Узбекского Национального
Музыкального Искусства имени Юнуса Раджаби
Email: botirovanilufar1990@gmail.com

СУФИЯНА КАЛАМ В МИРЕ МАКАМАТ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация: *В данной научной статье исследуется один из профессиональных жанров классической музыки Индии и Пакистана - «Суфияна Калам» или Кашмирские макамы в ракурсе истории, теории и практики. Анализируются теоретические и практические аспекты, такие как термины, лады (парда), ритмы (усули), приемы и формы их позиций, связанные с исполнением, и описываются национальные инструменты. Письменных трактатов и источников по традиционной музыки Кашмира не так уж много, те, которые существуют, позволяют тщательно изучить вопрос с разных точек зрения. Среди этих источников автор даёт обзор трактата "Taranai Surur"* ترانه سرور *Дайи Рам Кару Хушдил, созданный в Кашмире в XVIII веке и этот источник служит основой для исследования.* Изучая систем *"тамх" звукоряда суфияна калам, классифицируются три группы по разновидностям. Перечисляются широко используюмые на практике четырнадцать основных тал суфияна калама - хиджаз, сакил, нимсакил, мухаммас, гардун, дуройя, йека, сетала, доэка, чапандоз, равани, нимдур, дурексафиф, зарбетурки, равани, дурафза* и т. д.,

Ключевые слова: *макамат, кашмирские макамы, суфияна калам, суфизм, лад (парда), ритм (усул), форма, цикл, рага, Таронаи сурур, мехфил, ситар, сантур, сази кашмири, табла, стхаи, антара, тала, матра, Уззал, Сегях, Баят, чапандаз*

Nilufar BOTIROVA
Doctoral student at the Institute of Uzbek National
musical art named after Yunus Rajabi

SUFIANA KALAM AS A CULTURAL HERITAGE IN THE WORLD OF MAKAMAT: HISTORY AND MODERNITY

Abstract: *This scientific article examines one of the professional genres of classical music in India and Pakistan - "Sufiyana Kalam" or Kashmir maqoms from the perspective of history, theory and practice. Theoretical and practical aspects are analyzed, such as terms, modes (parda), rhythms (usuli), techniques and forms of their positions associated with performance and national instruments are described. There are not so many written treatises and sources on the traditional music of Kashmir, those that exist allow a thorough study of the issue from different points of view. Among these sources, the author gives an overview of the treatise "Taranai Surur" Daya Ram Karu Khushdil, created in Kashmir in the 18th century, and this source serves as the basis for the study. Studying the "tath" system of the Sufiaana kalam scale, three groups are classified according to varieties. The fourteen main Sufiana kalam talas widely used in practice are listed - hijaz, sakil, nimsakil, mukhammas, gardun, duroya, yeka, setala, doeka, chapandoz, ravani, nimdur, dureksafif, zarbeturki, ravani, durafza, etc.,*

Keywords: *maqamat, kashmiri maqams, sufiyana kalam, sufism, lad (parda), rhythm (usul), form, cycle, raga, taronai surur, mehfil, sitar, santur, sazi kashmiri, tabla, sthai, antara, tala, matra , Uzzal, Segyah, Bayat, chapandaz.*

Nilufar BOTIROVA
Yunis Rəcəbli adına
Özbək Milli Musiqi İncəsənəti İnstutunun doktorantı

MAKAMAT DÜNYASINDA SÜFİYƏNƏ KƏLAM: TARİX VƏ MÜASİRLİK

Xülasə: *Bu elmi məqalə Hindistan və Pakistanda klassik musiqinin peşəkar janrlarından birini - "Sufiyana Kəlam" və ya Kəşmir makamlarını tarix, nəzəriyyə və praktika baxımından araşdırır. Terminlər, tərzlər (pərdə), ritmlər (üsuli) kimi nəzəri və praktiki cəhətləri təhlil edilir, onların ifaçılıq və milli alətlərlə bağlı mövqelərinin texnika və formaları təsvir edilir. Kəşmirin ənənəvi musiqisi haqqında yazılı risalələr və mənbələr o qədər də çox deyil, mövcud olanlar məsələni müxtəlif nöqteyi-nəzərdən hərtərəfli öyrənməyə imkan verir. Müəllif bu mənbələr arasında XVIII əsrdə Kəşmirdə yaradılmış "Tərənai Surur" Daya Ram Karu Xuşdil risaləsi haqqında ümumi məlumat verir və bu mənbə tədqiqat üçün əsas rolunu oynayır. Süfiyyə kəlam şkalasının "tath" sistemini öyrənərək, növlərə görə üç qrup təsnif edilir. Təcrübədə geniş istifadə olunan on dörd əsas sufi kəlam talası sadalanır - hicaz, sakil, nimsakil, müxəmməs, qardun, duroya, yeka, setala, doeka, chapandoz, ravani, nimdur, dureksafif, zarbetürki, ravani, durafza və s.,*

Açar sözlər*: makamat, kəşmiri məqamları, sufiyanə kəlam, təsəvvüf, lad (pərdə), ritm (üsul), forma, dövr, raqa, təronai surur, mehfil, sitar, səntur, sazi kəşmiri, tabla, sthai, antara, tala, matra, Uzzal, Segah, Bayat, çapandaz*

Внимание к макомам, признанным мировым сообществом "Жемчужиной устного и нематериального наследия человечества" в мире неуклонно растет. Исполнение макомов, являющееся одним из древнейших видов искусства, считается важным духовным фактором, оказавшим влияние на социально-культурную жизнь в странах Центральной Азии и Востока в IX-X вв. В частности, развитие в основе сформировавшейся в средние века системы двенадцати макомов, название жанра маком - у узбеков и таджиков, мугам - у азербайджанцев, дастгях и радиф - у иранцев, мукомы - у уйгуров, макам и нуба - у турков и арабов, рага и суфияна калам - у индусов указывает на единство корней классических мелодий Востока. В этой связи волшебный мир искусств макома изучают и исследуют множество ученых всего мира. Мы посвятили наше исследование изучению традиционных музыкальных жанров Кашмира, имеющего многовековую историю.

До 1947 года Индия, Пакистан и Бангладеш считались единой страной, а Кашмир — отдельным ханством на Индостанском субконтиненте. В августе 1947 года были созданы два суверенных государства, Индия и Пакистан и было решено несколько политических споров, в результате чего военные и северо-западные части Кашмира остались под контролем Пакистана, а большая часть осталась под контролем Индии. Часть, принадлежащая Пакистану, является пятым штатом и называется «Азад Кашмир». А часть в Индии стала называться штатом «Джамму и Кашмир» и город Сринагар является столицей штата.

Традиции страны очень богаты и красочны. Изучение культуры Кашмира приводит к выводу, что их музыка во многом представляла собой синтез индийской и мусульманской культур. Музыковед-индолог Фарогат Азизи в своих научных трудах, посвященных изучению индийско-среднеазиатских культурных связей, вводит термин «индо-аджамский синтез» [3. с 97]. Яркий пример такого синтеза мы можем видеть в искусстве Кашмирской долины. Древний эпос *Нилмата-пурана* показывает, что древняя музыка и древние танцы Кашмира были формой индийской культуры. Древняя долина Кашмира была престижным центром изучения литературы и искусства и всегда была полна музыкантами. Поскольку они находились в очень тесном контакте с остальной частью страны, индийское влияние отразилось на культуре этого региона. Ученые, изучавшие историю Кашмира, отмечают, что ее можно разделить на два периода: *индийский период* и *исламский период* [10. С. 7]. В индийский период страна находилась под влиянием индийской культуры,

а в исламский период - персидской и среднеазиатской культур. Современная кашмирская культура довольно синкретична и включает в себя как индуистские, так и исламские элементы.

Индийский период (III век до н.э. - XIV век нашей эры) Самые старые документы об индийском влиянии на Кашмир относятся к III веку до нашей эры. Именно во время правления императора *Ашоки* буддизм проник в Кашмирскую долину. Ашока в основном известен как великий покровитель буддизма и по мнению современных исследователей, этот правитель много сделал для того, чтобы буддизм стал мировой религией. Кашмир вскоре стал важным центром буддизма благодаря традиционным школам буддийской философии - *Махаяне* и *Сарвастивадин*, относящимся к древним традициям *Абхидхармы* (схоластической буддийской философии), которые имели большое влияние в Северной Индии, особенно в Кашмире. В период правления Кушанов и Канишек (II-III вв. н.э.) в этой стране состоялся четвертый сбор буддистов, после чего Кашмир стал служить основным путем распространения буддизма в Среднюю Азию и Китай. [1. с 118].

Исламский период (с XIV века н.э. до наших дней). Самый ранний контакт Кашмира с исламом восходит к VIII веку, когда арабы начали завоевывать западные границии Индии и столкнулись с армией Кашмирского королевства *Лалитадитьи*. В X и XI веках большая часть территорий вокруг Кашмира попала в руки мусульманской армии. Армия Махмуда Газнави предприняла две попытки завоевать Кашмир в 1015 и 1021 годах, но безуспешно. Потому что Кашмир в разгар политических и экономических потрясений возле Долины был успешно защищен окружающими горами. В XII веке Кашмир столкнулся с угрозой исламизированных турок (туруска) из Средней Азии, которые имели доступ в долину, но не смогли установить свою власть. Ни одна из этих армий не смогла ввести ислам силой. Ислам проник в Кашмир мирным путем, в основном благодаря деятельности суфийских миссионеров из Азии и Ирана. Записи Марко Поло указывают на присутствие мусульман в Кашмире в 1277 году нашей эры, за полвека до правителя Ринчина (1320-1323), который первым принял ислам [16. с 178]. Социальные и экономические факторы тоже способствовали принятию ислама. Интерес к национальной музыке появился в Кашмире во время правления султана *Шамасуддина Шахмири* (1339-1442), он был известен тем, что продвигал музыку, поощрял многих музыкантов того времени и призвал их продолжать и развивать культуру. Султан *Зайнулабиддин*, известный как Будшах (1420–1470 гг.), тоже был покровителем музыки и многие ученые пишут, что султан Зайнулабиддин сам увлекался музыкой и поощрял местных музыкантов и даже приглашал музыкантов из разных стран. [5.12.15] Народ Кашмира любил стиль суфийской и классической музыки. Поскольку большая часть используемой поэзии являлась персидской, которая берет свое начало в Иране и Центральной Азии, но в то же время местный кашмирский язык, смешанный с персидским, придавал ей другой оттенок.

Последний король Кашмира *Султан Юсуф Шах Чак* (1570-1578) придавал большое значение поэзии и музыке, и его личные симпатии сильно повлияли на их популярность. Выход царей из-под власти династии лишил суфияна калам государственного покровительства и защиты, что привело к ее упадку. После этого он выжил, получив защиту от суфийских святых и духовных служителей (дервишов), а также от богатой элиты, поскольку это давало музыкантам рвение, энтузиазм и, что очень важно, источник дохода.

До сих пор в мире проводилось очень мало исследований о национальной музыке Кашмира и жанрах профессиональной музыки в ней, с точки зрения музыковедения. В данной научной статье проводится исследование с историко-теоретического ракурса. В статье одновременно используются термины «суфияна калам» «кашмирские макамы» и «суфияна мусики». Жанр суфияна калам — национальный жанр классической музыки Северной Индии, Кашмирской долины и Азад Кашмира в Пакистане. Термин «Суфияна калам» указывает на то, что эти макамы являются музыкой, принадлежащей суфизму. Прямой перевод с персидского означает «суфийское (мистическое) слово» [14. С 20]. Суфияна калам был очень известен в Кашмире с момента прибытия из Ирана в XV веке, был излюбленной музыкой суфийских дервишев и исполнялся под аккомпанемент инструментов сантур, сази кашмири, сетар, докра или табла. Танец, основанный на суфияна мусики, называется *хафиз нагма.* Суфияна калам представляет собой классическое исполнение, в котором

лирика преобладает над макамом. *Сврас* (ноты) дают о себе знать, и нет четко очерченного повторяющегося шаблона *сврас,* который мог бы пронизывать каждую песню макама.

Несмотря на то, что письменных трактатов и источников по традиционной музыке Кашмира не так уж много, те, которые существуют, позволяют тщательно изучить вопрос с разных точек зрения. Среди этих источников "Taranai Surur" ترانه سرور *Дайи Рам Кару Хушдил*, созданный в Кашмире в XVIII веке, является ведущим источником и служит основой для нашего исследования. "Таранаи Сурур" – (Книга песень радости) была создана Дайей Рам Качру Хушдил в XVIII веке и является одним из самых надежных источников по истории и теоретическим основам музыкальной культуры Кашмирской долины в Индии. Кашмирский брхаман и пандит Хушдил написал и завершил трактат на персидском языке. В этом трактате автор рассматривает теоретические основы музыки в двух частях, обращая внимание на качество материала. В дополнение к трактату Таранаи Сурур в качестве приложений были добавлены два трактата того периода.

"Каромати Мажро" - اقتباس از رساله ء موسیقی موسوم بُکرامات مجرأ Приложение из музыкального трактата «Волшебное чудотворение».

"Мажмуаи Таворих" - **اقتباس از مجموع التواريخ** Приложение из музыкального трактата "Сборник историй".

1962 году трактат был впервые опубликован в городе Сринагар. Публикация предоставлена без научной проверки и комментариев. *Таронаи Сурур* входит в число трактатов, изложенных художественным языком. В нем собраны различные рассказы и легенды, короткие и длинные поэтические фрагменты. Таранаи Сурур состоит из нижеследующих частей:

- "*Тафсили Раг ва Рагниҳо"*- تفصیل راگ و راگنی ها Классификация раг и рагни.
- Индийские и персидсие усули - Чоутала- чорзарб, Панчтала- мухаммас
- *"Тафсили шеш рог дувоздахмаком"* Описание шесть раг и تفصیل شش راگ دوازده مقام двенадцати макамов
- *"Фехризте Мақомоти мажмуаи хизо"* – "Список общих макамов" فهرست مقامات مجموعه هذا
- Приложение №1. *Замиме.* اقتباس از رساله ء موسیقی موسوم بُکرامات مجرأ

Сокращения из трактата Каромати Мажро:

"О символитической состояниях макамов" - کیفیت امزجه مقامات

- *"Фехризте мақомоти ин мажмуаи дилкушод ва жон афзон инаст".* فهرست مقامات این مجموعهء دلکشا و جان افزا این است "Перечень макамов, которые дарят покой душе"
- Бальзам для души и лечебные макамы.
- Пирложение №2:

Цитаты из трактата Мажмуаи Таворих. **اقتباس از مجموع التواريخ**

В конце трактата предоставлены миниатюры и они называются «Раг мала», которые в переводе с хинди это означает «пучок или букет раг». Здесь описывается изображения раг в миниатюрах.

Таранаи Сурур очень близок к известному трактату «Дар Баёни дувоздах Маком» Наджмуддина Кавкаби, по стилю написания, языку и по тематике созданному в Средней Азии в XVI веке и можно сказать, что эти трактаты являются источниками единых традиций.

По мнению кашмирского музыковеда Шейха Абдулазиза, происхождение фразы "суфияна" напрямую связано с наукой суфизма, особенно с *тарикатом* (направлением) Чиштия. Это суфийский тарикат, основанный Ходжа Абу Исхаком аш-Шами (умер в 1097 г.), в городке Чиште на территории Афганистана в X веке и получивший распространение в Индии. Первым из четырёх основных суфийских направлений (Чиштия, Сухравардия, Кадырия, Накшбандия), а в XII—XIII веках стала официальной в Индии. В средние века чиштия считалась одной из самых популярных и распространенных направлений в Индии, наряду с сухравардизмом. Абу Исхак переселился из Ирака в деревню Чишт (близ Герата) (отсюда и название тариката) и построил там дом. Его 9-й (или 8-й) преемник, шейх Мухинуддин Хасан Сиджзи Чишти (1142-1236), распространил чиштию в Индию. Шейхи этого тариката ведут свою родословную от Али ибн Абу Талиба через Ибрагима

Адхама и Хасана аль-Басри. Чиштия достигла своего расцвета во время правления Низамуддина Авлия (умер в Дели в 1325 г.), суфизм стал популярным в Северной Индии и распространился на юг и восток. Он основал сеть чиштия — *низомию,* в которой в основе учения, лежала идея единства [24. с 39]. Представители чиштии отрицали какие-либо контакты с чиновниками и проповедовали полагаться только на Аллаха и зарабатывать на жизнь собственным трудом. Считалось, что суфий должен стремиться заслужить благосклонность Бога, кормя голодных, выполняя просьбы угнетенных и оказывая ценную помощь бедным. Путь чиштии состоит из 3 этапов, таких как *шариат, тарикат* и *хакикат* (истина), а период *мюридов* то есть ученичества длился тысячи дней. Пост в течение сорока дней вместе с Зикром был законом и традицией. Член тариката чиштии отличался остроконечным головным убором из шерсти.

Поскольку в Кашмирской долине, Пакистане и северной Индии, где живут мусульмани религия и музыка тесно связаны, в этих регионах существует музыкальное направление под названием «суфийская музыка», включающее несколько жанров религиозной музыки. Это направление включает в себя ряд прекрасных музыкальных жанров, таких как *Наат, Хамд, Самаъ, Зикр, Нашид, Каввали, Суфияна калам, Бхаджан* и другие [5. с 45]. Суфияна Калам занимает одно из ведущих мест в ряду упомянутых выше жанров. Процесс возрождения этого жанра сложен, по литературным и историческим источникам его развитие совпадает с периодом правления султана Зайнулабиддина, правившего Кашмиром в 1420-1470 гг. В целом этот период известен как «Золотой век» в истории, потому что именно в этот период в Кашмире произошли значимыем события в литературе и искусстве, а также во всех социальных сферах. Это, конечно, в свою очередь не исключало музыкальную индустрию и привело к расцвету макамов. В ханские дворцы приглашались известные музыканты из Средней Азии и Ирана, устраивались музыкальные вечера под названием «Мехфиль».

Суфияна калам — один из уникальных жанров индийской музыки, но он воплощает в себе многие элементы, возникшие в космополитических отношениях с макамной традицией, которая занимает лидирующие позиции в музыке Средней Азии. Как и другие профессиональные жанры в восточной классической музыке, макамы передавались из поколения в поколение исключительно устно, то есть на основе традиции *"устоз-шогирд"*. Кашмирские макамы исполнялась в разных местах в зависимости от их структуры, функции:

1. На церемониях, в светской жизни, в домах богатых людей.
2. Музыка религиозного обряда, исполняемого в религиозных ночах суфиев под названием «Махфил».

Ушшак	عشاق
Нава	نوا
Ирақ	عراق
Ҳижоз	حخاز
Хусайний (Заркаш)	حسینی
Бусалик	بوسلیک
Зангула (Ниҳованд)	زنگوله
Исфахон	اصفہاں
Рост	راست
Раҳови	رہاوی
Кўчак	کوچک
Бузург	بزرگ

Согласно трактату Хушдила «Таронаи Сурур» Суфияна калам состоит из 12 макамов, и их названия совпадают с названиями макамов, входящих в средневековую систему двенадцати макамов [9. с 24].

Структура Кашмирских макамов основана на систему макамат. Согласно трудам Шейха Абдулазиза и Й.Пахольчика, слово макам имеет 3 разных значения: 1. Лад. 2. Цикл. 3. Произведение.

С этой точки зрения каждый макам в первую очередь означает название лада, названия произведения и конечно же названия масштабного инструментального и песенного цикла [14. 86]. Понятие «цикл» имеет первостепенное значение и цикличность, свойственно для музыки исламской Северной Африки, Ближнего Востока и Средней Азии. Его можно найти почти во всех жанрах профессиональной музыки этих стран. Он существует в самых разных жанрах, от классической и военной до религиозной музыки и объединена той или иной формой отношения к основной модальности, обычно указанной в названии, и организована в определенном порядке, часто связанном со скоростью и ритмом. В таком понимании цикл представляет собой гибкое понятие, способное охватить самые разные музыкальные явления. [4. с 11]

Музыковеды и исполнители утверждают, что Суфияна калам представляет собой серию музыкальных и инструментальных композиций, содержащих 36 макама. В ходе своего исследования мы обнаружили более сорока названий макамов, но на практике используется 36 основных макамов. Так как каждый макам не основана на строгой последовательности друг с другом, мы перечисляли названия макамов в алфавитном порядке:

Araq	Lalit
Asavari	Naat kalyan
Ashiran	Nava
Bahar	Navro`z-e – ajam
Bayate(Rahavi)	Malhar
Behag (Hijaz)	Navro`z-e-` arab
Behbas	Nayriz
Bhairavi	Panjgah (rast-e-farsi)
Bilaval (Busalik)	Paraj
Buzurg	Purbi
Chargah	Rahavi (bastenigar)
Dhanasri	Ramkali
Divgandhar	Rast (Rast-e-kashmiri)
Dogah	Paraj
Gabri	Purbi
Husayni (Zarkash)	Panjgah (rast-e-farsi)
Jangla (mukhalif)	Saba (Navro`z-e saba)
Jazvanti	Sarang
Jinjoti	Segah
Kanada	Sendhuri
Khamanch (Isfahan)	Shahnaz (zango`la)
Kochak	Suhani
Kuhi (mubaraqa)	Uzzal

Глядя на названия этих макамов, мы можем увидеть названия произведений, существующих в мире индийских раг и в мире макамат. Например, такие произведения, как *Асавари, Вхайрав, Лалит, Малхар, Рамкали, Тоди* есть в индийских рагах.

Наименование Кашмирских макамов очень близко к системе двенадцати макомов, Бухарским Шашмакомом, Хорезмских макомов и Фергано-Ташкентских макомов Узбекистана. К примеру, название *Панжгах в*ходит в состав Хорезамских макамов, названия *Чаргях, Шахназ, Баяте*

напоминают произведения, принадлежащие Фергана-Ташкентским макомам. Кроме того, такие макамы, как *Наврузи аджам* и *Наврузи Сабо,* хоть и не являются отдельными макамами в узбекской музыке, но они входили в систему двенадцати макамов в средние века и в настоящее время выступают как шуба (часть) песенной части макомов Сегох и Рост Шашмакома.

Еще одна важная особенность кашмирских макамов заключается в том, что мелодия и ее импровизация является ведущим фактором в развитие композиции. Мелодия понимается здесь в широком смысле, то есть это аспект музыкальных звуков, который включает в себя такие как звкоряд, парда (лад) и высота звука. В первую очередь, в произведениях, созданных в традиции макама, особое значение имеют лад (система взаимоотношений звуков), ритм (измерение времени), и конечно же особенности, связанные с исполнительской деятельностью. Изучение, анализ и восприятие музыкальных произведений начинается с определения их звуковысотного, ритмического и формообразующего аспектов.

Изучая *"матх"* звукоряда суфияна калам, следует прежде всего упомянуть, что макамные *матхи* делятся на 3 группы и классифицируются следующим образом (классификация Н. Ботировой):

Группа №1 - «Натуральный звукоряд». Эта группа включает в себя 7 неизменных, естественно звучащих макамов. Звукоряд макамов *Chargoh, Dunasr, Malhar, Suxani, Pandjgah* включены в эту группу.

Группа №2 – «Бемолные и полубемольные». В эту группу входят такие макамы, как *Bayat, Iraq, Uzzol.*

Группа №3 - называется *«Мутагаййир».* Слово "мутагаййир" в переводе с арабского означает «изменчивый». Звукоряд макамов этой группы вариативны. К этой группе относятся такие макамы, как Segah, Rohavi и Tilang.

Метр и ритм играют важнейшую роль в изучения состава макамов, в определении их локальных типов и реализации их специфических аспектов. Известно, что макам — это не только комплекс системы ладов, но и единица метра и ритмов. Каждый макам из суфияна калам, хоть и не такой большой по объему, но исполняется, опираясь на импровизацию и от этого время расширяется. Они исполняются музыкантами по частям с приемами *«тала»* (ритмов). На сегодняшний день в суфияна калам имеет четырнадцати тал, самый длинный из которых называется *«мухаммас»* и содержит 36 матра (ударов). Самый короткий называется *«Равани»* и состоит из шести матр. На практике широко используются только шесть типов. четырнадцать основных тал суфияна калама следующие: *хиджаз, сакил, нимсакил, мухаммас, гардун, дуройя, йека, сетала, доэка, чапандоз, равани, нимдур, дурексафиф, зарбетурки, равани, дурафза* и т. д., наиболее часто используется только шесть ритмов [15.с 62]:

1. Дуройя (14 ударов);
2. Хиджаз (14 ударов);
3. Доэка (16 ударов);
4. Ека (12 ударов);
5. Сетал (12 ударов);
6. Чапандоз (6 ударов);

Основная часть макамов представляет собой последовательность песен. Тала, или ритмическая последователность, представляет собой цикл матра (ударов), повторяющийся на протяжении всего исполнения песни. Количество ударов в цикле колеблется от четырех до тридцати двух. Удары в тале образуют иерархию. Первая матра называется "Сэм" и является самым важным; В тале матры организованы в группы. Каждая группа начинается либо с сильного удара *тали*, либо со слабого удара *кхали* и содержит от двух до восьми *матр*. Музыканты всегда помнят основное подразделение талы. Иногда они используют систему взмахов рук, аналогичную той, что используется в музыке *хиндустани*. Все удары *тали* отмечаются шлепком правой ладони по бедру, а удары *кхали* - взмахом открытой руки ладоню вверх. Большинство названий талы имеют арабо-персидское происхождение и представляют собой номинальные эквиваленты ритмических струк-

тур, употреблявшихся во многих районах Ближнего Востока и Средней Азии. К примеру, можно провести талу *Chapandaz,* этот термин появляется в Бухарской традиции шашмакома, В персидском языке это означает обратный ход, усуль чапандоз является обратным вариантом усуля *Талкин* в узбекских и таджикских макомах в тактовом размере 3/4+3/8 [19. С 224] При исполнении матры большинства тал составляют устойчивый пульс. Исключением являются две талы, называемые *сетала* и *чапандаз,* каждое подразделение *сетала* больше похоже на 7/8, чем на 3/4.

Суфияна мусики начинаются с инструментального вступления под названием *Shakl*. В этой части играет солист ансамбля, но иногда к соло присоединяются и другие музыканты ансамбля, в том числе и исполнитель на табле. В шакле устанавливается тон и ядро макама, а также раскрывается иерархия звуков и тональных формул или модулей. Хорошо изложенное вступление включает в себя все мелодические компоненты макама и обычно состоит из двух частей: Первая часть, *астхаи* (устойчивая), также служит припевом, так как повторяет мелодический материал, характерный для первой части песни, а вторая часть *антара* обычно повторяет материал части *астхаи.* Таким образом, можно увидеть, что вступительная часть шакл имеет простую 3х частную форму А В А.

Шакл — это наиболее художественная часть композиции, и музыканты могут расширять ее, повторяя, украшая или обогощая мелодическую линию и внося изменения. В самой короткой форме шакл может длиться несколько минут, а в расширенной – до пятнадцати минут или даже пол часа. Таким образом, вступление можно рассматривать как одну из композиционных частей макамов. Завершая шакл и перед началом основной части макама, музыканты иногда читают газелей *Назир* (араб. «наср»). Назир – это многострочное стихотворение, которое поется или читается в свободном ритме. Выступление Назира не является обязательным и лишь изредка исполняется по вечерам мехфиль. Основная часть макама состоит из последовательности песнопений, которые исполняются под аккомпанемент матра, повторяющихся ударов тал.

Способность каждого произведения достучаться до слушателя, доставить ему удовольствие и наслаждение во многом зависит от хорошего исполнения произведений. Инструменталист и вокалист должны обладать особыми навыками исполнения кашмирских макамов, владеть мастерством исполнения классических произведений на высоком уровне. Благодаря творчеству исполнителей, музыкантов и композиторов, искусных мастеров своего дела, классические произведения превращаются из абстрактных музыкальных идей в мелодии или песни. Живая традиция макама, как и любая музыкальная деятельность, основывается на трех основных принципах:

- создатель;

- исполнитель;

- слушатель.

Именно на основе этих трех принципов и создается общий процесс музыкального искусства. Макамы Суфияна калам исполняются ансамблем, состоящим из инструментов *Сантур, Сетар, Созы Кашмири и Табла или Докра,* и ансамбль может состоять из четырех до одиннадцати исполнителей. Обычно группой руководит самый опытный и старший исполнитель. Он исполняет соло в отдельных партиях, таких как назир.

Сантур являетя ведущим инструментом в ансамбле. В некоторых случаях сантур также используется как сольный инструмент. Он имеет 100 струн, которые передаются по 25 строкам. Исполнитель играет на инструменте, помещая его на специальное треугольное деревянное приспособление. Сантур изготавливается в основном из дерева [6.29]. Этот инструмент вошел в исполнительскую практику индийской классической музыки в 1945-50 гг. Его отличительная черта выполняется с помощью двух легких молотов - мизрабов. *Мастер Гулам Мухаммад Сознаваз* считался одним из самых зрелых сантурских музыкантов в Кашмире.

Следующим в нашем списке кашмирских музыкалных инструментов является ситар. Ситар — щипковая лютня с длинной шейкой, похожая на персидский ситар. Близок на индийский сетар, но чаша имеет грушевидную форму, как у танбура. Играется с помощью нахуна. Общий размер тела 114 см. Всего семь мелодических и два бурдонных струн. По словам Суниты Дхар, арабы

называют его самым большим сортом танбура. *Танбур Кабир Турки*, также известный как болшая турецкая лютня. С другой стороны, персы не исползуют слово тунбур, место этого используют слово Тар. Вот почему его обычно называют персидским ситаром и сеҳтар или сетар был популярен в Кашмире [20;122]. Кашмирский сетар — это оригиналный инструмент, аккомпонирующий суфияна калам или макамы, пришедший в Кашмир из Централной Азии.

Еще один музыкальный инструмент в исполнении Суфияна калам является *Саази Кашмири*. Выглядит как большой *гиджак и* исполняется смычком. Его делают из тутового дерева, а смычок делают из конского хвоста. Имеет четыре струны, настроены по квинтам. Сааз не происходил из Кашмира. Поскольку он был популярен в Кашмире на протяжении веков без каких-либо серезных изменений, люди предпочитали называт его Сааз-и-Кашмири или музыкалный инструмент, изобретенный в Кашмире. На нем играют смычком, поэтому игроку легче извлечь из него микротоны. Сааз в Персии называется, как Кеманча и это тот же инструмент, который в Кашмире называется сааз. Инструмент встречается во всем исламском мире и происходит из северного иранского района Курдистан. Этот тип инструмента (трехструнная скрипка) упоминается еще в десятом веке нашей эры великим учёным Ал-Фараби. Его можно найти и в других местностях на Ближнем Востоке. Поскольку Сааз более развит и сложен, поэтому люди назвали его Саази-Кашмир. Иранцы используют этот инструмент для вокалного сопровождения. Великим исполнителем на сазе является *Ғулом Муҳаммад Сознавоз.*

Докра — единственный ударный инструмент, используемый в Суфияна калам. Это барабан бочкообразной формы с двойной мембраной, который использовался в Суфияна Каламе примерно семдесять лет назад [20, с 127]. Играется в манере, похожей на Таблу, и обеспечивает ритм Макамата в Суфиане Мусики. Под более поздним индийским влиянием васул или докра были полностью заменены индийской таблой. Табла оказалась более удобным, простым и подходящим инструментом по сравнению с васулом.

В заключение можно сказать, что зрелый жанр музыкальной культуры Кашмирской долины суфияна калам, представляет собой традиционный жанр, богатый историческими и теоретическими основами. Этот жанр формировался, совершенствовался и обогащался новыми аспектами на протяжении многих веков. По сей день он продолжает радовать любителей оригинального искусства. Но, к сожалению, музыкальная традиция «Суфияна Мусики» угасает в связи с социально-политико-экономическими изменениями в Кашмире. Раньше это широко практиковалось по всей долине, но теперь осталось лишь несколько ремесленников, которые продолжают эту традицию [21, с 148]. Оставшимся устадам (мастерам-музыкантам) трудно сохранить традицию. Многие макамы и талы были потеряны. Инструмент Сааз-э-Кашмири находится на грани исчезновения. Суфияна калам когда-то была связана с танцевальной формой, известной как *Хафиз Нагма*. «Хафиза», танцовщица, выражала смысл песни разнообразными жестами рук и телодвижениями. Этот стиль танца больше не используется. Утверждается, что Хафиз Нагма был ключевым компонентом ансамбля Суфияна еще в 1920 году. Тем не менее, после этого периода эта танцевальная форма начала быстро приходить в упадок и, наконец, вымерла. Покойный сантур-маэстро и композитор Пандит Бхаджан Сопори заявил: "Упадок Суфияны калам на самом деле происходит из-за потери покровительства и низкого экономического стимула". Бывший секретар государственной академии культуры штата Джамму и Кашмир, объясняет нынешнее положение Суфияны калам следующим образом: «Суфияна мусики развивалась при королевских дворах во времена султаната, а также при махараджах. Как только правление королей и махараджей в Индии закончилось после 1947 года, она нашла убежище в Мехфилах любителей музыки, святынях и продолжала жить. Любители этой музыки устраивали частые Мехфилы у себя дома по четвергам, пятницам и субботам, в результате чего артисты получали компенсацию. Исполнителей макамов в этот период даже приглашали на свадьбы».

Кашмирцы со всего региона были большими поклонниками этого вида искусства, и это было важным элементом их торжеств. Все изменилось с приходом модернизации и глобализации. Менялись и музыкальные вкусы людей, и они стали отдавать предпочтение легким музыкальным

жанрам, таким как *чакри, газель* и *поп-музыка*. Известно, что 2003 году международная организация ЮНЕСКО приступила к формированию репрезентативного списка нематериального культурного наследия человечества и призвана сохранить хрупкое наследие, обеспечить его жизнеспособность и создать условия для полного раскрытия его потенциала в интересах устойчивого развития. В Узбекистане в этот список включены «Шашмаком», «Искусство Бахши», танец «Лазги», «Искусство Аския» и.т.д. На мой взгляд, включение жанра Суфияна Калам в репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества повысит внимание к нему в мировом масштабе.

В этой статье были проанализированы и изучены Кашмирские макамы и их исторические, теоретические и частично практические аспекты в качестве нового исследования. Этот жанр, сочетающий в себе прекрасные традиции классической музыки, требует более глубокого исследования и анализа со стороны музыковедов-индологов. Потому что жанр Суфияна калам – это яркая страница в мире макамат.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абу Райхон Беруний. Хиндистон. А.Б Халиданов, форс тилидан рус тилига таржима 1995-й. С 110-118.
2. Abdul Azir Sheikh : Koshur Sargam, Volumes 3, Academy of Art Culture & Language, 1963, Srinagar. p. 97-102.
3. Азизова Ф. Диссертация канд. искусствоведения. Исторические взаимосвязи Индо-Таджикских музыкалных традиций. Тошкент, Душанбе, 1988. С 57.
4. Ibrohimov. O. Maqom asoslari. Toshkent, “Turon-Iqbol” 2018. C 11.
5. Ачария Брихаспати.«Мусулмонлар ва Ҳиндистон ярим ороли мусиқаси» Урду тилидан ўзбек тилига мухтасар таржима.Тошкент 2009. С 12-15, 48.
6. A’zamova M. O’zbek va hind cholg’ulari mushtarakligi. Toshkent, 2007. C 25-29
7. Виноградов В. Индийская рага. Москва, 1976.
8. Джумаев А. Уникалный источник по истории среднеазиатско- индийских связей («Замзамаи Вахдат» Наини) XVII в . Из истории культурных связей народов Средней Азии и Индии. Ташкент, 1986 г. С 24
9. Kachroo Daya, Ram “Khushdil”. “Tarana-e-Sorur”.Pushb 1962, C 3-10. 24.
10. Nizomiddinov X. Hindistonda tarixiy, siyosiy diniy va madaniy hayot. Hind-musulmon madaniyatining shakllanishi. Toshkent, 2006. 7-11.
11. Матёқубов О. Мақомот. Тошкент, 2004
12. Mohanlal Aima- The music of Kashmir/ Sangeet Natak academy II. Jan-March 1989.
13. Музыкалная культура древнего мира. “Музгис”. 1937 й. с. 17
14. Насуллаев З. “Амир Хусрав Деҳлавий асарларида мусиқа ҳақида маълумотлар”. Тошкент 2010. С 20-22.
15. Pacholczyk. J.M. Sufyana Musiqi the classical music of Kashmir.Berlin,1996. Pg 62-66.
16. Поло М. Книга о разнообразии мира. Москва, 2016. С 178
17. Ражабий Ю. Ўзбек халқ мусиқаси. В жилд. Бухоро мақомлари. Тошкент, 1959
18. Ражабов И. Макомлар. Тошкент, 2006. С 224.
19. Ражабов И. Мақом асослари. Тошкент, 1992. С 39.
20. Sunita Dhar. The traditional music of Kashmir in relation to indian classical music. 2003, New Delhi. Pg 15-40
21. Shabir Ahmad Mir. Sufiana Musiqi-an Indo Central Asian legacy in Kashmir // “Maqom san’ati va uning Jahon sivilizatsiyasida tutgan o’rni” xalqaro ilmiy-amaly konferensiya to’plami.Shahrisabz, 2018. C 148.
22. Успенский В. Шесть музыкалных поэм. Москва, 1925 г.
23. Фитрат А. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. Тошкент, 1993. С 3-4.
24. Ҳамиджон Ходимий. Тасаввуф алломалари. Toshent, 2009. С 39.

Александр ДЖУМАЕВ
Кандидат искусствоведения,
Email: adjumaev@yahoo.com

К ПРОБЛЕМЕ ПРОИСХОЖДЕНИЯ БУХАРСКОГО ШАШМАКОМА ПО ДАННЫМ НЕИЗВЕСТНЫХ ПИСЬМЕННЫХ ИСТОЧНИКОВ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА

Аннотация: *В статье кратко характеризуются два малоизвестных современным исследователям письменных источника по истории и теории макамата на персидском языке: «Трактат о макамате» («Рисала-йи макамат») и Байаз – сборник поэтических текстов для исполнения в макамате – оба из собрания Института восточных рукописей Российской АН (Санкт-Петербург). Содержащиеся в них, а также в других источниках сведения позволяют внести уточнения в историю формирования Бухарского Шашмакома. Выявляются проблемы дальнейшего изучения данных источников.*

Ключевые слова: *макамат, трактаты о музыке, байазы, позднее средневековье, Средняя Азия, Бухарский Шашмаком*

Alexandr DJUMAEV
PhD

TOWARDS A PROBLEM OF ORIGIN OF THE BUKHARIAN SHASHMAQAM ACCORDING TO DATA OF UNKNOWN WRITTEN SOURCES OF THE LATE MIDDLE AGES

Abstract: *In the article two not well known to contemporary researches written sources in Persian on a history and theory of maqamat are considered. They are: "Treatise on maqamat" ("Risala-yi Maqamat") and Bayaz – a collection of poetical texts for performing in maqamat. Both are from the colletion of the Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences (in Saint-Petersburg). The data and facts which are in the sources and in other manuscripts allow to give a more pricise definition to a history of forming the Bukharian Shashmaqam. Problems for further studying these sources are determined.*

Keywords: *maqamat, treatises on music, bayazes, the late Middle Ages, Central Asia, Bukharian Shashmaqam*

Проблема происхождения Бухарского Шашмакома занимала исследователей макомата многие десятилетия, начиная с 1920-х годов. Она сохраняет свою актуальность и в наши дни. Известны три разные точки зрения по этому поводу, отраженные в музыковедческих и иных публикациях: 1/ Шашмаком сложился в XVI веке в Бухаре благодаря научно-практической деятельности музыканта и музыкального ученого Наджм ад-Дина Кавкаби Бухари; 2/ его формирование произошло при Амире Тимуре и Тимуридах (вторая половина XIV–XV в.); 3/ Шашмаком сформировался в первой или второй половине XVIII века. Первые два мнения не подкрепляются документальными данными. Последнее, выдвинутое в 1960-е годы И.Р. Раджабовым, опирается на конкретные сведения из источников. Точка зрения ученого сохраняется в современном музыкознании Узбекистана и Таджикистана.

Вместе с тем, обнаруженные и изучаемые нами в последнее время неизвестные ранее в контексте истории макомата письменные источники, позволяют внести в разработку этой проблемы некоторые новые положения. И в первую очередь, – в части дальнейшего уточнения хронологии формирования Бухарского Шашмакома. Рассмотрим указанные источники более обстоятельно, так как сообщаемые в них сведения не только важны в разрезе заявленной нами темы, но и представляют интерес для музыкального востоковедения в целом.

К источникам принципиального значения, на которых мы сосредоточим внимание в нашем докладе, относятся два, по-видимому, уникальных (не имеющих других списков) памятника позднесредневековой музыкальной культуры из собрания Института восточных рукописей (далее – ИВР) Российской Академии наук (Санкт-Петербург):

1/ «Трактат о макамате» («Рисала-йи макамат») на персидско-таджикском языке (рукопись № В 2408);

2/ Байаз – сборник поэзии для вокальных частей макомата в составе одной сборной рукописи (№ С 693)[31].

Первый из них – «Трактат о макамате» («Рисала-йи макамат») – один из интереснейших и еще неизученных в полной мере трактатов о музыке в собрании ИВР. В его изучении имеется несколько серьезных проблем, требующих детальной разработки. Авторство этого трактата еще не определено окончательно и остается под вопросом. Составителями известного «Краткого алфавитного каталога» высказано предположение, что автором, возможно, является Мулла Мухаммад Джа‘фар [1, с. 281][32]. Это имя упомянуто в колофоне рукописи (л. 22б), однако его чтение и толкование затруднены ввиду отсутствия полной ясности контекста. По этой причине, вопрос об авторе трактата остается открытым.

Трактат написан на персидско-таджикском языке, и занимает 22 листа (лл. 1б–22б). Рукопись представляет собой отдельный список; ее оригинальный переплет утрачен[33]. Бумага плотная, шершавая, грубой выделки; широкие поля предназначались для возможных комментариев читателей. Заметно, что рукопись изрядно почитана, с множеством пятен на листах, с темными следами по углам страниц (от многократного перелистывания). Некоторые листы отделились от блока. Эти внешние физические и палеографические данные приведены нами не для формальной фиксации объективных данных, а как доказательство того, что рассматриваемый трактат, а точнее, данный его список, был изготовлен в профессиональной музыкантской среде и находился в широком и долгом пользовании у музыкантов данной категории («макомистов»).

На последнем листе рукописи (л. 22б) имеется дата, выписанная дважды – 1176 г.х. /1763 г.н.э. Ранее мы полагали, что она обозначает время составления трактата [см.: 4, с. 436]. Однако дальнейшее изучение текста колофона позволило поставить под сомнение этот вывод. Скорее всего, эта дата фиксирует время переписки рукописи. В последних четырех строчках колофона говорится следующее: «Написал это раб божий, ничтожный (*ал-‘абд ал-хакир*) Хайр Аллах Мунжили (?)». И далее – дата: Ша‘бан великий (*Ша‘бан ал-му‘аззам*) 1176 год. Указание на месяц позволяет определить год по н.э. более точно – 1763 г.

Таким образом, на данном этапе исследования источника сохраняется некоторая дилемма между датой переписки и временем написания трактата. Однако этот момент не вызывает сомнения в его принадлежности к эпохе позднего средневековья и не уменьшает общего исключительного значения этого источника. О позднем происхождении сочинения говорит, прежде всего, тот

[31] На эти источники эпизодически ссылались музыковеды-востоковеды Узбекистана и Таджикистана в исследованиях по истории музыкальной науки Средней Азии, макомата и другим темам, не придавая им особого значения. Отмечу работы востоковеда и источниковеда Д.А. Рашидовой; она же доставила в конце 1960-х годов в Ташкент в Институт искусствознания им. Хамзы фотокопии данных и других трактатов о музыке из Ленинграда. На эти трактаты обращала внимание исследователь Бухарского Шашмакома Ангелика Юнг (ГДР – ФРГ). Их характеристика была дана мной в докладе («Рукописи средневековых сочинений по музыкальной науке на персидском языке в собраниях Санкт-Петербурга») на Первом Международном Конгрессе Евразийской Ассоциации иранистов (20-21 февраля 2019 г., Санкт-Петербург). Специальному изучению данные источники были подвергнуты в моей недавней статье [см.: 4, с. 426-454].

[32] Сведения, сообщаемые в каталоге об этом трактате (порядковый номер описания 1997; Рисала-йи макамат, 1176 г.х., 22 л., В 2408): «Музыка. Сочинение о классических музыкальных композициях – макамат и их подразделах, приложены стихи для исполнения в каждом макаме. Возможно, автором является мулла Мухаммад Джа‘фар (л. 22б). Трактат состоит из предисловия (мукаддима) и двух глав (баб) по 6 параграфов (фасл) в каждой».

[33] Рукопись заключена в современную обложку типа папки из плотного светлокоричневого картона.

факт, что в нем приведены стихи Мавлана Наджм ад-Дина Кавкаби Бухари (уб. в 1532-33 г.) в количестве 16 бейтов – его известное Маснави (лл. 2а-2б). Привожу первые два бейта[34]:

Маком андар адад хашт омад ва чор,
Ду шу'ба хар макоми рост ночор.
Маком-и Рост гандж-и ранджгох аст,
Муборка лозимаш бо Панджгох аст.

Маснави Наджм ад-Дина Кавкаби было чрезвычайно популярным в позднем средневековье – во второй половине XVI–XVIII в. Его наличие в других трактатах служит надежным критерием датировки, – «в период после Кавкаби». Принимая во внимание этот факт, а также ряд других моментов (применение исторических форм, установление времени творчества упоминаемых поэтов и т.д.), мы можем предположить, что время переписки данного трактата было близким ко времени его сочинения. Оно может быть определено на данном этапе исследования источника первой половиной XVIII в.

Очевидно бухарское происхождение рукописи. Она была приобретена востоковедом В.А. Ивановым непосредственно в Бухаре в 1915 г. [2, с. 138], а затем доставлена вместе с другими рукописями в Петербург. Этот факт увеличивает ее значимость для исследователей истории Бухарского Шашмакома, хотя сам термин и не упоминается в трактате.

Трактат состоит из вводной описательно-теоретической части (лл. 1б – 5б) и основной части (лл. 5б–22б) с описаниями образцов сочинений в разных *макамах* из системы 12 *макамов* и их производных, с поэтическими текстами – *газель, рубаи* и др., в известных жанровых формах (*амал, кар, савт, тасниф* и др.) и с их структурными элементами (*сархана, мийанхана, базгуй* и др.), и *усулями, наккарат* – с применением своеобразной системы фиксации – мнемонических формул скандирования без определенного смыслового содержания.

Основной раздел начинается с главы (*фасл*) о *шу'ба Аширан* (л. 5б). Здесь приводится несколько разных «композиций» *амал* в *шу'ба Аширан.* Фактически речь идет о завершенных сочинениях, время и авторство которых требуют дополнительных разысканий. Первая из них – с *усулем Хафиф* и наличием в общей «композиции» *сархана* и *мийанхана* (л. 5б). Назову также в качестве примеров: *амал Мужда* в *Ираке* с *усулем Сакил* (л.7а); *тасниф* в *Ираке* с *усулем Мухаммас,* на тюркские стихи поэта Камила (л. 8а-8б)[35]; *амал Сунбул* в *Навруз-и араб* и *Ираке*, с *усулем Мухаммас* (л. 8б); *амал Джейхун*[36] в *нагма Раст*, с *усулем Сакил* (л. 19б).

Таким образом, очевидно, что в трактате сосредоточен ценнейший материал по истории музыкального сочинительства в Средней Азии. Но, кроме этого, источник дает важные данные общетеоретического характера, в особенности, по вопросу о внутреннем переходе, «модуляции» из одного макома в другой в процессе развертывания той или иной «формы»-части. Данная особенность макамного исполнительства имеет отношение и к Бухарскому Шашмакому. По сути, в каждой вокальной части Шашмакома, как правило, идет внутренняя смена ладов, переход от одного к другому. Эта закономерность отражена в отдельных трактатах о музыке и байазах позднего времени. В рассматриваемом трактате эта тема изложена в начальном разделе. «Пути движения» по ладам автор именует термином *шадд* (буквально с арабского: «связывание») и выделяет четыре их разновидности, у каждой из которых имеется свой заглавный макам: первый *шадд – Дугах*, второй – *Раст*, третий – *Мухалиф*, четвертый – *Сегах*. Так, первый *шадд* включает в себя следующую последовательность-цепочку ладов: от *Дугаха* перейти к *Хисару*, от него – к *Хусайни*, от *Хусайни* к *Аширану*, от *Аширана* к *Мухаййару*, затем к *Кучаку*, а от него к *Бузургу*, затем к *Наврузу, Саба, Гавашту, Навруз-и Хара, Навруз-и Аджам*, а затем возвратиться к *Дугаху* и *Хусайни*. После этого перейти ко второму *шадд*, который называется *Раст* (лл. 3б-4а).

[34] Полный текст Маснави Наджм ад-Дина Кавкаби, составленный на основе сопоставления различных списков, и его исследование см. в кн.: [3].

[35] Известно несколько поэтов с тахаллусом Камил, в том числе хорезмских, писавших на тюрки. Для идентификации упомянутого в трактате поэта необходимы дополнительные разыскания, которые будут проведены в дальнейшем.

[36] Термин *Джейхун* известен как арабское название реки Амударьи.

Перейдем к характеристике другого источника из собрания ИВР – *байаза* (сборника поэзии для вокальных частей макомата) в составе сборной рукописи № С 693 (лл. 76б-101а)[37]. Рукопись приобретена в Туркестанском крае в 1897 году и, скорее всего, также бухарского происхождения. Имеется дата – 1274 г.х. / 1857-58 г. В *байазе* доминируют персидско-таджикские тексты, представленные такими поэтами, как: Хафиз, Имла, Амир, Исмат, Саиб, Кассаб, Бидил, Саʻди и другие. В количественном отношении преобладают стихи Хафиза, Бидиля и Амира. В то же время встречаются и тексты на тюрки: для *тарана-йи Ушшак* (л. 78а-78б), *тизгаха* – газель, Машраба (л. 100б); газель Фузули и рубаи неустановленного автора (л. 101а).

В *байазе* дается последовательность макамов, отличная от существующего ныне цикла: макам *Раст Панджгах, Сегах, Дугах, Нава, Ирак, Бузрук*. В этой последовательности имеются части, которые, судя по отсутствию специальных «ремарок» типа *макам*, не принадлежат к основным *макамам*. Так, фактически внутри *Дугаха* появляется часть *Чахаргах*, но без поясняющего слова *макам*. Вслед за ним идут части со своими стихотворениями: *Тарана-йи Чахаргах, Наср-и Араз, Тарана-йи Араз, Дугах Хусайни* и *Тизгах*, в конце которого имеется ремарка «Закончен *Дугах*» (л. 87а). В большинстве случаев начало основных *макамов* обозначено словом *макам*, так же, как и их завершение. Завершающей частью у ряда *макамов* выступает раздел *Тизгах*, выполняющий, судя по всему, функцию *Уфара* в современном Шашмакоме. *Тизгахом* завершаются *Раст Панджгах, Дугах, Нава, Ирак, Бузрук*. Иногда *Тизгаху* предшествует часть *Фуравард* (л. 91б, 94б).

Стихотворения для пения расположены по порядку в соответствии со структурой *макомата*, близкого к Шашмакому. Цикл начинается с *макама Раст Панджгах* на знаменитую газель Хафиза Ширази: *Булбул ба шах-и сарв ба гулбанг-и Пахлави // Механад душ-и дарс-и макамат-и маʻнави*. В качестве примера приведу состав *макама Раст Панджгах* по заголовкам частей (лл. 76б-79а): *макам Раст Панджгах, Тарана-йи Раст Панджгах, Наср-и Раст Панджгах, Ушшак, Тарана-йи Ушшак, Навруз-и Саба, Тизгах*. В завершении *байаза* (л. 101а) приведено слово *макāмāт* (*Таммат ал-макāмāт* – «Закончен *макāмāт*»). Однако термин Шашмаком не встречается в тексте. По моему мнению, *байаз* принадлежит к исполнительской традиции Бухарского Шашмакома, но в версии, бытовавшей до формирования канонического цикла.

Основываясь на рассмотренных источниках и дополняя их сведениями из других сочинений, мы можем сделать некоторые выводы о их значении для исследования истории формирования Бухарского Шашмакома.

Прежде всего, они, вместе с свидетельствами из других письменных источников, позволяют предположить, что во второй половине XVIII в. – первых двух десятилетиях XIX в. в Бухаре продолжала сохраняться прежняя система двенадцати *макамов*, но претерпевшая определенные изменения. Эти изменения, с одной стороны, «движутся» в направлении будущего цикла Шашмаком, как бы подготавливают его появление, а с другой, создают «впечатление» о наличии некоторой неупорядоченности («безсистемности»). При этом возникает, на мой взгляд, некая парадоксальная ситуация: наше представление о неупорядоченности прежней «системы» во многом исходит из наших знаний об упорядоченности Бухарского Шашмакома. И этот момент необходимо принимать во внимания, рассматривая предшествующий по отношению к Шашмакому период развития макомата.

Слопоставление различных сведений позволяет заключить, что Бухарский Шашмаком создается в 30-е–40-е годы XIX на основе системы 12 макамов неизвестными придворными музыкантами правителя Бухарского ханства Насруллы-хана (1826–1860). Однако в том своем первоначальном виде он имел иную структуру, не совпадающую с Шашмакомом начала XX века, и бытовал в разных формах и версиях, в «неупорядоченном», свободном виде вплоть до 70-х годов XIX в. Это подтверждается многочисленными байазами XIX века и отдельными трактатами о музыке. В своем нынешнем современном виде Шашмаком складывается в последней трети XIX – первых двух десятилетиях XX в. Творческая работа по систематизации Шашмакома в этой новой версии

[37] Краткие сведения об этом *байазе*, входящем в сборную рукопись, даны в упомянутом выше Каталоге [см.: 1, с. 113], где он условно назван «Тарана ва макам».

была выполнена главой придворных музыкантов трех последних эмиров Ата Джалалом (1845–1928) и его соратниками-музыкантами.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Акимушкин О.Ф., Кушев В.В., Миклухо-Маклай Н.Д., Мугинов А.М., Салахетдинова М.А. Персидские и таджикские рукописи Института народов Азии АН СССР (Краткий алфавитный каталог). Под редакцией Н.Д. Миклухо-Маклая. Часть I. М.: Издательство «Наука», 1964.

2. Акимушкин О.Ф., Кушев В.В., Миклухо-Маклай Н.Д., Мугинов А.М., Салахетдинова М.А. Персидские и таджикские рукописи Института народов Азии АН СССР (Краткий алфавитный каталог). Под редакцией Н.Д. Миклухо-Маклая. Часть II. М.: Издательство «Наука», 1964.

3. Джумаев А.Б. Наджм ад-Дин Кавкаби Бухари: поэт, музыкант, ученый XV–XVI вв. Жизнь и творчество (исследование и переводы). – Ташкент: Baktria press, 2016.

4. Джумаев А. К истории формирования *Бухарского шашмакома* и его художественно-эстетических принципов // История и антропология музыки мусульманского мира: традиции регионов: сб. статей // Ислам и музыка. Вып. 2 / Сост., науч. ред. Т.М. Джани-заде. – М., 2023, с. 426-454.

Cenk GÜRAY
Ph.D. professor
Halen Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı,
M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL,
Oya LEVENDOĞLU

TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE DÜGÂH MAKAMI

Özət: Bu bildiride Dügah Makamını tarihsel bir perspektif içinde ele alacak ve bugünkü yapısını oluşturan sebepler ve girişimler üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Bildiri, tarihsel kaynaklardan derlenen teorik açıklamalar, repertuardan bazı örnekler, bazı icra detayları ve analize dayalı çıkarımlarla desteklenecektir.

DISCUSSING THE HISTORICAL JOURNEY OF MAKAM DÜGÂH

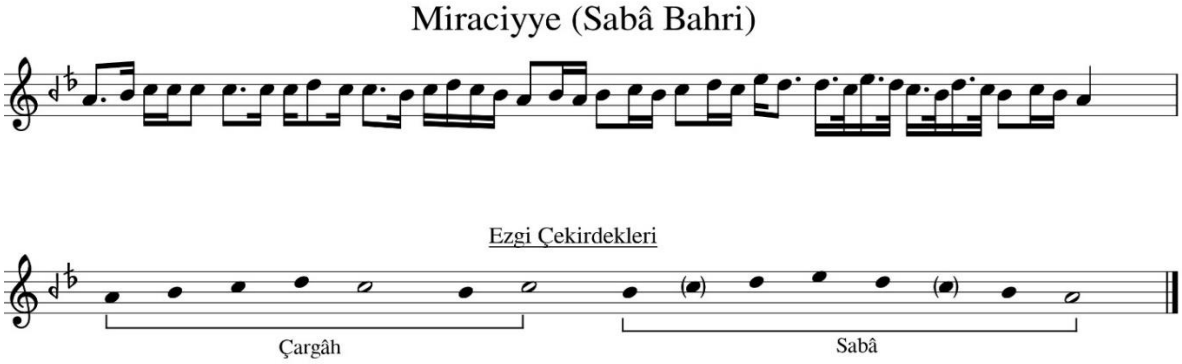
Abstract: *This paper will discuss the Dügah Makam in an historical perspective and try to concentrate on the reasons and initiatives that had created the current structure of it. The paper will be supported by theoretical explanations gathered through the historical sources, some examples from the repertoire, certain performance details and analysis based inferences.*

Dügâh makamını anlatmaya başlamadan bu makamın iletişim kurduğu makam ailesinin temel makamı olan Saba makamını gözden geçirmek daha uygun olabilecektir.

1. Saba Makamı

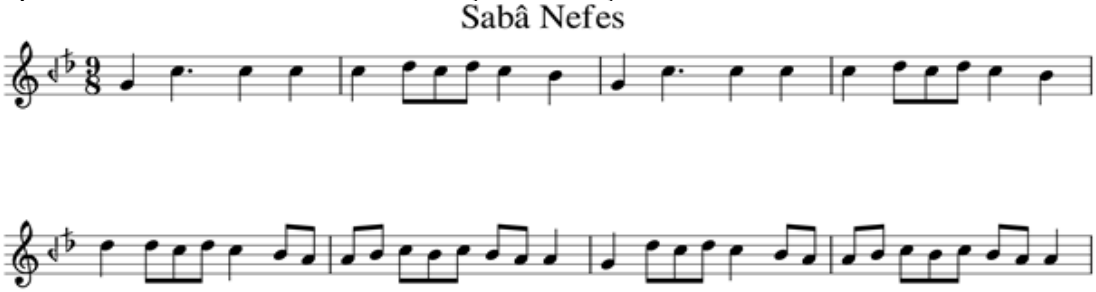
Ekrem Karadeniz Saba makamını son derece sade bir biçimde tarif etmiştir:

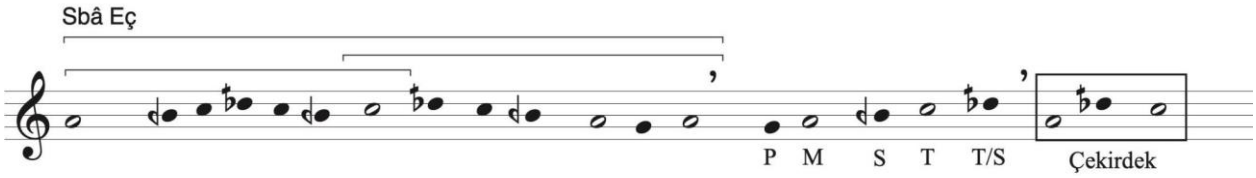
"Çoklukla dügâh perdesinden terennüme başlar. Saba perdesini kullanarak çargâh perdesi üzerinde ısrarlı duruşlar yapar. Iskaladaki perdelerle tize doğru seyrettikten sonra aynı perdelerle peste doğru inip dügâh perdesinde karar verir." (1983: 108). Karadeniz, söz konusu yapının çargâh perdesinde biten halini ise Çargâh makamı olarak adlandırmıştır (1983: 114). Makama ait; Nayi Osman Dede'nin Miraciyye eserinin Saba bahri bölümünden alınan ezgi örneklerinden ilham ile üretilmiş ezgi çekirdekleri aşağıda verilmiştir:



Şekil 1: Saba Makamı Ezgi Çekirdekleri-Miraciyye Örneği (Özalp, 1992: 403)

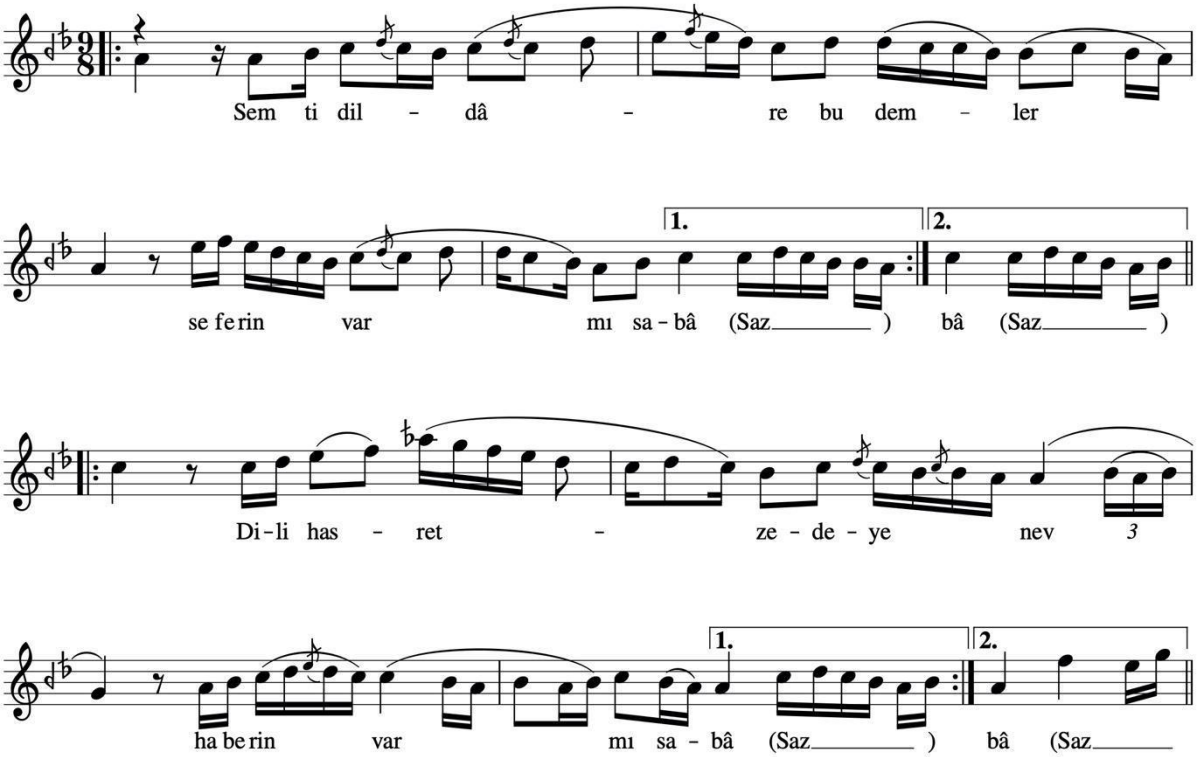
Saba Makamı'na dair ezgi çekirdeği yapısını örnekleyen başka bir örnek de aşağıdaki Bektaşi nefesidir (Şekil 2). Bu ezgi kapsamında da önce çargâh perdesi üzerinde geçici, sonra da merkez perde olan dügâh perdesinde kalıcı durak noktaları teşkil edilmiştir.





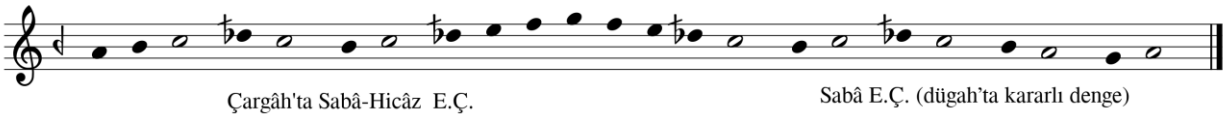
Şekil 3: Saba Nefes ve Saba Ezgi Çekirdeği

Makama ait ezgi yapısının tamamı, aşağıdaki Suphi Ziya Özbekkan bestesinde teşhis edilebilir:



Şekil 3: Saba Şarkı-Semt-i Dildâre bu Demler

Dikkat edilirse ilgili eser başlangıç ve başlangıcı takip eden gelişme bölümünün başında Saba ezgi çekirdeği içinde çargâh ve dügâh duraklarını yansıtmakta, yani başka bir deyişle Karadeniz'in de işaret ettiği Çargâh ve Sabâ ezgi hareketlerini içermektedir. Hemen arkasından çargâh perdesi üzerinde bir "Saba-Hicaz ezgi çekirdeği" ve "Saba" ezgi çekirdekleri ile makam ezgi hareketlerini tamamlamaktadır. İlgili ezgi hareketleri aşağıda teşhis edilebilmektedir:

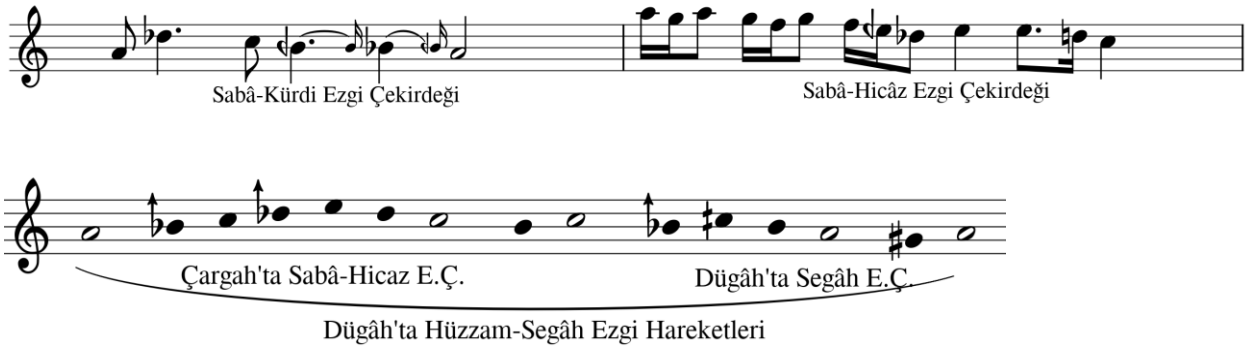


Şekil 4: Saba Makamı Ezgi Çekirdekleri ve Makamın Olası Seyir Özellikleri

2. Dügâh Makamı

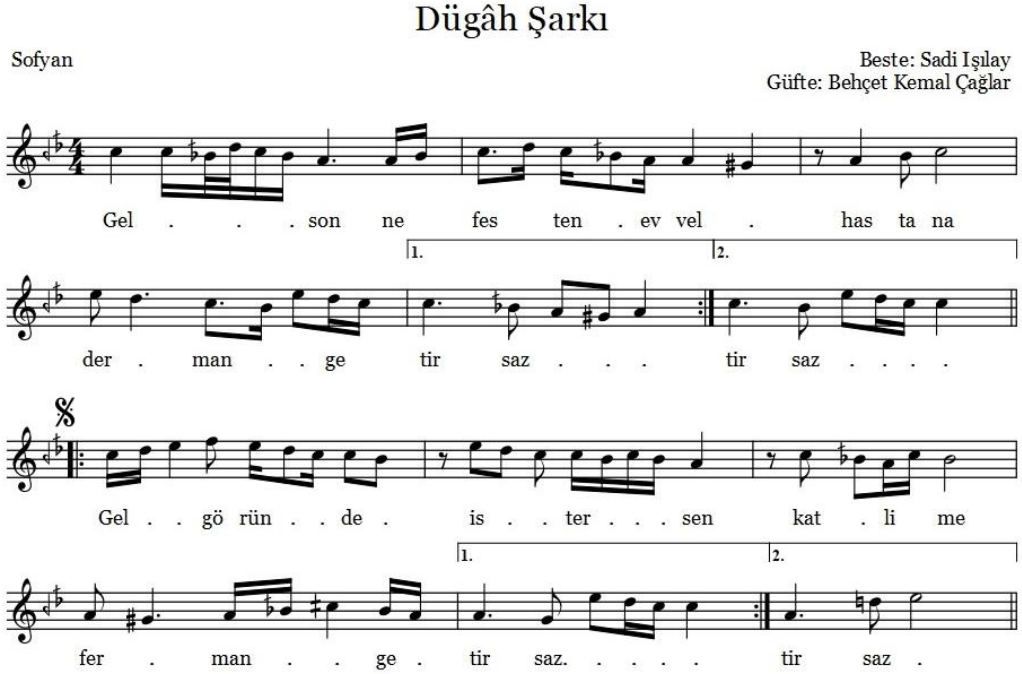
Dügâh makamı da Saba makamı ile irtibatlı makamlardan biri olarak görülebilmektedir. Ekrem Karadeniz bu makamın Saba ve Zirgüleli Hicaz makamlarının birleşiminden oluştuğunu ifade etmiştir ve bazı durumlarda söz konusu makamın Saba makamı ile kürdi-dügâh-zirgüle perdelerinden oluşan ezgi hareketlerinin birleşimi aracılığıyla oluştuğunu söylemiştir. (1983: 140). Rauf Yekta Bey ise makamın Saba'nın yanında dügâh üzerindeki Segâh ve Hüzzam yapıları ile ilişkisini de aktarmıştır. Bu iki bilgiyi birleştirince makamın şu anki halinin dügâh üzerindeki segâh ve hüzzam yapılarının Saba ile benzerliğinden ortaya çıktığı kabul edilebilir.

Muharrem Ertaş'dan alınan "Şu Yalan Dünyadan Usandım" isimli bozlakta söz konusu Saba (Saba Kürdi) ve hüzzam benzerliği ortaya çıkmaktadır. Söz konusu bozlakta kullanılan ezgisel hareketler ve Dügâh makamında kullanılan dügâh perdesi üzerindeki Hüzzam ve Segâh ezgi çekirdeklerindeki benzerlikler şekil 5'te işaret edilmiştir[38]:



Şekil 5: Dügâh Makamı ile Saba-Kürdi (Zemzeme) Yapıları Arasındaki Benzerlikler

Dügâh makamı tarihsel nazariyat kaynaklarında günümüz Uşşak makamının eski ismi olarak görülmektedir. Ancak günümüzde bu makam yukarıda işaret edildiği gibi, dügâh üzeri Segâh-Hüzzam ezgi çekirdeklerinin birbirlerine dönüşümlü olarak eklemlenmesiyle oluşmaktadır. Aşağıdaki Sadi Işılay eseri iki makam çekirdeğinin de etkisini hissettirmektedir:



Şekil 6: Dügâh Şarkı-Gel Son Nefesten Evvel Hastana Derman Getir

3. Sonuç

Her ne kadar Dügâh makamı tarihsel kaynaklarda dügâh perdesi üzerindeki Hüzzam ve Segâh yapılarının etkisi ile oluşuyor olsa da Saba ve Hüzzam ezgi çekirdekleri arasındaki tarihsel benzerlik söz konusu makamı ilginç bir biçimde Saba ailesi makamlarına da yaklaştırmaktadır.

Kaynakça

Karadeniz, E. (2013). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özalp, N. (1992). Türk Musikisi Beste Formları, TRT Yayınları, Ankara. TRT Repertuarı, 2023.

[38] Yukarıyı işaret eden oklu bemol işareti tizleşme eğilimi taşıyarak değişik nispetleri yansıtabilen bir yapıyı işaret etmektedir.

Fəttah XALIQZADƏ
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın professor
Email: halikzade@mail.ru

ÜZEYİR HACIBƏYLİ AZƏRBAYCAN MUĞAMLARININ EMOSİONAL TƏSİR XÜSUSİYYƏTLƏRİ BARƏDƏ
(hermenevtik yanaşma)

***Xülasə**: Azərbaycan muğam dəstgahlarının emosional təsiri böyük bədii-estetik əhəmiyyətə malik olub, dahi bəstəkar, alim və ictimai xadim Ü.Hacıbəylinin elmi marağını ömrü boyu özünə cəlb etmişdir**.** Bəstəkar bu ecazkar sənətin bədii təsirindən musiqi əsərlərində bəhrələnmiş, elmi tədqiqatlarında isə bu aspekt barədə qiymətli fikirlər söyləmişdir. Musiqişünas-alimin 1945-ci ilə aid milli məqam nəzəriyyəsində muğamların qısa və lakonik xarakteristikaları verilmiş, ondan xeyli əvvəl, AXC dövründə yazılmış (1919) və sovet dövründə qadağan edilmiş "Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında" məqaləsinin bir bölməsində məsələ daha geniş və mahiyyətcə hermenevtik şərhini tapmışdır. Məruzədə Ü.Hacıbəylinin məsələyə münasibəti geniş zaman və məkan kontekstində təhlil olunur.*

***Açar sözlər**: muğam, məqam, dəstgah, emosional təsir, etos nəzəriyyəsi, estetik, etika*

Фаттах ХАЛИКЗАДЕ
Доктор философии по искусствоведению, профессор, АНК

УЗЕИР ГАДЖИБЕЙЛИ О ХАРАКТЕРИСТИКАХ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА
(герменевтический подход)

***Аннотация:** Эмоциональное воздействие азербайджанских мугамных дестгях имело большое художественно-эстетическое значение и привлекало научный интерес гениального композитора, ученого и общественного деятеля У.Гаджибейли на протяжении всей его жизни. Композитор воспользовался художественным влиянием этого прекрасного искусства в своих музыкальных произведениях, а в своих научных исследованиях высказал ценные мнения по этому поводу. Музыковед-ученый Теория национального момента 1945 года дала краткие и лаконичные характеристики мугамов, написанных задолго до этого, в период АКП (1919) и советский В одном из разделов статьи «О музыке азербайджанских тюрков», запрещенной во время В докладе отношение У.Гаджибейли к данному вопросу анализируется в широком временно-пространственном контексте.*

***Ключевые слова**: мугам, момент, дестгях, эмоциональное воздействие, теория этоса, эстетика, этика*

Fattakh KHALİG-ZADE
Ph.D on the Art sciences,
professor of ANC

UZEIT HAJIBEYLI ON THE EMOTIONAL IMPACT OF AZERBAIJANI MUGHAMS
(hermeneutic approach)

***Abstract:** Artistic and aesthetic impact of the maqam culture, and particularly of Azerbaijani classical mugham had always attracted scholarly attention of Uzeir Hahibeyli/Gadjibekov (1885-1948), outstanding Azerbaijani composer and musicologist. If in his well known national makam theory (1945) the author contended with a brief characteristics of every seven main mughams (1945), one section of his*

early article of 1919 – On the Music of Azerbaijanio Turks, prohibited during the soviet regime, has recently been republished(2005) and had not yet been investigated in the sufficient way. This paper will discuss the issue from the modern perspectives.

Keywords: *mugham, maqam, dastgah, emotional impact, ethos, aesthetic, ethic*

Giriş. Azərbaycan muğamlarının daxil olduğu Şərq *makamat* sənəti dünya musiqi mədəniyyətinin ən parlaq nailiyyətlərindən hesab olunur. *Makamat* Orta əsrlərdə böyük təkamül yolu keçmiş və bir sıra milli məktəblərə ayrılmışdır. Əsrlər boyu (təxminən b.e. X-XIX əsrlərində) Şərq mütəfəkkirləri antik yunan elminin etos nəzəriyyəsindən faydalanaraq, makam mədəniyyətinin emosional təsirini dərindən və hərtərəfli şəkildə araşdırmışlar. Lakin Şərq musiqi elmi XIX əsrdə tədricən zəifləmiş, Avropa musiqi şərqşünaslığı isə inkişaf etməyə başlamışdır. Müasir dövrdə Qərbin və Şərqin alimləri makam musiqisini müxtəlif aspektlərdə tədqiq edir, müxtəlif metodoloji yanaşmalarından istifadə edirlər.

Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948) Azərbaycan milli bəstəkarlıq məktəbinin təməlini qoymaqla bərabər, şifahi ənənəli doğma musiqi mədəniyyətinə, xüsusilə klassik muğam sənətinə dərin elmi maraq göstərmiş, onun bilavasitə hissiyyat aləminə təsiri barədə orijinal fikirlər söyləmişdir.

Lakin sənətin emosional təsiri haqqında onun lakonik xarakteristikaları uzun müddət yalnız bir əsərdən - "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabından (1945) məlum olmuşdu. Ü.Hacıbəyli 1919-cu ildə yazdığı "Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında" adlı məqaləsində (bölmə 8) problemin daha geniş şərhini versə də, əsər sovet dövründə yasaq olunmuş [2] və yalnız 2005-ci ildə ikinci dəfə işıq üzü gördükdən sonra tədqiqatçıların elmi marağını yenidən özünə cəlb etmişdir.

Lakin bu böyük və dolğun məzmunlu məqalə indiyə qədər əsasən ümumi şəkildə öyrənilmiş, onun bölmələri (o cümlədən 8-ci bölməsinə də müəyyən diqqət ayrılmamışdır. Eyni zamanda muğamların emosional təsiri barədə müəllifin zəngin fikir və mülahizələrini ətraflı şəkildə incələməyə yenə də ehtiyac vardır. Hazırkı məruzənin üç hissəsi mövzunun müxtəlif aspektlərinə həsr olunmuşdur: 1. Tarixdə və bu gün makam sənətinin emosional təsiri problemi; 2. Mövzunun işlənilməsində Üzeyir Hacıbəylinin metodoloji yanaşmaları; 3. Azərbaycan məqamlarının bədii-estetik təhlillərinin perspektivləri.

1.Tarixdə və bu gün problemin araşdırılması

Bütövlükdə XX əsrin musiqi elmində araşdırılan mövzu ilə əlaqədar iki fərqli münasibət formalaşmışdır. Özbəkistanın görkəmli musiqişünası A.Cumayev bu barədə yazır:" (...) bəzi alimlər ona nəinki tarixi keçmişdə, eləcə də, bizim günlərdə müstəsna dərəcədə mühüm əhəmiyyət verir, digərləri isə - əksinə - keçmişdə, və əlbəttə ki, makamat sistemlərinin müasir mövcudluğu sistemlərində onun rolunu tamamilə və ya əhəmiyyətli dərəcədə məhdudlaşdırırlar [7; s.53].

O zaman məlum olmayan tarixi Şərq musiqisi təbii ki, böyük bəstəkar üçün hələ aktuallıq qazanmamışdı. Halbuki orta əsr İslam müəlliflərinin mövzu barədə düşüncələri olduqca rəngarəng və mürəkkəb idi.

Ümumiyyətlə, orta əsr mənbələri müasir alimlər tərəfindən birmənalı şəkildə qarşılanmır. A.Cumayev bütün tarixi mənbələri ciddi şəkildə işləməyi təklif edirsə, digərləri əsas mətləbdən uzaqlaşan dolaşıq və qəliz nəzəriyyələrə şübhə ilə yanaşırlar (J.Dürinq), Ü.Hacıbəyli isə tarixi musiqi təcrübəsi qaranlıq qaldığına görə hələ risalələri öyrənmək vəzifəsini qoymamışdır. Eyni zamanda Üzeyir Hacıbəyli kimi mütəfəkkirin elmi yaradıcılığı, o cümlədən tədqiq olunan mövzu barədə fikirləri geniş tarixi və coğrafi kontekstdə araşdırılmağa imkan verir. Bu səbəbdən əvvəlcə qədim, orta əsr və müasir dövrlərdə mövcud olmuş müxtəlif yanaşmalar, çağdaş Şərq və Qərb alimlərinin elmi platformaları, eləcə də əldə etdikləri nəticələrdən qısaca bəhs edək.

Bütövlükdə, bizə məlum olan ən qədim *etos nəzəriyəsi* ***antik yunan filosoflarına məxsusdur***. (halbuki onların da öz səlefləri olmuşdu). "Platon özünün Respublika və [başqa] əsərlərində yazırdı ki, musiqi etik davranışlara və, deməli, cəmiyyətin siyasi həyatına təsir etmişdir" [10; s.12]. Eramızdan əvvəl II əsrdə yaşamış Ptalomey isə riyaziyyat və hissi təcrübə üsullarının vəhdəti əsasında musiqi, astronomiya və astrologiyanı ehtiva edən xüsusi bir sistem yaratmışdır.

Orta əsrlərdə İslam dünyasının musiqişünas-alimləri (Səfiəaddin Urməvi, Qütbəddin Şirazi, Əbdülqadir. Marağai, Mahmud Amuli, Əbdürrəhman Cami, Nəcməddin Kəvkabi və başqaları) eyni

problemi məqamatın hissi təsiratı olaraq, müxtəlif aspektlərdə tədqiq etmiş, musiqini etnik xassələr, temperamentlər (mizaclar), təbiət ünsürləri, nücum elmi, astrologiya və musiqi terapiyası ilə əlaqələndirmişdilər..

Bu baxımdan Əbu Nəsr əl-Fərabi(870-950) və Əbu Əli İbn Sina (970-1030) musiqi ilə planetlər arasında müəyyən rabitə olduğunu söyləyən fikirlərlə razılaşmamışdılar. "İbn-Sinanın özünə rəhbər qəbul etdiyi Fərabi də göy cisimlərinin musiqili və ya qeyri-musiqili hər hansı bir səs hasil etmədiyi fikrindədir." [3; IX s.]

Mənbəşünas-alimi A.Cumayev orta əsrlərdə tədqiqatların iki əsas sual ətrafında cəmləşdiyini qeyd edir." 1.*Cəm* adlı səs qatarlarının emosional təsirlər əsasında təsnif edilməsi (Əbu Nəsr əl-Fərabi, Məhəmməd əl Xarəzmi); 2.Melodik hərəkətin ruhi hərəkətə uyğunluğu və emosional vəziyyətlərin öyrənilməsi, İxvan-üs –Səfa, Ibn Sina, Fəxrəddin Razi [6; s.25].

Şərq musiqi elmində bu mövzu uzun əsrlər boyu, XIX əsrə qədər fəal işlənilmiş, daha sonra tədricən zəifləyib öz əhəmiyyətini itirmişdir..

Yeni dövrdə məsələ **Avropanın musiqi şərqşünasları** tərəfindən yenidən elmin gündəminə gətirildi. Digər tərəfdən onların təsiri ilə Şərq musiqi elmi də dirçəldilmişdir. Məsələn, özünün fəaliyyətində ikili musiqi mədəniyyətinə və ikili musiqi qabiliyyətinə (bi-culturalism və bi-musicality) yiyələnmiş Ü.Hacıbəyli qərblilərin metodlarından da faydalanmışdır. Bu baxımdan professor F.Əliyevanın dəyərli bir müşahidəsini nəzərə çatdırmaq istərdim: "Ü.Hacıbəyovun elmi araşdırması Azərbaycan musiqisi haqqında yeni, Avropa musiqi nəzəriyyəsi müddəalarının da cəlb olunduğu elmi paradiqmalarda yazılmışdır" [2; s.5].

Müasir dövrdə Şərq makam sənətinin emosional təsiri məsələsi müxtəlif milli ənənələr əsasında öyrənilir. Antik yunan elminin bəzi terminləri Şərq dünyasının makam mədəniyyətinə də tətbiq edilir. Məsələn, Kurt Zaks(1881-1959) və Corc Henri Farmer (1886-1960) və sovet alimləri etos nəzəriyyəsi anlayışını Şərq musiqisinə də gətirdilər. Problem tarixi və müasir mədəniyyətlərdən asılı olaraq, müxtəlif mövqelərdən araşdırılır və həmin tədqiqatlara Şərq və Qərb alimləri öz töhfələrini verirlər. Bu gün dəyərli tarixi mənbələrlə yanaşı müasir elmi ədəbiyyat da meydana gəlmişdir.

Ü.Hacıbəyli bir çox yüzilliklərin musiqisində baş vermiş tarixi inkişafla, dəqiq desək, "təğəyyürat və təbəddülatla" əlaqədar olaraq öz təhlillərinin müasir dövrün Azərbaycan muğam təcrübəsi üzərində aparmış, tarixi musiqi risalələrində məsələni öyrənməyə tələsməmişdir. "Bu xüsusda uzun bəhsə girişmək bizi vəzifəmizdən uzaq salar, fəqət Azərbaycan türklərinin musiqisindən bəhs edərkən, bu musiqinin qəlbimizə ilqa etdiyi təsirlərdən heç də danışmamaq olmaz" [2; s.38].

Bu mənada onun mövqeyi musiqi təsiratını Hindistanın canlı sənəti əsasında öyrənmiş Alan Danielu (1907-1994) ilə əsasən üst-üstə düşür. Alan Danielu qədim risalələrdə olan müddəalara əhəmiyyət vermədən, mövcud olan klassik Hindistan musiqisində rəngarəng hisslərin ifadəsini öyrənmiş, həm də sənətin emosional gücü barədə dəyərli qənaətlərə gəlmişdir.

Tarixi tədqiqatlarda əldə edilmiş nailiyyətlərlə yanaşı böyük çətinliklərlə də yaşanmış, beləliklə də, məqamların emosional təsirinin bütöv tarixi mənzərəsi hələ yaradılmamışdır. Buna baxmayaraq, tarixi tədqiqatların müsbət nəticələri də vardır və biz onları yuxarıda qeyd etmişdik.

2.Üzeyir Hacıbəylinin metodoloji yanaşmaları

Ü.Hacıbəyli 1919-cu il məqaləsinin bir bölməsində muğamların emosional təsirinə müraciət etməsinin səbəblərini və bəzi metodoloji yanaşmaları qeyd edir (məsələn, musiqinin fəziləti, təsiri xüsusiyyətləri, qavrayışın psixologiyası, etmomusiqişünaslıq metodu, sosial kontekstin və təbiətin əhəmiyyəti və s.).

Muğam sənəti dahi bəstəkarı ilk növbədə özünün *fəzilət* kimi etik keyfiyyəti ilə cəlb etmişdir. Azərbaycan musiqisinin qonşu xalqlar arasında geniş yayılması, *"baxüsus ermənilər tərəfindən ifa edilməsi"* [Ü.Hacıbəyli, 2; s.37] həmin səbəblərdəndir.

"Azərbaycan *türk lisanı Qafqazda ümumi bir məişət dili olduğu kimi, Azərbaycan Türklərinin musiqisi də burada ümumi bir hissiyyat lisanıdır. Beləliklə. müəllif məsələyə etika elminin başlıca kateqoriyası olan Xeyir, fəzilət kimi anlayışlardan başlayır. "Musiqimizi bu möhtərəm mövqeyə mindirən onun fəzilətidir"(rusca, добродетель F.X.).Və o fəzilət insanın qəlbində cürbəcür hisslər oyatmaq*

qabiliyyətidir".[2; s.37] Muğamın qəlblərə göstərdiyi təsiri kimi incə və mürəkkəb bir sahədə Üzeyir bəy özünün geniş biliklərinə və analitik təfəkkürünə arxalanırdı.

Yeri gəlmişkən, məşhur Rusiya musiqişünas-alimi, professor V.Xolopovanın bir sözü var *"Musiqinin etik məzmunu bütövlükdə musiqi nəzəriyyəsindən kənarda qalmışdır"*[9; s.10]. Zənnimizcə, Şərq musiqi elmində və fəlsəfəsində başqa mənzərə ilə qarşılaşmaq olar.

Muğamın fəzilətinin oyatdığı hisslərdən bəhs edərkən Ü.Hacıbəyli qavrayışın psixologiyasından, ruhanilik və cismanilikdən, subyektiv və obyektiv amillərin vəhdətindən də danışır və özünün subyektiv fikirlərini oxucularına qəbul etdirmir "*burada yalnız öz mülahizəmiz olmaq və bunu özgələrə qəbul etdirmək iddiasında olmamaq şərtilə, aramızda müstəməl məşhur dəstgahların təsirləri barədə bir neçə söz deməliyik*" [2; s.38].

Bu baxımdan onun məqaləsindən böyük bir parçanı oxumaq istəyirəm *"Bu dəstgaqhların təğənni və tərənnümlərinin qulaq asan hər kəsin öz təbiəti və əhval-ruhiyyəsinə görə təsiratı başqa-başqa ola bilər. Bununla belə hər bir dəstgahın ümum üçün bir dərəcədə təsir edəcək, yəni qulaq asanların hər birində eyn(i) hissləri oyadacaq qabiliyyəti olduğunu da inkar etmək olmaz"* [2; s.37]. Beləliklə, Ü.Hacıbəyli birtərəfli və subyektiv yanaşmadan qaçır, dinləyicinin "təbiətini və əhval-ruhiyyəsini" də nəzərə alır.

Üzeyir Hacıbəyli hissi qavrayışa üstünlük verməklə qədim yunan alimi Ptalomeyin (e.ə. II əsr) və İslam dünyasının böyük mütəfəkkirlərindən Əbu Əli İbn Sinanın (970-1037) ənənələrini yeni tarixi dövrdə davam etdirir. Azərbaycan muğamlarının məzmunun ictimai-mədəni kontekstdə öyrənməklə isə o, sözün əsl mənasında etnomusiqişünaslıq mövqeyindən çıxış edir. Muğam sənətinin ifa olunduğu müxtəlif məkanlar (ariflər məclisi, toylar, opera və dram tamaşaları, mərasimlər, habelə boyatı və şikəstələrdə olduğu kimi, gözəl təbiət səhnələri) fərqli ictimai-mədəni mühitləri təşkil edir. Ənənəvi musiqinin doğma tədqiqatçı - *insider* - tərəfindən öyrənilməsində də Üzeyir bəyin üstünlüyü şübhəsizdir.

Orta əsrlərin musiqi təcrübəsi zamanımıza qədər gəlib çatmadığı üçün Ü.Hacıbəyli 1919-cu ilin məqaləsində o dövrün musiqi risalələrini nəzərdən keçirməmişdir. Lakin yüz il sonra 2019-cu ildə, Özbəkistanın tanınmış mənbəşünas alimi həmin mövzuda iki dəyərli məqalə nəşr etdirmiş və biz artıq onlara müraciət etmişik: "Учение об эмоциональном воздействии макамов и его интерпретации в современном музыкознании" [7] və "Тюркские музыкальные и культурные интересы в универсальной исламской цивилизации: формирование, интеграция и особенности [6].

Ü.Hacıbəyli məqamların təsiri və melodik hərəkətin qəlbin hərəkətinə uyğunluğu kimi iki müəmmadan birincisi üzərində, yəni – *məqamların təsiri* üzərində dayanmış və əvvəlcə tarixi, nəzəri, sosial və psixoloji səbəblərlə əlaqədar olaraq, metodoloji zəmin hazırlamışdır. Məqalənin diqqətəlayiq cəhətlərindən biri də musiqinin insanın əqlinə, qəlbinə və bədəninə təsir etməsi ilə bağlıdır. Bu tipli təsirlər bəşər övladına xas olan musiqi qabiliyyətinin göstəricilərindən biridir. T.Rays yazır *"the capacity of humans to create, perform, organize cognitively, react physically and emotuionally to, and interpret the meanings of humanly organized sounds"* [10; s.1].

Ü.Hacıbəylinin məqaləsində daha bir bədii və psixoloji cəhəti qeyd edək Özlüyündə mənfi olan emosional vəziyyətlər bəzi muğamlarda (məsələn. "Bayatı-Şiraz". "Bayatı-İsfahan". "Şüştər" həzz duyğuları oyada bilir. Belə hallar qəlbin saflaşması və təmizlənməsi alamına gələn *katarsis* hadisəsi ilə izah oluna bilər. Bu da çox güclü emosional təlatümlərdən sonra yaşana biləcək rahatlıq və məmnunluq hissləri ilə bağlıdır. Ü.Hacıbəyli yazır: "*Qulaq asanların qəlbindən bir ah sərd qoparan və dərdin üstünə dərd gətirən bu dəstgahlar insanı qəmgin edərsə də, bu qəmginlikdə bir şirinlik, hətta məhzuniyyət vardır ki, tərifi qeyri-qabildir*" [2; s.40].

Üzeyir Hacıbəyli opera yaradıcılığı sahəsində kifayət qədər təcrübəyə malik olduğu üçün muğamların səhnə əsərlərində istifadəsinə və dramaturji əhəmiyyətinə də yer verir. Muğam dəstgahlarının yeni tarixi kontekstdə daşıdığı əhəmiyyəti professor F.Əliyeva da məqalənin ön sözündə qeyd etmişdir [2: s.17].

Müəllifin fikrincə, dəstgahların emosional xarakteristikalarının *əqlə və ya qəlbə təsiri bəzən bir-birilə uzlaşdırılır və zəngin təəssüratlar oyadır*. Ya da "Çahargah"toy məclislərindən daha çox teatr səhnələrinə uyğundur; " (...) bu dəstgah əsl teatro səhnəsi üçün yaranıbdır ki, operalarda istemalı böyük

bir təsir bağışlaya bilər, nəinki toylar üçün" [5; s.40]. Bəzi məlumata görə, "Çahargah" muğamı o dövrlərdə Qarabağ toylarında Bakı məclislərinə nisbətən az istifadə olunurdu "Hümayun" isə öz ruhuna görə toylar üçün münasib deyildi. "*Toylarda və eyş-işrət məclislərində oxunduğunu heç vaxt eşitməmişəm və təəssüf də etmiyoram, amma məsciddə mərsiyəxanın ağzından eşidib də dərin bir həzzi-ruhani əxz etmişəm*" [2; s.41].

"Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında müəllif 1919-cu ilki məqaləsinin ifadələrinə tam qayıtmasa da, yeddi əsas məqamın bədii-psixoloji təfsiri baxımından iki mənbə arasında oxşar və fərqli cəhətlər vardır: "*Rast" və "Mahur" insanda mərdlik və mərdanəlik, şücaət və cəsarət oyadan havalardır."* [2; s.39]. *"*Əsaslarda" isə Rast üçün iki söz qeyd olunur: *mərdlik və gümrahlıq* [1].

3. Konkret muğamların emosional təsirləri barədə

Yuxarıda qeyd olunan tarixi və metodoloji səciyyəli yanaşmaların izahından sonra konkret muğam dəstgahlarının Hacıbəyli tərəfindən semantik təhlillərinə keçək. Müəllif ilk məqaləsindən (1919) xeyli müddət (36 il!) sonra, 1945-ci ilin dolğun nəzəri təlimində yeddi əsas muğam dəstgahına müraciət edir və onları müəyən ardıcıllıqla verir. İlk məqalədə isə müstəqil praktiki əhəmiyyətə malik olan "Mahur" və "Bayatı-İsfahan" muğamlarını və eləcə də, Segah məqamına əsaslanan şikəstə və boyatıları da təhlillərə cəlb edir. Bütövlükdə, interpretasiya edilən nümunələr aşağıdakılardan ibarət olmuşdu: "Segah", "Rast", "Mahur", "Şur", "Bayatı-Şiraz", "Bayatı-İsfahan", "Şüştər", "Çahargah", "Hümayun", şikəstə və boyatı.

Təhlillər proseduruna gəldikdə, Hacıbəyli muğamların zəngin təəssüratını özünün orijinal və zəngin ədəbi üslubunda, ərəb-fars sözlərindən bol-bol istifadə etməklə dəqiq səciyyələndirir, ardınca isə öz fikirlərini bir qədər konkret şəkildə hermenevtika ruhunda izah edir. Bu baxımdan "Segah" muğamının xarakteristikasına və sonra da açıqlamalarına diqqət yetirək: "*Dəstgahlarımızdan ən suznaki, ən müəssiri və riqqətamizi "Segah"dır*" fikrindən sonra müəllif izahata keçir. *"Rəqiq qəlb sahiblərini ağlamaq dərəcəsinə gətirən bu dəstgah məhəbbət və eşq bəlasına giriftar olanların əhval-ruhiyyəsini ən gözəl təsvir edən, hal və hissiyyatına ən kamil bir tərcüman olan lisani-musiqidir" (musiqi dilidir, – F.X.). Hicran və fəraqdan, dövr-fələkdən, bəxt və taledən, vəfasızlıq və istiğnadan şikayət ehtiyacı varsa, "Segah" rucu olunsun"*[2 ; s.38].

Bizcə, "Segah" məqamının inkişaf edib "Rast" və ya "Mahur" ruhunda olan "Əraq"da *övc* nöqtəsinə çatması və yenidən öz mayəsinə qayıtması sadəcə bir texniki prosedur kimi yox, dinləyicinin qəlbində və əqlində bir-birini əvəz edən bədii təsir çalarlarını əks etdirir. Ü.Hacıbəyli öz fikrini qabarıq ifadə etmək üçün arada Füzulinin sözlərini də iqtibas edir*: "Segah" qəlbə xitab edirsə, "Əraq"da əql üstündür. "Əraq"dan təkrar "Segaha" dönməsindən görünür ki, Füzuli demişkən, "Əql oldu zəif, eşq qalib"- yəni hissiyyat əqlə qalib gəlib tüğyanına davam ediyor"* [2; s.38].

Ü.Hacıbəyli "Segah"a xas olan lirik məhəbbət duyğularını "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları"nda da göstərəcəkdi. Cümhuriyyət dövründə isə milləti qəflət yuxusundan oyadan şeirlərin həmin məqamda yazılmasına mənfi münasibətini bildirir: "*Milli sözləri musiqi vasitəsilə qulaq asanlara təlqin və təbliğ etmək istənilirsə, bunun üçün müvafiq dəstgahlar vardır ki, o da "Rast" və "Mahur" və bunların özündə bəstələnmiş havalardır"* [2; s.39]

Bəstəkarın bu muğam barədə söylədiyi mühüm bir əlavə də vardır. *"Rast" hissiyyata yox, əqlə qiza verən bir musiqidir"* [2; s.39]. Bəstəkar muğamların məzmununu təhlil etməklə bərabər, müasir musiqi yaradıcılığına da toxunur, milli və əsgəri marşların, dram tamaşalarına yazılan musiqinin həmin məqamda bəstələnməsini təqdir edir. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin "Dağılan tifaq" tamaşasında dərvişin oxumasında da həmin muğamın uyğun şəkildə tətbiqini bir nümunə kimi xatırlayır.

"Şur" muğamının semantik təhlili bir ifadə ilə başlayır (*şura gətirmək*) və "qədimlərdə bu ifadə ilə müsaməsi arasında bir münasibət" olduğunu ehtimal edlilir. Beləliklə, xalqın dilində yayılmış ifadə vasitəsilə "Şur"un ilkin semantik mənasını bərpasına da toxunur. Bu məsələ isə hermenevtlərin vəzifələrinə daxildir və təəssüf ki, daha sonralar yazılı şəkildə öz davamını tapmamışdır.

Növbəti üç muğam birlikdə və ümumiləşdirilmiş şəkildə təhlil olunur və aralarındakı fərqli cəhətlər isə qeyd edilmir.*"Bayatı-Şiraz"."Bayatı-İsfahan","Şüşdər"("Şüştər") başdan-başa hüzn və ələmdir. Lakin Sükkananə!* [2; s.40]

Sonsuz qəm-qüssə hissləri belə izah olunur. *"Öz dərdinə heç kəsi şərik etmədən, kimsədən kömək diləmədən, kimsəyə "şərhi dil" etmədən ağlamaqdır."* sözləri təsir gücünü daha da artırır. Eyni zamanda qəm və kədər hisslərinin musiqi ifadəsi xoş təsir bağışlayır "(...) *bu dəstgahlar insanı qəmgin edərlərsə də, bu qəmginlidə bir şirinlik, hətta məhzuniyyət vardır ki, tərifiqeyri-qabildir"* [2; s. 40].

Ü.Hacıbəyli "Çahargah" dəstgahı barədə özünün və qədim musiqişünasların münasibətini bildirir. *"Havasından, daha doğrusu, havasını təşkil edən sədalarından qeyz və qəzəb, dəhşət və məhabət yağan xüsusunda qədim musiqarlar doğru deyibdirlər ki, bu dəstgah göy guruldamasından götürülübdür"* [2; s.40]. Yuxarıda "Çahargah"ın toylardan daha çox teatr səhnələrinə münasib olduğunu qeyd etmişdik. Əlavə olaraq, "*bu dəstgaha xanəndələrimiz dəxi az müraciət edib, məclis musiqisi olmadığını anliyorlar*" [2; s.41].

"Hümayun" dəstgahının şərhləri bütün digərlərindən fərqlidir. Əgər "Rast" ilə "Segah" müvafiq olaraq təkcə bir mətləbə - əqlə və ya qəlbə xidmət edirsə, "Hümayun" hər ikisinə eyni zamanda hakim kəsilən, bununla da qalmayıb insana fiziki cəhətdən demək olar hipnoz halına sala bilən bir muğam kimi də izah olunur. *"Hümayunun ruhaniliyi cismaniliyndən artıqdır"* [2; s.41]. *Bütün həyat mücadilələrində daima uğursuzluğa düçar olan insanların təsəlli tapdığı muğam "Hümayundur. "Məsaili-həyatiyyə həlli ilə daim məşğul olan və bir çox vaxt həllində aciz qalan məhzun, məğmun və pərişan cismin qizayi-ruhiyyəsi bu dəstgahdır desəm, zənn edirəm ki, xəta etməmiş olaram* [2; s.41].

Ən sonda Ü.Hacıbəyli şikəstə və boyatı kimi xalq musiqi nümunələrinin oyatdığı təəssüratlara keçir və onları tamam başqa emosional rənglərlə təsvir etmək üçün oxucuları füsunkar təbiət guşəsinə apaır. Bu mənzərə təbiətin ümumiləşdirilmiş əksidir və "Hümayun"un açıqlamaları ilə kəskin təzad təşkil edir.

NƏTİCƏ. Beləliklə, Ü.Hacıbəyli Azərbaycan muğamlarının emosional təsirini müxtəlif illərdə və müxtəlif məqsədlərlə yazdığı iki əsərində ("Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında" və "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları") daha çox öyrənmişdir. Onlardan birincisində müəllif hələ gənc (34 yaşda) olmasına baxmayaraq artıq özünün bəstəkar, musiqişünas və ədib kimi zəngin təcrübəsinə əsaslanmışdır.

Ü.Hacıbəyli etos nəzəriyyəsi və hermenevtika sahələrində qədim və orta əsr sələflərinə bilavasitə istinad etməsə də, antik yunan filosofları və İslam Şərq musiqi elmindən xəbərdar olmuş və əslində onların ənənələrini davam etdirmişdir.

"Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları"nda verilmiş yeddi əsas məqamın lakonik xarakteristikaları geniş şərh olunmasa da, sözsüz ki, müəllifin erkən bədii və elmi təcrübəsindən təkan almış, lakin onu yenidən işləmişdir. Bu səbəbdən iki əsərin müvaqfiq aspektlərində həm oxşar, həm də fərqli cəhətlər müşahidə edilməkdədir. Ü.Hacıbəyli etos nəzəriyyəsində hissi qavrayışa böyük üstünlük verməklə antik yunan filosofu Ptalomeyi, Şərq musiqi alimlərindən Əbu Nəsr əl-Fərabi və Əbu Əli İbn Sinanı, eləcə də XX əsr fransız etnomusiqişünası Alan Daielunu andırır. Eyni zamanda Azərbaycan musiqişünası orta əsr Şərq ensiklopedistlərinin mürəkkəb baxışlar sistemindəki etnik xassələrə, temperamentlərə (mizaclara), təbiət ünsürlərinə, ulduz bürclərinə (astrologiya) toxunmadan, muğamların oyatdığı mürəkkəb və incə hisslər aləmini dərin şərh etmiş, onlara bəzi sosioloji, psixoloji məqamları əlavə etmiş, xüsusilə də bəstəkar və etnomusiqişünas kimi yeni yanaşmalardan məharətlə faydalanmışdır. Bundan başqa Ü.Hacıbəylinin ötəri toxunduğu bəzi anlayışlar da (məsələn, fəzilət, katarsis, musiqinin əqlə və qəlbə təsiri) tədqiqatçıların diqqətini cəlb edir.

İslam dünyagörüşünün unikal məhsulundan olan makamat mədəniyyətinin digər milli məktəblərinə həsr olunmuş əsərlərdə emosional xüsusiyyətlər və hermenevtik təfsirləri varsa da, zənn edirəm ki, Ü.Hacıbəylidən fərqli olmalıdır.

XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqişünaslığında janrın bədii estetik məzmunu daha iki mövqedən öyrənilmişdir. Əvvəla, bir sıra Şərq ölkələrində olduğu kimi, burada da sufizm və ürfan fəlsəfəsinin sənətə təsiri incələnmiş (G.Abdullazadə, F.Baxşəliyev), ikincisi isə, milli muğamat sisteminin inkişaf dinamikası ilə əlaqədar olaraq, muğamın dramaturji qanunauyğunluqlarına da xüsusi əhəmiyyət verilmişdir (S.Bağırova, A.Quliyev). Bununla yanaşı, Ü.Hacıbəylinin ötən əsrin əvvəllərində muğamatın emosional təsiri və hermenevtik təfsirinə həsr etdiyi məqaləsi də muğamın bədii estetik məzmununun işlənilməsində xüsusi rol oynaya bilər.

ƏDƏBİYYAT

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., "Apostrof" Çap evi, 2010, 176 s.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Təqdim edən, Ön söz və lüğətin müəllifi F.Ş.Əliyeva, Bakı, Adiloğlu, 75 s.
3. İbn Sina. Musiki. (Çeviri: Ahmet Hakkı Turabi).LİTERA YAYINCILIK. İstanbul, 2004, 147 s.
4. Abdullazadə G.A. Qədim və Orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti. tarixi –fəlsəfi təhlil. B.: Qartal, 1996, 292 s.
5. Джевран Халиль Джебран. Избранное. Л., 1986
6. Джумаев. А.Б. Тюркские музыкальные и культурные интересы в универсальной исламской цивилизации: формирование, интеграция и особенности.// Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное. Материалы научной конференции. (Казань, 14-16 ноября, 2018) Казань 2022. С.17-36
7. Джумаев. А.Б. Учение об эмоциональном воздействии макамов и его интерпретация в современном музыкознании. Известия Национальной Академии Наук Кыргызской Республики. Специальный выпуск. № 2, 2019, С.51-57
8. Мамедова Р.М. Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов. Общество «Знание» Аз. ССР, Баку, 1987, 55с
9. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. СПб., Издательство «Лань», 2000, 326 с.
10. Rice, Timothy. Ethnomusicology. A Very Short Introduction. Oxford University. 2014, 151 p.

Дилором КАРОМАТ
Доктор философии (PhD) по искусствоведению,
ведущий научный сотрудник
Института искусствознания АН РУз
Email: dilkaramat@gmail.com

ЖАНР КАВВАЛИ В ПРОСТРАНСТВЕ РАГИ И МАКАМА

Аннотация. *Статья посвящена каввали, жанру индийского субконтинента, первоначально связанному с суфийскими орденами и слушанием музыки – сама', в XX веке вышедшего за пределы стен ордена (ханаки). Опираясь на собственные этнографические экспедиции по суфийским орденам Северной Индии и вторичным источникам, в статье рассматривается история формирования, используемые музыкальные элементы и формы традиционной музыки (раги и макам), новые тенденции бытования в XX-XXI веках. Основной акцент сделан на современные социокультурные аспекты слушания и бытования жанра.*

Ключевые слова: *каввали, ордена Чишти в Индии, Амир Хусрав Дехлави, рага, макам, алап, ситар, киномузыка, джаз, оркестр*

Dilarom KAROMAT
Doctor of Philosophy (PhD) in Arts,
Leading Researcher at the Institute of Art History
of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan

QAWWALI IN THE SPACE OF RAGA AND MAQAM

Abstract. *This article is dedicated to qawwali, a genre of the Indian subcontinent, originally performed at Sufi shrines and in sama' gatherings, which in the 20th century went beyond the khanaka and gained popularity among international audience. Based on my own research trips to several Sufi shrines of North India and secondary sources in article has been discussed the history of the genre, the used musical elements and forms of raga and maqam, new developments in the 20th-21st centuries. The main emphasis is placed on the modern socio-cultural aspects of listening and existence of the genre.*

Keywords: *qawwali, Chishti shrine in India, Amir Khusrau Dehlavi, raga, maqam. Alap, sitar, filmi music, jazz, orchestra*

Dilarom KAROMAT
Musiqi sənəti üzrə fəlsəfə doktoru (PhD),
Özbəkistan Respublikası Elmlər Akademiyasının
İncəsənət Tarixi İnstitutunun aparıcı elmi işçisi

RAGA VƏ MAKAM MƏKANINDA QAVVALİ JANRI

Xülasə. *Məqalə Hindistan yarımadasında formalaşmış, əvvəlcə sufi təriqətləri və səma musiqi dinləməsi ilə bağlı olan XX əsrdə isə Xanaka ordenin çərçivəsindən kənara çıxan qavvali janrına həsr edilmişdir. Məqalədə Şimali Hindistanın sufi təriqətlərində apardığımız etnoqrafik ekspedisiyalar və ikinci dərəcəli mənbələr əsasında ənənəvi musiqinin yaranma tarixindən, istifadə olunan musiqi elementlərindən və formalarından (raga və makam), XX-XXI əsrlərdə mövcud olan yeni cərəyanlardan bəhs edilir. Əsas diqqət məsələnin müasir sosial-mədəni aspektlərinə və janrın mövcudluğuna yönəldilir.*

Açar sözlər*: Qəvvali, Hindistanda Çişti ordenləri, Əmir Xüsrav Dəhləvi, raqa, məqam, əlap, sitar, kino musiqisi, caz, orkestr*

Жанр *каввали* (от слова *кавл*[39]) насчитывает около 800 лет и его происхождение приписывается знаменитому поэту Делийского Султаната, Амиру Хусраву Дехлави (1253-1325), потомку тюрка *лочина* из Кеша (современный Узбекистан), ставшему символом персидско-тюркского и индийского культурного синтеза[40]. Предания гласят, что исполнители суфийской музыки — *кавл* (*кавл-бачче),* первонально появились в *даргахе* Ходжи Моинуддина Чишти (1142-1236)[41], в проводимых там вечерах слушания духовной музыки (*мехфил-и сама').* Позднее, Хазрат Низамуддин Аулия (1238-1325), увидев какой волшебной силой обладает *кавл*, назвал эту музыку *каввали* и мотивировал своего духовного ученика Амира Хусрава[42] обучить музыкантов (часто называют 12 юношей, но некоторые склоняются к тому, что первонально их было 4, а уже их учеников 12) профессионально исполнять *каввали* и создать им соответствующий репертуар. Будучи знатоком системы *парда/макам*[43] и *раги*, Амир Хусрав, опираясь на жанры (*тарана*[44] и *дхрупад*[45]) и персотюркские и индийские лады обучает юношей, которые являются первопроходцами школы - *каввал-бачче гхарана*[46]. Основными языками для исполнения «делийского» *каввали* того времени стали персидский и *хиндави* (разговорный язык Хиндустани XIII-XV вв.). Амир Хурд Кирмани писал о регулярном исполнении *каввали* в *ханаке* Хазрата Низамуддина Аулия в тазкире *Сийар ал-Аулийа* [3][47].

Слушание *каввали* в суфийском ордене Чиштийа стало частью духовной практики, которая впоследствии была перенята и другими орденами, породнившимися с орденом Чишти. Появились

---

[39] На арабском *кавл* означает «говорить», «изречение (пророка)», *каввал* – это тот, кто часто повторяет (поет) *кавл*, а *каввали* – это то, что поет *каввал*. Фундаментальным исследованием о жанре является книга этномузыковеда Регулы Куреши [1].

[40] О жизни и творчестве Амира Хусрава Дехлави издано много исследований, среди которых сборник статей Jashn e Khusrau 2013: Celebrating the Genius of Amir Khusrau / Eds. Shakeel Hossain, Aga Khan Trust for culture, Mapin Publishing, 2014.

[41] Орден Чиштийа был основан в X веке Абу Исхаком Шами в городке Чиште на территории Афганистана. Распространившим идеи ордена в Индии является Ходжа Моинуддин, который прибыл из территории современного Афганистана и обосновался в Аджмере. Предание гласит, что он был изумлен тем, как индусы использовали музыку в своих религиозных обрядах. Он решил применить этот метод для пропаганды идей Ислама. По иронии судьбы представители этого ордена пострадали больше других суфиев в Афганистане от рук талибов, запрещавших музыку и не приветствовавших массовые собрания [2].

[42] Усыпальница поэта находиться в *Хазрат Низамуддин басти*, у «ног» его духовного наставника, пира Низамуддина Аулия, в Дели. *Калам*ы (стихи) Амира Хусрава, такое как «Ман кунто моула», «Нейна мила ке», являются излюбленными для исполнителей *каввали*, особенно для последователей *каввал-бачче гхарана*.

[43] Трактаты по музыке описывают 12 ладов созданные Амиром Хусравом путем синтеза *парда/макам* и *раги*. Подробнее в моих статьях: The twelve-maqam system and its similarity with Indian Ragas (according to Indian manuscripts // Journal of the Indian Musicological Society: A special Issue on: Indo-Iranian Music: Confluence of Cultures; Guest ed.Richard Widdess, Eds. Wim van der Meer, Suvarnalata Rao; vol. 36-37, Mumbai (India), 2006, P. 62-88; Qiran-us-Sa'dain of Amir Khusrau Dehlavi about Persian musical modes // Central Asian Journal of Art Studies (T.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts), № 1(1), 2016, P. 51-61.

[44] *Тарана* в Индии представляет собой вид пения в быстром темпе по слогам. Обычному слушателю, например *каввали,* слоги могут показаться бессмысленными, но если их сложить вместе, они образуют узнаваемые персидские слова с мистической символикой. Считается, что Хусрау добавил несколько слогов *тараны*, чтобы привести к балансу исполнение *раги*, которая являлась основой для произведения (по традиции называется *шудх кальян*) - так родился жанр *каввали* [4].

[45] *Дхрупад* (*дхрувапада*) буквально переводиться как «неизменные строки текста», является одной из древнейших вокально-инструментальных форм северо-индийской классической музыки.

[46] Многие современные исполнители *каввали* в Индии и Пакистане утверждают, что они принадлежат к этой *гхаране* и продолжают традиции своих предков, обучая новое поколение *сина-ба сина* изустным путем.

[47] *Каввали* традиционно исполняются у гробниц пиров и шейхов во всех суфийских орденах, на которые оказал влияние орден Чиштия в Индии, Пакистане, Бангладеше и в Афганистане. Каждый четверг и пятницу вечером с 18:00 до 21:30, у усыпальницы *пир*а исполняют *каввали* братья Низами, собирая последователей суфийского ордена и прибывших выразить своё почтение (*хазири*) людей разных вероисповеданий. *Каввали*, восхваляющие Аллаха, воспеваются в *Аджмер Шариф Даргахе*, обычно каждый вечер с 19:00 до 23:00. В 2003 году, мне посчастливилось послушать *каввали* в 12 часов дня до 13:00, когда, по местному поверью, духи *пир*ов выходят из своих усыпальниц и лучше слышат мольбы прихожан.

каввали и на других языках Индийского субконтинента (например, Сайед Абдулла Шах Кадри (1680-1757), широко известный как Буллех Шах внес большой вклад в суфийскую поэзию на языке пенджаби), а также региональные разновидности, которые вбирали в себя традиции исполнения местных факиров[48], фольклорные жанры и музыкальные инструменты.

Каввали, являясь полупрофессиональным жанром индийской музыки, использует, в основном, североиндийские классические музыкальные инструменты, лады (как индийские *раги*, так и адаптированные средневековые *макам*ы, такие как *Хиджаз*, или созданные Амиром Хусравом, например *Сазгири*), ритмо-формулы (при этом имеются ритмы, используемые только в *каввали*[49]), формообразующие элементы *раги* (*алап, антра, стхаи, тан, бол, саргам*) и общую систему устоявшейся школы (*гхарана*) для передачи традиции[50].

Мехфил-и сама и исполнение *каввали* традиционно были только для мужчин[51], которые при этом должны были придерживаться правил. Основных было три: *заман* (время), *макан* (место) и *ахван* (братья, которые слушают вместе). Основной целью такого собрания было обретение *ваджа* (экстаза), то есть состояния транса или катарсиса, когда суфий переживает разные чувства (*хал*) и приближается к Богу. Кроме *мехфил-и сама'*, *каввали* исполняют во время проведения орденами годовщин вознесения святых (*урс*). Если *сама'* длиться всего несколько часов, то *урс* празднуют почти целую неделю, когда по ночам (между последним и первыми молитвами), группы *каввалов,* приехавших со всего Индийского субконтинента, поют стихи суфийского содержания, при этом одна группа исполнителей сменяет другую[52].

Традицию, исполнения *каввали,* можно охарактезировать следующим образом: группа (11 человек) сформирована исключительно из мужчин, состоит из ведущего певца[53], одного/двух других солистов, пяти/шести участников (*хамнава. банд*) подпевающих (точно повторяя мелодию и ритм) за основными певцами и равномерно (обычно в синкопированной форме) отбивающих ритм в ладоши[54]. Правда, в таких *даргах*ах, как Бихари Шариф (из-за смерти исполнителей, нежелания

---

[48] Avishek Ghosh. Bangla Qawwali: Sufi Tradition of West Bengal https://www.sahapedia.org/bangla-qawwali-sufi-tradition-of-west-bengal.

[49] Наиболее сложные композиции Амира Хусрау, разделенные на пять *тал*ов (ритмов), созданных в особом стиле *каввали*, называются *Кавл Калбана*. Их в состоянии исполнить только самые опытные мастера. При этом используется особая техника игры на ударных инструментах, в которой удары производятся, в основном, открытой или плоской ладонью.

[50] Знаменитые исполнители, например, Нусрат Фатех Али Кхан, братья Сабри, Фарид Айяз и Абу Мухаммад, являются продолжателями *каввал-бачче гхарана* (Делийской *гхарана*). Также есть кланы исполнителей *каввали,* такие как Сабри (семья Сабри ведет свой род от Тансена), Низами (считается, что они являются потомками музыкантов, которых обучал сам Амир Хусрав и столетиями принадлежали *даргах*у Низамуддина Аулия, однако они также принадлежат к *Хапур гхарана, Сикандрабад гхарана* и т.д.), Варси (последователи *каввал-бачче гхараны*), Кутби (*кавва*листы мавзолея Хазрата Кутб-ад-Дина Бахтияра Каки), и др.

[51] Женщины не допускаются на *сама*', где исполняются *ханака-и каввали*. Мне посчасливилось в 2003 году, «одним глазком» с крыши, наблюдать одно из таких собраний в ордене Чиштия в Пхулвари Шариф (Штат Бихар). Разрешение было дано лишь потому, что на нем не присутствовал сам глава ордена (*пир*, который большую часть времени проводил в затворничестве и медитациях), а лишь его заместитель. Все присутствующие при этом вели себя согласно предписанному кодексу правил слешания музыки, в процессе некоторые из них впали в *ваджс* и танцевали в экстазе, другие, после благословления помощника *пир*а, преподносили деньги исполнителям *каввали*. Музыканты играли исключительно на индийских традиционных инструментах (*табла, ситар*, фисгармония) и исполняли строки известных суфийских поэтов на фарси и урду.

[52] Исполнение *ханака-и каввали* практикуется также при поминках видных мусульманских деятелей. Тогда как поп-*каввали* исполняют на свадьбах, в ресторанах, и т.д.

[53] Идеальным голосом солиста считается громкий, напористый, подвижный и сильный, особенно «взрывающийся» в кульминациях, а не мелодичный и приглушенный, который больше подходит исполнителям *газал*ей.

[54] *Кавва*лы верят, что тело также является совершенным музыкальным инструментом, и таким образом выражают ритм через тело. Суфии считают ритмическую структуру и четкий рисунок ударения, имитирующий пульс сердца, необходимыми для пробуждения души. Повторяющийся ритм предполагает непрерывное повторение имени всевышнего и приводит суфия к экстазу.

молодых перенимать традицию старших по экономическим причинам), Деваи Шариф[55], Аджмере (небольшая группа странствующих *каввали*стов выказывала свое уважение *пир*у) мне повстречались *банд*ы состоявшие из 3-5 человек (с одним музыкальным инструментом). Исполнители *каввали* традиционно используют несколько музыкальных инструментов, такие как фисгармония (до XIX века вместо него были *саранги* и *эсрадж,* однако струнные инструменты все время требовали настройки, а темперированная фисгармония оказалась легка для использования)[56], *табла* и/или *дхолак, пакхавадж;* в *мехфил-е сама'* к ним часто присоединяется *ситар,* реже *танпура.*

Поддерживаемый ритм и *зикр* (неустанное повторение святых имен) является феноменом *каввали*. Регула Куреши отмечает две основные функции *каввали*: 1. чтобы действовать как средство распространения мусульманских учений, ценностей и взглядов, как для мусульман, так и для немусульман; 2. побудить искателей истины – суфиев, ощутить восторг пути, служа средством духовного вознесения [1, с.41]. *Каввали* классифицируются по своему содержанию на несколько категорий, которые называются: *хамд* – песня, восхваляющая Аллаха, с которого обычно начинают петь *каввали*; *на'ат* – восхваление пророка Мухаммеда, часто следует после *хамд*а; *манкабат* – восхваление Имама Али или одного из суфийских святых (встречается как на шиитских, так и на суннитских суфийских собраниях), следует сразу после *на'ат*а, и как минимум один *минкабат* исполняется в программе[57]; *марсия* – оплакивание смерти семьи имама Хусейна в битве при Карбале (исполняют только на шиитских собраниях); *газаль* – поэзия на фарси и урду, подразумевающая суфийское содержание, где используются аллегории (*каввал*ы восхваляют мусульманских учителей, святых или Аллаха); *кафи* – лирический жанр поэзии на пенджаби или синдхи, также имеющий суфийскую трактовку; *мунаджат* – хвала и благодарение Аллаху (обычно на фарси), используются в основном стихи Мавлана Джалал-ад-Дина Руми.

Под руководством религиозного лидера, или шейха, группы высококвалифицированных профессиональных музыкантов представляют собой кладезь знания воспеваемых стихов на разных языках[58], исползующих мистические познания и пробуждающих духовную сущность своей аудитории. Таким образом, жанр *каввали* предназначен для выполнения трех конкретных функций: вызывать духовное пробуждение (экстаз), передавать мистическое послание поэзии, при этом музыканты должны чутко реагировать на разнообразные и меняющиеся духовные потребности слушателей [4]. При этом различаются два типа исполнения *каввали* зависящего от слушателей – будничный/мирской (концерт начинается с *хамд*а на языках урду и хинди; исполняют популярные композиции) и особенный/специфический (композиция начинается с *на'ат*а продолженного *кавл*ем; исполняется только в суфийских орденах перед последователями и истинными ценителями). Знатоки сокрушаются тому, что настоящего исполнения *ханака-и каввали* становиться редкостью. Чаще, например, в небольших *даргах*ах, предпочитают «крутить» запись поп-*каввали.* В г. Лакхноу, напротив Музыкального Университета им. В. Бхаткханде в *Кейсар Баге,* есть небольшое нагробие шиитского *пир*а. Однажды, во время его *урс*а, я с удивлением услышала популярные мелодии (не

[55] В 2003 году мне удалось присутствовать при исполнении *каввали* группами *каввали*стов, именующих себя *Варси,* у врат в усыпальницу *пира*. Менеджер *даргах*а рассказал, что музыканты, проживающие на постоянной основе при *даргахе,* разделены на 30 групп, у каждого есть свое время (по 30 минут) для исполнения *каввали*. Кроме этого, даже в обычные дни к ним приезжают исполнители *каввали* из других городов и даже Пакистана, чтобы выказать свое уважение похороненному святому. При *урс*е число музыкантов увеличивается во много раз.

[56] Фисгармония стала на сегодняшний день именно тем инструментом, без которого невозможно представить исполнение *каввали*. «Он не использовался большинством уважающих себя *каввал*ов вплоть до середины XX века». Как указывает потомственный [Пакистанский] *каввал* Устад Саами, фисгармония была запрещена к использованию на радио, как в Пакистане, так и в Индии. Радио Пакистана разрешило использовать этот инструмент в эфире только после 1962 года. Большинство *мехфил*ов *каввали* до начала повсеместного использования фисгармонии имели в составе только *ситар, саранги, таблу* и *танпуру*. На самом деле, *танпура* печально известна тем, что отсеивает плохих певцов, в то время как гул фисгармонии, как правило, прикрывает даже плохо обученные голоса [3].

[57] Обычно каввалы исполняют первые три вида в своих выступлениях.

[58] Солисту необходимо знать наизусть более 500 стихотворений на различных языках (арабском, персидском, урду, хинди, пенджаби и др.), а также помнить мелодии этих песен со всеми их нюансами и поворотами.

каввали) из кинофильмов, однако, исполненнные со вставленными стихами религиозного содержания.

XX век привнес изменения в приуроченности *каввали* к месту и опреденной аудитории. Роль *каввали* как медиума духовных ценностей трансформировалось с точки зрения цели и воздействия, он стал приобретать светские черты и даже мирскую чувственность. А в XXI веке, с возрастанием моды на этно, и особенно, на музыку суфийскую/духовную, мы можем услышать поп-каввали, рок-каввали[59] в сопровождении электро-гитары[60], фьюжн-*каввали,* микс в стиле электронной музыки эмбиент, *каввали*-фламенко[61], *каввали*-госпел[62], оркестровое *каввали*[63], джаз-*каввали*[64], увидеть опыты в *Coke Studio*[65]*,* даже скачать рингтоны популярных *каввали* для телефонов[66]. Этот процесс, конечно, озадачивает ценителей и исполнителей традиционного *ханака-и каввали*, но их голоса остаются «заглушенными» процессами глобализации. Пакистанский исполнитель Рауф Саами, который не против инноваций, улучшающих музыку, однако не поддерживает использование электо-инструментов и вестернизацию, подчеркивает: «Если есть два человека из 100, которые заинтересованы в том, чтобы послушать *каввали*, музыку, которую мы представляем, пропитанную нашими семейными традициями, то мы довольны этими двумя процентами». Другой исполнитель, Субхан Низами, утверждает, что «в разрушении каввали, которое наблюдается в наши дни, в значительной степени повинны исполнители, и в меньшей - слушатели» [3]. Тогда как немало исполнителей *каввали* разных возрастов (в Индии, Пакистане и в Афганистане, например, Файз Али Файз, Тадж Ниязи, Фахим Фана[67]), которые не видят в вестернизации ничего плохого, аргументируя это тем, что увеличивается спрос на выступления и основное внимание они обращают на вкусы молодежи. Этномузыковед Хироми Лоррейн Саката отмечает: «Для многих молодых международных зрителей *каввали*, которые можно увидеть на концертной сцене или услышать в записях, воспринимаются как популярная музыка Южной Азии или мира; так, многие зрители встают и танцуют в проходах, как на поп-концерте…традиционный *каввали* приобрел коммерческий аспект, который привлекает молодых слушателей и международную аудиторию» [5].

---

[59] Стиль музыки Датско-Пакистанского коллектива *Rocqawali* включает в себя удивительное сочетание классического хард-рока, рок-н-ролла в стиле 70-х и *каввали*. Rocqawali https://youtu.be/ZBQW7gnaFG4 (дата обращения 18.05.2023).

[60] Rock/Metal remix by André Antunes Pakistan goes METAL - Mustt Mustt - Nusrat Fateh Ali Khan https://youtu.be/aZYG-9usGPI (дата обращения 19.05.2023)

[61] Faiz Ali Ensemble, Carmen Linares, Chicuelo - Qawwali Flamenco https://youtu.be/r42IYbXbjaM (дата обращения 19.05.2023)

[62] Файз Али Файз и Holy Ecstasy записали совместное выступление в рамках проекта *Accords Croises* во Франции в июне 2007 г.: *Amen-Amin Qawwali Gospel Faiz Ali Faiz Holy Ecstasy* https://youtu.be/VPhxvuJl9uE (дата обращения 19.05.2023);

[63] В 2021 году проживающие в Европе, Рушил Ранджан и Аби Сампа начали выступать с проектом оркестрового *каввали* [7]. Их поддержали, и в результате появились выступления с Шотландским камерным оркестром (*Dam Mast Qalandar https://youtu.be/ZndJNdJ1WDY*) и оркестром *Firdaus* (*Ya Mustafa Orchestral Qawwali* https://youtu.be/YcgWEFCFzXc); Аранжировку *каввали* «Маст Маст», с интернациональным оркестром. представил в 2022 году в Дубае британский композитор и певец Сами Юсуф: Sami Yusuf - Mast Qalandar (Stepping into Light) [Live] https://youtu.be/usQS4YEQ-l0 (дата обращения 18.05.2023);;

[64] Derek Rath 'Dub Qawwali': Honoring Nusrat Fateh Ali Khan https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=12483155

[65] В программах Coke Studio Пакистана можно увидеть музыкальное слияние/*фьюжн каввали* и западной музыки. Все началось с того, что в 2008 году производитель напитка проспонсировал шоу в Пакистане с записями локальных песен. Идея настолько понравилась публике, что такие же программы запустили в Индии, Бангладеш, на Ближнем Востоке и в Африке. У Coke Studio несколько видеороликов с *фьюжн-каввали*: Coke Studio Season 7| Chaap Tilak| Abida Parveen & Rahat Fateh Ali Khan https://youtu.be/7SDrjwtfKMk ; Season 12 | Aadam | Fareed Ayaz & Abu Muhammad with Humnawa https://youtu.be/BQ74szweuZw и др.

[66] Мелодии звонка, сигнала уведомления, будильника, SMS. https://real-royal.com/ru/ringtones.php?free=qawwali_free_ringtones;https://play.google.com/store/apps/details?id=com.mobileappsfree.hindiqawwaliringtones&hl=ru&gl=US&pli=1.

[67] Афганский певец Фахим Фана даже исполнил узбекско-таджикское *каввали*: Fahim Fana - Uzbeki Qawali https://youtu.be/4xoIJcOxRqM (дата обращения 18.05.2023)

Глобализация жанра началась с того, что *каввали* был вплетен в киномузыку Болливуда (известную своей «гибридной» природой и открытой для экспериментов). В течени более 80-лет использования *каввали* в индийском кино, по словам Юсуф Саида, «даже заядлые любители кино могут назвать только 10 *каввали*. Тогда, как в киноархиве насчитывается более 700» [6]. На фоне ярких костюмов и танцев в фильмах, *каввали* стали исполнять женщины (дуэт придворных танцовщиц в фильме «Великий Могол» 1960 г.) или показывались соревнования женщин и мужчин («Ночь дождей» 1960 г., и др.). Появилась не присущая исполнителям *каввали* мимика и телодвижения, жанр стали объединять с классическими и фольклорными танцами (например, с *Катхаком*)[68]. Изменилась концепция места нахождения *каввалис*тов, потеряв не только камерность слушания, но и их места в пространстве предписанного *сама'*– музыканты находяться на сцене, возвышаясь над слушателями.

Вероятно, пионерами, познакомившими американского слушателя с жанром *каввали,* были Хаджи Гулям Фарид Сабри и его брат Макбул Сабри, выступившие в Карнеги-холле в Нью-Йорке в 1975 году. Однако человеком, сделавшим для распостранения *каввали* тоже, что и Рави Шанкар для индийской *раги*, стал Нусрат Фатех Али Хан (1948-1997), выступивший в 1985 году на фестивале «Мир музыки, искусства и танца» (WOMAD)[69] по приглашению Питера Габриэля. Хитом сразу стало исполнение *каввали* «Маст, Маст»[70]. Нусрат Фатех Али Хан, на наш взгляд, выставил техничность, «взрывную» силу своего голоса и интенсивный ритм *каввали* на первый план, подстраиваясь под восприятие европейского слушателя. Он проложил путь музыкальному сотрудничеству между музыкантами Запада и Востока в области *каввали*, выступал с исполнителями джаза и рока[71].

В Болливуде свои эксперименты с *каввали* (окончательно отдалив его от *ханака-и каввали*) продолжает получивший мировую известность индийский композитор и певец А.Р. Рехман. Одним из его популярных композиций является *фьюжн-каввали Kun Faya Kun* из индийского фильма «Рок-звезда» (2011).[72]

Несмотря на то, что традиционно *каввали* исполняют только мужчины, в наши дни, в Пакистане, появилась плеяда женщин – Абида Парвин, сестры Нуран, Санам Марви и др., которые исполняют традиционные *каввали* и *фьюжн-каввали* в группе или соло только на концертах, светских мероприятиях. Среди них Абида Парвин, исполнительница *кафи,* получила мировое признание как «Королева суфийской музыки»[73].

Новая волна *каввали* отозвалась ностальгией в сердцах индийцев, пакистанцев и афганцев, проживающих вдали от Родины. Молодеж начала создавать свои группы исполнения *каввали* (*Riyaaz Qawwali*; *Farhan Shah and Brothers Qawwali*[74]; и др.). Поклонники индийской музыки и культуры, также не оставшись в стороне, объединяются в группы, и исполняют различные жанры, и в том числе *каввали* (Финская группа *Shava*[75]; в России это каввали-группы «Кайлаш», «Турия»,

---

[68] О пути развития от традиционного до современного описано в статьях: Tala Hammour Qawwali as Media from its Traditional to its Modern Form August 2018 http://yris.yira.org/comments/2552; Alam, S., & Bhattacharjee, A.The Origin and Journey of Qawwali: From Sacred Ritual to Entertainment // Journal of Creative Communications, 7 (3), 2012.

[69] Выступление Нусрат Фатех Али Хана в фестивале в Японии: Nusrat Fateh Ali Khan - Mustt Mustt (Live at WOMAD Yokohama 1992) https://youtu.be/SDfELfpumEE ;

[70] Историю создание хита «Маст, Маст» описывает в своей статье Зияуддин Сардар [4].

[71] Музыка *фьюжн-каввали* в исполнении Нусрата проникла и в западное кино. Например, она звучит в саундтреках к фильму Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа» и ленте Тима Роббинса «Мертвец идет».

[72] Kun Faya Kun Full Video Song Rockstar | Ranbir Kapoor | A.R. Rahman, Javed Ali, Mohit Chauhan https://youtu.be/T94PHkuydcw; Также на *Youtube* есть исполнение *Berklee Indian Ensemble*: A.R. Rahman - Kun Faya Kun (14 of 16) https://youtu.be/R-dXS5TI_dQ ;

[73] Певица поет на урду, синдхи, пенджаби и персидском. В 2012 году она была награждена *Hilal-e-Imtiaz*, второй высшей гражданской наградой Пакистана, за свой вклад в музыкальную культуру.

[74] *SufiOz* основана в 2019 году в Австралии, группа исполняет репертуар выдающихся исполнителей Северной Индии и Пакистана: https://farhanshahmusic.com/qawwali

[75] Несколько лет назад выступала в бакинской Кирхе https://az.sputniknews.ru/20170326/finskaja-gruppa-etnicheskaja-muzyka-koncert-kirha-baku-409510125.html

«Aarti» и др.). Особо необходимо отметить ансамбль *Fanna-Fi-Allah* (сформирована в 2001 году), состоит из канадцев и американцев, принявших Ислам и 22 года проучившихся у *каввал*истов Пакистана и Индии, и исполняющих *каввали* в традиционной форме[76].

Пройдя длинный путь развития из суфийских орденов до *фьюжн* и романтических саундтреков, *каввали* органично встроилась в поп-культуру. Однако проблемы сохранения истинной формы *каввали* остаются актуальными.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Qureshi, Regula Burckhardt. Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali. Cambridge: The University Press, 1986; University Of Chicago Press, 1995.

2. Ясон Атанасиадис. Афганистан: Мистический суфизм возвращается в Кабул https://russian.eurasianet.org/node/58845 (дата обращения 19.05.2023).

3. Syed Hasnain Nawab. In search of lost qawwali // Newspaper Dawn.com at https://www.dawn.com/news/1739100 (дата обращения 19.05.2023).

4. Ziauddin Sardar Qawwali https://www.criticalmuslim.io/qawwali/

5. Hiromi Lorraine Sakata. Qawwali: From Sufi Ritual to Commercial Pop https://asiasociety.org/qawwali-sufi-ritual-commercial-pop (дата обращения 18.05.2023);

6. 80 years of qawwali in Bombay cinema — one man is archiving Hindi music's crown jewel https://theprint.in/ground-reports/80-years-of-qawwali-in-bombay-cinema-one-man-is-archiving-hindi-musics-crown-jewel/1578477 (дата обращения 19.05.2023)

7. Harshita Aditya. The Orchestral Qawwali Project is bridging the East and the West through its soulfully fused notes

8. https://www.vogue.in/content/the-orchestral-qawwali-project-is-bridging-the-east-and-the-west-through-its-soulfully-fused-notes (дата обращения 18.05.2023)

[76] Fanna-Fi-Allah https://en.wikipedia.org/wiki/Fanna-Fi-Allah ; https://fanna-fi-allah.com/; Fanna-Fi-Allah Sufi Qawwali Ensemble - Full Performance (Live on KEXP) https://youtu.be/fCiw1Hjp-_g;

Mohsen MOHAMMADI
University of California, Los Angeles
Email: mohammadi@ucla.edu

MODAL CONNECTIVITIES: FORMATIONS OF THE DASTGĀH AS A MULTIMODAL PERFORMANCE SUITE

Safavid Symbolic Classification from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries

Abstract: *What is a dastgāh and how did it emerge? This paper attempts to address that question briefly. The development of Iranian music theory can be traced back to the 7th century, when the legendary musician Bārbad is said to have created a set of seven modes called Rāh. In the 13th century, two authors, Safi-od-Din Ormavi and Mohammad Nishāburi, wrote two accounts of a music system, each based on one bigger set of twelve modes and one smaller set of six modes. By the 14th century, Ormavi's book on music had become the dominant source of information on music theory in a wide region from North Africa to Central Asia. While Ormavi's music system was being established by his followers, a concept of modulation emerged and evolved into a concept of multimodal performance instructions. Although Ormavi illustrated shared notes among twelve modes on a graph of twelve concentric circles, Qotb- od-Shirazi was the first to write about the structural connections between the modes in a way that could be used in modulations.*

Abd-ol-Qader Marāghi applied Shirazi's concept of proximity of the modes to Ormavi's approach of using the set of twelve modes as the basis of the discussion. Hence, he provided a list of proximate modes for each of the twelve maqām, a concept similar to a preliminary version of multimodal performance centered around a certain mode. Eventually, the first version of modulation instructions appeared in seventeenth-century musical texts, and they included four major groups of proximate modes centered around the four modes of Rāst, Dogāh, Segāh, and Chahārgāh. The four groups were established in the eighteenth century as the four shad, each of which was comparable with its previous counterparts, and all four were named after their central mode, although the modulation instruction around Segāh was named Mokhālef. The substantial development was to incorporate an advised order for performing the modes sequentially. For the modulation instructions, the conjunction (and) that connected various modes in each group might be interpreted as an implied advised order for performing the modes, whereas the shad included clear advice for performing the modes in a multimodal performance. The term dastgāh appeared in a few musical texts in the eighteenth century to indicate whether a mode contained sufficient dastgāh to compose songs. Dastgāh was subsequently established as the new title for the groups of multimodal performances in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Unlike shad and its predecessor, no substantial difference existed between dastgāh and its predecessor, the shad. A dastgāh was generally a developed and established version of a shad.

The knowledge of music in the fifteenth-century texts was established as twelve primary, six secondary, and twenty-four supplementary modes (A.-Q. Marāghi 1418, fols. 37v–48r). This system, which was based on Safi-od-Din Ormavi's interpretation, had been developed by subsequent authors such as Qotb-od-Din Shirazi and Abd-ol-Qāder Marāghi, using Mohammad Nishāburi's term shobeh for the set of six derivative modes. Although Nishāburi had purposefully adopted the term shobeh to record a set of six derivative modes, Shirazi did not set any derivational relation between the modes classified as shobeh with the twelve primary or six secondary modes. A derivational relation of a pair of shobeh (supplementary modes) to a certain pardeh (primary mode) was first mentioned by Marāghi as a fairly new concept (A.-Q. Marāghi n.d., 197). Consequently, the complete set of twenty-four shobeh found a fixed relation to the set of twelve pardeh in the sixteenth-century version. In addition, they found derivational relations to the pardeh in that one shobeh derived from the lower range and another derived from the higher range of a certain pardeh.

In addition to the fixation of the shobeh-pardeh relations, the Safavid musicians adopted Nishāburi's account of six secondary modes deriving from twelve primary modes to relate to Ormavi's sets of six secondary and twelve primary modes, even though such a relation was never mentioned by Ormavi or his followers (Shirazi, Kāshi, and Marāghi). Once again, the new concept of being derived from a lower or higher range of a certain mode was applied to the derivational relations; each secondary mode, āvāz, derived from a combination of the lower range of a certain primary mode, pardeh, with the higher range of another. It seems quite imaginative that a system of derivations could contain pardeh that only share their lower or higher range with the lower or higher range of another. Moreover, these derivational relations were borrowed from Nishāburi and applied to Ormavi's two sets of primary and secondary modes; however, Nishāburi did not mention any lower or higher ranges. Nishāburi's derivative modes were only mentioned occasionally and in part; for instance, three derivative modes of Sepehri, Bastar, and Negārinak were once mentioned among an additional set of six secondary modes (Anon. 3983 1792, fol. 3r), which resembled three of Nishāburi's derivative modes: Sepehri, Basteh, and Negārin.

After fixing the shobeh–pardeh relations and adopting the āvāz–pardeh relations, a new set of modes was introduced to encompass previously ignored or recently added modes. The term gusheh had been formerly used in the fifteenth century by Marāghi, who claimed it was equal to the terms pardeh, dawr, and maqam, used for the primary modes; however, he did not name any gusheh (A.-Q. Marāghi 1987, 127). During the sixteenth and seventeenth centuries, gusheh was established as the third set of modes, which included forty-eight additional modes that had previously been excluded. Nevertheless, as the names of these forty-eight gusheh never became fixed, and a fixed derivational relation between the twenty-four shobeh and forty-eight gusheh could not be established, they did not become widely accepted. Although nearly all musical texts written in the sixteenth and seventeenth centuries listed the twenty-four shobeh, along with the twelve pardeh and six āvāz, many of them lacked a section on gusheh, or they made only a vague mention of the term[77] (Qazvini n.d.; Ebn Safi-od-Din 1636, 126; Gorji, n.d., 93–96; Anon. 9957 1839, fols. 5r–6v; Anon. 8858 n.d., fols. 29v–30r; Anon. 2591 n.d., 793). This response conforms to the expectation of a newly emerged set compared with the older sets of pardeh, āvāz, and shobeh. Two musicians of the seventeenth century, Safarchi and Mosannef, even rejected the whole concept of the forty-eight gusheh; Mosannef repeatedly accused those who wrote about gusheh of being ignoramuses (Safarchi 1726, 252; Mosannef, n.d., 42–43). Nonetheless, by the late seventeenth century, the concept of gusheh was sufficiently established to be transferred to the Persian writings produced in India, such as *The Treatise on Music* by Hoseyn Zahiri Esfahāni and *Tohfah-tol-Hend* by Mirza Khan Ebn Fakhr-od-Din Mohammad, which were dedicated to the Mughal emperor, Aurangzeb (1658–1707). While Zahiri mentioned forty-eight names of gusheh and their derivational relations to the twenty-four shobeh in didactic verses, Mirzā Khan could only verify thirty names for the gusheh (Zahiri Esfahāni, n.d., fols. 4v–5v; Ebn Fakhr-od-Din Mohammad, n.d., 504–5).

Making derivational relations between the modes in the sixteenth to eighteenth centuries did not stop at six āvāz, twelve pardeh, twenty-four shobeh, and forty-eight gusheh. These derivational relations were extended at least two steps further: three *āhang* were said to be the root of the six āvāz (A.-Q. Ghaznavi, n.d., 662), and ninety six āvāzeh were said to derive from the forty-eight gusheh (Anon. 3536 n.d., 323). A few manuscripts even extended the modal classification far beyond the common version by referring to "twenty-four gusheh, forty eight shobeh, ninety six *daqiqeh*, one hundred and ninety two pardeh, three hundred and eighty four *nakhleh*, and seven hundred and sixty eight *kavleh*" (A.-H. Shirazi, n.d., fol. 26r), which seems quite imaginary. Another account described derivational relations between twelve pardeh, which were divided into two groups of four primary modes and eight derivatives (Anon. 2591 n.d., 792),[78] and in another version, each pair of pardeh from the set of eight merged and formed one

[77] Some manuscripts did not include the names of the forty-eight gusheh in the text; instead, they drew a derivational graph of six āvāz, twelve pardeh, twenty-four shobeh, and forty-eight gusheh (Ebn Safi-od-Din 1636, 158; Garakāni, n.d., 82; Anon. 3326 1823a, 220; Anon. 3983 1792, fol. 1r; Anon. 4076 n.d., 609; Anon. 8348 1930, fol. 1r; Anon. 3536 n.d., 329).

[78] This derivation relation found an Arabic version, which varied from the Persian version in terms of the names of the primary and derivative modes (*cf.* Shiloah 1981).

pardeh of the set of four (A.-R. Ghaznavi 1916, 7). In a third version, four pardeh derived from the other four (Gilāni 1655, fol. 57v).

The derivational modal system of six, twelve, and twenty-four modes has been widely acknowledged by modern writers as the modal system of Iranian music from the seventeenth to the nineteenth centuries (*e.g.* Caton 1998, 75). While no one has doubted this story, a surviving version of the derivational modal system is still said to be in use in Kashmiri Sufi music (Pacholczyk 1978, 7–8), suggesting that some modal relations must have existed between the related modes. For instance, the primary mode (pardeh) of Rāst and its reportedly derived mode (shobeh) of Panjgāh must have been modally related because Panjgāh was grouped with Rāst to form one of the four collections of the related modes (Anon. 2257 n.d., fols. 277r–277v). It is a similar case for the three other pardeh of Hoseyni, Hejāz, and Zanguleh with their respective shobeh: Dogāh & Mohayyer, Segāh & Hesār, and Chahārgāh & Ozzāl. All three pardeh were put with their related pairs of shobeh as collections of the related modes (Anon. 2257 n.d., fols. 277r–277v).

Nevertheless, there are reasons to conclude that, overall, derivational relations were symbolic relations rather than mode structure relations. First, derivational relations used by the Safavid musicians did not follow either of the two derivational relations first mentioned in accounts by Nishāburi and Bokhāri in the thirteenth century. Bokhāri claimed that the modal system consisted of seven primary modes that each had a secondary mode (A.-S. Bokhāri 1289, 258), but his account was not followed. According to Nishāburi, there were two sets of modes, twelve primary and six derivative modes, and each pair of primary modes was merged to make a certain derivative mode (Nishāburi 1265, fol. 27v). In the Safavid classification, the relation between the two sets of the six and twelve modes could have been either derivational or combinational, i.e., each pair contained in the set of twelve modes could be derived from one of the set of six modes; alternatively, each pair contained in the set of twelve modes could be combined to make one of the set of six modes (Kowkabi 1983, 18). The Safavid classification was thus a combination of the mode classifications by Nishāburi and Ormavi because it applied Nishāburi's derivational relations to Ormavi's two sets of twelve primary and six secondary modes. Although Ormavi and Nishāburi shared eight of the twelve primary modes, they were spread over different pairs and none of the pairs from Nishāburi's and the Safavid's accounts matched; i.e., none of the four pairs of Nishāburi's primary modes, from which the secondary modes were derived, resembled the Safavid's pairs of primary modes. If a modal or musical basis or relation existed for putting two modes together to derive a secondary mode, the eight shared primary modes should have formed the same pairs, or there should have been at least one shared pair of modes; however, not even one pair of modes from Nishāburi's and the Safavid's accounts resembled each other. Besides, Ormavi did not assert any derivational relationships.

Prior to the derivational relations used by the Safavid musicians that seemed to be related to Nishāburi's account, Abd-ol-Qāder Marāghi mentioned one derivational relation between the pardeh of Hejāz and the two shobeh of Ozzāl and Nahoft in his first detailed account of the set of the twenty-four shobeh. This derivational relation was also copied by Marāghi's son and grandson (A.-Q. Marāghi n.d., 197; A.-A. Marāghi, n.d., fol. 21v; M. Marāghi, n.d., fol. 30r). One would expect to find Marāghi's derivational relation repeated in the Safavid tradition, as he was celebrated in Safavid texts as being the last of the greatest legendary musicians (e.g. Qazvini n.d., fol. 63v). However, in the Safavid tradition, Ozzāl and Nahoft are not the two shobeh of Hejāz, nor are they derived from the same primary mode as a pair. According to the Safavid tradition, the two shobeh of Hejāz were Segāh and Hesār, Ozzāl and Chahārgāh derived from Zanguleh, and Nahoft and Homāyun derived from Bozorg (Kowkabi 1983, 18).

Second, making such perfect derivations within a living musical practice seems implausible, if not impossible, even if the first and last sets of the three āhang and the ninety-six āvāzeh are excluded. It is hard to believe that all those derivative modes had modal relations with their roots in a way that they could form a perfect tree diagram of 186 modes. How could it be possible in practice that each of the three āhang gave origin to two āvāz, which each gave origin to two pardeh and which continued up to ninety-six or even more? It is similar to dividing a whole note into two half notes so that each note is divided into two quarter notes until they make a tree diagram of 63 notes. It may be possible to divide the

time of a note value into two exact halves, but it is difficult to believe that each mode could perfectly generate two derived modes.

Third, no explanation was given on the theoretical or practical basis for such relations; on the contrary, some musicians stated that they were unable to explain those relations. They admitted that they did not have the knowledge to relate all forty-eight gusheh to the twenty-four shobeh, not to mention the obscure sets of the three āhang or the ninety-six āvāzeh. Qazvini, for instance, had no knowledge of the forty-eight gusheh and had not read a reference to that. He stated: "[Somebody who] had seen *Jāme-ol-Alhān* informed [me] that the details of the names of the gusheh and their attribution to the shobeh were mentioned there" (Qazvini n.d., fol. 67r); but gusheh was briefly mentioned in *Jāme-ol-Alhān* along with pardeh and maqam as a term for the primary modes with no further details (A.-Q. Marāghi 1987, 127). It was not only difficult to find a practical explanation for the derivational relationship between the forty-eight gusheh and the twenty-four shobeh, but the musical explanation of the derivational relations between the twenty-four shobeh and the twelve pardeh was also difficult to articulate, as it has been stated in a musical manuscript: "The explanation of the shobeh is dependent on other fields such as the knowledge of practice, mathematics, geometry, Euclid[ean geometry] and so on" (Anon. 4583 1878, 104). Qazvini not only admitted his lack of knowledge about the forty-eight gusheh but also stated that the derivational relations between the twelve pardeh and the six āvāz were not easy to explain: "Distinguishing between the notes of each pair of maqam within the āvāzeh, which is composed of those two [maqam], and showing that this [note] is from this maqam and that [note] is from another, poses an enormous difficulty; there is no way to make it possible other than 'putting the instrument and book in front of each other and juxtaposing the instruments' strings with the book's table,'[79] but that is also extremely difficult" (Qazvini n.d., fol. 66r).

Fourth, if modal relations had existed between all the derived modes, it would have been easy for musicians to memorize and explain the derivational relations; the modal relations would have also been articulated in more detail. Instead, they recited and copied didactic poems repeatedly, most likely for memorizing the derivational relations. Various versions of such poems were popular and often quoted, and they were even copied as concise treatises on music (Ebn Safi-od-Din 1636, 130–32; Safarchi 1726, 252; Gorji, n.d., fols. 48v–49r; Anon. 2739 n.d., 48; A.-H. Shirazi, n.d., fols. 53v–55r; Mosannef, n.d., 44).

Last, a first-hand account that clearly rejected modal relations between derived modes and confirmed a symbolism in attributing modes to each other would clear up any doubts. Such an account was mentioned in a sixteenth-century treatise on music that was dedicated to the Shaybānid ruler of Transoxania, Obaydollāh Khan (d. 1539); the book is attributed to Najm-od-Din Kowkabi (d. 984). In a postscript to the account of deriving twenty-four shobeh from twelve pardeh, the text stated: "However, some of the masters did not consider this attribution as definite, and they stated that some primaries [pardeh] have relations to more than two shobeh, as Rāst has relations to four shobeh: Dogāh, Rāst & Panjgāh, Neshāburak, and Neyriz; and some [pardeh] have relations to less than two, such as Navā and Nowruz-e Khārā, which are not close." The text ended by justifying the derivational relations: "This way and presenting this attribution seemed appropriate to register and memorize" (Kowkabi 1983, 18–19). The account was later copied and repeated by Kowkabi's follower who moved to India and authored two books on music (Q. Bokhāri 1861, fol. 14v).

In short, the Iranian modal system in the seventeenth to nineteenth centuries consisted of an unknown number of modes that were classified into at least four sets of six āvāz, twelve pardeh, twenty-four shobeh, and forty-eight gusheh. These four sets were symbolically related to each other in a way that each pair of modes of a larger set derived from a certain mode of the smaller set. This symbolic derivational relation resulted in a tree diagram with at least forty-eight top branches that consecutively derived from the lower branches. Although some of the attributed modes might have been modally related, the whole concept of the derivational relations must have been a symbolic system of attribution designed for organ-

[79] Corrected from (Qazvini 1599, fol. 7r).

izing the modes. It is likely that the binary derivative relations reappeared in Iranian music as a result of the cultural exchanges between Iran and India in the sixteenth and seventeenth centuries. Indian music was based on the six ragas for the six seasons, each of which had five raginis or wives and eight putras or sons.[80] At the same time, a practical necessity to organize modes based on their modal and structural relations must have been at the origin for the emergence and development of "the collection of the modes" that could be used as modulation instructions, a concept that will be discussed in the following section.

The Emergence of Dastgāh: The Rise of Multimodal Performance

In the thirteenth century, Safi-od-Din Ormavi used a mathematical approach to explain the practice of music in his concise book entitled *Book on the Cycles* (*Ketāb-ol-Advār*). His attempt at theorizing the practice of music was expanded in his more extensive book, *Resālah al-Sharafiyyah*, in which he showed his comprehensive knowledge of the debates on the theory of music in Islamic music-related texts. He quoted Mohammad Fārābi (872–950), the legendary Muslim writer of music theory, and disagreed with his purely theoretical discussions including on the nature of sound (Ormavi 1268, fols. 3v–7v). Ormavi's authentic approach to theorize the new modal system of twelve primary and six secondary modes was subsequently followed by his successors, mainly in the form of commentaries on or translations of his *Book on the Cycles*. Although his follower, Qotb-od-Din Shirazi, disagreed with his theoretical views (Q.-D. Shirazi 1306, fols. 171v–173r), and the somewhat later author, Hasan Kāshi, implicitly stated that Ormavi's set of twelve modes was inaccurate (Kāshi 1435, fol. 166r). Musicians from the fifteenth century onwards celebrated Ormavi as a mystical sage, who revealed the theory of music in his codex. It looked like Ormavi had outlined the absolute knowledge of music in the form of complicated codes and there was no job left but to decode his basic mathematical way of dividing the frets, which could presumably define the pitches, although by no means was it a perfect or completely accurate method (see: Mohammadi 2006).

Although Ormavi's approach was developed during the fourteenth and fifteenth centuries, the practice of music diverged from purely theoretical and mathematical discussions, particularly in the oral tradition of Iranian music. The contradictions between the theory and practice of music were also reflected in the fifteenth-century musical writings. For example, Abd-ol-Qāder Marāghi (d. 1435) used phrases such as "the masters of practice" (*arbāb-e amal*) to contrast the practice of music with the more abstract theoretical discussions that were developed based on Ormavi's tradition (e.g. A.-Q. Marāghi n.d., 108, 110, 115, 116, 117, 125, 131). Marāghi not only criticized Shirazi for not being a performing musician, but he also stated that the theory of music should reflect the practice (A.-Q. Marāghi n.d., 123, 124). While the symbolic relations between the modes were being developed during the sixteenth and seventeenth centuries, the Safavid interpretations of Ormavi's theory of music seemed to diverge widely from practice. The divergence of practice from theory must have increased considerably with the emergence of the concept of symbolic derivational relations. The derivational relations presented a rather symbolic connection between the modes, which might not be fully applied to the practice of music. Therefore, the potential to develop a new classification of the modes must have arisen gradually. The new classification should have been based on the modal or musical relations between the modes to compensate for the symbolic derivational relations and to counterbalance the theory and practice of music.

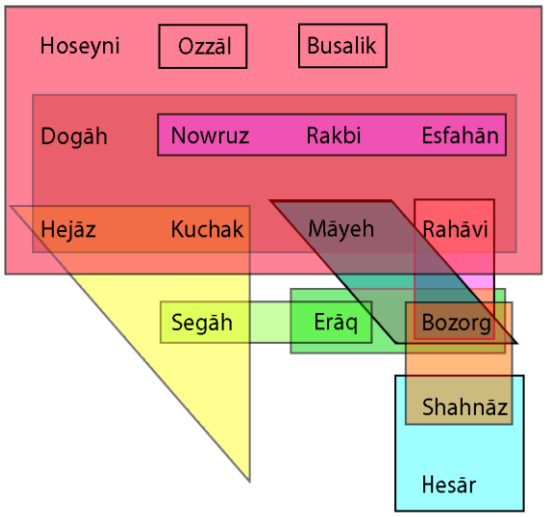
The oldest record on the modal relation between the modes seems to be an account on the shared notes of the primary modes. This account first appeared in the thirteenth century in Ormavi's *Ketāb-ol-Advār* in which he dedicated the tenth chapter to explaining how the notes were shared between two or more of the twelve primary modes. According to his explanation, the first three modes, Oshshāq, Navā, and Busalik, shared all seven notes; thus, if the scale of Oshshāq started from the second note or the third, it would become the scale of Navā or the scale of Busalik. The chapter ended with a diagram of twelve concentric circles, with each circle presenting a scale of one of the primary modes (Figure 2). The seven-

[80] There are different versions of raga-ragini-putra relations with different numbers of raginis and putras attributed to a raga; however, they all consider relations between the three sets of modes.

teen radiuses spread equally on the circles marked the seventeen notes of Ormavi's theoretical scale (Ormavi n.d., fol. 9r).

The subsequent author, Qotb-od-Din Shirazi, went beyond the concept of shared notes between the modes by interpreting the modal relations of the modes as a modulation instruction. Shirazi offered a table in which the related modes were juxtaposed in pairs (Q.-D. Shirazi 1306, fols. 197v–198r). The table was organized into two parts: The first part contained a list of the related modes with the same starting notes of the scales, and the second part provided a list of the related modes with different or transposed starting notes of the scales. To present a visual scheme of the relation between the modes according to Shirazi, the first part of his modulation table is summarized as a diagram in which related modes are positioned in the same polygons. The table shows that the primary mode of Hoseyni and the secondary mode of Dogāh had more related modes than the others; Hoseyni was related to ten modes and Dogāh had seven related modes. Hence, and purposefully, I call this diagram Dogāh & Hoseyni.

A century later, Abd-ol-Qāder Marāghi gave a more precise and detailed account of the modes that were related to each of the twelve primary modes. This account was essentially a modulation instruction list. According to Marāghi, the primary mode of Rāst, for instance, had a collection of twelve related modes: Hoseyni and Esfahān among the twelve primary modes, or pardeh; Nowruz and Gardāniā among the six secondary modes, or āvāz; and Mohayyer, Panjgāh, Chahārgāh, Segāh, Zāvoli, two forms of Neyriz, and Ashirā among the twenty-four supplementary modes, or shobeh. Since modes are modally correlated, some modes such as Zanguleh could be added to the list of the modes related to Rāst, because Rāst was found in the collection of the modes related to those modes. Hence, the list of the modes related to Rāst includes Hoseyni, Esfahān, Zanguleh, Nowruz, Gardāniā, Mohayyer, Panjgāh, Chahārgāh, Segāh, Zāvoli, two Neyriz, and Ashirā (A.-Q. Marāghi 1418, fol. 52v).



Ormavi's concept of the shared notes between the modes seems to be a theoretical discourse rather than a practical instruction. However, Shirazi created a table of the related modes, which could be used for modulations in practice. Marāghi developed the modulation instructions and suggested a group of related modes for each of the twelve primary modes. The development of that group could be considered an early sign of an emerging concept; the collection of related modes. In the seventeenth century, the concept of the collections of related modes was developed significantly towards a more practical modulation instruction. I found three manuscripts that present similar early accounts of the collections of related modes (Anon. 2257 n.d., fols. 277r–277v; Anon. 3326 1823b, 223; Anon. 7499 1856, 70). The more detailed account outlined five collections, stating that the first and last were related to the same collections of modes:

"If they sing in Rāst, they should pass over [modes of] Gardānieh and Neyriz and Esfahān and Esfahānak and Sepehri and Salmak and Shahnāz and Neshāburak; it would be gracious. And if they sing Dogāh, they should pass over Hoseyni and Mohayyer and Kuchak and Rakb and Āshurā [Ashirān] and Nowruz-e Sabā and Busalik; it would be gracious. And if they sing in Segāh, they should pass over Hesār and Maghlub and Owj and Hejāz and Bustān Negār [Basteh Negār]; it would be gracious. And if they sing Chahārgāh, they should pass over Zanguleh and Ozzāl and Nahoft and Homāyun; it would be gracious. And if they sing Panjgāh, it should be the same as they sing in Rāst." (Anon. 2257 n.d., fols. 277r–277v).

It is not certain whether the five modulation collections were all or just some of the common modulation instructions, and it is unclear whether they were the only version of such collections. Moreo-

ver, it is unclear whether the coordinating conjunction "and" indicated a certain advised order for performing the modes of each collection, although one may assume so.

A specific term was not assigned to the concept of the collections of modes until the seventeenth century, when it was explained as the concept of shad. Safi-od-Din Ormavi had previously used shad to mean *dawr* (cycle) and to refer to the primary modes, when quoting "the folks of this technique (music)" (Ormavi n.d., fol. 7v). Accordingly, shad was also used to refer to the tuning patterns of a certain musical instrument in a way that open strings corresponded to the main notes of a certain mode (A.-Q. Marāghi 1418, fols. 75v–77r). In the seventeenth century, shad was adopted to refer to the developed version of the collections of modes as modulation instructions. An early treatise entitled *Bahjat-or-Ruh* by a so-called Abd-ol-Mo'men Ebn-e Safi-od-Din, briefly mentioned shad and its assumed relations with four elements and four directions:

"There are four shad in music, the first shad is Navā & Neshāburak, fiery and eastern; the second shad is Dogāh & Hoseyni, windy and western; the third shad is Rāst & Panjgāh, northern and watery; the fourth shad is Mokhālef & Erāq, southern and earthy." (Ebn Safi-od-Din 1636, 151).

Two of the mentioned shad, Rāst & Panjgāh and Dogāh & Hoseyni, could be found among the previously untitled collections of modes. Dogāh & Hoseyni was also the name of the diagram that was extracted from Shirazi's table of related modes (Figure 4). The next treatise that mentioned shad as a musical concept was written by a Persian musician in India, Hoseyn Zahiri Esfahāni, who had dedicated his book to the great king of India, Aurangzeb (r.1658–1707). Esfahāni gave a detailed account of the four shad, which appeared to be a firsthand account by a knowledgeable musician (Zahiri Esfahāni, n.d., fols. 5v–6v). The details of the four shad were subsequently circulated in many musical texts of the eighteenth and nineteenth centuries. According to the common version, three of the four shad—Rāst, Dogāh, Mokhālef, and Chahārgāh—matched the previous concept of the collections of modes, and the shad of Mokhālef replaced the collection of Segāh, but given details of Segāh and Mokhālef remained comparable. Table 4 shows the details of the four shad juxtaposed with the details of the modulation instructions (Anon. 2911 n.d., 264–65):

Modes in modulation instruction: Rāst or Panjgāh	Gardānieh, Neyriz, Esfahān, Esfahānak, Sepehri, Salmak, Shahnāz, Neshāburak.
Modes in shad: Rāst	Rāst to Panjgāh to Gardānieh to Busalik to Panjgāh to Salmak to Esfahān to Neyriz to Rāst to Oshshāq to Neshāburak to Nahāvandak to Bayāt to Navā to Oshshāq to Neshāburak to Nowruz-e Arab to Basteh Negār to Māhur to Neshāburak to Panjgāh to Rāst.
Modes in modulation instruction: Dogāh	Hoseyni, Mohayyer, Kuchak, Rakb, Ashirān, Nowruz-e Sabā, Busalik
Modes in shad: Dogāh	Dogāh to Hesār to Dogāh to Hoseyni to Ashirān to Mohayyer to Kuchak to Bozorg to Nowruz-e Sabā? to Gavesht to Nowruz-e Khārā to Nowruz-e Ajam to Navā to Hoseyni to Dogāh.
Modes in modulation instruction: Segāh	Hesār, Maghlub, Owj, Hejāz, Basteh Negār.
Modes in shad: Mokhālef	Mokhālef to Erāq to Segāh to Maghlub to Segāh to Hejāz to Gardānieh to Erāq to Mokhālef.
Modes in modulation instruction: Chahārgāh	Zanguleh, Ozzāl, Nahoft, Homāyun.
Modes in shad: Chahārgāh	Chahārgāh to Ozzāl to Chahārgāh to Nowruz-e Arab to Ozzāl to Chahārgāh to Zanguleh to Rakb to Bayāt to Ajam to Neshāburak to Erāq to Mokhālef to Chahārgāh.

Controversy arose regarding the whole concept and the finer details of shad. For example, Qazvini rejected the concept of shad in his treatise on music, claiming that musicians of his time use shad for "a few parts of a maqam or for the few maqam that they are able to perform, and they do not use shad for the difficult parts of each maqam in which they are unable to compose a song; and there is no doubt that it is incorrect and wrong" (Qazvini n.d., fols. 66v–67r). Esfahāni's treatise on music later reflected the controversy surrounding the finer details of the shad in a postscript to his detailed account of the four shad—Rāst, Dogāh, Mokhālef and Ruh (Chahārgāh):

"However, Hāfez Advār, who was among the recent musicians and was highly skilled in this technique [of music], set [the shad] in a different way; for instance, Navā & Neshāburak & Dogāh & Hesārak-e Navā & Nahāvandak & Oshshāq & Navā & Dogāh & Ajam and so forth. He disarranged most of the tunes and made it an instance of contradiction, which most of the masters consider disagreeable" (Zahiri Esfahāni, n.d., fol. 6v).

Esfahāni's account of the controversy surrounding the shad mentioned Navā & Neshāburak which must be the same shad as "Navā & Neshābur" mentioned in *Bahjat-or-Ruh*. Although it was documented in two separate accounts, it was not widely repeated by subsequent authors. Although the often-quoted version consisted of the four shad, Dogāh, Rāst, Mokhālef, and Chahārgāh, other parallel versions must have existed during the emergence and establishment of the shad. Studying the controversy of both the concept of the shad and the titles or details of various shad deserves a comparative case study that considers many texts. The result should reflect not only the various versions and variations but also the local traditions. It may also provide a better view of how the concept of the shad emerged and evolved over time, and how it was altered or changed while moving across the land or being adopted by local traditions. Considering the final two modes of each shad as they appear in the tables, one can name the four common shad as Rāst & Panjgāh, Dogāh & Hoseyni, Mokhālef & Erāq, and Chahārgāh & Mokhālef. Three of those were also mentioned in *Bahjat-or-Ruh* with the fourth shad, Navā & Neshābur.

A comparison of the four collections of modulation instructions and the four shad shows how the early modulation instructions were developed into the concept of shad by the addition of more related modes and by explicitly mentioning a suggested order for passing from one mode to the next. Even though an implied order of performance is considered for the Safavid modulation instructions, it may not have been as restrictive as the advised order of the shad. Having an advised order transformed the collection of modes from modulation instructions to fixed multimodal performances of related modes under a certain order of passing from one mode to the next.

In short, during the seventeenth to nineteenth centuries, the concept of the collection of modes was being established and evolving into the concept of the shad. The newly emerging concept of the collections of related modes as modulation instructions, which subsequently found a performance order under the title of the shad, was more practical for performing music than the earlier classification of modes that were symbolically put together as mode sets. While being established or fixed, the collections found variations in their numbers, details, and titles. Although the concept of the collections of related modes had no specific title at first, the title of shad was soon adopted and a second title, dastgāh, gradually came into use.

As sets of related modes, the modulation instruction, the shad, and the dastgāh represent different stages of the same concept: a group of related modes around a certain mode. However, some evidence indicates that the dastgāh replaced the shad. First, all four modulation instructions and seven of the nine shad appeared in *The Treatise on the Twelve Dastgāh* as six of the twelve dastgāh: Rāst Panjgāh, Nava & Neshābur, Māhur, Chahārgāh, Dogāh, Shahnāz (Shur Shahnāz), and Segāh (Segāh as modulation instructions and Mokhālef as shad) (Anon. 9957 1839, fol. 13v). Tracing the names of the three categories shows a path from the modulation instructions to the dastgāh.

The substitution of the dastgāh for the shad is also evident from the simultaneous utilization of both terms to describe the same concept in at least three texts. *The Treatise on the Four Dastgāh* explicitly connected these terms by utilizing them simultaneously while giving the full description of the dastgāh of Rāst: "dastgāh of Rāst, which is one of the four major shad" (Anon. 3536 n.d., 325–26). Likewise, the

compiler of *The Treatise on the Twelve Dastgāh* started his detailed description of the common version of the four shad from the shad of Dogāh as, "When an instrumentalist or singer picks the dastgāh, he should first perform the shad of Dogāh" (Anon. 9957 1839, fol. 8r). The simultaneous utilization of dastgāh and shad was also documented in a manuscript that was copied around 1891. The compiler of this manuscript referred to the shad as dastgāh, and he repeated the common version of the four shad. After giving a full description of the first shad of Dogāh, the anonymous compiler added: "This was one dastgāh"; and following the full description of the shad of Rāst, he stated: "the dastgāh is concluded" (Anon. 496 1891, fols. 81v–82r).

The Earliest Sets of Dastgāh in Iran and Azerbaijan

Among all of the manuscripts that mention a set of dastgāh, the twelve dastgāh listed in an anonymous manuscript compiled in 1839–40 (1255 AH) are still the closest account to the modern seven dastgāh system because all seven dastgāh appeared in the list of twelve dastgāh (c.f. Anon. 9957 1839, fol. 13v; M.-N. Shirazi 1914, 34–37). A count of the words shows that the main body of the text (85% of the entire treatise) reflected familiar Safavid discussions regarding the origin and development of music, the twelve pardeh, the six āvāz, the twenty-four shobeh, the forty-eight gusheh, suitable times for the performance of each mode, the shad, the rhythmic cycles, and the musical forms of composition and performance (Anon. 9957 1839, fols. 1r–13r). The main body of the text was followed by a momentous postscript, which forms 15% of the whole text.

The postscript provided brief biographies of a few musicians from the early nineteenth century, namely Āqā-Bābā Makhmur of Esfahan, Rajab-Ali Khan of Kerman, Chālānchi Khan, Āqā Mohammad-Reza, and Āqā Ebrāhim (Anon. 9957 1839, fols. 13r–14v). The addendum is also the earliest dated document on a set of dastgāh, as it shows the formation of the dastgāh system by 1839–40. The short biographical account on Āqā-Bābā Makhmur included the following:

"The common practice among the singers and instrumentalists at that time [Āqā-Bābā's life] and today is the same canon that was established by Āqā-Bābā. That master brought together all the āvāzeh, maqam, shobeh, and gusheh and established twelve dastgāh, as follows: 1. Rāst Panjgāh, 2. Nava & Neshābur, 3. Homāyun, 4. Māhur, 5. Rohāb, 6. Shur Shahnāz, 7. Chahārgāh Mokhālef, 8. Segāh, 9. Dogāh, 10. Zābol, 11. Ashirān, 12. Neyriz." (Anon. 9957 1839, fol. 13r)

Although the text stated that Āqā-Bābā Makhmur "brought together all the āvāzeh, maqam, shobeh, and gusheh and established twelve dastgāh," the extent of his role in the establishment of the twelve dastgāh system remains obscure. It is more likely that he narrated a good version of what he had learned or that the author of the text merely attributed the establishment of dastgāh to him because of his position as the leading musician of the time. The concept of dastgāh was a developed version of the concept of shad, which in turn gradually evolved from modulation instructions. However, by providing significant information about the origin of the court musicians who established the dastgāh system, the text indicated that the tradition of the music was transferred to Tehran once it was established as the capital. One may readily assume that the musicians were originally from big Iranian cities such as Esfahan, Kerman, and Shiraz, where the tradition of art and music had prevailed; they moved to Tehran once the new Iranian court was established enough to patronize the arts. The text provided valuable information on such migrations of musicians (Anon. 9957 1839, fols. 13r–14v).

While dastgāh was a multimodal performance suite containing several modes performed around a central mode with an advised order, āvāz referred to the individual modes of Iranian music. That system was identical to Azerbaijani system of various mughams which could be performed as a single mode or in a multimodal dastgāh performance. The dastgāh existed in the music of Azerbaijan and it was identical to the nineteenth century concept of dastgāh in Iran. Mir Mohsen Qarabāghi (1833–1918) listed 6 dastgāh of Rāst, Māhur, Shahnāz, Rohāb (Rahāvi), Chahārgāh, and Navā (Qarabāghi 1884, fol. 16r). Those six dastgāh were among the twelve.

Modulation Instruction	Shad	Dastgāh in Iran	Dastgāh in Azerbaijan
Rāst or Panjgāh	Rāst (Rāst & Panjgāh)	Rāst & Panjgāh	Rāst
Dogāh	Dogāh (Dogāh & Hoseyni)	Dogāh	
Segāh	=Mokhālef (Mokhālef & Erāq)	Segāh	
Chahārgāh	Chahārgāh (Chahārgāh & Mokhālef)	Chahārgāh Mokhālef	Chahārgāh
	Navā & Neshābur	Navā & Neshābur	Navā
	Shahnāz	Shur & Shahnāz	Shahnāz
	Māhur	Māhur	Māhur
	Nowruz		
	Bayat-e Qajar		
	Denāsori		
		Rohāb	Rohāb
		Homāyun	
		Zābol	
		Ashirān	
		Neyriz	

Bibliography

Anon. 496. 1891. “Treatise on Music.” Tehran. National Library of Iran.

Anon. 2257. n.d. “Treatise on Music.” Saint Petersburg. B 2257. Institute of the Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences.

Anon. 2591. n.d. “Treatise on Music.” Tehran. 2591. Central Library of University of Tehran.

Anon. 2739. n.d. “Treatise on Music.” Tehran. Iranian Parliament Library.

Anon. 2911. n.d. “Treatise on Music.” Tehran. 2911. Malek Library.

Anon. 3326. 1823a. “Treatise on Music.” Tehran. 3326. Malek Library.

———. 1823b. “Treatise on Music.” Tehran. 3326. Malek Library.

Anon. 3536. n.d. “Treatise on Music.” Tehran. 3536. Malek Library.

Anon. 3983. 1792. “Treatise on Music.” Saint Petersburg. B 3983. Institute of the Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences.

Anon. 4076. n.d. “Treatise on Music.” Tehran. 4076. Malek Library.

Anon. 4583. 1878. “Treatise on Music.” Tehran. 4583. Malek Library.

Anon. 7499. 1856. “Treatise on Music.” Tehran. 7499. Central Library of University of Tehran.

Anon. 8348. 1930. “Treatise on Music.” Tehran. 8348. Central Library of University of Tehran.

Anon. 8858. n.d. “Treatise on Music.” Tehran. Iranian Parliament Library.

Anon. 9957. 1839. “The Treatise on the Twelve Dastgāh.” Tehran. Iranian Parliament Library.

Bokhāri, Ali-Shāh. 1289. “Ashjār va Asmār.” Tehran. National Library of Iran.

Bokhāri, Qāsem. 1861. “Maqāmāt-on-Negham.” Persian Ms. 707. John Rylands University Library of Manchester.

Caton, Margaret. 1998. “The Concept of Mode in Iranian Music: Shūr.” In *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, edited by Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds, 6:59–76. New York and London: Routledge.

Ebn Fakhr-od-Din Mohammad, Mirza Khān. n.d. “Tohfa-tol-Hend.” Marseille. Ms. 2178 Bibliothèque de l’Alcazar. Bibliothèque de Marseille.

Ebn Safi-od-Din, Abd-ol-Mo‘men. 1636. “Bahjat-or-Ruh.” Tehran. Iranian Parliament Library.

Garakāni, Mohammad-Ali. n.d. “Treatise on Muisc.” Tehran. 805. Malek Library.

Ghaznavi, Abd-ol-Qāder. n.d. “Treatise on Music.” Islamabad. 4062. Ganj Bakhsh Library.

Ghaznavi, Abd-or-Rahmān. 1916. “Treatise on Music.” Tehran. Iranian Parliament Library.

Gilāni, Ahmad. 1655. "Treatise on Music." Berlin. Staatsbibliothek.

Gorji, Amir Khān. n.d. "Treatise on Music." Tehran. Iranian Parliament Library.

Kāshi, Hasan. 1435. "Kanz-ot-Tohaf." Paris. Suppl. Pers. 1121. Bibliothèque nationale de France.

Kowkabi, Najm-od-Din. 1983. *Treatise on Music*. Doshanbeh: Erfan.

Marāghi, Abd-ol-Aziz. n.d. "Naqāvah-tol-Advār." Istanbul. A. 3462. Topkapı Museum.

Marāghi, Abd-ol-Qāder. 1418. "Maqāsed-ol-Alhān." Paris. Suppl. Pers. 1121. Bibliothèque nationale de France.

———. 1987. *Jāme-ol-Alhān*. Edited by Taqi Binesh. Tehran: Moasseseh Motale'at va Tahqiqat Farhangi.

———. n.d. "Sharh-e Advār." Tehran. 814636. National Library of Iran.

Marāghi, Mahmud. n.d. "Maqāsed-ol-Advār." Istanbul. 3649. Nuruosmaniye Library.

Mohammadi, Mohsen. 2006. "Barresi-ye Ravesh-e Taqsim-e Dastān-hā dar Resāleh-ye Advār-e Ormavi va Vojud-e Eshkāl dar Ān." *Nāmeh-ye Anjoman* 5 (4): 85–102.

Mosannef, Mo'men. n.d. "Treatise on Music." Tehran. Iranian Parliament Library.

Nishāburi, Mohammad. 1265. "Treatise on Music." Saint Petersburg. C 612 Oriental Collection. Institute of the Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences.

Ormavi, Safi-od-Din. 1268. "Resālah al-Sharafiyyah." Yale. Salisbury 73. Yale University Library.

———. n.d. "Ketāb-ol-Advār." Philadelphia. Ljs235. Schoenberg Center for Electronic Texts and Images, University of Pennsylvania.

Pacholczyk, Jozef. 1978. "Sufyana Kalam, the Classical Music of Kashmir." *Asian Music*, Asian Music, 10 (1): 1–16.

Qazvini, Mohammad. 1599. "Treatise on Music." Oxford. Ms Whinfield 8. Bodleian Library.

———. n.d. "Treatise on Music." Tehran. Iranian Parliament Library.

Safarchi, Dowreh. 1726. "Kerāmieh." Tehran. Iranian Parliament Library.

Shiloah, Amnon. 1981. "The Arabic Concept of Mode." *Journal of the American Musicological Society* 34 (1): 19–42.

Shirazi, Abd-ol-Hoseyn. n.d. "Bahjat-ol-Qolub." Tehran. Iranian Parliament Library.

Shirazi, Mohammad-Nasir. 1914. *Bohur-ol-Alhān*. Mumbai: Mozaffari.

Shirazi, Qotb-od-Din. 1306. "Dorra-to-Tāj." Istanbul. 867. Köprülü Library.

———. 1307. "Dorra-to-Tāj." Istanbul. 816. Damat Ibrahim Pasha Library.

Zahiri Esfahāni, Hoseyn. n.d. "Treatise on Music." Edinburgh. OrMs 585. Edinburgh University Library.

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ
Sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor
Email: a.najafzade@yahoo.com

Ramiz ƏZİZOV
AMK-nın professoru, Əməkdar müəllim
Email: ramizezizov@mail.ru

BİR NEÇƏ ZƏRBLİ MUĞAMA TARIXI, NƏZƏRİ VƏ TƏCRÜBİ KONTEKSTDƏN BAXIŞ

Xülasə: *Məqalədə bütün zərbli muğamların, eləcə də adında bayatı və şikəstə sözü olan dəstgah, şöbə və guşələrin yaradıcısı məhz Azərbaycan xalqı olduğu bildirilir. Zərbli muğamların ümumi şəkildə yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası haqqında yığcam bilgi verilir. Müəllif fikirlərini daha dolğun, məzmunlu və mənalı çatdırmaq üçün müxtəlif üsullarla səsləndirilən bir neçə musiqi alətində (kamança, balaban, ney, tütək və zurna) ifa edir. Musiqi alətlərindəki ifa nəzəri bilgilərin təcrübədə əyani göstəricisinə çevrilir.*

Açar sözlər*: Zərbli muğam, şikəstə, bayatı, poetik mətn, yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası, instrumental ifalar*

Аббасгулу НАДЖАФЗАДЕ
Доктор искусствоведения, профессор

Рамиз АЗИЗОВ
Профессор АМК, Заслуженный преподаватель

НЕСКОЛЬКО ВЗГЛЯДОВ НА РИТМИЧЕСКИЕ МУГАМЫ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРАКТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Аннотация*: В статье утверждается о том, что создателем всех ритмических мугамов (zərbli muğam), дестгяхов, разделов, а также частей, где встречается слово «баяты» и «шикясте» является азербайджанский народ. В статье даны краткие сведения об истории, этимологии, морфологии, а также поэтические тексты ритмических мугамов. Автор для содержательного изложения своих мыслей сам играет на нескольких музыкальных инструментах таких, как кеманча, балабан, ней, тутэк и зурна. Исполнения на различных инструментах являются практическим подтверждением его теоретических высказываний.*

Ключевые слова*: ударные мугамы, шикясте, баяты, поэтический текст, история создания, этимология, морфология, инструментальные исполнения*

Abbasgulu NAJAFZADE
Doctor of Arts, professor

Ramiz AZIZOV
Professor of ANC, Honored teacher

SEVERAL VIEWS ON RHYTHMIC MUGAMS IN THEORICAL AND PRACTICAL CONTEXT

Abstract*: The article states that the creator of all rhythmic mughams (zərbli muğam), dastgahs, sections, as well as where the word "bayati" and "shikeste" occurs is the Azerbaijani people. The article*

provides brief information about the history, etymology, morphology, as well as poetic texts of shock mughams. It is interesting that the author himself plays several musical instruments such as kemancha, balaban, ney, tutek and zurna for a meaningful presentation of his thoughts. In other words, in A.Najafzade`s speech, theory and practice complement each other. On the other hand, the author`s performances on various instruments are a practical confirmation of his theoretical statements.

***Keywords**: shock mughams, shikeste, bayati, poetic text, history of creation, etymology, morphology, instrumental performances*

Zərbli muğam – Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisində vokal-instrumental janrlardan biridir. Dahi Üzeyir Hacıbəyli (1885–1948) Azərbaycan musiqisinin iki cür – bəhrli və bəhrsiz olduğunu yazır [5, s. 496]. Onun tələbəsi professor Məmmədsaleh İsmayılov (1912–1994) isə özündə bu qrupların ən mühüm xüsusiyyətlərinin birləşdirən üçüncü, – "qarışıq bəhrli" adlandırdığı qrupun da olduğunu bildirir [6, s. 18]. O, bu qrupa zərbli muğamları daxil edir. İfa boyu ritmik olaraq və zərb alətləri ilə müşayiət olunduğundan bu janra zərbli muğam adını vermişlər.

Yaranma tarixi. Bəzi mütəxəssislər ümumən zərbli muğamların virtuoz tarçı Mirzə Fərəc Rza oğlunun (1847–1927) məlum əlyazmasına istinadən [11]. XIX əsrdə yaradıldığını bildirirlər. Lakin tanınmış musiqişünas, bəstəkar və dirijor Əfrasiyab Bədəlbəyli (1907–1976) Orta əsrlərdə ifa olunmuş dörd zərbli muğamın ("Bahar", "Bustan", "Üzri", "Vamiq") adını əsərlərində çəkmişdir [1, s. 30, 62, 137, 138]. Deməli, zərbli muğamların təməli təxminən XII–XIII əsrlərdə, bəlkə də bir neçə əsr əvvəl qoyulmuşdur.

Zərbli muğamların böyük bir kəsimi əsasən ulu ozan-aşıq yaradıcılığının məhsuludur. Xatırladaq ki, ozan və ya aşıq – yaradıcılığında şairlik, nəğməkarlıq, çalğıçılıq (instrumental ifaçılığı), bədii qiraət və rəqs sənətlərini üzvi surətdə birləşdirən xalq sənətkarıdır.

Etimologiyası. Son elmi ədəbiyyatlarda zərbli muğam termini "zərbi-muğam" kimi təqdim olunur. Fikrimizcə, burada yanlışlığa yol verilir, Əfrasiyab Bədəlbəyli məşhur "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti"ndə bu ifadənin düzgün yazılış qaydasını təqdim etmişdir: zərbli muğam [1, s. 141]. Bəzi mütəxəssislər zərbli muğamların mühüm bir hissəsini təşkil edən "şikəstə"nin fars kəlməsi (sınmış, qəlbi qırılmış mənasında) olduğunu iddia edirlər. Folklor bilicisi, tanınmış ictimai və dövlət xadimi, Azərbaycan SSR-in ilk Hərbi komissarı Əlihüseyn Dağlı (1898–1981) isə "şikəstə" sözünün mənasının xalis Azərbaycan türkcəsində açıqlandığını bildirir. Onun fikrincə, "şikəstə" arxaik sözlərimizdən biri olan "sığışda"dan törənmişdir. Ə.Dağlı yazır ki, qədimdə davada yaralanana "sığışda" deyilibdir. Sonralar "sığışda" farslaşıb, "şikəstə"yə çevrilib [3, s. 162-163]. Yəni farsların dilində bu söz fonetik dəyişikliyə uğrayaraq "şikəstə" şəklində tələffüz olunmuşdur. Ümumiyyətlə, yüzlərlə türk sözləri farsların dilinə keçmiş, sonralar təhrif olunmuş şəkildə özümüzə qayıtmışdır. Məsələn: bozorg – böyük; cəngi – sanqi, zəngi; kereşmə – girişmə, hünər – Hun+ər, o cümlədən şikəstə – sığışda və s.

Türk əsgərləri yaralı düşmənə hörmətlə yanaşmış, onları əsir götürdükdən sonra müalicə etdirmişlər. Beləcə sağ qalan fars əsirləri üçün "sığışda" sözü yaddaqalan olmuşdur.

Morfologiyası. Dəstgahlardan fərqli olaraq zərbli muğamlar müəyyən ritm çərçivəsində ifa olunur. Dəqiq ritmə tabe olan instrumental müşayiət melodiyanın əsasını təşkil edir. Buradakı instrumental epizodlar, yəni araçalğılar melodik cəhətdən müxtəlif olur.

Hər bir zərbli muğamın instrumental musiqisində aparıcı xətt, yəni Avropa termini ilə desək, refren (fransız sözüdür, rondo formasında təkrarlanan əsas mövzu) mühüm yer tutur. Refrendən öncə müxtəlif melodiyalar ifa edilir və onlar sonda həmin refren hissə ilə tamamlanır. Adətən vokal-muğam partiyaların hər bəndinin ilk melodiyasından sonra instrumental araçalğılarda refren müstəqil şəkildə səsləndirilir. Bütün bəndlər bu şəkildə, yəni növbələşmə əsasında ifa edilir. Zərbli muğamların poetik mətnini əsasən bayatılar təşkil edir, bəzən gəraylı, qəzəl və qoşmalardan da istifadə olunur.

XIX əsrdə Azərbaycanda 30-dan artıq zərbli muğam ifa edilmişdir: "Arazbarı-Osmanlı" ("Osmanlı" və ya "Mani"), "Aşığı", "Badamı şikəstə", "Bağlama", "Bahar", "Bakı şikəstəsi" ("Fatma şikəstəsi", "Kəsmə-şikəstə", "Qədeşi şikəstə"), "Bayatı", "Bustan", "Cığatayı" ("Cağatayı"), "Çığdan-çıxmaz şikəstə", "Çoban şikəstəsi", "Əşiran", "Heydəri", "Heyratı" ("Heyratı-Kabili", "Əraq-Kabili",

"Kabili"), "Kərəmi şikəstə", "Keşişoğlu", "İrəvan şikəstəsi", "Laçın şikəstəsi", "Qarabağ şikəstəsi", "Qarakürd", "Qəribi", "Qobustanı şikəstə", "Mənsuriyyə" ("Mənsuri"), "Naxçıvan şikəstəsi", "Osman-Gərayi", "Ovşarı" ("Əfşarı"), "Sarıtorpaq şikəstəsi", "Səmayi-şəms" ("Səba-şəms"), "Şikəsteyi-fars", "Şirvan şikəstəsi", "Üzri", "Üzzal", "Vamiq" və s.

Müasir dövrdə bunların bir hissəsi geniş istifadə edilməkdədir: "Arazbarı-Osmanlı" ("Mani"), "Bakı şikəstəsi" ("Kəsmə-şikəstə"), "Heydəri", "Heyratı" ("Heyratı-Kabili", "Əraq-Kabili", "Kabili"), "Qarabağ şikəstəsi", "Qobustanı şikəstə", "Mənsuriyyə" ("Mənsuri"), "Ovşarı" ("Əfşarı"), "Sarıtorpaq şikəstəsi", "Səmayi-şəms" ("Səbayi-şəms"), "Şirvan şikəstəsi", "Üzzal".

Digər zərbli muğamlar isə demək olar ki, unudulmuşdur. Göründüyü kimi, zərbli muğamların arasında şikəstələr xüsusi yer tutur. Otaylı-butaylı, Güneyli-Quzeyli Azərbaycan musiqisində biz hələlik 40-dan artıq şikəstənin adını çəkə bilirik, amma yəqin ki, onların sayı daha artıqdır. Həmin şikəstələr bunlardır:

1. "Badamı şikəstə"; 2. "Bakı şikəstəsi" ("Kəsmə şikəstə"; "Qədeşi şikəstə"); 3. "Bayatı şikəstə"; 4. "Bəylər şikəstəsi"; 5. "Cığdançıxmaz şikəstə"; 6. "Çoban şikəstəsi"; 7. "Dərbənd şikəstəsi"; 8. "Dilqəm şikəstəsi"; 9. "Döymə şikəstə"; 10. "Əhməd şikəstəsi"; 11. "Gəncə şikəstəsi"; 12. "Xalxalı şikəstə"; 13. "Xaric şikəstə"; 14. "Xızı şikəstəsi" ("Mərsiyə-zikri şikəstə"); 15. "Kəllə şikəstəsi"; 16. "Kərəm şikəstəsi" ("Atlı Kərəm"); 17. "Koroğlu şikəstəsi"; 18. "İrəvan şikəstəsi"; 19. "Qarabağ şikəstəsi"; 20. "Qaradağ şikəstəsi"; 20. "Qazax şikəstəsi"; 21. "Qədim şikəstə" ("Qocaman şikəstə"); 22. "Qobustan şikəstəsi"; 23. "Quba şikəstəsi"; 24. "Laçın şikəstəsi"; 25. "Məryəmoğlu şikəstə"; 26. "Mirzəcanı şikəstə" ("Mirzəli şikəstəsi"); 27. "Naxçıvan şikəstəsi"; 28. "Ney şikəstəsi"; 29. "Orta şikəstə"; 30. "Peyvəndi şikəstə"; 31. "Salyanı şikəstə"; 32. "Sarıtorpaq şikəstəsi"; 33. "Şəkəroğlu Kərim şikəstəsi"; 34. "Şikəstə"; 35. "Şikəsteyi-fars"; 36. "Şirvan şikəstəsi"; 37. "Turabı şikəstə"; 38. "Urmu şikəstə"; 39. "Vəlicanı şikəstə"; 40. "Zarıncı şikəstə"; 41. "Zəncançay şikəstəsi"; 42. "Zil şikəstə" [9, s. 55-56].

Öncə "Arazbarı-Osmanlı" zərbli muğamını balabanda fraqment şəklində ifa edib, bu muğamla bağlı sonradan yaranmış problemlərə diqqət yetirmək istəyirəm. Bu zərbli muğamı "Şur"un ahəngi, kökü əsasında qurulub. Lakin "Şur" dəstgahında deyil, müstəqil şəkildə ifa edilir.

"Arazbarı-Osmanlı" zərbli muğamında ifa olunan "Arazbarı" təsnifinin tempi moderato cantabile, ölçüsü isə ¾-dür. "Osmanlı"nın isə tempi alleqretto, ölçüsü 2/4-dir. "Arazbarı-Osmanli" zərbli muğamı ifa edildikdə dinləyicidə xoş ovqat yaradır.

Ə.Dağlı "Arazbarı" təsnifinin "Ləngəri" də adlandığını yazır [4, s. 65].

"Arazbarı"da bir fraza da olsun muğam ifa edilmədiyi halda, hansı səbəbdən zərbli muğam kimi muğamşünaslıqda qəbul olunmuşdur?

Fikrimizcə, bu iki səbəbdən ola bilər. Birincisi, "Arazbarı-Osmanlı" zərbli muğamı ifa edilərkən, mütləq "Arazbarı" təsnif kimi oxunmuşdur. İkincisi, isə muğam proqramları tərtib edilərkən (o, cümlədən Mirzə Fərəcin qeydləri) xanəndələrin ritmlərini məşq etdirməkdən ötrü bu təsnifdən istifadə ediblər.

XIII əsrdə qüdrətli Osmanlı türk dövlətinin şərəfinə qurulan bu zərbli muğam əvvəllər yalnız instrumental şəkildə ifa olunurdu. Sonralar xanəndəlik sənətinin inkişafı ilə əlaqədar "Osmanlı" adlı zərbli muğam yaradıldı. Təəssüf ki, Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra, kommunist ideologiyasına uyğun olmadığından "Osmanlı" bir müddət tədris proqramlarından çıxarıldı, daha sonra "Mani" adlandırıldı. Yəni sovet ideologiyasına görə dinlə və türkçülüklə bağlı deyimlər, o cümlədən "Osmanlı" qadağan edildiyindən, onu "Mani" ilə əvəz etmişdilər. "Məani" isə ərəb sözüdür, mənası – mənaların cəmi deməkdir. Bu ifadənin isə "Mani" zərbli muğamına heç bir aidiyyəti yoxdur.

"Osmanlı" bəzən "Osman-Gərayi" də adlandırılıb. Filoloq, tanınmış muğam bilicisi Ramiz Fasehin (1939–2012) qeydlərinə görə, "Mani", "Osmani" və "Osman-Gərayi" müxtəlif cür adlansalar da, mahiyyətcə, məqam və quruluş etibarı ilə "Türk marşları"nı andıran eyni zərbli muğamlardır [10, s. 87].

"Bakı şikəstəsi" (yaxud **"Kəsmə şikəstə")** zərbli muğamı "Segah"ın məqam-intonasiyası, ahəngi, kökü əsasında qurulub. Orta, moderato tempində ifa edilir, ölçüsü 4/4-dür. Haqqında danışdığımız zərbli muğam müasir dövrdə daha çox "Kəsmə şikəstə" adı ilə tanınır. "Kəsmə şikəstə" zərbli muğamının tarixi adı "Bakı şikəstəsi" olmuşdur. Səsləndirilərkən istifadə edilən musiqi ibarələrinin "kəsilə-kəsilə", "qırıq-qırıq" çalınması səbəbindən bu muğam "Kəsmə şikəstə" adlandırılıb. Segah məqamı əsasında

qurulduğundan, "Bakı şikəstəsi" də bu muğamın emosional xarakterini yaradır. Yəni dinləyicidə qəm-qüssə, kədər ovqatı oyadır.

"Bayatı" – M.Fərəcin yazdığına görə, XIX əsrdə ifa olunmuş bir zərbli muğamdır [11, s. 51]. Fikrimizcə, "Bayatı" elə, müasir "Çoban bayatı" muğamıdır və bu da zərbli muğam kimi ifa olunmur. Bəlkə də "Çoban bayatı"da ritmik çalarlar, gəzişmələr olduğundan onu zərbli muğam kimi düşünmüşlər. Lakin zərbli muğamların özünəməxsus strukturu olduğundan və "Çoban bayatı" bu tələblərə cavab vermədiyindən onu zərbli muğam adlandırmaq düzgün deyil.

Xatırladaq ki, Təbriz musiqiçiləri "Çoban bayatı" əsasında "Çoban şikəstəsi" adlı zərbli muğam ifa etmişlər [13]. Burada zərbli muğamlar üçün xarakterik olan instrumental araçalğılar mövcuddur.

Bayatılardan söz düşmüşkən bildirməliyik ki, musiqi mədəniyyətində 50-yə yaxın muğamın (dəstgah, şöbə, guşə) adında bayatı sözünə rast gəlirik. Bu söz adını 24 Oğuz elindən biri olan Bayatdan almışdır. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının "Bismillah-ir-rəhman ir-rəhim"dən sonrakı cümləsindən məlumdur ki, Dədə Qorqud Bayat adlı eldən çıxmışdır [7, s. 30]. Dahi şəxsiyyətlər – İmadəddin Nəsimi (1369–1417), Məhəmməd Füzuli (1494–1556), Cavad Xan Qacar (1748–1804), Xurşidbanu Natəvan (1832–1897) və Üzeyir Hacıbəyli (1885–1948) də Bayat elinin bir nümayəndəsi olmuşlar [2, s. 411].

Ağcabədi, Bərdə, Neftçala, Ucar, Şamaxı, Şabran rayonlarında Bayat adlı kəndlər mövcuddur. Mütəxəssislərin fikrincə, həmin kəndlərin adı vaxtilə bu yerlərdə məskunlaşmış bayat tayfaları ilə əlaqədar yaranmışdır. Adında "Bayatı" sözü işlədilən muğamların yaradıcısı birmənalı şəkildə Azərbaycan xalqına məxsus olan bayat tayfalarıdır. "Bayatı" kəlməsi istər etnonim, istər toponim, istərsə də qövm isimləri ilə birləşərək fərqli muğam adlarını əmələ gətirir. Böyük ürəkli xalqımız yaratdığı muğamlara səxavətlə müxtəlif regionların adlarını verməklə, beynəlmiləlçi olduğunu bir daha nümayiş etdirmişdir.

Biz adında "Bayatı" sözü olan terminlərin siyahısını latın qrafikalı Azərbaycan əlifbasının sıralanması üzrə ("A"-dan "Z"-yə) təqdim edirik: 1. "Atüstü bayatı"; 2. "Azər-bayatı"; 3. "Bayatı"; 4. "Bayatı-ağı" (dini mərasimlərdə); 5. "Bayatı-əcəm"; 6. "Bayatı-əmül"; 7. "Bayatı-Əraq"; 8. "Bayatı-ərəban"; 9. "Bayatı-fars"; 10. "Bayatı-feli"; 11. "Bayatı-İsfahan"; 12. "Bayatı-İsfahani-Mühəyyər"; 13. "Bayatı-kürd" (dəstgah); 14. "Bayatı-Qacar" (dəstgah); 15. "Bayatı-Qacar guşəsi"; 16. "Bayatı-Mənsuri"; 17. "Bayatı-Neyriz"; 18. "Bayatı-Nəhoft"; 19. "Bayatı-race"; 20. "Bayatı-Rast" (ərəb klassik musiqisində); 21. "Bayatı-rəvəndi"; 22. "Bayatı-Rumi"; 23. "Bayatı-Segah" (ərəb klassik musiqisində); 24. "Bayatı-şikəstə" (zərbli muğam); 25. "Bayatı-Şiraz" ("Bayoti-Şeroziy" adı ilə özbək-tacik şaşmakomlarında vokal-instrumental şöbə); 26. "Bayatı-Şur" (ərəb klassik musiqisində); 27. "Bayatı-türk"; 28. "Bazəm-Bayatı-Şiraz"; 29. "Bazəm-Bayatı-kürd" ("Şur" dəstgahının sonuncu şöbəsi) [8, s. 163]; 30. "Bəhri-Bayatı-əcəm"; 31. "Boz bayatı"; 32. "Çoban-bayatı"; 33. "El bayatı"; 34. "Eyzən-bayat"; 35. "əl-Bayat" (İrak "Rast" makamında); 36. "Qatar-bayatı"; 37. "Muxammasi-Bayot" (özbək-tacik şaşmakomlarında instrumental bölmə); 38. "Mürəkkəbi-bayat"; 39. "Nasri-Bayot" (özbək-tacik şaşmakomlarında vokal-instrumental şöbə); 40. "Novruz-bayatı"; 41. "Pəs bayatı"; 42. "Rüstəm bayatı"; 43. "Sallama bayatı"; 44. "Talkini-Bayot" (özbək-tacik şaşmakomlarında vokal-instrumental şöbə); 45. "Ufari-Bayot" (özbək-tacik şaşmakomlarında vokal-instrumental şöbə); 46. "Zil Bayatı-Qacar"; 47. "Zil Bayatı-Şiraz" və s.

ABŞ-da yaşayan şumeroloq alim Tariyel Azərtürk gil yazılarına əsaslanan tədqiqatlarında üç min il əvvəl yaşamış antik şairimiz **Şəmsi Ədəd Abiyə** istinadən müasiri olan **Ulu Xan Bayat Çapan**dan söz açır:

Ulu Xan Bayat Çapan ulu, u Mətim!..
Pah, uyuyur!..
Çal müziyim, rah cam,
Al qəm, samma horrayam!.. [12, s. 904-912].

Ulu Xan Bayat Çapan Ete Eli ölkəsində yaşamış türklərin bir nümayəndəsi olmuşdur. O, vaxtilə ölkənin hökmdarı, məşhur və mətin sərkərdəsi və şairi kimi tanınmışdır.

Tariyel Azərtürk poeziyamızda olan bayatı janrının, eləcə də "Çoban bayatı" muğamının yaradıcısının məhz Bayat Xan Çapan olduğunu bildirir.

“Heydəri” – zərbli muğamı “Şüştər”in ahəngi, kökü əsasında qurulub, orta templi, 2/4 ölçülüdür. M.Fərəc “Şüştər” dəstgahında “Heydəri”ni (“Əfşarı” ilə “Osman-Gərayi” arasında) təqdim edir [11, s. 51].

“Heydəri” dinləyicidə mərdlik, cəngavərlik, qəhrəmanlıq hissləri oyadır. “Heydərə məxsus musiqi” fikrini ifadə edir. Ərəb sözü olan Heydər Həzrət Əlinin ləqəblərindən biridir və dilimizdə şir, əjdaha, igid, cəsur mənalarını bildirir.

“Heyratı” (“Heratı”) – zərbli muğamı “Mahur-Hindi” muğamının kökündə, “do” mayəli rast məqamı əsasında qurulub. Bu zərbli muğam “Əraq” şöbəsinin bitkin cümlələrindən ibarətdir. Marşvarı, moderato tempində ifa edilən “Heyratı”nın ölçüsü 2/4-dir.

XX əsrin əvvəllərinəcən “Heyratı” özünə “Mahur-Hindi” dəstgahında zərbli muğam kimi yer almışdı. Lakin sonralar “Heyratı” “Mahur-Hindi” dəstgahının tərkibindən çıxarılmış, müstəqil şəkildə ifa olunmuşdur.

“Heyratı” zərbli muğamının əvvəlində ifa edilən ilk epizod “Əraq” (II oktavanın “do” səsi), dayaq səsi II oktavanın “re” səsi olan digər epizod isə “Kabili” adlanır.

“Heyratı” dinləyicidə gümrahlıq, nikbinlik, mərdlik hissləri aşılayır və onu qəhrəmanlığa çağırış kimi dəyərləndirirlər. Türkiyə hərbi musiqisində, mehtər marşlarında “Heyratı”nın əsas instrumental motivlərini əks etdirən melodiyalardan istifadə edilir. Bəlkə bu səbəbdən müasir dövrdə də hərbi-vətənpərvərlik ruhuna görə, “Heyratı” muğamının əsas instrumental epizodu hərbi hissələrdə əsgər marşı kimi oxunur.

“Heyratı” zərbli muğamı vaxtı ilə Əfqanıstanın paytaxtı olmuş Herat şəhərinə görə tərtib olunmuşdur. Yəni bu söz Heratsayağı, daha dəqiqi, heratlılara ithaf olunmuş muğam fikrini ifadə edir. “Heyratı” adlı muğama başqa Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətində rastlaşmırıq. Bəs, necə olub ki, “Heyratı” Azərbaycan muğamlarında özünə yer almışdır?

Səfəvi imperatoru Şah İsmayıl Xətainin (1487–1524) vassalı Zəhirəddin Babur (1483–1530) Kabul hökmdarı idi. Xatırladaq ki, Babur böyük Hind-Türk dövlətinin banisi, sərkərdə, alim, şair, xəttat, memar, musiqiçi-bəstəkar kimi tanınmışdı. Lakin Herat başda olmaqla Əfqanıstanın böyük bir hissəsi Şah İsmayılın əlinə keçmişdi və onun oğlu Təhmasib orada hakimlik edirdi. Təhmasib sarayında fəaliyyət göstərmək üçün Azərbaycandan Əfqanıstana xanəndələr, musiqiçilər dəvət edirdi. Həmin musiqiçilər Əfqanıstanın bir sıra şəhərlərini mədh etmiş və onların adlarını əbədiləşdirmək üçün muğamlar (şöbə, yaxud guşə) yaratmışlar.

“Səmayi-şəms” (“Simayi-şəms”, “Səbayi-şəms”) – zərbli muğamı “Şur” muğamının ahəngi, kökü əsasında qurulub. Moderato tempində ifa edilən “Səmayi-şəms”in ölçüsü 2/4-dir. “Səmayi-şəms” zərbli muğamının kökü tarda “sol” (fortepianoda “fa” diyez) səsidir.

“Səmayi-şəms” zərbli muğamı həm müstəqil şəkildə, həm də “Şur” dəstgahında “Əşiran”dan sonra ifa edilir. Hər iki halda “Zəmin-Xara”, “Hicaz”, “Sarənc”, “Qəməngiz” şöbə-guşələri çalınıb-oxunur və nəhayət, “Şur”un mayə pilləsinə qayıtmaqdan ötrü “Nəşibü-fəraz” şöbəsindən istifadə edilir. Bu baxımdan “Səmayi-şəms”i kiçik həcmli muğam da adlandırmaq olar. Yəni “Səmayi-şəms” digər zərbli muğamlardan fərqli olaraq müstəqil muğam quruluşuna malikdir.

Bütün müstəqil muğamlarda olduğu kimi, “Səmayi-şəms” də ifa olunduğu zaman girişdən zilə doğru yüksələrək son pərdəyə çatdıqdan sonra tədriclə eniş başlayır. Yəni muğam cümlələri eyni qaydada, yüksəldiyi kimi, pillə-pillə enərək başlanğıc pərdədə tamamlanır.

Bu muğamı bəzən yanlış olaraq “Simayi-şəms” də adlandırırlar. Əslində simayi-şəms milli ornamentlərdən biri olub, müxtəlif sahələrdə (xalça sənətində, toxuculuqda, xüsusən də sədəfdüzmədə) daha geniş tətbiq olunur. Ramiz Faseh haqqında danışdığımız muğamın düzgün adının “Səmayi-şəms” olduğunu və bu ifadənin tarixi məna daşıdığını yazır. Burada “səma” sözü lüğəti anlamda göy, asiman olsa da (həmçinin “eşidirəm” mənası da var – A.N.), təsəvvüf (sufi) fəlsəfəsinə görə, zahidlərin (tərki-dünya olan asketik din xadimləri) oxuduqları dini nəğmə, “şəms” isə ərəbcə günəş mənasını bildirir.

Başqa ehtimala görə, “Səmayi-şəms” Azərbaycanın böyük mütəfəkkiri Şəmsi Təbrizinin (tam adı: Şəmsəddin Məhəmməd ibn Əli ibn Məlikdad Təbrizi, ?–1272) şəninə və onun səmasına (sufi rəqsi) bəstələnmişdir. R.Fasehə görə, bu muğam öz mənşəyini atəşpərəstlik dinindən götürmüşdür. Zərdüşt

Peyğəmbərin "Avesta" kitabına görə, günəş atəşpərəstlik dinində Allah hesab olunur. Bu səbəbdən möbidlər, yəni atəşə ibadət edənlər günəşin çıxdığını gördükdə onu tərifləmiş, şəninə xüsusi nəğmələr oxumuşlar.

Ə.Dağlının fikrincə, "Səmayi-şəms" öz kökünü "Səbayi-şəms"dən almışdır və bu zərbli muğamının fərqli adıdır. B.Mənsurov da bu zərbli muğama "Səba-şəms" deyirdi. Fikrimizcə, "Səbayi-şəms" zərbli muğamı Orta əsrlərdə ifa olunmuş 24 şöbədən biri olan "Səba" əsasında formalaşmışdır. Xaraktercə əzəmətli və möhtəşəm olan "Səmayi-şəms" zərbli muğamı dinləyicidə məğrurluq, həmçinin şən və lirik əhvali-ruhiyyə hissləri oyadır.

Məqalənin yekunu olaraq, "zərbli muğam", "Səmayi-şəms" kimi terminlərin indiyədək yanlış yazıldığına, "şikəstə"nin arxaik sözümüz olan "sığışda"dan törəndiyinə diqqət çəkirik. Həmçinin burada bütün zərbli muğamların yaradıcısı məhz Azərbaycan xalqı olduğu bildirilir. Burada günümüzədək düşünüldüyü kimi, zərbli muğamların XIX əsrdə deyil, faktlara istinadən Orta əsrlərdə yaradıldığı ilk dəfə diqqətə çəkilir. Zərbli muğamların ümumi şəkildə yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası haqqında bilgi verilir. Maraqlıdır ki, müəllif bəzən fikirlərini daha dolğun, məzmunlu və mənalı təqdim etmək üçün müxtəlif üsullarla səsləndirilən bir neçə musiqi alətində (kamança, balaban, ney, tütək və zurna) ifa edir. Yəni müəllifin çıxışında nəzəriyyə ilə təcrübə qovuşaraq bir-birini tamamlayırlar. Müəllifin musiqi alətlərindəki ifaları nəzəriyyədə söylədiklərinin təcrübədə təsdiqinin əyani göstəricisinə çevrilir.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan türkcəsində

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: "Şərq-Qərb", 2017, 472 s.
2. Ələkbərov Ə.F. Azərbaycan türkləri. Etnogenetik təşəkkülünə dair (bütün yollar Tanrıçılığa doğru aparır). Bakı: "Turxan" NPB, 2020, 676 s.
3. Əlihüseyn Dağlı (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. (I kitab). Bakı: "MBM", 2006, 192 s. (kitab müəllifin AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda C-1021/9974 şifrəsilə qorunan əlyazması əsasında A.Nəcəfzadə tərəfindən tərtib edilib və nəşr olunmuşdur).
4. Əlihüseyn Dağlı (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. Beşhissəli əlyazması, III hissə. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu, C-1175/38009 şifrəli qovluq.
5. Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii və publisistik əsərlər. Bakı: "Şərq-Qərb", 2008, 544 s.
6. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. II nəşr. Bakı: "İşıq", 1984, 100 s.
7. Kitabi-Dədə Qorqud. Tərtibçi, çapa hazırlayan, ön söz və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə. Bakı: "Yeni Nəşrlər Evi", 1999, 704 s.
8. Mansurov E.B. Mansurovlar. Bakı: "Çaşıoğlu", 2011, 288 s.
9. Nəcəfzadə A.İ. Alim Qasımov haqqında düşüncələrim (Dahi sənətkarın 65 illiyinə həsr olunur). Bakı: "Azərbaycan", 2022, 120 s.
10. Ramiz Faseh (Paşayev R.M.). Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. Bakı: "Çıraq", 2004, 144 s.
11. Rzayeva-Bağırova R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. Bakı: "İşıq", 1986, 74 s. (şəkilli).

Rus dilində

12. Азертюрк Т.В. (Алиев Т.В.). Генезис тюрка и тюркского языка (на основе клинописи). II том. Бишкек: «Улуу Тоолор», 2017, 1298 (-740) с.

Saytoqrafiya

13. https://www.youtube.com/watch?v=m9IFtb_pdYw&feature=youtu.be&t=11&fbclid=IwAR3RW2X5vd2ExNz_H1qhjQYnFjD3ioBbKFmKEHc5U_nA2lY8gxJU9Y-F5Iw; https://youtu.be/m9IFtb_pdYw?t=11

Könül NƏSİROVA
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
Musiqi nəzəriyyəsi kafedrasının müdiri və professoru
Email: perfice139@gmail.com

HACI MƏMMƏDOVUN ƏLYAZMASINDA AZƏRBAYCAN MUĞAM DƏSTGAHLARI VƏ XALQ NƏĞMƏLƏRI PROBLEMI

Xülasə: *Azərbaycanda tarixən muğam sənəti müxtəlif nöqteyi-nəzərdən işiqlandırılır. XX əsrdə bu prosesdə görkəmli tarzən Hacı Məmmədovda iştirak edir. Musiqiçinin şəxsi arxivində qorunub saxlanılan "Azərbaycan muğamları, xalq nəğmələri, təsniflər və rənglər haqqında" əlyazmasında bəzi dəstgahların tərkib hissələri barədə məlumat verilir. Müəllif öz müşahidələrini C. Qaryağdıoğlunun əlyazması və M. Mansurovla müqayisə edir. H.Məmmədov xalq mahnılarının mətnləri (bir neçə variantda) və məqamları, ifaçılar barədə məlumatla bölüşür. Onun əlyazmasının tədqiqi müasir muğam dəstgahları müqayisə və rekonstruksiya etməyə imkan yaradır.*

Açar sözlər: *muğam, dəstgah, şöbə, guşə, nəğmə, xanəndə, poeziya, təsnif, rəng*

Konul NASIROVA
Doctor of Philosophy in Art Studies
Baku Music Academy named after U. Hajibeyli
Head and professor of the Department of Music Theory

INVESTIGATING THE AZERBAIJANI MUGHAM DASTGAHS AND FOLK SONGS WITHIN HAJI MAMMADOV'S MANUSCRIPT

Abstract: *The study of mugham art in Azerbaijan encompasses a multitude of perspectives that contribute to a comprehensive understanding of its historical development. During the 20th century, Haji Mammadov emerged as a prominent artist who actively participated in this ongoing exploration. Preserved within Mammadov's personal archive is a manuscript titled "About Azerbaijani mughams, folk songs, classifications, and colors," which serves as a valuable repository of information pertaining to the constituent elements of select musical instruments. By undertaking a comparative analysis with the manuscripts of J. Garyagdioglu and the works of M. Mansurov, the author of this study elucidates his own observations, presenting multifaceted insights into the lyrical compositions of folk songs in diverse versions, along with accompanying details regarding the performers. This investigation of Mammadov's manuscript not only enables a comparative analysis but also facilitates the reconstruction of contemporary mugham dastgahs, thus contributing to the scholarly discourse on the preservation and interpretation of this traditional Azerbaijani musical form.*

Keywords: *mugham, dastgah, part, gushe, negme, khananda, poetry, tesnif, color*

Конуль НАСИРОВА
Доктор философии в области искусствоведения
Бакинская Музыкальная Академия имени У.Гаджибейли
Заведующий и профессор кафедры теории музыки

ПРОБЛЕМЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ МУГАМ ДАСТГАХОВ И НАРОДНЫХ ПЕСЕНЬ В ПОРУЧЕНИИ ГАДЖИ МАМЕДОВА

Аннотация: *Исторически искусство мугама в Азербайджане освещается с разных точек зрения. В 20 веке в этом процессе участвовал видный художник Гаджи Мамедов. В рукописи «Об*

азербайджанских мугамах, народных песнях, классификациях и цветах», хранящейся в личном архиве музыканта, приводятся сведения о составных частях некоторых инструментов. Автор сравнивает свои наблюдения с рукописью Дж. Гарягдыоглу и М. Мансурова. Г.Мамедов делится текстами (в нескольких вариантах) и моментами народных песен, информацией об исполнителях. Изучение его рукописи дает возможность сравнить и реконструировать современные мугамы дестгяхи.

Ключевые слова: *мугам, дестгях, отдел, уголок, песня, певец, поэзия, классификация, колорит*

Azərbaycanda tarixən muğam sənəti musiqiçilərin diqqət mərkəzində olmuş, müxtəlif nöqteyi-nəzərdən işiqlandırılmışdır. XX əsrdə davam edən bu prosesdə Azərbaycanın Xalq artisti, tarzən Hacı Məmmədovda iştirak etmişdir. Özünəməxsus musiqi üslubu və dərin biliklərə malik olan musiqiçinin şəxsi arxivində qorunub saxlanılan "Azərbaycan muğamları, xalq nəğmələri, təsniflər və rənglər haqqında" əlyazması böyük maraq doğurur [1].

Əlyazmada Rast, Şur, Mahur, Hümayun dəstgahları, Məqami Zabil, "Rahab yaxud "Rəvahi" dəstgahı, Nəva Nişapur dəstgahı, Dügah dəstgahı, Bayatı Qacar, Segah dəstgahlarının tərkib hissələri və quruluşu barədə dəyərli məlumat verilir. Müəllif, Cabbar Qaryağdıoğlunun Azərbaycan Elmlər Akademiyasında qorunub saxlanılan əlyazmasına və Mansur Mansurova istinad edərək, öz müşahidələrini onların yazdıqları ilə müqayisə edir, böyük elmi maraq doğuran fikirlərlə bölüşür. O muğam dəstgahlarını şöbələr, guşələr və daha iri hissələrə ayırır. Təqdim olunan mətndə müəlliflərin istifadə etdikləri terminlər olduğu kimi verilir.

H.Məmmədov Rast muğam dəstgahından başlayır, onu 4 böyük hissə və bir neçə kiçik bölməyə ayırır. 1-ci böyük hissəyə o, Bardaşt, Mayei rast, Uşşaq, Hüseyni guşələrini; 2-ci - Vilayəti, Dilkəş; 3-cü – Şikəsteyi-fars, Mübəriqqə, Xavəran və Əşiran; 4-cü hissəyə isə İrak, Pəncgah, "yenə də Ərak"ı aid edir.

H. Məmmədov, C. Qaryağdıoğlunun əlyazmasındaki Rastın hissələrinin adlarını çəkir: "Rast öz məqamını göstərib sonra Guşeyi Hüseyni, Vilayət, Dilkəş, Gərai, Ərak, Pəncigah, yenə Rak və ya Ərak üzü ilə yenir rastın mayəsinə, sonra Təsnif oxunur, Hüzzal göstərib yenə də rasta yenilir" [1, s.5].

Rast muğamında Şikesteyi fars kimi böyük bir hissə haqqında heç bir məlumat verilməməsi H.Məmmədovu təəccübləndirir. Bunu izah etməyə çalışan müəllif belə qənaətə gəlir ki, görkəmli xanəndə "... bəlkə də bilərəkdən bu haqda göstəriş verməmişdir, çünki hal-hazırda və yaxud keçmiş zamanda xanəndələrin əksəriyyəti rast muğamını oxuyarkən Şikəsteyi farsı təxirə salıb onu Hüzzal bölməsində əks etdirirlər" [1, s. 5-6].

Azərbaycan musiqi elmində Rast muğamı dəfələrlə tədqiqat obyekti olub və notlaşdırılıb. "İzahlı muğam lüğəti"ndə qeyd olunur ki, M.Maqomayev tərəfindən tarzən Q.Primovun ifasında (1928), Niyazi – xanəndə C.Qaryağdıoğlunun (1935), T.Quliyev – tarzən M.Mansurovun, xanəndə Z. Adıgözəlovun və tarzən Q.Primovun, N.Məmmədov – Ə.Bakıxanovun, xanəndə H.Hüseynov və tarzən B.Mansurovun ifasından nota yazılmışdır [2]. Həmin mənbədə Rast muğam-dəstgahının şöbələrinin adı da verilir: Novruz-Rəvəndə, Rast, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti (bəzən Dilkəş), Xocəstə, Xavəran, Əraq, Pəhcgah, Rak, Əmiri və Məsihi. Bu tərkibin H.Məmmədovun göstərdiyi ilə müqayisəsi bəzi maraqlı məqamları üzə çıxarır. Əsası isə odur ki, lüğətdəki Rast dəstgahında Şikesteyi fars yoxdur.

1925-ci il mayın 9-da Azərbaycan Dövlət Türk musiqi texnikumunun Şərq şöbəsi müəllimlər komissiyasının iclasında qəbul olunan Ü.Hacıbəylinin yazdığı ilk tar proqramında da Şikesteyi fars bölməsi yoxdur [3]. Burada "Rast dəstgahının yolu" Rast, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Məsihi, Dəhri, Xəcüstə, Xavəran, Əraq, Pəncgah, Rake-xorasani, Qərai və Rast şöbələri kimi verilir. "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında (1945) Üzeyir bəy rast məqamının beş böyük şöbəsini göstərir – Maye-Rast, Hüseyni, Vilayəti, İrak, Qarai [4].

Eldar İsgəndərov və Arif Əsədullayevin "7 klassik Azərbaycan muğamı" solo violonçel üçün işləmə kitabına da nəzər yetirsək, bu dərs vəsaitində Rastda Bərdaşt (Novruzu rəvəndə), Mayə, Gərdaniyə və Mahuri Mühəyyər guşələri, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Xocəstə, Əraq, Pəncgah, Rak, Qərai şöbələri

verilir. Yəni burada da Şikəsteyi fars yoxdur [5]. Məlumdur ki, Əraqdan mayəyə "Xavəran", "Əmiri", "Məsihi" adlı şöbələr vasitəsilə qayıtmaq mümkündür ki, bu cür enmə "Qərai" adlanır.

Ə.Bədəlbəylinin "Musiqi lüğəti"ndə maraqlı cədvəldə üç muğam məktəbinin – Bakı (Abşeron), Şuşa (Qarabağ), Şamaxı (Şirvan) Rast dəstgahının şöbə və guşələrinin ardıcıllığı verilir [6]. Bakı -15, Şuşa – 18, Şamaxıda isə bu dəstgah 21 hissədən ibarətdir. Maraqlıdır ki, Şamaxı Rastında "Şikesteyi fars" şöbəsi var və o, nisbi olaraq, 3-cü hissəyə təsadüf edir. Yəni, məhz Şamaxı variantı H.Məmmədovun yazdığı fikri təsdiq edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, böyük musiqiçi və cərrah-həkim olan Hacı Məmmədov 1920-ci ildə Şamaxıda dünyaya göz açmış və dəfələrlə məhz Şikesteyi fars şöbəsi olan Rast dəstgahını eşitmişdir. Şikəstə - Şamaxı zonasının həm xanəndələri, həm də aşıqları tərəfindən sevilən janrdır. Xanəndələrin repertuarında özünəməxsus yer tutan "Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə", "Şirvan şikəstəsi" aşıq yaradıcılığına məxsusdur, lakin ikisi daha onlar tərəfindən ifa olunmur. Yalnız "Şirvan şikəstəsi" həm aşıqların, həm də xanəndələrin yaradıcılığında önəmli yer tutur. Bu janrı ilk dəfə səciyyələndirən Ü.Hacıbəyli yazır: "Şikəstə və bayatıya aşıq dəstəsinin dəstgahı demək olar, çünki bu növ musiqi təgənnisi əsl onların qoftə olub qoftəsi məzmunca müxtəlif olduğu halda, bəstəsi yeknəsəkdir..." [7].

Tədqiqatçılar şikəstə janrının muğam sənətinə daxil olmasının səbəbləri arasında onun zərbi muğama yaxınlığını, hər ikisinin qarışıq bəhrli janrlar qrupuna aid olmasını, poetik mətnin bayatıya əsaslanmasını və "Segah" məqamında yazılmasını vurğulayır [8].

Bu gün musiqi təcrübəsində Şikesteyi-fars bir çox muğamlarda – "Rahab", "Şur", "Segah"ın beşinci pərdəsində qurulan mərkəzi şöbədir. Dahi Ü.Hacıbəyli də Şikesteyi-farsı "Şegah" məqamının ikinci şöbəsi kimi göstərir [4].

H.Məmmədov Azərbaycan xalq musiqisində əsas muğamlardan biri olan, böyük həcmli Şur dəstgahının yeddi hissədən ibarət olmasını və içərisində bir neçə kiçik guşələr və bölmələrin yerləşməsi barədə yazır. 1-ci hissə - Bərdaşt, Mayeyi şur, Muyə və Bayatı türk guşələri; 2-ci hissə - Şur Şahnaz, Səlmiyək, Busəlik güşələri; 3-cü hissə - Bayatı əcəm; 4-cü hissə - Şikesteyi fars, Mübariqqə, Xavəran, Əşiran guşələri; 5-ci hissə - Simayi şəms; 6-cı hissə - Hicaz; 7-ci hissə - Sarəncdir. Müəllif əlavə edir ki, "Sarəncdən Nişibi fərəz ilə enib şurun mayəsində tamam olaraq qurtarır" [1, s. 6].

Beləliklə, H.Məmmədov Şur dəstgahına 7 böyük şöbə və 9 kiçik guşəni aid edir. Müəllif vurğulayır ki, C.Qaryağdıoğlu bəzi mühüm hissələri qeyd etmir: "Şur şahnazı, səlmiyək və büsəlik güşələri ilə bayatı əcəmə keçmə qaydasını və yaxud şikestüyi fars kimi böyük bir hissəni və bu hissənin içərisinə daxil olan Mübəriqqə Xavəran və Əşiran kimi güşələri göstərməmişdir. Əksinə, Baba Tahir, Mavərənnahr guşələri haqqında qeyd edir..." [1, s. 8]. H.Məmmədov hesab etmir ki, C. Qaryağdıoğu ilə eyni zamanda və ondan irəli yetişən Azərbaycan xanəndələri Şur dəstgahını onun göstərdiyi kimi oxuyub. Müəllif bununla razılaşmır və yazır: "... bu heç bir vəch ilə düzgün ola bilməz. Çünki Şur Şahnazsız və Şikesteyi farssız Şur dəstgahı yoxdur" [1, s. 8].

H.Məmmədov bunun səbəbini izah etməyə çalışır və belə qənaətə gəlir ki, C.Qaryağdıoğlu bu tərkibi özünəməxsus ifa etdiyi bir yolla göstərmişdir. Məlumdur ki o, yüksək diapazona və zil səsə malik, zil pərdələrdə məharətlə oxuyan xanəndə olmuşdur. "Ola bilər ki, dəstgahların aşağı pərdələrindən tezliklə özünə çıxış yolu taparaq zil pərdələrə qalxmaq istəyən Cabbar, tarın aşağı və orta pərdələrində ifa olunan Şur Şahnaz və Şikesteyi fars bölmələrini oxumaqdan vaz keçmişdir" [1, s.9]. Çox güman ki, buna görə də xanəndə bu bölmələr haqqında məlumat vermir. Hacı Məmmədov məşhur tarzən Q.Primova istinad edərək, onun "Şur dəstgahına Şur Şahnaz, Şikesteyi Fars ilə Mübariqqənin, Xavəran ilə Əşiranın olmasını qəti surətdə" təsdiq etməsini nəzərə çatdırır.

Qeyd etmək lazımdır ki, Ü. Hacıbəyli şur məqamında 7 böyük bölməni seçir – Maye şur, Şur-şahnaz, Xicaz, Bayatı Kürd, Simai Şəms, Nişibi faraz. Dahi sənətkar tərtib etdiyi proqramda isə Şur dəstgahının yolunu belə göstərir: Mayeyi-şur, Dəramədi şur, Mayə, Bayatı-türk, Şikəsteyi-fars, Nişibi–fəraz, Simayi-şəms, Hicaz, Sarənc, Qəmənqiz, Şahnazi məşq, Şahnazi kürd, Dilkəş ilə Səlmək, Buselik, Şur [3]. Müasir musiqi təcrübəsində Şur dəstgahı fərqli şəkildə ifa olunur və onun tərkibinə Şur şahnaz daxil edilir.

H.Məmmədovun müşahidələr apardığı üçüncü muğam-dəstgah Cahargahdır. Onun fikrincə Cahargahın 4, Mənsuriyyəni də daxil etsək, 5 hissəsi mövcuddur: "Mayeyi cahargah, Güşeyi zabil və Bəstənigar, Hasar (qərrə), Manəndi Müxalif, çahargaha endikdən sonra zərb ilə, Mənsuriyyə" [1, s.10]. Ardınca müəllif C.Qaryağdıoğlunun göstərdiyi tərkibi təqdim edir (Mayeyi cahargah, Güşeyi zabil, Güşeyi Bəstənigar, Mənəndi Müxalif, Təsnif, həmin zərbi ilə Mənsuriyyə oxunur və Məqlub vasitəsilə enir mayəyə). H.Məmmədovun fikrincə belə tərkib qədim zamanlarda oxunardı, müasir xanəndələr isə "...cahargahda hasarda oxuyurlar, halbuki, hasarı gərək zabil dəstgahında oxuyasan. Oxuculara məlum olsun ki, çahargahın mayəsində hasar ləhnindədir. Bu mənsuriyyədə mağlubda, yenə cahargahın zil pərdələridir. Ona görə də çahargahda hasar oxumaq xaric və artıqdır" [1, s. 10].

H.Məmmədov əlavə edir ki, C.Qaryağdıoğlunun bu fikri hasarın öz yerini tamamilə aydın bir surətdə göstərir, "çünki mayeyi və yaxud mənsuriyyədə oxunan nəfəsləri eyni ilə bir kvinta yuxarı modulyasiya edib təkrar etmək həqiqətən yersizdir" [1, s. 11]. Eyni zamanda vurğulayır ki, yüksək diapazonlu və uca səsli bəzi xanəndələr hal-hazırda hasardan istifadə edir. Bu zaman o, həm də Q.Primovun dəfələrlə Abdulbağı Zulalovun Cahargah dəstgahında hasar oxumasını (1901-1902 illər) xatırlayır. H.Məmmədov müxtəlif məlumatları müqayisə edərək, belə nəticəyə gəlir ki, C.Qaryağdıoğlunun fikri qanun ola bilməz, çünki "cahargahda hasar bölməsi olmasa da onu keçmiş və hal-hazırdakı xanəndələrimiz o qədər ustalıq və məharətlə ifa edirlər ki, hasar bu dəstgahda bir miras olaraq bu günə qədər davam etməkdədir" [1].

H.Məmmədov müasir xanəndələrin Mahur dəstgahını necə ifa etməsi barədə fikirlər ilə bölüşərək, onun 4 hissədən təşkil olunmasını qeyd edir: Mayə; Mübariqqə: Vilayət, Dilkəş – təsnif oxunaraq; Şikesteyi fars və Əşiran guşəsi ilə Mahur və sonluq. Ardınca isə vurğulayır ki, C.Qaryağdıoğlu ilə şərikdir, çünki o da, bu dəstgahın tərkibini eyni ilə göstərir.

"Hümayun" dəstgahında isə H.Məmmədov 4 hissəni və bir neçə kiçik bölməni seçir. Əsas hissələr: Hümayun-mənəvi, Məsnəvi və Xocəstə guşələri; Feli; Tərkib və Hüzzal. Mənəvi, Məsnəvi və Xocəstə guşələri kiçikdir, Hümayun ilə Feli arasında ifa edilir. Tarzən qeyd edir ki, C.Qaryağdıoğlunun əlyazmasında bizə məlum olmayan iki guşə haqqında deyilir - Novruz və Qəhri. O, belə qənaətə gəlir ki, onları axtarıb-tapmaq maraqlı məsələdir. H.Məmmədov vurğulayır ki, müasir xanəndələr onun göstərdiyi yolla bu dəstgahı oxuyur. Müəllif həm də yazır: "Bundan əlavə Humayun Rast dəstgahının Vilayəti bölməsində də ifa olunur, və "rast hümayun" adlanır". Bu məlumata o, C.Qaryağdıoğlunun əlyazmasında da rast gəlir. Ü.Hacıbəyli isə öz proqramında Humayun dəstgahının yolunu belə göstərir: Hümayun, Feli, Tərkib, Novruzu, Ravəndi, Məsnəvi, Həzəl, Hümayun [3].

H.Məmmədov Zəbil dəstgahının 4 hissəsinin adını belə ardıcıllıqla göstərir – Mayei zabil, Müyə, Manəndi Muxalif və bir oktava zildə yenə Zabil (1 hissə), Mübariqqə (2 hissə), Hasar (3 hissə), Manəndi müxalif, Zabildə bitirmək. Müəllif əlavə edir ki, C.Qaryağdıoğlu bu muğamın bölmələrini eynilə göstərir və onun əlyazmasından bir sitat gətirir. C.Qaryağdıoğlu Zabilin, özü yazdığı kimi, "köhnə" zamanda oxunan yolunu göstərir – Mayə, Manəndi müxalif, təsnif ilə Mayəyə qayıtmaq, Mübariqqə, yenə Manəndi müxalif, zabil. Ardınca isə qeyd edir ki, müasir dövrdə xanəndələr Segah və Şikesteyi farsda oxuyur, lakin C.Qaryağdıoğlu keçən zamanlarda oxunan variantı "dürüst" sayır, "çünki Mirzə Hüseyn Segahı elədə gərək tək segah oxunsun" [1, s. 15].

Xanəndənin bu fikrini dəstəkləyən H.Məmmədov yazır ki, onun müasir təfsirində əsas nöqsanlarından biri "qəti surətdə Hasar bölməsindən istifadə" edilməməsi, itib getməsidir. Onun fikrincə "Segah yalnız tək ifa edilməlidir. İndiki xanəndələrin əksəriyyəti Zabil dəstgahında Segah və Şikesteyi farsda ifa edirlər" [1, s. 15]. Zabil və Segahın birləşdirilməsini H.Məmmədov "gözəl və məharətli" sayır və hətta əmələ gələn bu muğamın "Segah zabil dəstgahı" adlandırılmasını nəzərə çatdırır. Bu faktı müsbət qarşılayan tarzən, onu "musiqi xəzinəmizdə daha bir yeniliyə səbəb" olduğunu vurğulayır.

Bayatı İsfahan dəstgahından söz açan H.Məmmədov onun əsas etibarilə 4 hissədən ibarət olmasını nəzərə çatdırır – Mayə, Bayatı İsfahan, Bayatı Şiraz və Ruyi ərak, Uzzaldan Dilrubə enərək Bayatı İsfahanda bitirmək. Bu muğamın zərifliyi, lətifliyinə görə xalq arasında "Ərusi musiqi" ("Musiqi gəlini") adlandırılmasını nəzərə çatdırır. Ardınca o, yenə C.Qaryağdıoğlunun əlyazmasında bu muğama aid məlumata müraciət edir. Onun fikrincə görkəmli sənətkarın göstərdiyi Əbilcən – olduqca kiçik bir

nəfəsdən ibarətdir və çox zaman səslənmir. C.Qaryağdıoğlunun mayə bölməsi haqqında heç bir məlumat vermədiyini onun öz səsinə uyğunsuzluğunu nəzərə alaraq etməsi fikrini irəli sürür. H.Məmmədov həm də qeyd edir ki, "Bayatı Şiraz dəstgahı bəzi yerlərdə Bayatı İsfahan və bəzi yerlərdə isə Bayatı Şiraz dəstgahı" adlandırılır və hər biri eyni dəstgahdan ibarətdir [1].

Azərbaycanın xalq artisti, mahir tarzən Bəhram Mansurov ehtimal edir ki, "Bayatı-Şiraz" muğamı müstəqil muğam kimi yalnız XIX əsrdə formalaşıb və əvvəllər "Bayatı - İsfahan" dəstgahı kimi tanınıb. "Bayatı-İsfahan" Yaxın Şərq musiqisində "İsfahan" adlanıb və o, 12 əsas muğamdan biri olub [9]. Müasir Azərbaycan musiqi sənətində "Bayatı-İsfahan" - muğam şöbəsi, kiçik həcmli "Bayatı-Kürd və "Bayatı-Şiraz" muğamlarının tərkibinə daxil olan ikinci əsas şöbə kimi tanınır [2].

H.Məmmədovun nəzər yetirdiyi muğamlar arasında "Rahab dəstgahı – yaxud "Rəhavi" var. Tarzən onun əsasən 4 hissədən və bir neçə xırda bölməciklərdən təşkil olunmasını nəzərə çatdırır: Əmiri; Rahab, Nəva, Məsnəvi, Mənəvi və Cəhəri guşələri; Ərak; Pəncgah, Rahab. O, hesab edir ki, Rahab öz xarakteri etibarilə digər dəstgahların əksəriyyətini göstərə bilir. Yəni, "...tərkibində Şikəsteyi fars olan dəstgahlarda Rahabın çalınması və yaxud oxunması asanlıqla meydana gəlir. Çünki bunlar lad etibarilə bir-birinə yaxındılar" [1, c. 18].

C.Qaryağdıoğlunun əlyazmasındaki sitatdan məlum olur ki, xanəndə Rahavi – "ismi var, cismi yoxdur" dəstgahı adlandırır. Yəni başqa muğamlarda o özünü göstərir, "amma başqa məqamlar onun pərdəsində qərar tutmurlar" [1, s. 18]. H. Məmmədov müasir zamanda bu muğamın C.Qaryağdıoğlunun göstərdiyi yolla səslənməsini vurğulayır: Əmiri, Nəva guşəsi, Məsnəvi, Mənəvi, Cəhəri, Əraqi Pəncgah, Rahab və Təsnif.

Bu gün müasir musiqi ifaçılığında "Rahab" dəstgahı özünəməxsus yer tutur və Şur ailəsinə daxildir. Məlumdur ki, tarixi keçmişimizdə o, 12 əsas muğamdan biri olmuşdur. C.Qaryağdıoğlunun əlyazmasındaki fikirlər onu göstərir ki, artıq XIX əsrə qədər o öz çoxtərkibliliyini itirib, lakin çox sevilən muğamlardan biri olub. F.Şuşinski qeyd edir ki, bu zaman Qarabağ xanəndəsi Dəli İsmayıldan sonra Şəkili Ələsgər "Rəhab" muğamının mahir ifaçısı kimi tanınıb [10].

XX əsrdə N. Məmmədov görkəmli tarzən Əhməd Bakıxanovun, Ə.Məmmədli isə tarzən Kamil Əhmədovun ifasından "Rəhab" muğamını notlaşdırmışlar. Onlara nəzər yetirsək, kifayət qədər mürəkkəb tərkibi olan muğam-dəstgahı ilə rastlaşırıq. C.Qaryağdıoğlu və H.Məmmədovun göstərdiyi bölmə və guşələrlə yanaşı, digərləri də mövcuddur, yəni Bərdaşt (Əmiri), Mayə Rəhab, Əmiri, Mübəriqqə (Şikəsteyi Fars), Nəva, Əraq, Qərayi, Məsihi, İraq. Burada rast gəlinən Şikəsteyi fars bölməsi bir çox dəstgahlara daxildir, sadəcə olaraq, hər bir muğamın məqam xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir və müxtəlif pərdələrdə tamamlanır.

H.Məmmədov "Nəva Nişapur dəstgahı"nın 10 hissədən ibarət olması barədə yazır. O, xatırladır ki, onun Nəva hissəsi öz xasiyyəti ilə Şura bənzəyir və məqam cəhətindəndə ona yaxındır. Lakin daxili bölmələri Şurdan tamamilə fərqlidir və bu hissələri o, Əməkdar İncəsənət xadimi M. Mansurovun verdiyi məlumat üzrə göstərir: Bərdaşt (maye), Nişapur, Pəhləvi, Mənəvi, Köhəri, Dəşti, Hacı yuni, Bayatı kürd, Bayatı türk, Baba tahir. N.Məmmədov qeyd edir ki, aydın surətdə onun haqqında göstəriş vermək mümkün deyil, çünki heç bir xanəndə və ifaçı onu istifadə etmir. O, vurğulayır ki, hətta C.Qaryağdıoğlu öz xatirələrində Nəva Nişapur dəstgahı haqqında heç bir məlumat vermir. Ü. Hacıbəylinin muğam proqramında da onun adı çəkilmir.

Lakin İzahlı muğam lüğətində Nəva Yaxın Şərq xalqlarının 12 əsas muğamları sırasında ikincisi, Azərbaycan musiqisində isə Nəva, Nişapur, Dəraməd-Şahnaz, Busəlik, Hüseyni, Məsihi, Şahnaz, Hacı Yuni, Bayatı-Kürd, Azərbaycan, Əşiran, Zəng-Şötör, Kərkuki, Şah Xətai, Əfşari və Şikəsteyi-Şirvan şöbə və guşələrindən ibarət dəstgah kimi göstərilir. Burada Nəva dəstgahının ikinci adının Nəvayi-Nişapur olması qeyd edilir. Nişapur isə bu dəstgahın birinci şöbəsidir. Məlumdur ki, Nəva Nişapur dəstgahı tarzən Bəhram Mansurovun yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Böyük sənətkar az ifa olunan bu dəstgahın mahir ifaçısı sayılırdı. Onun sənətini yüksək qiymətləndirən Ü.Hacıbəyli, tarzəndən muğamların yeni tədris proqramını tərtib etməsini xahiş edir. Bu proqrama digərləri ilə yanaşı o, "Bayatı-Qacar", "Nəva", "Mirzə Hüseyn Segahı", "Dəşti"ni əlavə edir. Maraqlıdır ki, onunla belə H.Məmmədov yazır ki, heç bir xanəndə və ifaçının repertuarında o yoxdur və bunun səbəbini izah etmək çətindir.

Tarzən "Bayatı Qacar" dəstgahının 6 hissədən ibarət olmasını qeyd edir: Bərdaşt, maye; Hüseyni; Şikesteyi fars, zildə yenə də Bayatı qacar; Zəminxara; Mavərənnəhr, sonra da Şikesteyi fars, Qərayi, Bayatı Qacar. H.Məmmədov keçmişdə bu muğamdan geniş, müasir zamanda isə nadir halda istifadə olunması barədə yazır. Onun fikrincə, "böylə gedərsə bu dəstgahda Dügah və Nəva kimi işlənilməyib aradan çıxa bilər" [1, s. 21].

Müasir musiqi təcrübəsində o, Bayatı-Qacar adı ilə tanınan, Dügah və Şur muğamlarının tərkibinə daxil olan əsas şöbələrdən biridir. Eyni zamanda, Bərdaşt, mayə, Hüseyni, şikəstə, zil Bayatı-Qacar kimi şöbələrdən ibarət kiçik bir dəstgahdır.

H.Məmmədov Azərbaycan xalqının ən sevimli muğamlarından olan Segah dəstgahının 5 hissədən təşkil olunmasını və xalq arasında öz pərdələrinə görə fərqli adlandırılmasını vurğulayır: "Orta segah, "mi" (tarın pərdəsi), Mirzə Hüseyn segahı, "lya": Xaric segah, "si", tarın "sol" pərdəsində ifa olunan segah" (1, s.22). H.Məmmədov onların hər birinin öz xüsusiyyətinin olmasını nəzərə çatdıraraq, xanəndələrin səs imkanları ilə bağlayır. Məsələn, o, "sol" pərdədə ifa olunan segahın bəzi xanəndələrin bu pərdədə səslərinin nisbətən yaxşı işləməməsi səbəbindən bir o qədər də əlverişli saymır. H.Məmmədov segahlardan əsasını orta segahı sayır və yazır ki, tarın orta pərdəsində daxil olan hissələrin oxunması xanəndə üçün xeyli asanlaşır. Segahın hissələrini o, belə göstərir: Bərdaşt; Segah; Şikesteyi fars; Mübərriqə; Xavəran güşəsi; İrak və ya Manəndi muxalif; Segah.

Segahın Mirzə Hüseyn adının kim tərəfindən və nə vaxt verilməsini əfsanəvi mülahizələr sayır. O, C.Qaryağdıoğlunun əlyazmasından bir epizodu sitat şəklində verir: "Şuşa şəhərində məşhur Sallar təxəllüslü Mİrzə Hüseyn hər vaxt şeir yazanda segah üstə zümzümə edib yazardı. Yoldaşları buna həmişə segahi Mirzə Hüseyn deyərdilər. Ona görə də Mirzə Hüseyn segahı adı verildi" [1, s. 23]. H.Məmmədov vurğulayır ki, bir neçə Mirzə Hüseyn bu fürsətdən istifadə etməyə cəhd göstərdi, lakin şairin adı ilə də bağlı olmasını şübhəli adlandırdı.

H.Məmmədov, Əməkdar incəsənət xadimi, müəllimi M.Mansurovla söhbət əsnasında əsas muğam dəstgahları və onların hissələrinin adlarını göstərir. Burada Rast, Şur, Bayatı İsfahan, Mahur, Cahargah, Zabil, Rahab, Humayun, Nəva Nişapur, Dügah, Segah dəstgahlarını nəzərdə tutur. O, vurğulayır ki, M.Mansurov C.Qaryağdıoğlunun adlarını çəkdiyi bəzi hissələr və kiçik guşələri ilə razılaşmır və onları tənqid edir. Məsələn, Rast dəstgahında Şikesteyi farsın, Şurda isə Şuri-Şahnazın və Şikesteyi farsın, Cahargahda Hasarın və s. H.Məmmədov müəlliminin "bu bölmələrsiz həmin dəstgahlar nə əvvəllər və nə də ki, indiki zamanda heç bir vaxt olmamışdır" fikri ilə tam razıdır. C.Qaryağdıoğlunun Mahur dəstgahı barəsində verdiyi məlumat, çox güman ki, "Orta Mahura" aiddir.

H.Məmmədov dəstgahlarla yanaşı kiçik muğamların olmasını xatırlayır və bunu M.Mansurovun verdiyi məlumat əsasında göstərir:

1. "Şüştər" – 6 qapılı şəhər adından götürülmüşdür". Onun hissələri: Əmiri, Şüştər, Mənəvi, Məsnəvi, Tərkib, Şüştər [1, s. 28];
2. Bayatı kürd və onun tərkibi: Bayatı Kürd, Bayatı Türk, Hacı Yuni, Ayağı Azərbaycan;
3. Ovşarı, Heydəri;
4. Mani keşiş oğlu, Təsnif;
5. Heyratı – İrak üstə zərb ilə oxunan nəğmə;
6. Arazbarı – Simai şəms pərdələrində zərb ilə ifa olunan nəğmə;
7. Kürdi şahnaz – Şahnaz, Kürdi, Şah Şahnazdan ibarətdir;
8. Qatar – Zili, Mayəsi, Zəminxarə, Mavərənnəhr, Güşeyi Pəncgah, Qatarın ayağı.

H.Məmmədov əlavə edir ki, bunlardan başqa iki cür şikəstə vardır – Qarabağ şikəstəsi və Kəsmə şikəstə.

Tarzənin əlyazmasının bir bölməsi dəstgahların daxilində ifa olunan təsnif və rənglərə həsr edilib. Burada o, Füzulinin sözlərinə oxunan Rast dəstgahında "Can vermə qəmü eşqə ki, eşq afəti candır", Hümayun təsnifi "Məni candan usandırdı", Mahur təsnifi "Şəbu hicran yanar canım", xalq folklorundan istifadə olunmuş Bayatı Qacarın iki təsnifini – "Bir quş gəlir bər-bərdən" və "Gəl, gəl ahu balası", Segah təsnifi "Nə halətdir ki, mən düşdüm" və Çahargah təsnifi "İstəsən məhv olsun bu sütun dağı", Şur təsnifi "Azərbaycan elində sənsən gözəl", Rahab təsnifi "Burma dəxi ol zülfi pərişanına şana", Zabil təsnifi "Ey

güli tər xoş", Bayatı İsfahan təsnifi "Birçəklərin çətrini" mətnlərini tam şəkildə təqdim edir. H.Məmmədov bir daha Nəva nişapur ilə Dügah dəstgahlarının işlədilmədiyinə görə təsnif və rənglərinin qaranlıq qaldığını vurğulayır.

Əlyazmanın sonuncu bölməsi "Azərbaycan xalq nəğmələri" adlanır. Burada o, C.Qaryağdıoğlunun ilk dəfə "mahallara çıxaraq xalq nəğmələrini öz ana dilində" oxumasını yüksək qiymətləndirir [1, s. 36]. Məhz bu məqamı H.Məmmədov dönüş nöqtəsi hesab edir və yazır ki, bundan sonra xalq nəğmələri öz dilimizdə oxunur. O hesab edir ki, xanəndələrin xalq nəğmələrinin yaranmasında böyük rolu olmuşdur. Misal üçün o, "Pəncərədən daş gəlir, ay bəri bax, bəri bax", "Gedin deyin xan çobana", "Qalanın dibində sərildim yatdım" və s. H.Məmmədov yazır ki, nəğmələrin mətnləri azərbaycanlaşdırılır və "meydana elə nəğmələr çıxır ki, onlar nəinki Azərbaycanda, hətta çox uzaq ölkələrdə belə sevilə-sevilə oxunur" [1, s. 39].

Müəllif "bir neçə görkəmli və populyar" nəğmələrin mətnlərini tam şəkildə göstərir, o cümlədən, "Şeyda xanım" (Segah), "Lay-lay" (Segah), "Ay dərya kənarında" (Segah), "Tiflisin yolları" (Segah), "Sona xanım" (Mahur muğamı üzərində ifa olunur), "Gəlirəm gedirəm xəbərin olsun" (Mahur muğamı üzərində), "Mən gedirəm Zəngilana" (iki variantı göstərilir, Mahur muğamı üzərində), "Qalada yatmış idim" (Mahur muğamı), "Bu gələn yara bənzər" (Bayatı kürd), Ağacda leylək (Şur), Abı yaşıla bürünü (Mahur muğamı), "Məni dövrü fələk qoymuş" (Mahur muğamı), "Yeri dam üstə yeri" (Segah), "Süsən sünbül" (Mahur dəstgahı) və s. Müəllif bu mahnıların hansı məqam üzərində qurulmasını və oxunduğunu qeyd edir. Dəyərlidir ki, bəzi mahnıların poetik mətninin bir neçə fərqli variantları təqdim olunur.

Əlyazmanın son bölməsi keçmiş dövrün və H.Məmmədovun həmmüasirləri olan görkəmli ifaçılara həsr edilib. Müəllif müəyyən muğam dəstgahların kim tərəfindən səslənməsi və müşayiət olunması barədə məlumat verir. Eyni zamanda, onların ayrı-ayrı muğam dəstgahlarını hansı ardıcıllıqla ifa etməsi, hansı rəng və təsnifləri daxil etməsi barədə dəyərli məlumatla bölüşür – İslam Abdullayev, Qasım Abdullayev, Əkbər Xankişiyev, Ələsgər Abdullayev, Seyid Şuşinski və s. O, çox geniş bir şəkildə Cabbar Qaryağdıoğlunun həyat və yaradıcılığını işiqlandırır, onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətində mahiyyətini müəyyən edir.

H.Məmmədovun əlyazmasında həm də Azərbaycan musiqi tarixinə, xüsusilə Şuşanın musiqi həyatına, muğam məktəblərinə, müəyyən dövrlərdə çalınan musiqi alətlərinə aid maraqlı informasiya mövcuddur. Lakin bu problemlərin işıqlandırılması daha geniş araşdırmalar tələb edir.

Beləliklə, Hacı Məmmədovun "Azərbaycan muğamları, xalq nəğmələri, təsniflər və rənglər haqqında" əlyazması musiqi elmi üçün böyük maraq doğuran mənbədir. Ona istinad edərək, musiqiçilər – bu gün musiqi təcrübəsindən çıxmış və unudulmuş nümunələri – muğam şöbələrini, təsnif və rəngləri rekonstruksiya edə bilərik. Bu da öz növbəsində xanəndə və ifaçıların repertuarlarını zənginləşdirəcək, dəyərli sənət nümunələrinin milli musiqi məkanında yenidən səslənməsinə şərait yaradacaq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Məmmədov H. M. Azərbaycan muğamları, xalq nəğmələri, təsniflər və rənglər haqqında. Əlyazma. Müəllifin şəxsi arxivi.
2. İzahlı muğam lüğəti. Bakı, Ol –NPKT,2015, 214 s.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. Muğam proqramı. Azərbaycan etnomusiqişünaslığı. 1921-2021 illər. Bakı, Ol, 2021, 592 s.
4. İsgəndərov E.H, Əsədullayev A. M. 7 klassik Azərbaycan muğamı. Solo violonçel üçün işləmə. Bakı, Elm və təhsil, 2011, 29 s.
5. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, Elm, 1969, 248 s.
6. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yazıçı, 1985, 653 s.
7. İsmayılov M.S.. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, İşiq, 1984, 100 s.
8. Hacıbəyov Ü. Ə. "Üzeyir Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları - Tarixi məlumat. 2022-03-25 tarixində arxivləşdirilib. İstifadə tarixi: 2013-05-11.
9. Şuşinski F.M.Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, Yazıçı, 1985, 478 s.
10. Гаджибеков У.А. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, Язычы, 1985, 146 с.

Asliddin NIZAMOV
Doctor of Art History,
Head of the Department of Art, National Academy
of Sciences of Tajikistan (Tajikistan, Dushanbe)
Email: asnizamov@yandex.ru

POETIC GENRES "*GHAZAL*", "*SOKINAMA*" AND THEIR INFLUENCE ON THE PROCESS OF SHASHMAQOM CYCLE FORMATION

Abstract: *The article deals with the historically formed unique forms of interrelations of ghazal and soqiname poetic genres with the traditions of tajik classical music Shashmaqom. The author explores numerous examples, based on a number of primary sources, when the content of poetic genres, which were originally traditionally performed in the harmony of those or other maqoms, found adequate artistic embodiment in the music.*

Keywords: *Persian-Tajik poetry, Duvozdahmakom, Shashmaqom, ghazal, Ushshok, Sufism, bastakor, sokinome, kasida, suvora, mutrib, choma, srot, tronic, winegiver, Ghazali, Rudaki, Hafiz, Nizami, Jami, daromad, furovard, maqom, chakomak, nomos, mutakorib, suvora, kasida*

Аслиддин НИЗАМОВ
Доктор искусствоведения,
Заведующий отделом искусствознания
Национальной Академии наук Таджикистана
(Таджикистан, Душанбе)

ПОЭТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ "ГАЗАЛЬ" И "СОКИНОМА" И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ ЦИКЛА ШАШМАКОМ

Аннотация: *В статье рассматриваются исторически сложившиеся уникальные формы взаимосвязей поэтических жанров газаль и сокинома с традициями таджикской классической музыки Шашмаком. Автор на основе ряда первоисточников исследует многочисленные примеры, когда содержание поэтических жанров, которые изначально по традиции исполнялись в ладу тех или иных макомов, находили в музыке адекватное художественное воплощение.*

Ключевые слова: *Персидско-таджикская поэзия, Дувоздахмаком, Шашмаком, газель, Ушшок, суфизм, бастакор, сокинома, касыда, сувора, мутриб, чома,срот, троник, виночерпий, Газали , Рудаки, Хафиз, Низами, Джами,даромад, фуровард, маком, чакомак, номос, мутриб, мутакориб, сувора, касыда*

Classical music of Tajik people since the era of the founder of Persian-Tajik poetry Abuabdulloh Rudaki (d. 941) and the great physician Abuali Ibn Sino (980-1037), who wrote the "Canon of Medicine" as well as poems and treatises on music, has been formed in constant figurative and compositional interaction with poetic genres. It is well known that in the invaluable samples of Persian-Tajik poetry one can find hundreds of unique examples when the innermost thoughts and feelings, dreams and hopes of man were expressed through numerous symbols.

Historically, every stage of the formation of this poetry was firmly associated with music and singing. This creative tradition was first introduced by Abuabdullo Rudaki (10th century) who was both a great musician and a singer, and it was he who in the cultural space of the Samanids state spread a unique tradition of musical performance of each new poem. At first it was performance of *ghazals*, *rubai* and *tarona* and later with the appearance of new poetic forms - *muhammas*, *rubai*, *sokiname* and others, they also became an integral part of maqom music-making.

Darveshali Changi (17th century), the author of a famous treatise "*Tuhfat-us-surur*" (Gifts of Joy) wrote the following about the relationship between music and poetry: "In general, there is a special order between melody and words; they kind of need each other. This is for the reason that the content of sweet tales in poetry, when embellished with beautiful sounds of music, takes away sadness and melancholy from the soul and heart" [13, 94].

Shamsiddin Qaisi Rosi, the author of the famous treatise on poetics "*Al-mujam fi ma'airi ash'or-il-ajam*" (13th c.) told a story about a person with a very beautiful voice who once appeared at one of the meetings for the elite and sang a fragment of Nizami Ganjavi's poem with a pleasant melody and in "khafif" metrical [9,132]. This artistic practice prompted special forms of relationship between poetry and music, which eventually led to the formation of large musical cycles- *Duvozdahmaqom and Shashmaqom*.

But it should be noted that by the time of the creation of the first gazelles and taron, the creators of which were Rudaki in the context of the musical culture of Bukhara and Samarkand, the first samples of melodic "archetypes" were known, which served as musical images for the creation of *gazelles*. So, according to primary sources, for example, Rudaki created the famous *kasyda* while improvising in the melody of the makom "*Ushshok"*.

A little later, Abuhomid Ghazali (1058-1111) divided society into two categories - the broad mass (*avom)* and the chosen (*havos*) and put forward the theory that music is intended exclusively for the "chosen". Perhaps under the influence of these views of his, the *bastakors* (creators of melodies) chose the path of creating musical and poetic works in complex forms, i.e. intended specifically for the elite (including makoms).

As you know, almost all poetic forms are found in Shashmakom - *gazelle, tarona. beit, rubai, mustazod, sokinoma,* etc. The report examines this issue using the example of two of the most popular genres - *gazelle* and *sokinoma.*

The creator of the gazelle is considered to be Abuabdulloh Rudaki [2-1,]. It was he who first separated this form from the large-scale composition of the Arabic "*kasida"* and created an independent poetic unit. The form of the classical gazelle consists mainly of 10-12 beits, each of which plays an important function in the dramaturgy of the form (this applies to "*matla*" and "*makta"* - the initial and final *beits* of the *gazelle*). It is characteristic that in the music of Shashmakom it was these functional features of gazelles that served as the basis for the formation of the introductory *("Daromad*") and final parts ("*Furovard*") separate vocal sections of the Shashmakom.

The poet's skill was to present the most complex shades of human experiences in the small form of a *gazelle*, in essence it is a small poem in which the dramaturgy of only 8-12 beits reveals a whole world of colorful plots. Therefore, the melodies of *Shashmakom* fully reflect the full depth of the content of the verses, repeating in sound images and rhythms not only the formative and meaningful aspect of the gazelle, but also, very importantly, the full depth of the symbolism of the verse. In the *ghazals,* you can find stories when Hafiz sings the image of the heavenly harpist *Zuhra* (Venus) in the *ghazal*, or Abdurrahman Jami cites the symbolism of the genre "*Suvorah*" or "*Asbros"* (lit.: "the horseman") when creating characteristics of the last days of Joseph's life (in the poem "*Yusuf and Zuleikha*")[14,156].

The genre of *Sokinoma* (lit.: the image of the cupbearer), was previously formed in classical poetry, in the works of Rudaki, Hafiz, Nizami Ganjavi, Amir Khusrav Dehlavi, Abdurrahman Jami. The main characteristic feature of this genre is the celebration of joyful events and festive mood. Perhaps it is for this reason that in the structure of large poetic forms, *Sokinoma* is composed as a contrasting material between multifaceted diverse plots. Here the author is like he leaves the main plot plans of the poem and, turning to the "cupbearer and musicians", asks them to perform music and arrange a small feast for the soul.

It should be remembered that at first examples of classical poets addressing the subject of the cupbearer are found in the works of Rudaki and Ibn Sino. For example, in the famous ode called "Mother of Wine" (*Modari May*), there are motifs of singing the images of Juice, the joys of earthly life, a description of festive moods.

In the dictionary "Mir'oti ushshok" about the meaning of the word "Juices" (cupbearer), the following is given: "Juices are the original source of abundance, which fills every particle of the universe with a joyful drink of being" [12,155].1 Such a Beit is immediately added:

1 In the original: "Soki - mabdoi fayezro gyand, ki hamagi zarroti vucudro az bodai hasti izofi sarhush namuda."

Sokie, bar hoki mo chun jur'aho merekhti,

Gar namejusti jununi mo, charo merekhti?

(Letters: "O cupbearer, you have filled our earthly bodies with this drink,

If you didn't want our sinfulness, then why did you fill it?)

The poetic genre of *Sokinom* is very thoroughly investigated in the book "*Tazkirai Mayhona*" by Mullo Abdunabi Fakhruzzamon Qazvini (XVIII century) [15].

However, subsequently, the *Sokinoma* mainly serves as additional passages in the text of large-volume mesnevis, where a scene of fun with the study of musicians and cupbearers (Juices) is depicted, and the author, as if for a short period of time, departs from the narration of the main plot.

Sokinoma in *Shashmakom* has a strictly defined place of performance, a single usul (rhythm), necessarily texts from the same poetic samples. This means that the relationship between the poetic genre of *Sokinoma* and the corresponding section of *Shashmakom* has a strict regularity, i.e. it is impossible to imagine a complete compositional picture of *Shashmakom* outside of the presence of this section. It should be especially noted that all the *Sokinoma* in *Shashmakom* were composed in major frets *(mohur)*, which of course corresponds to the emotional mood of the genre.

Music and poetry in the structure of Shashmakom are a unique and very complex example of the interrelationships of various types of artistic creativity (poetic, musical, philosophical, etc.). It is characteristic that rhythmic drawing (usul) Sokinoma always remains unchanged, this usul in some musical treatises is called "Shodien" (lit.: "joyful").

It should be especially noted that all the samples of "*Sokinom*a" created at different historical times were composed exclusively in the metric "*mutaqorib*" (*faulun-faulun-faulun-faul*), while in the text itself, according to tradition, the author necessarily and alternately refers to the musician (*mutrib, mugan-n*i) and the cupbearer (Juices). In Sufi symbolism, such a combination of images of a musician who creates beautiful melodies, as well as a cupbearer (the image of "*may-i Haqq*" is a drink of truth), who fills a glass with a drink of truth, goes back to popular legends and beliefs, according to which Adam's soul entered the body only under the influence of a beautiful melody (the moment of knowledge of Truth).

It is noteworthy that in the compositional plan of makoms, the lively and cheerful sections called *"Sokinoma*" are performed strictly after the more restrained parts in rhythm (*Talqincha*, q*ashqarcha)*. Thus, following the creation of the poetic genre of *Sokinoma* in the music of the makoms of the *Duvozdakhmakom* cycle (and later *Shashmakjm*), a cheerful section by the same name is formed. In the *Shashmakom* cycle, there are more than ten samples of *Sokinoma* in total, in which, as a rule, the poetic genre of *Sokinoma* from Persian poetry is necessarily present [3, 234-258].

In Shashmakom this moment is the time of the performance of *Sokinoma*, the emotional mood creates a cheerful, festive atmosphere. The existence of such functional properties of music goes back centuries and has a rich tradition. As far back as Sassanid times, music was included among the four spiritual forces: mind (*shuur*), intellect (*aql*), will (*iroda*) and joy (*shod*i), i.e. music was recognized as a source of human joyful feelings. The image of musician (*mutrib*) is necessarily present in the texts of *Sokinoma*, i.e. its musical component is already stated in the content of poetic genre, which in *Shashmakom* gets a real sound form.

From the history of formation and development of *Shashmaqom c*ycle it is known that melodic and rhythmic canons of *Sokinoma* genre that were originally developed in poetry later became a kind of model or template for creating new poetic samples, i.e. in this case poets composed *Sokinoma* on already known and very popular melodies of the same name [3, 251].

Speaking of these examples one cannot but mention the thesis that perhaps a number of poetic forms (*tarona, sokinoma*, etc.) were recreated on the model of ancient musical traditions, i.e. perhaps this

is just the case when ready-made musical forms (i.e. the so-called "archetypes" or "nomos") served as the basis for creating new poetic texts in accordance with the melody.

Regarding the *ghazal* genre, as mentioned above, it should be noted first of all that the *Shashmaqom* cycle mainly performs the poetic genre *ghazal.* The geography of *ghazals* performed in *Shashmakom* speaks volumes, for here one can find *ghazals* by authors of different centuries and a vast region of *Movarunnahr, Khorasan*, India and the *Caucasus.* There are *ghazals* by Rudaki, Nizami Ganjavi, Amir Khusrav Dehlavi, Adib Sobir Tirmizi, Hafiz Shirazi, Kamol Khujandi, Vasliya Samarkandi, Abdulkadir Bedil, Zebunniso and others. It should be noted that in Tajik *Shashmakom* most famous *ghazals* by Hafiz Shirazi are performed (19 titles altogether), for in other classical traditions of music there is no such number of Hafiz's verses.

As we know, the name of the genre *ghazal*) comes from the Arabic "*taghazzul"* (- singing of beauty, love, the image of two lovers), in a word, it is simply a love lyric. Moreover, all researchers of *ghazal* pay special attention to the fact that *ghazal* was always and exclusively performed to a certain melody (Kaisi Rosi, p. 201). Malikushuaro Bakhor draws attention to the fact that probably the *ghazal* comes from the ancient Persian tradition of "*choma"*, which attracts more researchers, because the author in this case points to other musical predecessors of the *ghazal* genre, such as *tronik*, s*rot, chakomak*, which existed in the Sassanid era [16, 167]. No wonder that the great author of classical *ghazals* Hafiz Shirazi in his poems directly indicates the folk origin of *ghazal.*

The structure of the *gazell* in most cases is characterized by the use of a special artistic technique, i.e. a conversation (or more precisely, a dialogue) of two sides – "I" (the author) and "you" (the beloved), which in the process of developing the dramaturgy of the text enter into a kind of polemic. As for the composition of *makoms*, in this case it is precisely such a polemic that is reflected in melodic passages, such as in the section "q*ashkarch*a" from the *Buzruk* makom [17,].

Regarding the purely semantic properties of the gazelle and the artistic and musical techniques of their reflection in *makoms,* one can give a very vivid example from "*Sarakhbo-i Buzruk*" (based on the poems of the poet Avhaduddin Anvari, 12th century) [17,]. From the content of the first bayt it can be seen that the poet here uses the technique of contrasting images such as "beauty, bright sun" and "black hair color" of the beloved, which covers the bright illumination of the sun with its power.

Ey az kamoli husni tu shavqe dar oftob,
Muyat kashida doirai shab dar oftob.

From this example it can be seen that the principle of opposition in the poetic text is fully reflected in the music of the *makoms.* But this is only the beginning, because in the future the development of musical dramaturgy takes place exclusively in accordance with the content of the subsequent beits of the *ghazal,* as if revealing a constant semantic relationship with the text. As already noted, a special place is occupied by the dramatic principle of "*Matla'* " and "*Maqkt*a' " gazelles (in the music of the *makoms* - *"Daromad*" (intro) and "*Furovard*" (ending). The well-known orientalist E.E.Bertels expressed a unique point of view on this occasion, drawing attention to the fact that it was the musical practice of performing "*furovard*" (peculiar cadences) that brought a sense of completeness to the composition of the gazelle, because earlier in the framework of the Arab qasid, the gazelle was not characterized by final (i.e. cadence) turns [18,30].

Thus, it can be concluded that in the composition of the Tajik *Shashmakom,* the meaningful aspect of Persian-Tajik poetry finds a new, musical embodiment. The poetic genre of *Sokinome* has been formed and developed for many centuries exclusively in accordance with the musical properties of the *Shashmakom* section of the same name, which is uniform in rhythm and emotional image. As for the *"ghazal*" genre, which is the most popular in Tajik-Persian poetry, being very miniature in form, but with a rich content of a lyrical and philosophical nature, "*ghazal"* finds quite adequate artistic, sometimes mystical interpretations in the music of *Shashmakom*. In short, in this case we are dealing with unique artistic forms of interrelations of poetry and melody.

LITERATURE:

1. Nizami Aruzi Samarqandi (XII century) *Chahor maqola* (Four conversations). - Khujand – 2015 - 190 pages.

2. Vodjid Alikhon. Matla-ul-ulum fi majma-ul-funun. - (rcp. No. 2741, Oriental Manuscripts Fund of the National Library of Tajikistan).

3. Asliddin Nizami. Shashmakom and Tajik-Persian poetry. - Dushanbe, 2016 -281 pages.

4. Asliddin Nizamov. The history and theory of Shashmakom (on the Taj. and English). - Dushanbe, 2005.

5. Abuali Ibn Sino. Javome'u ilm-al-musiki (The complete set of the science of music.The 4th part of the book "Art-rieziet").- Cairo, 1956.(in Arabic.language).

6. Abukhomid Gazzoli. Resurrection of the Sciences of Faith. vol.2 (Kitobi vajd va samo). - Tehran, 1359. p. 804 (in Persian).

7. R. Amonov. The poetic basis of Shashmakom. // Professional music of the oral traditions of the peoples of the Near, Middle East and modernity. - Tashkent. - 1981.-pp.56-61.

8.Bahrom Sirus. Aryzi tojiki.- Dushanbe.- 1963.- p.193.

9.Shamsiddin Muhammad ibni Qaysi Rosi. Kitob-ul-mu'jam fi maoyir il-ash'or al-Ajam. - Tehron.- 1935.-p.132.

10.Fursat-ud-davlai Sherozi. Bukhur-al-alkhon.- Tehron.- 1345.- p.14.

11.Abdulmymin binni Safiuddin. Risolai musikii "Bakhchat-ur-rukh".- Techron.- 1957.- pp. 37-38

12. Mir'oti Ushshok (Dictionary of Sufi terms). In the book: .Bertels E.E. Sufism and Sufi literature.Selected works.-vol.3.-M.: "Science", 1965.

13. Darveshali Changi "Tukhfat-us-surur" (A treatise on music). - Dushanbe: "Donish"- 2022 (the text of the original treatise as well as translation into Cyrillic), edited by A.Nizami.

14. A.Nizami. Abdurrahman Jami and Music Science (research). -Dushanbe.-2019. 190str.

15. The Rabbi, Mullo Abdunabi Fakhruzzamon. Tazkirai mayhona. - Theron.- 1340g.

16. Hofiz va musiki. - Tehran – 1351g.x.. p.

17. Shashmakom. Vol. 1st. (edited by V.M.Belyaev).- Moscow, 1950.

18. Bertels E.E. Persian poetry in Bukhara Khv. // Proceedings of the Institute of Oriental Studies, issue 10.- M.-L.- 1935.

Amir Hosein POURJAVADY

THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF *DASTGĀH* IN THE EIGHTEENTH AND NINETEENTH CENTURIES

The emergence of *dastgāh* as a modal concept has long been a subject of dispute among musicologists specializing in Persian music. Dealing with this issue was certainly a formidable challenge in the past. Historical documents and old treatises pertaining to this concept had not been discovered and remained unpublished until very recently. Moreover, the very structure of *maqām* system throughout the sixteenth and seventeenth centuries was still obscure to researchers. This article initially examines the structure of the canonic set of twelve *maqām*s, six *āvāza*s, and twenty-four *sho'ba*s in the Safavid period (15102-1736) and subsequently focuses on the emergence of the concept of *dastgāh* and significant changes that occurred during the eighteenth century. Finally, it examines the sequences of *dastgāh*s and *āvāz*s as well as their relationships to the concept of *radif* in the Qajar period.

During the sixteenth and seventeenth centuries, Safavid musical treatises mostly indicate that the hierarchical modal entities were organized as twelve *maqām*s, six *āvāza*s, and twenty-four *sho'ba*s. Perhaps the most significant musical treatise of the first half of the sixteenth century in relation to the modal system is the *Taqsīm al-naghamāt wa bayān al-daraj wa al-shu'ab wa al-maqāmāt* (Distribution of notes and explication of scale degrees, *sho'ba*s, and *maqām*s). The author of this treatise emphasizes that a *maqām* is either in a single form (*mofrad*) or in a modulatory scheme (*jam'*) incorporating its two *sho'ba*s. Likewise, all the *āvāza*s could appear either as a single form or as a modulatory scheme combining elements of two *maqām*s.[81]

Evidence suggests that the term *maqām* denoted two separate concepts: first, a modulatory scheme theoretically consisting of a few segments including two *sho'ba*s; second, the original mode in this compound structure, which remained dominant throughout the performance. A *maqām*, as a modulatory scheme, began with a free-rhythmic exposition of the first mode with typical characteristic phrases.[82] The *maqām* proper was indeed this section where the original mode was fully unfolded and developed. This section was frequently referred to as *āghāz kardan* (lit. 'to initiate') or *darāmad kardan* (lit. 'to enter'), depending on different practices.[83] Once the melodic configuration of the initial mode was foregrounded, the *maqām* was further expanded by modulating to the first or lower *sho'ba* in which a new mode with a distinct tonal center and characteristic phrases was introduced and elaborated. A return to the *maqām* was followed by the upper *sho'ba*, which marked the second modulation in the sequence. While the second *sho'ba* had its own melodic movements and characteristic phrases, it mostly explored an ambitus higher than that of the first *sho'ba*. After each modulation to the lower or upper *sho'ba*, the melody returned to the first mode to punctuate segments of *maqām* with some recognizable melodic phrases (*maḥaṭṭ*s). At length, the performance concluded with a conspicuous cadential phrase known as the ultimate *maḥaṭṭ* (also called *forud*).[84]

In the middle of the sixteenth century, the structure of the *maqām* developed through synthesizing numerous elements of both rural and urban music. The development occurred largely in the *sho'ba* seg-

[81] For the Persian text see Owen Wright, *Theory in the Safavid Era: The taqsīm al-naġamāt*, (London, New York: Routledge, 2018), 421.

[82] By 'free-rhythmic' I mean the section that is not typically accompanied by a percussion instrument, otherwise free-rhythmic is a problematic concept and can hardly be used in reference to the sections of a *maqām*. A number of sections may follow a rhythmic cycle or poetic meter for instance and should not be categorized as free-rhythmic.

[83] *Darāmad* has been used as early as the mid-sixteenth century and Dawra Beg Karāmi is one of the first music theorists who employs this term. Cf. Fallahzadeh, *Two Treatises-Two Streams* (Bethesda: Ibex Publishers, 2009), 119. *Āghāz* is mentioned in a few musical texts including H L. Rabino de Borgomale, ed., *Bahjat al-ruḥ*, (Tehran: Bonyād-e Farhang, 1965), 54-56.

[84] This scheme is somewhat described in Amir Hosein Pourjavady, "Dar bayān-e 'elm-e musiqi va dānestan-e sho'abāt-e ou," *Māhur* 15 (2003): 64-68.

ments. Each *sho'ba* became expanded and enhanced by assimilating units derived from rural music, and also due to the creative input of outstanding musicians. A series of miscellaneous urban and rural melody-types and songs began to acquire classical features and receive recognition in the courts. In this process, the term *gusha* was adopted to address various types of melodies rendered in *sho'ba* segments. Therefore, in keeping with the division prescribed for other entities, just as two *maqām*s were linked with every *āvāza* and two *sho'ba*s were linked with every *maqām*, music theorists began to associate two *gusha*s with every *sho'ba*. Nevertheless, it is likely that the number of *gusha*s performed within the segment of each *sho'ba* was more than two. The following pattern seems to have been the typical scheme of modal progression in the performance practice of every *maqām*.

(*maqām*)----lower *sho'ba* (gusha 1&2)----(*maqām*)----upper *sho'ba* (gusha 1&2)----(*maqām*)----*maḥaṭṭ*

While today we tend to consider the *maqām* as the modal system of the fifteenth to eighteenth centuries, for music theorists and musicians of that period it was more of a 'standard performance format.' Instructions for sequencing, selection and omission of modes and melody-types in the performance of a *maqām* were seldom prescribed or discussed by music theorists, and any arrangement of the internal structure of a *maqām* was evidently determined by the performer's repertoire of melodic ideas, temperament, and discretion. Nonetheless, there has always been a tendency to move gradually from lower to higher materials or to a climatic point, and then to return to the lower.

In his article on 'Mode' in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Harold Powers describes mode as a term applied to a spectrum of entities whose extremes could be defined as 'particularized scale' and 'generalized tune,' while the position of assorted modal entities in different cultures, or even within a particular system, may vary on the scale-tune spectrum.[85] In view of Powers' theory, the twelve *maqām*s and twenty-four *sho'ba*s exhibit more affinity with 'scale' than with 'tune,' especially when we consider the directional changes in representations of scale. In all likelihood, *sho'ba*s were self-sufficient modes that were either rendered in isolation or in conjunction with the related *maqām*s. Moreover, they were used as models for solo improvisation and bases for composition. In fact, a composition could be entirely or partly in the melodic confines of a *sho'ba*.[86] Nonetheless, what is evident is that *sho'ba*s were not rendered as modulatory schemes comparable to *maqām*s. While the names of twelve *maqām*s were generally consistent in Safavid musical texts, only a semi-conventional set of *sho'ba*s was affiliated with them. In other words, the *sho'ba*s to be rendered in a *maqām* differed among practicing musicians and in various regional schools. Hence, music theorists often mention differences of opinion among musicians regarding the selection of *sho'ba*s and their association with *maqām*s.[87] Another significant issue was the number of *sho'ba*s associated with each *maqām*. Najm al-Din Kawkabi Bokhāri (d. 1535), who tended more to codify a living performance tradition, informs us that according to practicing musicians, *sho'ba*s of each *maqām* varied in number and the exact association of two *sho'ba*s with every *maqām* was mainly to present a rational and balanced system for its preservation (*moḥāfeẓat*). He further states that in practice a *maqām* could contain from one to four *sho'ba*s. As two examples, he mentions *rāst*, which with more melodic richness contained four *sho'ba*s, and *navā*, perhaps a less prominent *maqām*, which was only associated with one *sho'ba*.[88]

---

[85] Harold Powers, 'Mode,' *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed. (1981).

[86] Among the fifty-four vocal compositions in Āqā Mo'men Moṣannef's song-text collection, only seventeen compositions are in *maqām*s, while thirty-two compositions are exclusively written in *sho'ba*s. For further discussion of this subject see Pourjavady, *The Musical Codex of Amir Khān Gorji (c. 1108/1697)* (PhD diss., University of California, Los Angeles, 2005), 128-129.

[87] Mir Ṣadr al-Din Moḥammad, "Resāla-ye 'elm-e musiqi," edited by Āriyu Rostami. *Māhur* 18(2003): 89.

[88] Kawkabi Bokhārā'i "Resāla-ye musiqi-ye Najm al-Din Kawkabi Bokhārā'i," in *Sa Resāla-ye musiqi-ye qadim-e irān* (Tehran: Anjoman-e Āthār va Mafākher-e Farhangi, 2012), 52.

Likewise, the concept of *āvāza* appears in all Safavid musical texts as a set of six separate entities. In some musical texts, *āvāza* is described as a type of mixed or hybrid mode, containing melodic elements of two *maqām*s. The anonymous author of *Dar bayān-e ʻelm-e musiqi va dānestan-e shoʻabāt-e ou*, for instance, states that "an *āvāza* was formed when two *maqām*s meet at a certain point and display the same [melodic] features."[89] Dawra Beg Karāmi (*c*. 1580) defines the *āvāza* as a modal entity commencing with the first relevant *maqām* and making reference to the second.[90] His contemporary Mir Ṣadr al-Din Moḥammad Qazvini (d. 1600) also states that an *āvāza* often combined melodic elements of two *maqām*s (*morakkab az dō maqām ast*).[91] Therefore, one could imagine *āvāza* as a modulatory scheme, commonly capable of moving between two specific *maqām*s. Accordingly, in a more standard format every two *maqām*s were connected with one another, and from one *maqām* a performer could only modulate to one specific *maqām*. The author of *Taqsim al-naghamāt*, who confirms this quality of *āvāza*, provides a guideline for modulation between two *maqām*s.[92]

Throughout the sixteenth and seventeenth centuries, various forms of modulatory schemes were called *morakkab* or *tarkib* by music theorists and practicing musicians in Central Asia and Anatolia. Najm al-Din Kawkabi defines *morakkabāt* as a category containing elements of either two *maqām*s, or two *shoʻba*s, or one *maqām* and one *shoʻba*. Kawkabi enumerates twenty-four *morakkab*s and assigns for each one an opening mode or *bonyād* (lit. 'foundation,' 'nucleus') and a closing mode or *qarār* (lit. 'settling onto the ground').[93]

In the same period, the Ottoman music theorist Seydi (*c*. 1500) also indicates that *terkib* has been a significant modal structure in the early emergence of the Ottoman musical tradition. He also mentions the concepts of *bonyād* and *qarār* in relation to *terkib*s and shows that, in addition to the compound structures stated by Kawkabi, a *terkib* may also emerge through the combination of two *āvāza*s, a *maqām* and an *āvāza*, or a *shoʻba* and an *āvāza*. He further names fifty-eight *terkib*s that were common in musical practice of his own time, sixteen of which appear in Kawkabi's musical treatise as well.[94]

Two centuries later, Demetrius Cantemir (d. 1723) divides the *maqām*s into two categories of *mofrad* (single) and *morakkab* (modulatory schemes) and while emphasizing that "there is no end to *terkib*s," he mentions twenty standard *terkib*s and presents the notation of *peşrev*s in some of them.[95]

While in post-Timurid Persia the term *tarkib* was not employed as a distinct category in the same way as it probably was in Transoxiana and Anatolia, the category of *gusha* gradually came to be integrated into the canonic *maqām* system. Dawra Beg Karāmi claims that the term *gusha* was frequently used in the western regions of Persia, more specifically in ʻErāq-e ʻAjam and Fārs, and that it was to some extents synonymous with *tarkib*.[96] Further evidence also indicates that the standard number of *gusha*s in Persian treatises and of *tarkib*s in Ottoman sources was often forty-eight, and several mode names that were listed in the Ottoman sources as *tarkib* were recognized among Persian musicians as *gusha*.[97]

Evidently there were some parallels between the miscellaneous Persian *gusha*s and Ottoman-Transoxanian *tarkib*s in the sixteenth and seventeenth centuries. Yet just like *tarkib*s, *gusha*s were not one type of modal entity. As the names of *gusha*s imply, some of them were probably *tarkib*s containing ele-

---

[89] Amir Hosein Pourjavady, "Dar bayān-e ʻelm-e musiqi va dānestan-e shoʻabāt-e ou," *Māhur* 15 (2003): 64.

[90] Fallahzadeh, *Two Treatises–Two Streams*, 113

[91] Mir Ṣadr al-Din Moḥammad, "Resāla-ye ʻelm-e musiqi," 89.

[92] Wright, *Theory in the Safavid Era: The taqsīm al-naġamāt*, 415-420.

[93] Najm al-Din Kawkabi Bokhārā'i "Resāla-ye musiqi-ye Najm al-Din Kawkabi Bokhārā'i," 52-54**.** See the discussion of this topic in William Sumits, *The evolution of the maqām tradition in Central Asia: from the theory of 12 maqām to the practice of shashmaqām* (PhD diss., SOAS, 2011), 82-94.

[94] *The Science of Music in Islam vol. 6: Seydī's Book on Music*, trans. and ed. Eugenia Popescu-Judetz in collaboration with Eckhard Neubauer (Frankfurt: Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 2004), 46-75.

[95] See Feldman, *Music of the Ottoman Court* (Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996), 223, 232.

[96] *Resāla-ye Karāmiya*, Russian Academy of Sciences MS B1844, 27a.

[97] The number of *tarkib*s is mentioned forty-eight—corresponding with the twenty-four hours—in *Seydī's Book on Music*, 129-133.

ments of more than one mode such as *ḥejāzi-ye mokhālef* or *ḥejāzi-ye 'erāq*. Some, such as *bayāt-e kord*, *bayāt-e tork*, and *ṭabari*, were recognized as folk-derived vocal genres.[98] A few *gusha*s were modal types or compositions borrowed from neighboring traditions such as *nehāvand-e rumi*, *qarachaqā-ye rumi* and *sepehr-e hendi*.[99] And of course a number of *gusha*s could have been short compositions or aggregates of particular phrases developed from idiosyncratic styles of prominent musicians, as this was the typical characteristic feature of some *gusha*s in the nineteenth-century Persian repertoire.

Throughout the sixteenth century, while the hierarchical *maqām*, *āvāza*, and *sho'ba* were considered the established modal components, the modal system was continuously being influenced by numerous urban and rural elements, including the creative inputs of musicians, folk-derived song-types and genres, and borrowed modal and melody types from neighboring traditions. The *maqām* system subsequently began expanding through the assimilation of some of these elements that had come to be conceptualized as assorted vocal and instrumental melody types and were labeled by that point as *gusha*s. Accordingly, by the middle of the seventeenth century, a number of *gusha*s began to acquire classical features and came gradually to be integrated into the *maqām* system as subsets of *sho'ba*s. In general, the integration of *gusha*s was not considered anomalous if they were executed with taste and if the image of the original *maqām* was not totally obscured.

Therefore, it seems that any melody or modal types technically rendered in urban music that could not be situated within the well-defined modal categories of *maqām*, *āvāza*, and *sho'ba*, were recognized and labeled by musicians—and subsequently by music theorists—as *gusha*. The choice and interpolation of *gusha*s within the repertoire was primarily determined by the performers' melodic ideas, ethnic background, and discretion. Performers or stylistic schools associated with particular urban centers presumably had developed and selected their own collections of *gusha*s. This is evident from the multiple assortments of *gusha*s in musical treatises of the seventeenth and eighteenth centuries. The nomenclature of *gusha*s in the treatise of Amir Khān Gorji is rather different from the list of *gusha*s in the treatise of Baqiyā Nā'ini and the anonymous *Dar bayān-e 'elm-e musiqi va dānestan-e sho'abāt-e ou*. Several other music treatises such as *Bahjat al-rūh* also present a rather different set of names for *gusha*s.[100]

All in all, the incorporation of *gusha*s into the modal system and court repertoire somehow indicates that while in theory *maqām* was discussed as a rational construction devised and revised by music theorists, in practice it was more a traditional assemblage of musical entities employed and retained by the practicing musicians. At a broader level, the accretion of *gusha*s certainly enriched the performance palette of Persian music from many perspectives and rendered it distinct from the performance practice of neighboring traditions particularly in Central Asia and Ottoman regions.

The Eighteenth Century

In the first quarter of the eighteenth century with the siege of Isfahan by Afghan invaders, the city was repeatedly sacked and the Safavid court ultimately collapsed in 1736. As a result, the political, economic, and cultural glory of the capital began to decline and court musicians who were once serious practitioners of art music abandoned the profession or moved to other cities.[101] This had repercussions for many long-established aspects of music, including the modal system, rhythmic cycles, and compositional genres.

After the collapse of Isfahan, those musicians who continued to be active in urban centers don't seem to have been extensively trained in court music and therefore were not strictly adhering to standards

[98] *Bayāt* was originally a typical singing style or vocal genre attributed to an ethnic group (e.g. *bayāt-e tork*, *bayāt-e kord*) or inhabitants of a particular urban center (e.g. *bayāt-e eṣfahān*, *bayāt-e shirāz*) (personal communication from Dāriush Ṣafvat).

[99] *Nehāvand-e rumi* is mentioned in Pourjavady, *The Musical Codex of Amir Khān Gorji*, 258. *Qarachaqā-ye rumi* and *sepehr-e hendi* are among the *gusha*s presented in the "Dar bayān-e 'elm-e musiqi va dānestan-e sho'abāt-e ou," 65, 67.

[100] Cf. Borgomale, *Bahjat al-ruḥ*, 93.

[101] See Amir Hosein Pourjavady, "Negāhi be ḥayāt-e musiqā'i-ye dawra-ye afshāri," *Māhur* 31 (2006): 54-58.

of *maqām* tradition.[102] In fact, lay performers and courtesans in Persian culture have long been known as being the major exponents of *taṣnif*s and dance tunes, and hence they were insensitive and even careless about the meticulously correct exposition and elaboration of *maqām* and its sub-modes. Moreover, they did not employ the same nomenclature that was prevailing among the theorists and court musicians in reference to different categories of mode.

From the beginning of the eighteenth century if not earlier, the two modal categories of *maqām* and *sho'ba*, that were closer to the 'scale' end of the scale-tune spectrum, were presumably referred to in non-courtly contexts as *āvāz*, whereas *gusha* as a separate category still retained its name. In that case, a parallel modal system comprising the two categories of *āvāz* and *gusha* has coexisted in practice with the older system. In this parallel system *āvāz*s, just like *maqām*s, were performed in sequences of units integrated with various *gusha*s and, at the same time, their melodic materials were used as bases for both improvisation and composition.

In the second half the eighteenth century, when the capital was transferred to Shiraz, the repertoire of *āvāz* kept developing through assimilating various urban and folk melodic elements including melody and modal types, as well as vocal and instrumental genres. It is conceivable that some of the folk-based and semi-classical modes that later came to be included in the nineteenth-century repertoire of *radif* such as *dastān-e 'arab*, *afshāri*, *dashti*, *shushtari*, *bakhtiyāri*, *dashtestāni*, *ḥājiāni*, and *ḥejāz-e baghdādi*, that are not mentioned in Safavid musical texts, were likely introduced into urban music repertoire in this period. In the early eighteenth century, what was recognized as *āvāz* was probably a loose and informal version of the Safavid *maqām*s and *sho'ba*s, as well as some vernacular and folk-derived modes and vocal genres. However, by the early nineteenth century the urban repertoire had already developed and certain modes such as *shur*, *rohāb*, *shushtari*, and *mansuri*, evolved into mature *āvāz*s with clearly defined characteristics.

The Emergence of Dastgāh

A closer examination, in fact, indicates that the modern *dastgāh* resembles the seventeenth-century *maqām* in many ways. Both *maqām* and *dastgāh* are modulatory schemes that follow the same form of melodic progression. Both begin with an exposition of the first mode called *darāmad* followed by a series of *sho'ba*/*āvāz* and *gusha*. Throughout the performance of both *maqām* and *dastgāh*, the first mode recurs at the conclusion of every *sho'ba*/*āvāz* and various sequences are punctuated with a cadential melodic phrase called *forud*. While the number of *maqām*s was always twelve, there was also a tendency to maintain this symbolic number within the arrangement of *dastgāh*s and their associated modes (*mota'aleqāt*).

Explicit references to *dastgāh* appear first in some late Safavid musical treatises. The *Dar bayān-e 'elm-e musiqi va dānestan-e sho'abāt-e ou* seems to be the earliest musical text to mention this term. While describing the sequences of *sho'ba*s and *gusha*s within the twelve *maqām*s, the author makes a distinction between the modal entities that have acquired the character of *dastgāh* (*ṣāḥeb-e dastgāh*) and those that lacked *dastgāh* (*bi dastgāh*) or lacked a substantial character of *dastgāh* (*dastgāh chandāni*). He practically shows that by *dastgāh* he means a free-rhythmic exposition of modal entities followed by one or two metric compositions based on the same melodic characteristic.[103]

The author of another early eighteenth-century musical treatise, *Resāla dar 'elm-e musiqi*, also employs the term *dastgāh* with reference to *maqām*s and *sho'ba*s. After a series of short amatory texts identified as *ṣawt* and *naqsh* in the *maqām*s of *ḥosayni*, *rāst*, '*oshshāq*, '*erāq*, and *ḥejāz*, he emphasizes that while the melodic range of six other *maqām*s only constitutes a brief sequence of units (*nim parda*), one cannot arrange *ṣawt* and *naqsh* in them and hence, they lack the status of *dastgāh*.[104]

[102] See Amir Hosein Pourjavady, "Negāhi be ḥayāt-e musiqā'i-ye dawra-ye Afshāri," 43-49.

[103] Pourjavady, "Dar bayān-e 'elm-e musiqi …," 64-68.

[104] Pourjavady, "Resāla dar 'elm-e musiqi," *Māhur* 14 (2002): 112-114. Among the music theorists of the Safavid period some refer to *parda* apparently as an extensive sequence of units for instance see Malek Library (Tehran) MS 893.

These two early references to the incipient *dastgāh* evidently suggest that the term was employed when a sequence of units whether a *maqām*, *shoʻba*, or even a *gusha* was followed by compositional genres. In other words, a modal entity was recognized as having the character of *dastgāh* when certain vocal (and probably instrumental) metric compositions were commonly associated with it. Historical sources suggest that *dastgāh* did not develop primarily in the context of Safavid court music; for one thing, it does not appear in the codex of Amir Khān Gorji. Yet it evidently flourished in urban musical centers or provincial courts mainly fostering the performance practice of *maqām* and *shoʻba*.

In an anonymous musical treatise written around the middle of the eighteenth century, four large-scale *dastgāh*s (*chahār dastgāh-e aʻẓam*) are introduced as (1) *chahārgāh*, (2) *navā*, (3) *rāst*, and (4) *rohāb-e dāvudi*.[105] From its descriptions, it is clear that *dastgāh* was a scheme of modulation containing sequences of units and concluding with metric compositions of *kār-o-ʻamal* (a modulatory vocal genre) and *taṣnif*s. The sequences of units had more or less the same type of progression as found in the Safavid *shoʻba* and *āvāza*. For instance, in case of the last *dastgāh*, the sequence was: *rohāb-e dāvudi*, *ḥosayni*, *dōgāh*, *nahoft*, *busalik*, and *rohāb-e dāvudi*. He also indicates that in some less extensive sequences, the instrumental opening unit was called *moqaddama*.[106] Similarly, the units were designated by proper names, yet they were referred to as *motaʻalleqāt* (component entities or units) of a particular sequence as well. Some units such as *zangula* and *bozorg* were probably recognized as rhythmic motifs or specific poetic meters (just like *zangula* and *kereshma* in today's Persian *radif*) since the author claims that they could be performed in many sequences, and in fact "they often manifested themselves in the guise (*lebās*) of a different entity."[107]

Each *dastgāh* was by no means a 'fixed' grouping of free-rhythmic units and metric compositions, since a performer was able to exercise considerable latitude with regard to such matters as selection of units, modulation, and length. As the author of this treatise suggests for instance, *navā* could be performed in three conventional arrangements, with different groupings of units. Likewise, from the middle of *rāst* a performer had the option to take the progression of *navā* in two different directions. Furthermore, we may notice that *dastgāh*s allow for metric vocal compositions of *kār-o-ʻamal* to appear in the middle of sequences as well. Finally, numerous references to *khᵛāndan* (singing) in performing various segments and also the actual existence of vocal compositional genres, all indicate that *dastgāh* was a vocal structure in essence, accompanied by musical instruments, but probably not rendered entirely on instruments.[108]

The second eighteenth-century reference to *dastgāh* is in *Bahjat al-qolub*, a musical treatise compiled by ʻAbd al-Ḥosayn b. Mehdi al-Shirāzi. *Dastgāh* is again referred to as a sequence of units followed by a few *taṣnif*s and *kar-o-ʻamal*s. The author specifies four *dastgāh*s, but all are characterized as containing elements of two principal modes. The *dastgāh*s are (1) *rāst-panjgāh*, (2) *chahārgāh-mokhālef*, (3) *ḥosayni-segāh*, and (4) *homāyun-dōgāh*. The account of *dastgāh*s is represented in a round diagram or circle (*dāyera*) in which a hierarchical set of modal entities together with their appropriate rhythmic cycles are listed.[109]

Besides the four *dastgāh*s, the author of *Bahjat al-qolub* includes a separate discussion on *tarkib-e parda* in which he provides a guideline for musicians to acquaint themselves with sixteen sequences of units or *tarkib*s that he alternatively calls *maqām*s.[110] The fact that the author refers to these sequences as *tarkib* and *maqām* is an important point and suggests that perhaps other eighteenth-century music theo-

[105] Pourjavady, "Resāla dar bayān-e chahār dastgāh-e aʻẓam," *Māhur* 12 (2001): 90-92.

[106] The term *moqaddama* was used as the opening section of short sequences or units throughout the Qajar period. For instance, in the *radif* of *dastgāh-e shur* the two sequences of *golriz* and *bozorg* both commence with a *moqaddama*. *Moqaddama* was also interchangeably used with *darāmad*, cf. Musā Maʻrufi and Mehdi Barkechli, *Radif-e haft dastgāh-e musiqi-e Irāni/Les Systèmes de la musique traditionelle iranienne (radif)* (Tehran: Vezārat-e Farhang va Honar, 1962), alef, be, jim, dāl.

[107] Pourjavady, "Resāla dar bayān-e chahār dastgāh-e aʻẓam," 92.

[108] Ibid.

[109] *Bahjat al-qolub*, Majles Library (Tehran) MS 2242, 60.

[110] Ibid., 33-34.

rists who mention *maqām* in their treatises may have used the term with the same implication. In other words, by using the term *maqām* they did not necessarily mean the Safavid system of twelve *maqām*s and twenty-four *sho'ba*s. This assumption is further supported by the account of another musical text titled *Davāzdah dastgāh*, written around the turn of the nineteenth century. In this text the twelve strophes (*davāzdah-band*) of the famous elegy composed by Moḥtasham Kāshāni is set to sequences of twelve *maqām*s, differing significantly from the Safavid modal system. Nonetheless, these twelve *maqām*s display more affinities at least nominally with the *maqām*s mentioned in *Bahjat al-qolub*. The *maqām*s in *Davāzdah dastgāh* are:

1. *rāvandi*, 2. *nawruz-e 'arab*, 3. *dōgāh-denāṣori*, 4. *bayāt-e 'ajam*, 5. *navā-neyshābur*, 6. *rohāb*, 7. *chahārgāh*, 8. *homāyun*, 9. *nayriz-navā*, 10. *'ashirān*, 11. *'oshshāq-navā*, 12. *rāst*.[111]

The text of *Davāzdah dastgāh* also shows that *maqām* in this period was conceived as a form of *tarkib*. While in the case of each *maqām* the author mentions two concepts of *tarkibāt* and *sho'bajāt*–probably referring to its associated modal entities–he does not specify what exactly they were. Finally, a conspicuous list of miscellaneous *āvāz*s is given at the end of the text which is in many cases the earliest reference to *āvāz*s that later appear in the repertoire of the *radif* such as *abu'tā*, *afshār*, *mollānāzi*, *qaṭar-e tork*, and *layli-o majnun*.[112]

References to assorted *āvāz*s and their performance practice in various musical contexts also appear in another anonymous treatise known as *Ādāb-e āvāzhā*. The author presents guidelines and the text of *āvāz*s performed in numerous settings including mosques, Sufi lodges, and convivial gatherings. Following a few lines of a didactic poem on *maqām*s, the author presents a list of more than one hundered modal entities under the broad title of "*gusha*s, *āvāz*s, *rang*s, *sho'ba*s, *parda*s, and *naghma*s."[113] The *āvāz*s in this text in fact show traces of both urban and rural music. A large number of names are those of seventeenth-century *maqām*s, *sho'ba*s, *āvāza*s, and *gusha*s, though structurally speaking they may have varied in practice and changed over the eighteenth century. Likewise, a few names especially at the bottom of the list seem to be folk-derived vocal or instrumental melody-types or genres and some composed songs and dance tunes of diverse provenance. The author does not assign any of the items specifically to the categories of *maqām*s, *sho'ba*s, *gusha*s, or *naghma*s, but he labels a number of them as *āvāz*, and shows that each constitutes a short sequence of units. He also gives the names of certain *āvāz*s and mentions the unit at the higher end of their ambitus (*awj*). One may notice that while the names of *āvāz*s were largely derived from classic *maqām*s and *sho'ba*s, their component units could include regional melodies as well.[114]

In general, we may assume that after the collapse of the Safavid court and dispersal of the Isfahan musicians, *maqām* continued an attenuated existence in urban centers. In the later part of the eighteenth century, musicians still recognized a series of *terkib*s or sequences of units as *maqām*s. Yet the hierarchical set of twelve *maqām*s, twenty-four *sho'ba*s, six *āvāza*s, and forty-eight *gusha*s, as described in Safavid musical sources, was entirely forsaken. Likewise, *āvāz* came to be used first in semi-classical and gradually in court music referring to both sequences of units and vocal genres.

The Qajar Court

By the end of the eighteenth century when the capital was moved from Shiraz to Tehran, two significant developments took place within the modal system that jointly refined and enhanced the concept of *dastgāh* while simultaneously contributing to the eventual dissolution and disappearance of *maqām* and *sho'ba* as prominent structural concepts.

---

[111] Eckhard Neubauer, "Zwölf Dastgāh. Eine persische Handschrift aus dem 19. Jahrhundert mit Angaben zum musikalischen Vortrag der Elegie auf den Tod des Märtyrers Ḥosein b. 'Ali b. Abi Ṭāleb von Moḥtašam Kāšāni," *Zeitschrift* für *Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 17 (2006-7): 306-337; 360-372.

[112] Ibid., 338-339; 358-359.

[113] *Ādāb-e āvāzhā va dhekr-hā'i ke dar manāber va joz ān khᵛānda mishavad*, Malek Library (Tehran), MS 2830/2, 2a-2b.

[114] Ibid., 2b.

First, a number of vernacular and semi-classical modes used in *taṣnif*s, dance tunes, and religious genres of the eighteenth century that were not clearly definable and recognizable modal entities in the *maqām* and *sho'ba* system, but rather were loose and informal modes, came to be refined into a set of individual *āvāz*s with relatively clear distinguishing phrases, scales, and characters. It appears that modal entities such as *shul* (later called *shur*), *qaracha*, *abu'aṭā*, *sāranj*, *afshāri*, *dashti*, *hājiyāni*, *gilaki*, *shushtari*, *bakhtiyāri*, and *fayli* mostly have assumed their forms in the beginning of the nineteenth century, as melodic possibilities latent in extent regional and semi-classical modes and vocal genres became crystalized into distinct *āvāz*s. Most of these *āvāz*s are not mentioned in treatises predating 1750.[115]

Secondly, with the establishment of the Qajar court, a number of talented musicians came to Tehran and some of them contributed effectively to the arrangement of the court music repertoire and the cultivation of new modulatory schemes. In the *Kolliyāt-e yusofi* and *Resāla-ye davāzdah dastgāh*, Āqā Bābā Makhmur Eṣfahāni, the most celebrated singer at the court of Fatḥ-'Ali Shāh (r. 1797-1834), is credited with refining and shaping twelve ordered repertoires or extensive sequences of *dastgāh*s. As the author of *Resāla-ye davāzdah dastgāh* states:

What has been common practice among the singers and instrumentalists in the past and present is based on the system (*qānun*) established by Āqā Bābā. This master musician combined all the *āvāz*s, *maqām*s, *sho'ba*s, and *gusha*s together and arranged a set of twelve *dastgāh*s in the following order:

1. *rāst-panjgāh*, 2. *navā-nayshābur*, 3. *homāyun*, 4. *māhur*, 5. *rohāb*, 6. *shul-shahnāz*, 7. *chahārgāh-mokhālef*, 8. *segāh*, 9. *dōgāh*, 10. *zābol*, 11. '*ashirān*, 12. *nayriz*.[116]

While *Kolliyāt-e Yusofi* only refers to the names of *dastgāh*s arranged by Āqā Bābā Makhmur, *Resāla-ye davāzdah dastgāh* details the sequences of three *dastgāh*s of *rāst-o panjgāh*, *navā-o nayshābur*, and *homāyun*.[117]

Evidently court musicians in the early Qajar period synthesized urban and regional modes and melody types with a new, classicized sophistication and sobriety. What Āqā Bābā did in this period was to present aesthetic guidelines for twelve modulatory schemes, each comprising an ordered sequence of *āvāz*s interpolated with vocal and instrumental metric compositions.

All these developments took place in the capital and more specifically within the musical milieu of the court. In all other musical contexts, less extensive sequences of melody-types were mostly recognized as *āvāz*s. Likewise, what was cultivated in Tehran was not necessarily practiced in provincial towns and other urban centers. Only in the early decades of the twentieth century did musicians in major cities—especially in Isfahan and Shiraz—gradually begin to conform to the musical norms of the capital, while continuing at the same time to retain established local characteristics.[118]

By the second half of the nineteenth century, the *dastgāh* was largely recognized as the most prestigious modulatory sequence of units predominantly performed in the context of the Qajar court. Two celebrated court musical families directed respectively by Moḥammad Ṣādeq Khān (d. 1903) and Mirzā 'Abdollāh (d. 1917) developed two separate groupings and repertoires of *dastgāh*s that differed significantly from each other in terms of classification, inclusion of *āvāz*s, titles, terminology, and melodic progression. These two groupings can be roughly illustrated as follows:

Moḥammad Ṣādeq Khān's arrangement of *dastgāh*s and *boyutāt*:

1. *shur*, 2. *māhur*, 3. *homāyun*, 4. *segāh*, 5. *chahārgāh*, 6. *rāst-panjgāh*, 7. *navā*, 8. *rohāb*, 9. *dōgāh*, 10. *suz-o godāz* 11. *ṭarz-e tajnis*, and a series of sequences called *boyutāt*.[119]

---

[115] Some *āvāz*s such as *gilaki*, *abu'aṭā*, and *afshāri* are not even mentioned in treatises predating 1800.

[116] Moḥammadi, "Resāla-ye davāzdah dastgāh," *Māhur* 59 (2013): 142; Żia' al-Din Yusof, *Resāla-ye musiqi mawsum be kolliyāt-e Yusofi*, ed. Bābak Khażrā'i (Tehran: Farhangestān-e Honar, 2011), 27.

[117] Moḥammadi, "Resāla-ye davāzdah dastgāh," 144-145.

[118] The case of Azerbaijan was rather different. Tabriz came to be the second capital in the Qajar period and some court musicians were sent to this city to be in the service of the crown prince.

[119] Ṭali'a Kāmrān and Shahāb Menā, *Bakhsh-hā-i az radif-e Ḥabib Samā'i be revāyat-e Ṭali'a Kāmrān* (Tehran: Nashr-e Musiqi-ye 'Āref, 2009), 18-19.

Mirzā ʻAbdollāh's arrangement of *dastgāh*s and *āvāz*s:

1. *shur*, 2. *māhur*, 3. *homāyun*, 4. *segāh*, 5. *chahrāgāh*, 6. *rāst-panjgāh*, 7. *navā* and five *āvāz*s including 1. *abuʻaṭā*, 2. *bayāt-e tork*, 3. *afshāri*, 4. *dashti*, and 5. *bayāt-e eṣfahān*.

It is clear that Mirzā ʻAbdollāh arranged his repertoire into seven *dastgāh*s and five *āvāz*s, but there is no evidence to help us determine whether this was his father's classification, or something developed by himself and his disciples. In fact, there are some discrepancies among surviving sources. First, there is some ambiguity as to why he eliminated *dōgāh* from the core of *dastgāh*s while many other contemporaneous sources attest to the prevalence of this *dastgāh* in the second half of the nineteenth century. Secondly, *rohāb* in Mirzā ʻAbdollāh's surviving versions of the *radif* is represented as a sequence of units often affixed as a supplement to the end of the *dastgāh*s of *segāh* or *navā*. Again, it is not clear whether the addition of *rohāb* to another *dastgāh* was Mirzā ʻAbdollāh's own invention or something introduced by his disciples and subsequent musicians.[120]

At the turn of the twentieth century, the prominent music theorist Mehdi-Qoli Hedāyat (1863-1955) describes a *dastgāh* as an ordered structure consisting of several juxtaposed *āvāz*s based on the musical taste of talented musicians with no 'theoretical necessity' behind it.[121] He further specifies an *āvāz* as a sequence of modal entities comprised of a *darāmad* and a *qesmat-e āvāzi* (a free-rhythmic segment) followed by *taṣnif* and *reng*.

According to Hedāyat, *āvāz*s varied in their internal structures, being predominantly composed of either a free-rhythmic segment to the extent of having no metric composition or containing a small segment of free-rhythmic pieces and interspaced with vocal and instrumental compositions. However, the core of *āvāz* was free-rhythmic beginning with a *darāmad* and followed by a series of units each having specific characteristic motives that functioned as melodic elaboration.

The units through which an *āvāz* was unfolded and developed were known by proper names such as *kereshma*, *zangula*, *naghma*, *basta-negār*, or *mathnavi*. Some short units that were not performed with poems were also categorized as *taḥrir* (e.g., *dotā-yeki*, *parastu*, *sārebānak*, *panja-muya*, *basta-negār* etc.). Nonetheless, units had distinctive modal, melodic and sometimes rhythmic features and did not all fall into one category of modal entity, neither were they designated by a single and all-encompassing term. They were only referred to as *gusha* later in the early twentieth century.

Hedāyat states that during the nineteenth century, the term *gusha* was only used in reference to a contrasting melody-type that was interpolated in the sequence of a *dastgāh* mostly as a temporary modulation or to display the taste of a different *āvāz*.[122] In other words, *gusha* was nearly synonymous with the concept of *namud* in the *shashmaqom* music of Central Asia. For instance, right after the *darāmad* in *dastgāh*-e *homāyun*, a performer could play the *gusha-ye chahārgāh*, or in the middle of *dastgāh*-e *shur* one could perform the *gusha-ye abuʻaṭā*. Likewise, *shekasta* and *delkash* in *dastgāh*-e *māhur* were both considered as *gusha* with the provision in both cases that it was inadmissible for the artist to meander on to the new modes.[123]

In the mid-twentieth century, *āvāz*s could be classified into two major categories. The first consisted of short *āvāz*s that were the fundamental sequences of a *dastgāh* and the *dastgāh* itself was named after the first *āvāz*. The *āvāz*s in the seven *dastgāh*s could roughly be illustrated as follows:

1. *dastgāh*-e shur: *darāmad*, *shahnāz* (*salmak*), *qaracha*, *rażavi*, and *ḥosayni*.

2. *dastgāh*-e *māhur*: *darāmad*, *dād*, *khāvarān*, *fayli*, *ḥeṣār-e māhur*, *ʻerāq*, and *rāk*.

3. *dastgāh*-e *segāh*: *darāmad*, *zābol*, *muya*, *ḥeṣār*, *mokhālef*, *moʻarbad*, and *ḥodi*.

---

[120] In the version of *radif* collected by Musā Maʿrufi, *rohāb* is affixed to the *dastgāh*-e *navā* whereas in Mirzā ʻAbdollāh's *radif* it comes at the end of *dastgāh*-e *segāh*. For Mirzā ʻAbdollāh's *radif* see Jean During, *The Radif of Mirzâ Abdollâh: A Canonic Repertoire of Persian Music* (Tehran: *Māhur*, 2006), 116-119.

[121] Mehdi-Qoli Hedāyat, *Majmaʻ al-adwār* (University of Tehran MS Ḥoquq 120.2: 85, 87-88.

[122] Mehdi-Qoli Hedāyat, *Majmaʻ al-adwār* (lithograph), Tehran, 1938, 3:124.

[123] Cf. *dastgāh*-e *homāyun* and *dastgāh*-e *shur* in Maʿrufi and Barkechli, *Radif-e haft dastgāh-e musiqi-e Irāni/Les Systèmes de la musique traditionelle iranienne (radif)* (Tehran: Vezārat-e Farhang va Honar, 1962).

4. *dastgāh*-e *chahārgāh*: *darāmad, zābol, muya, ḥeṣār, mokhālef,* and *manṣuri*.
5. *dastgāh*-e *homāyun*: *darāmad, chakāvak, bidād, shushtari,* and *bakhtiyāri*.
6. *dastgāh*-e *navā*: *darāmad, bayāt-e rāje'*, *nahoft, neyshāburak*, '*erāq, ḥosayni*, and *rohāb*.
7. *dastgāh*-e *rāst-panjgāh*: *darāmad*-e *rāst, nayriz, panjgāh, qaracha, shushtari*, '*erāq*, and *rāk*.

The sequence of *āvāz*s in a *dastgāh* was distinct, mostly based on their scales, melodic characteristics, emphasis, and contour. Sometimes two *āvāz*s shared the same scale and even a tonal center, but their characteristic phrases were conspicuously different. A typical *āvāz* usually commenced with an introductory section (a short *darāmad* or *moqaddama*) representing major characteristic melodic or rhythmic phrases of the *āvāz* and was further elaborated through a *kereshma, naghma, basta-negār* etc. Within an *āvāz*, characteristic phrases were also marked as *taḥrir*s and brief contrasting melody-types to another *āvāz* were called *gusha*s. While *forud* referred to the ending phrases of the constituent units within an *āvāz*, the ending of each *āvāz* was called *forud-e motammam* (finalizing *forud*) through which the melody always returned to the mode of *darāmad*.[124]

In the middle of the twentieth century, this type of *āvāz* gradually came to be called *shāh-gusha* or *gusha-hā-ye aṣli* (principal *gusha*s) and their constituent units including *kereshma, zangula, naghma, basta-negār, mathnavi* and *taḥrir*s were all indiscriminately referred to as *gusha*. While in classical music the melodic elaboration of an *āvāz* was based on its constituent units and stereotypical phrases, in semi-classical music the elaboration was more subject to a far-flung and loose improvisation. In both practices, however, an *āvāz* in a higher register was commonly marked as *awj* in the sequence of *āvāz*s, which somehow corresponded with the concept of upper *sho'ba* in the Safavid *maqām* tradition. For instance, in *segāh* and *chahārgāh*, *mokhālef* was considered as *awj*. In *shur*, *ḥosayni* and in *homāyun*, *bidād* were *awj*s. '*Erāq* in *māhur* and *rāst-panjgāh* could be taken as *awj*, and in *navā* certainly *nahoft* played this role.

The second category of *āvāz*s had an independent and more extensive character and were seldom performed within the sequence of the *dastgāh*s, neither they were called *dastgāh* in their own right. Toward the end of the nineteenth century, these *āvāz*s were recognized as *dastān-e 'arab* (*abu'aṭā*), *bayāt-e tork*, *afshāri*, *dashti*, and *bayāt-e eṣfahān*. The origin and trajectory of these five *āvāz*s are not exactly clear in the nineteenth century. Most of them seem to have been vernacular and informal modes, predominantly performed in semi-classical musics and only came to be refined into a set of individual sequences of units with relatively distinctive scales and characters in the second half of the nineteenth century.

Unlike Moḥammad Ṣādeq Khān, who was a master improviser mostly refusing to train students, Mirzā 'Abdollāh was primarily a pedagogue and later achieved his prodigious influence largely through his disciples. To convey his knowledge and teach students systematically, he began to establish a fixed and unchanging version of his repertoire which came to be known as the *radif*. In fact, *radif* as a musical concept was likely coined by Mirzā 'Abdollāh as no references to this term appear to have been recorded before him. Toward the end of the nineteenth century, Mirzā 'Abdollāh's *radif* was transmitted through his disciples and it was subsequently recorded and transcribed, thereby bringing a substantial degree of standardization and canonization to nineteenth century Persian music.

Radif was originally an instrumental concept that evolved only as the repertoire and through the practice of *tār* and *setār*, the two musical instruments on which Mirzā 'Abdollāh was a master.[125] It is also safe to say that in the nineteenth century, the *radif* was only known among the family of Mirzā 'Abdollāh and their immediate disciples. It was neither practiced outside of the court or in any other urban centers. Likewise, the concept of a vocal *radif* or an extensive repertoire of units with specific names that later came to be employed for teaching purposes did not exist at that time. Classical singers performed *āvāz*s and their units, but probably not in such extensive sequences and more significantly, they never referred to their own repertoire as *radif*. It was around the 1940s that 'Abdollāh Davāmi (d. 1981), a

[124] *Forud-e motammam* is mentioned by Hedāyat in *Radif-e haft dastgāh-e musiqi-e Irāni*, 67-68.
[125] Personal communications from Dāriush Ṣafvat, Moḥammad-Reżā Loṭfi and Dāriush Ṭalā'i.

celebrated *taṣnif* singer of the late Qajar and Pahlavi periods, sought to construct a vocal *radif* version based mainly on the training he had received from a few master singers including Ḥosayn Ṭaherzādeh, and the overall groupings of *āvāz*s and *gusha*s he adopted from the current instrumental *radif*s. In some cases, he created new vocal units just by using instrumental units as a model and setting *taḥrir* and words to them.[126] Hence the vocal *radif* evolved as a product of, on the one hand, the repertoire and judicious use of phrases developed by prominent singers, and, on the other hand, the underlying structure of the instrumental *radif*. Davāmi trained several students, among them Maḥmud Karimi (d. 1984), who later came up with another version of the vocal *radif*, and hence they both attempted to standardize and canonize the vocal repertoire of Persian music as well.[127]

[126] Personal communication from Moḥammad-Reżā Loṭfi, 7/2001. As Dāriush Ṣafvat informed me, Davāmi's *radif* was first transcribed by Abol-Ḥasan Ṣabā in the 1950s and Farāmarz Pāyvar used Ṣabā's transcription in his *Radif-e āvāzi va taṣnifhā-ye qadimi be revāyat-e 'Abdollāh Davāmi, (Tehran: Māhur, 1996).* In 1970s Davāmi recorded his *radif* while some of its segments were accompanied by Moḥammad-Reżā Loṭfi on the *tār*.

[127] Cf. Maḥmud Karimi and Moḥammad-Taghi Massoudieh, *Radif-e āvāzi-ye musiqi-ye sonnati-ye Irān be revāyat-e Maḥmud Karimi/Radif vocal de la musique iranienne* (Tehran: Enteshārāt-e Sorush, 1978).

Will SUMITS
PhD Ethnomusicology
Research Associate
Orient-Institut Istanbul
Corpus Musicae Ottomanicae (CMO)

MUSIC PUBLISHERS, MUSICIANS, and MANUSCRIPTS: the circulation and commerce of music in the late-Ottoman Empire (1875-1928)

Abstract: *The long history of music manuscript notation in the Ottoman Empire witnessed an important shift at the end of the 19th century with the rise of music print publication and the advent of sound recording. This paper examines interrelations among some of the important publishers, musicians, and transcribers of music, and considers how music commerce helped shape the repertoire and performance practices of art music in the late-Ottoman empire.*

Keywords: *Ottoman music, music publishing, manuscript notation, makam*

Staff notation, print publication, and transcribers of music (1875-1928)

The introduction and usage of staff notation to transcribe the repertoire of Ottoman art-music has been relatively well-researched from a musicological perspective. Academic literature has explored when and where the shift to staff notation occurred, and how it came to prevail as the primary notation system used in Ottoman music education and among musicians of the late 19th and early 20th century. But the shift from earlier notation systems to staff notation is still not well understood in regards to how the written repertoire was transmitted to the new notation system, and who were the primary transmitters that trans-notated the repertoire, and which sources were used when trans-notating the repertoire to staff notation.

Although the use of staff notation for Ottoman music began in 1827 with the establishment of the western-inspired royal military band, *Muzika-i Humāyūn,* it did not gain acceptance among the general public until the last two decades of the 19th century (Ayangil, p.403). The shift to staff notation occurred in tandem with the proliferation of a burgeoning print publishing industry that became widespread in the last decades of the 19th century. At that time, the modernization and secularization that occurred due to the reforms of the *Tanzimat* period and during the first and second Constitutional eras certainly effected all aspects of the Ottoman state and society, and may have contributed to the general public's perception and acceptance of newly imported technologies and industries as well. However, the atmosphere and anticipation of technological advancement and innovation had already been spreading gradually across the globe since the start of the Industrial Revolution. It is within this climate of social and economic change that we will consider how the historical continuum of Ottoman music writing traversed from manuscript culture to print-publishing, and how the mass production and commercial dissemination of print music notations contributed to the formation and consolidation of the Ottoman art-music repertoire at the end of the Ottoman Empire.

The music publishers of the late-19th and early-20th century were not all guided exclusively by commercial interests. In fact, there was a broad spectrum of active publishing houses, and it is easy to differentiate those that were privately owned and driven by profit-oriented goals from the institutions that published mainly as an extension of their educational or cultural activities. It is also very apparent that the publishers who were driven by the business interests of music commerce were much more prolific in their publishing activities and had wider distribution networks for their print products. It is important to remember this distinction when considering the outreach and impact that music publishers have had, and it is equally important to consider the social role that publishing houses and publishers played within the networks of personal relations among the community of musicians, music transcribers, and composers.

As print publication of music notations came into full force, a vast repertoire of Ottoman art music found its way to the printing press. By what channels was this repertoire transcribed into staff notation,

and who were the transcribers of music who contributed to this process? Was the music being transcribed aurally from the performed repertoire, or was it being trans-notated from written sources of older notation systems? And what were the sources used by these transcribers and trans-notation specialists, and how accurately did their transcriptions and trans-notations represent the performative or written sources that they used?

Şamlı Selîm and the Ḳuḍmānī brothers

Some of the most prolific publishers of the late-Ottoman period were undoubtedly the Ḳuḍmānī (Kaẓmānīzāde) brothers; Şamlı Selîm, İskender, and Tevfīḳ. These three brothers were Arabs from Damascus, possibly of Palestinian descent and originally from Jaffa. The oldest of the brothers, Selîm, was the first to arrive in Istanbul around 1895. Biographical information about Şamlı Selîm is sparse, but some of his musical performance and commerce activities can be traced through advertisements that appeared in newspapers and journals published after the time of his arrival in the mid-1890s. From these small advertisements and announcements, we can glean ideas about his entrepreneurial approach to music commerce, and reconstruct the network of social relations that bolstered his success in the nascent music business of the time.

Şamlı Selim performed at many of the *ḳirāʿathāne, gazino,* and *bīrāhāne,* playing *ud* alongside musicians including Kemānī Memdūḥ, Ḫānende Ḳaraḳāş, Ḫānende Ḥafiẓ Kemāl, Ḳānūnī Şemsī, Kemānī Nubar, and others (Kalender, p.428). Şamlı Selîm was also a talented luthier and crafted many fine *ud*-s in a Damascene-Ottoman style, some of which have survived to the present day. After moving from Damascus around 1895, he seems to have spent his first years in Istanbul working primarily as a musician and luthier. He was first based in Sirkeci, but in 1896 he relocated to the Çāḳir Aġa neighborhood of Aksaray (İḳdām 630, April 22, 1896), and by 1899 he had moved his shop to the Beşiktaş pier. It is around this time that he began to expand his musical activities into music commerce. An advertisement from September 1899 reads as follows:

"To Phonograph Enthusiasts: At the fourth storefront of the Beşiktaş pier, phonograph cylinders filled with Turkish and Arabic (music) recorded by ʿUdî Selîm are being sold. Those interested in learning this practice must visit the shop" (Mʿalūmāt 842: September 24th, 1899)

It should be noted that the first commercial phonograph records of Ottoman music were not pressed until 1901, so this advertisement likely refers to cylinder phonographs that were recorded of ʿUdî Selîm performing both Turkish and Arabic repertoire, and the cylinders were either being played for interested customers, and possibly sold as well. Despite this preliminary foray into sound recording technologies, it was in the realm of music print publishing that Şamlı Selîm soon found his success.

The precise date of Şamlı Selîm's first publications is not known, but it is clear that he began his publishing career sometime between 1899 and 1902. By the year 1902, Şamlı Selîm had established his music shop at Vezneciler, not far from Istanbul's grand bazaar, and had already begun to publish notations of Ottoman instrumental and vocal music as well as an *ud* method book for performance that was written by the *ʿud* player ʿUdi Ḥāfiẓ Mehmed Efendi, who had also relocated from the Arab world to Istanbul in the 1890's. Following the publication of this *ud* method book, Şamlı Selîm also advertised for prospective students to learn *ud* with this teacher:

ʿUd teacher Ḥāfiẓ Meḥmed Efendi

This highly talented performer is available to teach and give ʿud lessons either at his house, or at the student's home. Those who would like to learn the ʿud are invited to contact the store of ʿUdcu Şamlı Selîm at 73 Vezneciler. (Çocuklara Maḥsūs Gazete #316: May 1st, 1902)

Selîm acted as an agent for other music teachers and performers as well. His shop became a hub of musical activity and commerce where one could purchase a variety of musical instruments and accessories, arrange performances or lessons with a variety of musicians, and purchase music notation publications.

The earliest music notations published by Şamlı Selîm were large format fasicules for individual pieces of various genres, including *peşrev, sāz semāʿī, şarkı,* etc. These early Şamlı Selîm publications were printed with the same type-fonts and lithographic designs, very likely using some of the same print-

ing plates, as had been used by Haci Notacı Emin Efendi (1845-1907) who was the first to print Ottoman music notations beginning in 1875. It is not clear whether Selîm had purchased the printing plates outright, or commissioned their use, or perhaps obtained them through a more informal system of sharing. And when Selîm's brothers İskender and Tevfīḳ arrived in Istanbul in the early 1900's, they soon took over Selîm's printing business, and continued to reprint many of the notations that had been previously published by Selîm. These same exact notations found their way into other publications as well, such as the *faṣl* publications of ʿUdī Arşak and Onnik Zaduryan.

Many *faṣl* were published under the names of ʿUdī Arşak and Onnik Zaduryan, but there is evidence to show that they were indeed working with the Ḳuḍmānī brothers who took care of the layout, printing, and distribution, while ʿUdi Arşak and Onnik Zaduryan may have only acted as curators or editors who selected the notations to be included in the *faṣl*. They certainly helped to brand the product as their names and pictures appeared on the cover of these *faṣl* publications, and the name of Şamlı İskender does not appear anywhere at all, but the fact that the same exact notations, with the same title headings and fonts had appeared earlier in Şamlı İskender *faṣl* and even earlier in Şamli Selîm's *faṣl* publications, points to the collaborative working relationship that existed between them.

ʿUdi Arşak was also listed in Şamlı İskender's 1926 publications catalog as one of the music teachers that was available for *ud* lessons at İskender's music shop, the *Maġāza-ı Şām* in Beyazit. And when you consider that both Onnik Zaduryan and Şamlı İskender appear to have used some of the same craftsmen to separately produce the sound bowls, necks, and peg-boxes that they used to construct their *ud*s, it begins to reflect a more industrial approach to music commerce, where a small group of business-minded proprietors could join forces and share resources in order to produce a wide variety of commodities for a musically-minded customer base. This type of music commerce and the newly-enabled commodification of music through print publishing and sound recording has far-reaching social implications that are worth considering, but the mass production and widespread distribution of print notations is also important to consider in regards to the impact it would have on the standardization and homogenization of the musical repertoire of late-Ottoman art music.

Music literacy and the need for trans-notation and transcription

As the music publishing industry grew, it simultaneously contributed to a significant increase in music literacy among the general population. The initial lack of public interest in the first notation publications of Notacı Hacı Emin Efendi in 1875 had led him to publish a notation guidebook for reading and writing staff notation (*Nota Muallimi*, 1885). Many similar notation method books soon followed. These publications helped create a broader base of music-literate people, as well as an expanded customer base for the purchase of music notation publications. Written music was no longer accessible only to a limited community of educated intellectuals and trained musicians as it had been in the previous centuries of manuscript culture. It was now accessible to anyone, and at a very low cost. Now that written music was being widely disseminated through means of mass media, and variation in the performed expression of individual pieces was also becoming diminished due to the standardization that occurred through the repeated replication of homogenized versions of musical works, it becomes important to ask several questions: where did these print notations come from? what role did transcribers, editors, and publishers play in deciding which music was fit for print? and who transcribed these notations and what were their original sources?

Much of early transcription and trans-notation of Ottoman music that occurred in the last decades of the 19th century was done by the hands of those who had been trained at *Muzika-ı Humāyūn* royal military band. When Guiseppe Donizetti (1788-1856) was appointed the head instructor of the Muzika-ı Humayun in 1828, one of his first teaching methodologies was by way of translating the notes used in Hamptarsum notation to the solfege syllabic note names of western music so they could be accurately represented on western staff notation. This suggests that one of the primary channels of transmission of the repertoire was the trans-notations from Hampartsum notation sources into the newly adapted staff notation system.

Musicians at the Muzika-ı Humayun that are known to have prepared staff notation for the publication series of Notacı Hacı Emin Efendi include Hacı Emin, Zati Bey, Saffet Efendi, İsmail Hakkı Bey, and others. Of course, aural transmission and transcription into staff notation would remain an important means of documenting musical works, especially for compositions of musicians who were still living and were active in the community of performing musicians, but trans-notation would remain essential for notating the older repertoire from the 19th, 18th, and 17th centuries that had been previously collected in Hampartsum and post-Bytantine manuscripts.

In order to accurately trace the lines of transmission of musical works from various manuscripts through to print, a systematic method is need for the comparison of print editions, staff notation manuscripts, and manuscripts compiled in earlier notation systems. The manuscript collections are spread across many different archives and their provenance is often difficult to ascertain. However, we can take the collection of İsmâîl Hakkı Bey (1865-1927) as an exemplary collection to be used for such a case study.

İsmâîl Hakkı Bey as a transmitter of the written repertoire

İsmâîl Hakkı Bey is a well-known figure in the history of late-Ottoman music, and much has been written about his life, his role in music education, and his artistic life as a composer of music. However, his role as a transcriber, trans-notation specialist, and transmitter of written music has not received the study that it deserves. The huge corpus of notation manuscripts that were compiled by İsmâîl Hakkı preserve a huge repertoire from a vast array of earlier sources, many of which are no-longer extant or accessible. More than ten thousand pieces were written down in staff notation by the hand of İsmâîl Hakkı Bey, and it is evident from his notation manuscripts that he was very systematic in gathering the repertoire from as many sources as possible, and that he trans-notated pieces from their original sources as accurately as he could. He collected many variants of the same piece, and included multiple concordances for these pieces in the large compendiums of notations that he had collected and trans-notated from older sources.

It is safe to say that there are a great number of musical works, maḳāms, and composers that are only known today because of the trans-notation work of İsmâîl Hakkı Bey. As an example, we can look at several volumes where he notated the instrumental repertoire of *saz semāʿī* and *peşrev.* The volumes 289, 291, 295, and 321 held in İsmâîl Hakkı Bey collection at the National Ottoman Archives contain more than 1,100 different instrumental *sāz semāʿī* and *peşrev,* written in a very clear and highly organized manner. Among these pieces, there are more than forty *makām*s that do not appear in any other sources, the only known examples being preserved in these İsmâîl Hakkı Bey manuscripts. There are also dozens of composer names which are only known to us through these manuscripts, and a vast number of pieces attributed to 16th, 17th, and 18th century composers that do not appear in any of the extant 17th and 18th century manuscripts.

At the same time, it is possible to trace some some of İsmâîl Hakkı's staff notations to their original sources by comparing the rare works, rare maḳāms, and rare composers that are uniquely found in 19th century manuscripts. A comparison of İHB's notations of such rare works, with their unique concordances found in the Hampartsum sources can show which of those sources he used for his trans-notations, and also reveals the acute accuracy with which he carried out his trans-notation work. For example, a preliminary comparative investigation suggest that İsmâîl Hakkı Bey had access to, and carried out many trans-notations from the Hampartsum manuscripts that are now housed at the Nadir Eserler Kütüphanesi (for example ms. #s 216, 214) of Istanbul University, as well as some of the manuscripts from the Sadettin Arel (ms.110 and others) collection that is housed at Istanbul University.

Again, this kind of comparative analysis necessitates a systematic approach to indexing and cataloging the repertoire contained in entire collections of manuscripts that are preserved in archives and private collections, and mirrors the systematic approach that was previously employed by several key persons, such as İsmâîl Hakkı Bey, who acted as transmitters of the written repertoire through their extensive transcription and trans-notation work. Such research is underway and being carried out today through the establishment of long-term projects dedicated to documenting the sources and repertoire of Ottoman nota-

tion collections, such as the *Corpus Musicae Ottomanicae* (CMO) project based at the University of Münster and the Orient-Institut Istanbul (OII), and the *Ottoman Music Archiving & Research* (OMAR) group based at the University of Istanbul. Through these large-scale surveys of Ottoman musical sources and notation collections, it becomes possible to trace some of the lineages of transmission of written music and reveals much about the changes in repertoire, form, style, and performance aesthetics that occurred from the 17th - early 20th centuries.

And while very limited research has been carried out on the impact of commodification and commercialization of music in the sphere of Ottoman art music at the start of the 20th century, there is no doubt that the wide distribution and dissemination of mass print publishing and sound recording media had far-reaching effects on the public perception and reception of Ottoman music. In this regard, tracing the lineages and transmission of hand-written music of manuscript culture leads us to questions its ties to print publishing of music.

From manuscript to print: the notations of İsmâîl Hakkı Bey and Şamlı Selim

Although much of the Ottoman music that made it to the printing press in the early 20th century makes no mention of who notated the music, there are some that do, and many further clues can be found hidden in the fine print of marginal notes. Following the topics discussed above, we can continue to examine the case of İsmâîl Hakkı Bey and Şamlı Selîm. The use of notations prepared by İsmâîl Hakkı Bey for the early publications of Şamlı Selim can be easily established, as some of the fasicules printed in Selîm's very first series of notations include the attribution 'İsmâîl Hakkı Bey tarafiñdan noṭa'ya alınmışdır (notated by İsmâîl Hakkı Bey)'. Likewise, some of the first *faṣl* publications that Selîm produced include the same attribution, indicating that all of pieces included for that *faṣl* were taken from İsmâîl Hakkı Bey's manuscripts. The fact that Şamlı Selîm and İsmâîl Hakkı had already established a working relationship at an early date is evidenced by other sources as well, such as this newspaper advertisement that appeared in 1902:

For those interested in Ottoman music that wish to practice the performance of the various faṣl that I have notated and published at the shop of ʿud–maker Şamlı Selîm in Vezneciler, I recommend Ḳuzġuncuḳlı Davīd Efendi

Muʾezzin-i Haẓrat-ı Şehriyārī

İsmāʿīl Ḥaḳḳı (İḳdām, May 21st, 1902)

The advertisement above works to promotes several like-minded yet independent persons whose musical and vocational activities were overlapping, thereby providing a common ground for a collective work ethic based on their common interests. It simultaneously promotes the trans-notation and educational activities of İsmâîl Hakkı, while providing a stimulus for the performance training of Davīd Efendi, and provides the address of Şamlı Selîm's shop as the hub of musical activity at which these publications and performance trainings take place.

Despite the attributions that are printed on some of Selîms's publications, it is evident that many of İsmâîl Hakkı Bey's notations were published without any attribution of where the notations were taken from. For example, a close examination of Şamlı Selîm's *Sazende*, which was published sometime before 1907 and includes 191 instrumental *sāz semāʿī* and *peşrev*s, reveals that many of these pieces were indeed taken from the pieces that were notated in the compendiums of instrumental repertoire prepared by İsmâīl Hakkı Bey beginning around 1889. The number of pieces from his manuscripts that made it to the Selîm's printer are too numerous to mention here, but they can be confirmed through a similar methodology; by first looking at rare works and makāms and composers that don't appear in other manuscripts, and then by comparing versions of pieces that appear with greater frequency.

It is interesting to note that, although there are many pieces in the print editions that appear identical or near-identical to their counterparts in the İsmâîl Hakkı manuscripts, there are also indications that some slight editorial changes have been made to account for the performance practice of the time. It is not clear whether these slight changes were made by İsmâîl Hakkı himself as he copied his own notations to give to Selîm, or if they may have been added by Selîm or other of the many performing musicians that

had become affiliated with his shop. One can see some of these slight variations added to subsequent printings that appear in the editions of Şamlı İskender, Şamlı Tevfîk, ʿUdî Arşak, and Onnik Zaduryan. These publishers were certainly sharing printing equipment and design print plates and notations, but sometimes very small editorial changes can be found. Usually these variations amount to a few 1/8th or 1/16th notes being used in place of a 1/2 or 1/4 note, but despite their durational differences, the contour of the melody is completely preserved.

Many of the İsmâîl Hakkı Bey notations that had first been printed in Şamlı Selîm's publications, continued to be reprinted in subsequent editions of the Ḳuḍmānī brothers and affiliated publications such as those of ʿUdî Arşak and Onnik Zaduryan. The large number of copies that were in circulations is still evident today as they frequently turn up at second-hand book sellers and antique markets in Turkey. Every subsequent reprinting would have further solidified that particular version's standardization and acceptance among the music-loving public. And although İsmâîl Hakkı Bey was very careful to accurately trans-notate multiple versions of the pieces he encountered, it was the versions that finally made it to print which became firmly imprinted in the musical memory of the music-loving, music-listening, and music-purchasing public.

CONCLUSIONS

There is still much to discover about the processes of musical change that were enabled by the introduction of new technologies such as music publishing and sound recording in the late-Ottoman Empire. Print notations and their musical content are not simply historical artifacts to be analyzed from a musicological perspective. They can also be considered agents of musical change, that came into existence through a web of social relations within the broader community of musicians, publishers, and music scholars. The preliminary investigation presented here considers the implications of print publishing and the mass circulation of new music mediums. Printing music was a collective activity involving publishers, editors, music transcribers, and performing musicians, and the publishing houses themselves became busy hubs of musical activity that brought so many different members of the music community together.

In addition to being an important aspect of the cultural life of late-Ottoman art music, it also represents a significant shift along the broader continuum of musical change from a trans-historical perspective. The transmission of the Ottoman art music repertoire from manuscript sources into print publication should be extensively researched in order to trace the lines of transmission from print, to staff notation manuscripts, and further to their Hampartsum and post-Byzantine sources, and finally back to the earliest strata of written notation sources such as those of Kantemīr, Alî Ufkî, Kevserî, and Nayî Osmân Dede.

REFERENCES

Ayangil, Ruhi. "Western Notation in Turkish Music". *Journal of the Royal Asiatic Society,* Series 3, Vol. 18, No. 4 (Oct., 2008): 401-447.

Corpus Musicae Ottomanicae. Critical Editions of Near Eastern Music Manuscripts [https://corpus-musicae-ottomanicae.de/content/edition/browse.xml].

Ekinci, Mehmet Uğur. The Kevserî Mecmûasi Unveiled: Exploring an Eighteenth-Century Collection of Ottoman Music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, Vol. 22/2 (2012): 199-225.

İsmail Hakkı Bey. *Mûsiki Tekamül Dersleri*. İstanbul: Feniks Matbaasi (1926).

Jäger, Ralf Martin. "Concepts of Western and Ottoman Music History". *Writing the History of Ottoman Music* (=Istanbuler Texte und Studien 33, publ. by Orient Institute Istanbul), ed. by Martin Greve (2015), Würzburg: 33-50

Kalender, Ruhi. "Yüzyılımızın Başlarında İstanbul'un Mûsikî Hayatı." *İlahiyat Fakültesi Dergisi* 23 (1978), Ankara Üniversitesi: 412-444.

Genichi TSUGE
Professor emeritus,
Tokyo University of the Arts

QUPUZ, SHADARGHU AND *TĀR*

Tracing back through history in order to find a common source of the Azerbaijan and Iranian *tār*, the *shadarghū*, and the *qopūz (kopuz, qūpūz)* of Central Asia[128].

The above-mentioned three instruments are all long-necked lutes with skin soundtable. The strings are plucked. With some historical sources and iconographic evidence, I will argue about a historical connection among the three musical instruments in West and Central Asia.

1. Qūpūz

The oldest of the three long-necked lutes with skin soundtable is *qūpūz* (*kopuz*; *qūbūz*). *Qūpūz* is originally Turkic name which was recorded by Maḥmūd Kāshgharī[129].

A four-stringed long-necked lute is depicted on a sheet of cloth excavated from Gaochang ruins (Turpan, Xinjian, China) [Fig.]. It goes back to the Tang dynasty (618-907). Closely related lutes are *se-gudu* of the Naxi people (Yunnan Province of China) and *sgra-snyan* (*dramyen*) of Tibet [Fig].

A Sinicized form of *qupuz* is *huobusi.* Much later, in the *Yuanshi* (Standard History of the Mongol empire) compiled by Song Lian (1310-81) et al., we find a lute called *huobusi* among some twenty- two instruments of the banquet music of the Mongolian court. It is described as follows:

Huobusi 火不思 is built like a *pipa.* The neck is straight, and without frets. The lute has a small sound-chest, the round face of which resembles an ancient wine vessel and is covered with a skin. Four strings are mounted over a single bridge.

We find a description of the *qūpūz* and the *shederghū* in *Jāmi'al-alḥān* written by ʿAbd-al- Qādir Marāghī (1356-1435). Marāghī describes two types of *qūpūz*: *qūpūz-e rūmi* and *qūpūz-eozān.*

1) [The sound-chest of] *qūpūz-e rūmi* is made of a hollowed-out piece of wood. The belly of the sound-chest is covered with animal skin. Five courses of string doubled [in the unison] are mounted. Manner of tuning is the same as that of the *'ūd* [each course being tuned a fourthapart].

2) [The sound-chest of *qūpūz-e ozān* is extended], and three strings are mounted. However, some people mounts another short string. This instrument is played with a plectrum of wood. Turkish verse, prose and narrative are chanted with accompaniment of this instrument.

Because there is little illustration of the musical instruments in Marāghī's treatises, concerning concrete shape of the instruments, we have to use our imagination. By the 11th century, a long- necked lute called *kopuz* was the favored instrument of the *ozan* of the Oğuz Turkish tribes of south-west Asia.

2. Shidurghū

Shidurghū (*shederghū*) is an obsolete and in fact non-existent instrument today. However,'Abd al-Qādir Marāghī described *shidurghū* in his treatises *Jāmi' al alḥān* and *Maqāṣid al- alḥān*. He clearly defines that this instrument is *khatā'ī* ("Chinene").

Let us examine how Marāghī described *shidurghū* in his treatise *Jāmi' al alḥān.* Quoted belowis a passage from the Bodleian Library manuscript Marsh 282 (folio 80r) which was written in 1413 by Marāghī himself.

[128] My talk will be illustrated by powerpoint.
[129] Dankoff, ed.*Maḥmūd al-Kāšɜarī Compendium of the Turkic Dialects.*

Shidurghū is played mostly by the people of *Khatā'ī.* Four strings are mounted on this instrument. [The sound-chest of this lute] is long, and half of its surface is covered with skin. Three of its strings are to be tuned as in the normal tuning of the *'ūd*, that is to say, a fourth apart; however, the fourth string (which is mounted on top of the other strings) is to be tuned equal to *żu'f-e mujannab* of the string below, which is the second string from the bottom side and the third from the side of *bam* [If we assume the top string is " c," the lute is tuned c—G—D—F] (my translation).

From this description, we realize that *shidurghū* is a long-necked lute in terms of structure. The surface of its long sound-chest is partially covered with animal skin. One of the four strings is tuned uniquely (scordatura). It is implicitly understood to be a plucked lute. However, *shidurghū* is not the only necked bowl lute partly covered with animal skin. If we examine Marāghī's inventory of musical instruments of the 15th century [of West and Central Asia], we find five instruments which are morphologically similar in one way or another. Namely, *shidurghū, rubāb, qūpūz-e rūmī,* [*qūpūz-e*] *ozān,* and *rūdkhānī,* which are all skin-bellied, plucked lutes.

Shidurghū seems to be organologically classified a kind of *rabāb* or *qūpūz* (*qūbūz; kopuz*). Yet I am puzzled to regard it simplistically a variant of either *rabāb* or *qūpūz. Shidurghū* must have had its unmistakable shape and sound.

At this point let me indulge in enumeration of variant names of this instrument. The name *shidurghū* (and *shidurghū-ye sulṭānī*) appears in *Ẓafarnāma* (Book of Victory), a biography of Timur (Tamerlane) compiled by Sharaf al-Din ʿAlī Yazdī[130]. The manuscript copy of 1463 contains a couple of miniature paintings which describe two lutes.

Presumably one of them could be a *shidurghū* (f. 288a and f.463a). *Shidurghū* is also mentioned in Mīr Ṣadr al-Dīn Muḥammad's *Risāla-ye 'ilm-e mūsīqī* dated 1599 (Bodleian 2827, Whinfield 8)[131].

Shidurghū must be a foreign word for Persian speakers, and *"shuturghū/ shotorghū"* is its Persianized form. If we look up this word in a Persian dictionary at hand, such an entry is never found. However, in *Farhang-e motavasseṭ-e Dehkhodā*[132], we find a word *"shotorghū"* instead. And its explanation reads "[*shotorghū* is] a musical instrument. [So named because] probably its sound resembles camel's voice." This explanation must be a folk etymology.

Hossein-Ali Mallāḥ discusses this instrument, in his dictionary of musical instruments, under the entry "*ŝotor qav* [*shotorghav*], or *ŝotor qu*, or *ŝodor qu*"[133]. In Mehdi Setāyeshgar's music dictionary[134] this word is found under the entry of *šotorqu* and *šadarqu*. In Iran today, the term seems to be more often pronounced *"shadarghu"* rather than *shidurghū.*

Steingass's *Persian-English Dictionary* (the first edition in 1892)[135] seems to be the only Persian-English dictionary which includes this word. However, it is transcribed as *"shadd-raghū."* and explains its meaning "name of a musical instrument." Incidentally, Curt Sachs describes this instrument "*šidūrghūr"* in his *Real-Lexikon der Musik- instrumente*. His description is extremely short. Namely "osttürk. Instrument (an instrument of Eastern Turkestān)."[136]

The term *shuturghū* is found in *Bahjat al-rūḥ*, a seventeenth-century Persian treatise on music. In the Chapter Ten "*Dar bayān-e adawāt va ālāt-e ṭarab*" (an explanation of the musical instruments), seven great philosophers are enumerated, and each is assigned to the musical instrument, which is supposed to

[130] Urunbayev, A. ed. *Sharaf ud-Din 'Ali Yazdi Ẓafar-Nama.*
[131] Meisami, Seyyed Ḥossein. *Mūsīqī-ye 'aṣr-e ṣafavī.*
[132] *Farhang-e motavasseṭ-e Dehkhodā,* 2006, vol. 2, p.1783.
[133] Mallāḥ, Ḥoseyn ʿAlī, *Farhang-e sāzhā*. Tehran: Ketābsarā, 1997, pp.447-48
[134] Setāyeshgar, Mehdi. *Vāženāme-ye mūsīqī-ye īrān zamīn,* 1996, vol. 2, pp.97 and 99
[135] Steingass, F. A. Comprehensive Persian-English Dictionary. p.738
[136] *Real-Lexikon der Musikinstrumente,* p. 370

have been invented by him, in such a manner that Plato—organ, Aristotle—*shuturghū,* Galenos— *ṭanbūr*, Abū ʿAlī Sīnā—*ʿūd*, etc. (p. 90).

This must be another folk etymology. It is doubtful that the *shuturghū* was invented byGalenos, a Greek philosopher/ physician of the 2nd century, A. D.

The entry "*shotorghū*" in the *Loghatnāme-ye Dehkhodā* states that *shotorghū* is aTurkish word, quoting *Ghiyāth al-loghāt*[137]. However, this etymology is questionable.

2. Tār

Tar is defined as a plucked lute of the *rabāb* family, with a skin soundtable, found in Iranand the Caucasus.There exist two types of the *tār:* Iranian *tār* and Caucasin *tār* (*tār-e qafqāzī*). Its sonority must have been extremely fasinating to listeners in the time when modern audio device was not available. A unique feature of this long-necked lute is its double belly. In other words, the sound box consists of two bellys (the lower belly [*kāse*] is larger, and the upper belly [*naqqāre*] is smaller) which are fitly jointed, and each opening ofthe belly is independently covered with a translucent thin skin. The frontview of the soundtable looks like "eight" of the numerical figures. Three courses of metal strings are mounted on a bridge sitting on the lower belly[138].

The double belly remind us of the *rubāb* described in *Kanz al-tuḥaf,* a 14th-century musical treatise (Tsuge 2013: 170). However, the *tār* is markedly different from the *rubāb* in the following point: the neck [*daste*] of *tār* is thin and its lower end is attached to the upper belly, whereas the neck of *rubāb* is morphologically as elongation of the body and much thicker. The opening of the lower belly [*baṭn-e avval*] is covered with a skin, whereasthe opening of the upper belly [*baṭn-e thānī*] is covered with a thin wooden plate. Three courses of silk strings are mounted on the *rubāb*.

Tār is one of the representative instrument of classical and popular Iranian music. This instrument appears to be rather new, because the *tār* is never mentioned in old musical treatises. In addition, the *tār* was scarcely depicted in iconographic sources before the Qājārperiod (1796-1925). Its origin is shrouded in darkness.

Tār is associated more with art music owing its popularity in classical Iranian music tosuch 19th century performers as ʻAli Akbar Farāhānī (1821-1857) and his sons Mirzā Hoseynqolī (1854-1916) and Mirzā ʻAbdollāh (1843-1918).

ʻAlinaqi Vaziri（1888-1980）published *Dastūr-e tār*, a gradus for the *tār* in Berlin, [1922][139]; and its succeeding volume *Dastūr-e jadīd-e tār* in Tehran, 1936. The gradus demonstrates modernization of the *tār*, such as increase of the number of strings and standardization of playing posture by adopting a footstool (*zīr-e pāʼī*) for the left foot.

References

Angūrānī, Fāteme, ed. *Sām-Mirzā Ṣafavī's Tuḥfa-yi Sāmī.* Tehran: Society for the Appreciation of Cultural Works and Dignities, 2010

Beveridge, A. S. transl. *The Babur-nama in English*, vol.1. London: Luzac & Co., 1921

Binyon, Laurence, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray. Persian Miniature Painting. New York: DoverPublications, 1971

Canby, Sheila R. *Islamic Art in Detail.* London: The British Museum Press, 2005

[137] *Loghatnāme-ye Dehkhodā* (1998), vol.9: 14158

[138] Mirzā Hoseynqolī used to play a five-string *tār* (*tār-e panj sīme).* Legend has it that Darvish Khān began touse a six-string *tār.*

[139] In his preface, Vaziri writes that he had finished the book in 1331 H/ 1913. However, the year of publication in Berlinis not recorded. However, Setāyeshgar writes that *Dastūr-e tār* was published 1301H (1923).

Dankoff, Robert (with James Kelly), edited and translated. *Maḥmūd al-Kāšɾarī Compendium of theTurkic Dialects.* Part I. Cambridge, Mass: Harvard University Printing Office, 1982

Doerfer, Gerhard. *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen*, v.1. Wiesbaden: Franz Steiner, 1963

During, Jean. "A Few Remarks on Iranian and Azerbaijani Târ," *Mahoor Music Quarterly*, v.15, n.58, Winter 2013 "Notes sur le tar azerbaïdjanais"

During et al., "Târ," *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Second Edition, p.715

Farmer, Henry George. *Islam*: *Musikgeschichte in Bildern,* III/2. Leipzig: Deutcher Verlag fürMusik, 1966

Gray, Basil. *Persian Painting (Treasures of Asia).* Editions d'Art Albert Skira, 1961

Homāyūnfarrokh, Rokneddin, ed. *Taẕkira-yi Tuḥfa-yi Sāmī.*1968

Khānsārī, Aḥmad Suhaili, ed. *Gulistān-i hunar* of Qāżī Aḥmad Qumī. Tehran: Ketābkhāne-ye Manūchehrī, 1987

Khazrai, Babak, ed. *Jāmeʿ al-Alḥān by ʿAbd al-Qāder Marāghi*. Tehran: Iranian Academy of Arts, 2009

Mallāḥ, Ḥoseyn ʿAlī, *Farhang-e sāzhā*. Tehran: Ketābsarā, 1997 Meisami, Seyyed Ḥossein. *Mūsīqī-ye 'aṣr-e ṣafavī*. Tehran: MTN, 2010

Mīr Mohammad Sādeq, Seyyed Saʿīd, ed. *Tārīkh-e Jahān'ārā-ye 'Abbassī.* Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies, 2005

Nixon, Andrea. "Shudraga," *The New Grove Dictionary of Musical Instruments,* edited by Stanley Sadie. London and New York: Macmillan, 1984

Rabino de Borgomale, H. L. ed. *Resāle Baḥjat al-rūḥ*. Tehran 1967

Rees, Helen. *Echoes of History, Naxi Music in Modern China*. London: Oxford University Press, 2000

Savory, Roger M., transl. *History of Shah 'Abbas the Great by Eskandar Beg Monshi.* Boulder, Colorado: Westview Press, 1978

Sachs, Curt. *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Second Revised and Enlarged Edition. New York:Dover, 1964

Setāyeshgar, *Vāženāme-ye mūsīqī-ye īrān zamīn,* 1996

___. *Nāmnāme-ye mūsīqī-ye īrān zamīn,* v.3. Tehran 1376 (1997)

Steingass Steingass, F. A Comprehensive Persian-English Dictionary. Beirut: Librairie du Liban, 1970

Suleiman, Hamid, ed., *Miniatures of Babur-Namah.* Tashkent: «Fan» Publishing House, 1978 Tsuge, Gen'ichi. Musical Instruments Described in a Fourteenth-Century Persian Treatise *Kanz al-Tuḥaf. The Galpin Society Journal* LXVI, 2013

Urunbayev, A. ed. *Sharaf ud-Din 'Ali Yazdi Ẓafar-Nama.* Tashkent: «Fan» Publishing House, 1972

Vaziri, ' ♙ linaqi. *Dastūr-e tār*. Berlin, [1922]

____. *Dastūr-e jadīd-e tār*. Tehran, 1936

Recep USLU
Assoc. Prof. Dr.,
İstanbul Medeniyet Üniversitesi Türk Musikisi,
Email: recep.uslu@medeniyet.edu.tr,
Orcid ID: 0000-0002-3849-2982

WHO IS THE AUTHOR OF SHARH AL-ADWAR? SAYYID SHARIF JURJANI OR IBN MUBARAKSHAH? ABOUT MS in TSMK A.3458 AND BRITISH Or.2361 ABOUT TWO COPIES OF ONE MANUCRIPT

Abstract: *The subject of the paper is about some evidence showing that the author of the Sharh al-Adwar, which has two copies (TSMK A3458 and British Or., nr. 2361), is Sayyid Sharif Jurjani (d. 816/1413). Evidence described in the text of the paper is summarized here. 1-The Persian naming of the Arabic work in the second copy dated 1662 was written later, "Sharh-i Mevlana Mubarakshah ber Adwar" is not the real name of the work. 2-Ibn Mubarakshah, one of the two people alleged about the author of the Sharh al-Adwar, did not come to Anatolia; The second person, Jurjani, stayed for a while in Anatolia, where he came in 1368. 3-There are some influences from Anatolian music culture in the work, these influences show the geographical region and the author of the work. 4-Jurjani met firstly with Shah Shuja probably in 1375, the ruler of Shiraz, to whom the adwar was dedicated; Ibn Mubarakshah did not meet him. 5-With the "al-jadwal al-mubarak" in the work, Jurjani pointed to his teacher. Thanks to this work, Jurjani showed Shah Shuja that he had completed all sciences, including medicine. 6-The new makams in Sharh al-Adwar named with words such as "gulistan, mihrijan, mujdagani" taken from the story of Vamık and Azra show that the author was influenced by Anatolian culture. There is no information that the story of Vamık and Azra were given importance in Egyptian culture. 7-Jurjani shows that he has musical knowledge with another work called "Makalid al-ulum", which he dedicated to Shah Shuja and talks about the science of music. 8-It is one of the common points with Anatolian culture that the hazan (or hazzan) makam is mentioned in Sharh al-Adwar and that there are compositions in the hazan makam in Anatolian early period lyric books. There is no hazan makam name in Egyptian school adwars. 9-Muhammad Rebabi is mentioned in the Sharh al-Adwar, this name is frequently seen in Anatolian adwars. This name is not found in Egyptian adwars. 10-In Sharh al-Adwar, almost there are 12 makams 6 avaze 48 shudud classifications, and a perception that there are 48 tarkips in Anatolian adwars apart from 12 makams and 7 avaze has been formed by the influence of Jurjani's adwar (Uslu, 2022, s.87). 11-Sharh al-Adwar influenced the Central Asian music theorist Alishah except for the Anatolia where Jurjani lived. There is no other adwar in Egypt that shows the effect of Sharh al-Adwar. With the summarized evidence, it has been claimed as a result of the paper that the author of the Sharh al-Adwar, which was presented to Shah Shuja in 1375, was Sayyid Sharif Jurjani.*

Keywords: *Sayyid Sharif Jurjani, Ibn Mubarakshah, Systematist School, Urmawi, Anatolian adwars, Vamık and Azra, Music History of Middle East*

BU ŞERHÜ'l-EDVAR'IN YAZARI KİMDİR? SEYYİD ŞERİF CÜRCANİ Mİ, İBN MÜBAREKŞAH MI? TSMK A.3458 ve BRİTİSH Or.2361 YAZMALARI HAKKINDA

ÖZ:

Bildirinin konusu elde mevcut iki nüshası olan (TSMK A3458 ve British Or., nr. 2361) Şerhü'l-Edvar yazarının Seyyid Şerif Cürcani (ö. 816/1413) olduğunu gösteren delillerle ilgilidir. Bildiri metninde açıklanan deliller burada özetlenmiştir: 1-1662 tarihli ikinci nüshada bulunan Arapça esere Farsça adlandırma sonradan yazılmıştır, "Şerh-i Mevlana Mübarekşah ber edvar" eserin gerçek adı değildir. 2-Şerhü'l-Edvar'ın yazarı hakkında ileri sürülen iki kişiden biri İbn Mübarekşah, Anadoluya gelmemiştir; ikinci kişi Cürcani 1368 yılında geldiği Anadolu'da bir süre kalmıştır. 3-Eserde Anadolu müzik kültüründen etkiler vardır, bu etkiler eserin yazıldığı coğrafi bölgeyi ve yazarını göstermektedir. 4-Cürcani,

edvarın ithaf edildiği Şiraz hakimi Şah Şüca ile görüşmüştür muhtemelen 1375'te; İbn Mübarekşah, görüşmemiştir. 5-Eserde bulunan "el-cedvelü'l-mübarek" ile Cürcani, hocasına işaret etmiştir. Bu eser sayesinde Cürcani, tıp ilmi dahil bütün ilimleri bitirmiş olduğunu Şah Şüca'ya göstermiştir. 6-Şerhü'l-Edvar'da Vamık ve Azra hikayesinden alınmış "gülistan, mihrican, müjdegani" gibi kelimelerle adlandırılmış yeni makamlar yazarın Anadolu kültüründen etkilendiğini göstermektedir. Mısır kültüründe Vamık ve Azra hikayesine önem verildiğine dair bir bilgi yoktur. 7-Cürcani, yine Şah Şüca'ya ithaf ettiği ve müzik ilminden bahseden "Makalidu'l-ulum" adlı bir diğer eseriyle müzik bilgisine sahip olduğunu göstermektedir. 8- Şerhü'l-Edvar'da hazan (veya hazzan) makamından bahsedilmesi ve Anadolu erken dönem güfte mecmualarında hazan makamında bestelerin olması Anadolu kültürü ile ortak noktalarından biridir. Mısır ekolü edvarlarda hazan makam adı hiç yoktur. 9-Şerhü'l-Edvar'da Muhammed Rebabi'den bahsedilir, bu isim Anadolu edvarlarında sıkça görülür. Mısır edvarlarında bu isim yoktur. 10-Şerhü'l-Edvar'da yaklaşık 12 makam 6 avaze 48 şudud sınıflandırması vardır, Anadolu edvarlarında "12 makam 7 avaze dışında 48 terkip vardır" şeklindeki bir algı Cürcani edvarı etkisiyle oluşmuştur (Uslu, 2022, s.87). 11-Şerhü'l-Edvar, Cürcani'nin yaşadığı Anadolu dışında Orta Asya müzik teorisyeni Alişah'ı etkilemiştir, Mısır'da Şerhü'l-Edvar'ın etkisini gösteren başka bir edvar yoktur. Özetlenen delillerle bildirinin sonucunda 1375 yılında Şah Şüca'ya sunulan Şerhü'l-Edvar yazarının Seyyid Şerif Cürcani olduğu ileri sürülmüştür.

Anahtar kelimeler: Seyyid Şerif Cürcani, İbn Mübarekşah, Sistemci Ekol, Urmevi, Anadolu edvarları, Vamık ve Azra, Müzik tarihi.

ENTRANCE

The subject of this article is the musicological problem about who might have written the work, which has two manuscripts. Since it is understood that the subject has not been sufficiently discussed in the field of science, this paper is shared with the musicology scientific community. Sharh Kitab al-Adwar (it will mostly refer to as Sharh al-Adwar), which is the subject of the paper, is a 14th century makam source, and one of the two manuscripts is in Turkey and the other in England.

The article is limited to the criticism of the opinions put forward about who the author of Sharh al -Adwar (TSMK A3458) might be, brief descriptions of the adwar copies, and the evidence that Sayyid Sharif Jurjani (d. 816/1413) could be the author of this work. The findings section of the article, in which the qualitative research method was used, started with the title of "Writing dates of manuscripts and the geography in which they were written". In the continuation, "The problem of the name of the work, who is the work presented to, the problem of the author of the work, Ibn The opinion that it may belong to Mubarakşah, the reason for Shiloah's anonymization of the work, the proofs that the author may be Sayyid Sharif Jurjani" were planned, and about 15 evidences were put forward under the last title. The article ends with a conclusion and bibliography stating that the author of Sharh al -Adwar may be Sayyid Sharif Jurjani.

RESULTS

In the findings part of the article, the introduction of the manuscripts and the current situation in the views of the researchers are given under the following headings.

Written dates of the manuscripts and their geography: Brief descriptions of the two manuscripts are as follows. 1-TSMK A3458. The person from Belh who copied it states that he copied this copy from a copy written in 838/1435, the original of which was written in 7 Safar 777/1375. 2-British Museum (Or., no. 2361, fol. 68l-153r). The scribe of this copy states that the actual date of writing is 7 Safar 777/1375 and he finished the copy in 1073/1662, and compared it with the "original" in Kashmir a year later and another copy dated 822/1419 in 1078/1667. If we look at the information in the last record of the British copy written in 1662, the date of the copy where the book was copied and also the date of the Kashmiri copy, which he calls "original", is not given. It means that the copyist made a comparison with a copy in Kashmir that he went to after copying it in 1662 from an unknown copy (but in this copy, it was written that the original of the work was dated 777/1375) in 1667 and then with the copy dated 1419. As a result, we understand from this information that the original work was written in 7 Safar 777/1375, and that there were at least four copies until 1662, including copies dated 1419, 1435 and 1662.

Today, we have copies of Sharh al - Adwar dated 1435 and 1662 (TSMK and British). Another feature of British manuscripts in Or.2361 (Shiloah, 1979, p.31) is that it is a "corpus" and composed of nine musical works, some of which were copied by the same copyist, between 1662 and 1664. This corpus was part of a planned library creation, and it is thought to have been written during the time of the Astarhan Bukhara Khanate or Djanids (1599-1785).

The problem of the title of the work: The name and author of the manuscripts are usually written in the introduction part, there is no information about the author and the name of the work in the introduction of this work. On the copy of TSMK A3458 dated 1435, the title of the work is written " Sharh al –muhtasar fi al-music". Before the introduction of the British copy dated 1662, the name of the work is written "Sharh-i Mawlana Mubarakshah bar adwar". The Persian naming of an Arabic work raises doubts about the authenticity of this name, it is understood that it is not the real name of the work. It was published by D'Erlanger in French in La Musique Arabe (Paris 1938, c.3) based on the British copy of the work and Henry G. Farmer's opinion that the author of the work could be Jurjani was given in the publication.

To whom the work was presented: There is the name Shah Shuja in the introduction of both manuscripts and it is stated that the work is dedicated to Shah Shuja. Within the framework of the available information, the original of the work was finished in 7 Safar 777/1375 and at this date, Shah Shuja was alive and had occupied Tabriz.

The problem of the author of the work: According to the examinations of the musicologists interested in the work after 1938, three opinions emerged about the author of the work: 1-Mawlana Muhammed bin Mubarakshah (d. 784/1382?) appears in D'Erlanger's 1938 publication. 2- Sayyid Sharif Jurjani (d. 816/1413) is Farmer's view. 3-The author is anonymous in Shiloah's view. In the researches that wrote about the lives of Mubarakshah and Jurjani, it is not mentioned that they have musical works. Therefore, the subject of the author of Sharh al-Adwar is open to discussion.

The view that the work may belong to Mubarakshah: Yüner, who saw both of Sharh al-adwar's manuscripts, completed his doctoral thesis in 2022. Yüner (2022, p.10) puts forward three pieces of evidence that it may belong to Mubarakshah. Firstly, In the copy dated 1662, the name of work is written "Sharh-i Mawlana Mubarakshah bar adwar", so the work belongs to Mawlana Mubarakshah, it is not important that the author was not mentioned in the previous manuscript dated 1435. Secondly, the name of one of the jadwals in Sharh al-adwar is "al- Jadwal al - Mubarak", this expression points to the author. Thirdly, it is stated that the work was presented to Shah Shuja , this person could only be Mubarakshah (Yüner 2022, p.9-10). He states that the author could not be Jurjani because he met Shah Shuja in 1377. Yüner (2022) repeats his opinion in his article published in the same year.

Shiloah considers the work is anonymous: It is understood that Shiloah (1979, p.99 no 052, p.498 citation no 052), who made a catalog on manuscripts, interestingly thought that the author of the work might be first Mubarakshah and then Jurjani. The fact that he introduced a work of Jurjani at the place where he refers to the word Mubarakshah in the index of the work, namely at 052, brings this conclusion to mind. As a result, Shiloah (1979, p.420) changed his mind about the author of the work and considered it "anonymous". On the same page, Shiloah stated that Farmer's opinion was that the phrase "it is fairly probable that the author of this mastery work is Sayyid Sharif al-Jurjani" insufficient. In addition, Shiloah (1979, p.420) considered the author of the adwar anonymous, assuming that the person who wrote the work had a medical education and that this person is unknown.

Some evidence that the author may be Sayyid Sharif Jurjani : The first opinion on this issue was expressed by Farmer, but the evidence is put forward for the first time here. I have stated some of the evidence showing that the work may belong to Sayyid Sharif Jurjani in my previous articles (Uslu 2022, p.85) and on the youtube channel.

1-The Persian naming of an Arabic work shows that the naming is not correct, in the manuscript dated 1662 the naming was made later. The "Sharh-i Mawlana Mubarak Shah bar advar " (Yüner, 2022, p. 550), which is not found in the copy dated 1435 is not the original name of the work.

2-When viewed chronologically, There is no information or possibility that Ibn Mubarak Shah met and may have met with Shah Shuja (reign 1358-1384), one of the Muzaffarids who ruled in Shiraz (for

the year 1375). Around 1340 Ibn Mubarakşah finished his education in Rey and came to Egypt and became a professor. It is estimated that he did not leave Egypt except Mecca and died in 1382.

3- When viewed chronologically, Sayyid Sharif Jurjani went to Herat to take lessons from Fahreddin Razi in the 1360's, but Razi said that could not see anymore and advised him to go to Mubarak Shah in Cairo. Before 1368, Sayyid Sharif was a professor in Cairo. He had taken Riyaziye lessons that had medicine, mathematics, logic and music in it, from Mubarak Shah. It is understood that the author of Sharh al-adwar studied medicine and music science. In music science, the work that Jurjani could read was the adwar piece of Urmevi, the founder of the Systemist school. Because the Urmavi's adwar was a well-known work in the Egyptian madrasah. The influence of the Urmavi's adwar is seen in the encyclopedia of Ibn al-Akfani (d. 749/1348), who grew up in Egypt (Uslu, 2018, p.109).

4-Influence of Molla Fenari (d.834/1431), who went to Egypt to study from Anatolia for training, Sayyid Sharif Jurjani was first in Karaman (Shiloah 1979, p.99) as a visiting professor between 1368-1375 and later probably in Bursa. He participated in some literary-musical assemblies. It is understood that he listened to the stories of Vamık and Azra accompanied by saz and the discussions on the science of music in Anatolia.

5-Sayyid Sharif Jurjani, who left Anatolia, presented the work to Shah Shuja in Tabriz in 1375 and made himself accepted thanks to this work (Uslu 2022, p.88). It is certain that Jurjani met with Shah Shuja in his life, it is highly likely that this meeting took place a few years before 1377, when he was in Shiraz. Jurjani also presented his work "Makalidu'l -ulum" to Shah Shuja (Shiloah 1979, p.99).

6- With the "al- jadwal al -mubarak" (the table of blessed) in the work (in British MS fol.11l – unfortunately there are missing pages in the TSMK copy- Yüner, 2022, p.34, 125), Jurjani pointed to his teacher because this is his respect for his teacher. A person who had mastered the knowledge of music at that time was considered to have completed all sciences including medicine (like Farabi or Ibn Sina). The sentences about medicine in Sharh al-Adwar (TSMK, fol.60.r; Yüner , 2022, p.327) sufficiently show that the author had studied medicine. Thanks to this work, Sayyid Sharif showed Shah Shuja that he had completed all the sciences. This finding shows that the person who received the medical education Shiloah (1979, p.420) is looking for may be Jurjani.

7-Sharh al-Adwar has new named makam series such as " azra, vamık, gulistan, mihrican, mujdegani, hazan" (TSMK, fol.46.l et al.) shows that the author was especially influenced by the story of Vamık and Azra in Anatolian culture in XIVth century. There is no information that Vamık and Azra stories were given importance in Egyptian culture in the XIVth century.

8-Jurjani's other work called "Makalid al -ulum", which talks about the science of music and gives encyclopedic information about the subjects of sciences, is in the catalog of Shiloah (1979, p.99). This work of Jurjani, it shows that an Egyptian scholar Ibn al-Akfani (d. 749/1348) was aware of and was influenced by the encyclopedia named Irshad al-kasid (Uslu, 2018, p.109).

9- In the examined Sharh al-Adwar, the makam of hazan (or hazzan; TSMK, fol.40.l, 46.r, twentieth circle) is mentioned (Yüner, 2022, p.61, 247) and there are compositions in the hazan makam in the early Anatolian lyric books (Uslu 2022, p.88, p.114, 115 in the table). So that is one of the common points of the work with Anatolian culture. This can only be explained by the fact that someone who came to Anatolia was or was influenced by this culture. The makam of hazan is not mentioned in the adwars of the Egyptian school.

10- The most important reason for the transfer of the copy dated 1435 (TSMK, fol.68.r) to Anatolia is that in 1435-36 Timurid Shahruh sent some books about music to Ottoman Murad II with his ambassadors. This manuscript is written in non-punctuated letters, as in Meragi's Makasid manuscript in TSMK-Revan, which was sent in the same way. This shows that the TSMK copy was written by a clerk of Belh, one of the palace clerks of Samarkand or Herat. These similarities show that the TSMK manuscript was brought to Anatolia from Central Asia.

11- In the work, Muhammed Rebabi Tabrizi (TSMK, fol.57.l; Yüner, 2022, p.313) is mentioned as the man who invented the chardarb ika. The frequent occurrence of this name in Anatolian adwars (eg Kırşehirli Yusuf and Hızır b.Abdullah and Seydi's adwars), it shows that the author of Sharh al-adwar was influenced by Anatolian music culture or influenced Anatolian music culture.

12-The mention of 48 tarkips (makam compounds) in some of the Anatolian adwars makes one question what the source of the number 48 might be. Jurjani's classification of 12 makams 6 awazes 48 shududs in Sharh al-Adwar shows that a perception of 48 tarkips in Anatolia was formed by the influence of Jurjani (Uslu, 2022, p.87).

13-The naming of some makam scales as "garib" (TSMK, fol.46.r) in Sharh al-Adwar and the use of the term "garib ayağı" in the sense of "garib" scale by the saz poets in Anatolia are also interesting as evidence of influence.

14- An important part of the makam names given in Sharh al-Adwar are also found in the adwar work written in Herat by Alishah bin Hacibuke (d.1510?), one of the Central Asian music theorists, with the same names and scales. This shows that a copy of Sharh al-Adwar may have remained in Herat and that the music theorist Alishah bin Hacibuke benefited from this work. In the same case, the mention of the hazan makam in the adwar named Tavzih al-alhan, which was written in 1500, which is understood to have been in Herat for a while and was influenced by Meragi's views, shows that the adwar, which is the source of information, was found in Central Asia (Uslu, 2021, pp.2047). The fact that the manuscript on which the British copy was copied is also found in Central Asia is proof that the TSMK manuscript was transferred from Central Asia to Anatolia and not from Egypt to Istanbul.

15- It is understood that an Arabic work was given a name later in Persian title "Sharh-i Mawlana Mubarakshah bar adwar". It is unthinkable that Mubarakshah would give a Persian name to an Arabic work. This naming was made after Jurjani's death, even after 1650, and it shows that Jurjani did not give this name. Since Meragi has never mentioned this work, Jurjani must not have brought this work to the fore after meeting Abdulkadir Meragi. But the issue of whether Meragi was affected by this work should also be investigated.

Conclusion: All the evidence listed in this paper points to a person who was influenced by or influenced Anatolian culture, where the author of Sharh al-Adwar was found after studying music and medicine in Egypt. This person could be only Sayyid Sharif Jurjani who was in Anatolia after 1368, went to Tabriz in 1375 after Anatolia, was next to Shah Shuja and meeting Meragi and Taftazani, then worked as a professor in the Shiraz Madrasa in 1377, and later in Samarkand. Some of the ideas put forward here were published in the Atlas of Makam Music (2022). It is thought that the results of both chronological and comparative examinations of the subject will support this idea.

BIBLIOGRAPHY

Jurjani Sayyid Sharif, Sharh al-muhtasar fi al-musiki/ Sharh al-Adwar, TSMK no. A3458

Shiloah, A. (1979). The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900), München

Uslu, Recep, 2022, "Makam Tablosu: Selçuklu Zamanı Anadolu Ve Komşu Coğrafyasında Sistemcilerden Yeni Sistemcilere", Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası, Ankara Atatürk Kültür Merkezi publ. vol.1, pp.71- 125.

Uslu, Y. (2021). "Abdülkadir Meragi Etkisinde Yeni Bir Müzik Tarihi Kaynağı: Tavzihu'l-Elhan (: Müziğin Açıklaması)", Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 7(45):2046-2053.

Uslu, Recep, 2018, "Bilimler Ansiklopedisi İrşadü'l-Kâsid'da Müzik Bilimi Ve Osmanliya Etkisi: Taşköprizade Örneği", Güzel Sanatlarda Güncel Akademik Çalişmalar-2018 Ed. Prof. Dr. Mehmet YILMAZ, Ankara Gece publ. pp.106-114

Yüner, HÜSEYİN (2022), Muhammed b.Mübarekşah ve Şerhu Kitabi'l-Edvar Adlı Eseri, doktora tezi, 2022, Ankara Üniv SBE

Yüner, H. (2022). "Mevlânâ Mübarekşâh'ın Şerhu Kitâbi'l-Edvâr'ında ses perdelerinin taksimi". Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi, 12(2), 840-851

IV Bölmə

Müasir dünyada muğamın və digər məqam əsaslı şifahi ənənəli modal musiqinin səs yazılarının toplanması, qorunması, arxivləşməsi və yayılma siyasəti

Abdullah AKAT
Prof. Dr.
Istanbul University, Türkiye
Email: abdullahakat@istanbul.edu.tr

DÂRÜLELHAN AND ITS HERITAGE COLLECTION IN ISTANBUL UNIVERSITY TODAY

Abstract: *In this paper, I will investigate Dârülelhan, which means "house of melodies", and was the first official music school of the Ministry of National Education in the Ottoman period within the context of its history, initiatives in music culture, and archival activities.*

Dârülelhan was founded in 1916 when the Ottoman Empire was on the verge of losing World War I. Therefore, it was hard for the school to focus on the basic establishment purposes; however, Dârülelhan undertook some important missions, which aim to preserve written and sound sources, first between 1916 and 1926 and then between 1926 and 1929 in the field of Turkish music. Also, some of these works had been promoted through 78 rpm gramophone records since the late 1920s. This heritage collection contains a wide repertoire from the greatest compositions to the folk songs of Turkish makam-based music.

Within this paper, I will focus on archival materials and discuss its contemporary situation at Istanbul University in terms of safeguarding, archiving, and promotion of sound recordings.

Keywords: *Dârülelhan, Makam, Heritage Collection, Multimedia Archives, Digital Heritage*

Introduction

Dârülbedayi, which was established in Istanbul during the reign of *Şehremini* Cemil Pasha (Topuzlu) in 1914, was a kind of conservatory providing education in two branches, theatre and music. The music department was divided in two as Turkish music and Western, and master musicians and brilliant performers of the period worked here as lecturers. Unfortunately, the Music branch did not last long under the extraordinary conditions of the First World War and was closed in 1916. At the end of 1916, musicians and intellectuals of the period came together again and attempted to open a new music school, and as a result, *Dârülelhan* (today Istanbul University State Conservatory), a school that would train music teachers and focus more on Turkish music, was opened on the 1st of January 1917. *Dârülelhan*'s programme includes courses such as theory, solfeggio, Turkish sacred music, methods of Turkish music, Turkish musical instruments and vocal performance, as well as cello, piano, composition and history of music. [Özcan 1993, p. 519]. The period of study was determined as four years after primary school and followed a curriculum that marked the transition from the *meşk* system to schooling.[140] The fields of activity of *Dârülelhan* are "1. Education; 2. Performance; 3. Publishing; 4. Compilation, Investigation and Classification" [Turhan and Feyzi 2021, p. 28]. These activities were stopped in 1918, on account of difficult conditions such as the defeat of the Ottoman Empire in the First World War and the occupation of Istanbul.

Until this period, the fact that the Ottoman intellectuals did not know the Anatolian people well enough caused folk music to not be examined in depth. However, with the influence of the 'nationalism' and 'Turkism' movements in the last period of the Ottoman Empire, an important interest in 'national' music began to emerge, especially amongst folklorists. Ziya Gökalp, who was one of the influential fig-

[140] For details about the first curriculum implemented in *Dârülelhan,* see [Özden 2015, pp. 73-74].

ures in the intellectual world of the period, especially in his understanding of the processing of Turkish folk music with Western music techniques, has been a guide in the construction of national music in Türkiye in the following years. However, the point that Gökalp is making here is related to the compilation of Turkish folk music before this. In addition, Mahmut Ragıp Gazimihal, one of the leading musicologists of the period, raises the same issue in an article he published in the newspaper *Yeni Şark* in 1922: "When will we see a few vigorous young folklorists walking around the village by village taking their pencils and papers? This will be a sacrifice, but the names of the entrepreneurs will go down in history in golden letters." [Cited from Gazimihal; Şenel 1999, p. 106].

Until the Republican period, unfortunately, no actual study was carried out in the field of the collection of Turkish music folklore by native researchers. The first official compilation studies in Türkiye started with the 'survey' conducted by *Dârülelhan* only in October 1922. Around 2000 papers consisting of fourteen questions prepared by Musa Süreyya Bey and Yusuf Ziya Demirci were sent to relevant people such as music teachers and intellectuals of the period.[141] Meanwhile, on 14 September 1923, *Dârülelhan* was reopened under the management of Musa Süreyya Bey and its regulations were changed. It was organized as a Western-style Conservatory by adding Western music lessons. As a result of the survey, which lasted for three years until 1925, some 100 notes were sent to *Dârülelhan* mostly by music teachers, and 85 of these notes were published in two notebooks in 1926.

The most productive period of *Dârülelhan* coincides with these years. In addition to education, the institution came to the fore with successful artistic and publishing activity. Especially from 1924 to 1926, seven issues of a journal called *Dârülelhan Mecmuası* were published. In addition, under the name of *Dârülelhan Külliyâtı*, pieces of classical Turkish music began to be published. The first 120 of these notes were published in Ottoman Turkish, the remaining 60 in Latin letters, with the title *Istanbul Conservatory Publications*.

In the same years, the efforts of Hamit Zübeyr Koşay yielded positive results and, in 1925, Mehmet Sezai and Seyfettin Asaf brothers were supported by the Ministry to make the first compilation work in Türkiye (in Western Anatolia). As a result of this compilation trip, the scores of 76 melodies were published in 1926 under the name of *Yurdumuzun Nağmeleri*. Thus, a total of 161 melodies were published in two volumes published in 1926, but despite this, these works were not successful and were criticized by the music circles of the period, because the common feature of the two volumes of compilations is the absence of sound recordings of melodies. In other words, since no sound recorder was used in the compilations, the melodies were compiled by dictation, and many mistakes were naturally detected in the published scores. Despite this, the works were important in terms of being a start in this field and had produced positive results. One of them, as a result of the study, was the understanding that the notations, explanations and other documents coming from Anatolia were not sufficient or efficient and it was decided by the conservatory team to organize compilation tours to Anatolia. In addition, the fact that field research could not be successful without a sound recorder was understood and a phonograph[142] was brought to Türkiye on 30 July 1926 for the compilation committee through Cemal Reşit Rey, who was in Paris at that time.

Dârülelhan's research and compilation tours to Anatolia for research into folk music, which intensified in the first years of the Turkish Republic, started in 1926 with Rauf Yekta Bey, Yusuf Ziya Bey, Ekrem Besim Bey, and Dürri Bey. The first compilation tours using a sound recorder were initiated immediately after the phonograph arrived in Türkiye. In the first compilation trip, the committee worked in Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri and Sivas regions. Then these trips were continued every year until 1929; in 1927 Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş and Aydın; in 1928 İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya and Bursa; in 1929 Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Giresun and Sinop. The kinetograph was used for the first time during the fourth compilation trip in 1929.

[141] To view the full content of these questions, see [Şenel 2011, pp. 47-48].

[142] Although it is referred to as a phonograph in the literature due to the common naming of the period, the device brought is actually a kind of gramophone.

While these studies were in progress, Turkish music education and training were terminated in *Dârülelhan* with the decision of the *Sanayi-i Nefise Encümeni*, which was established on 9 December 1926 by the order of the Minister of Education, Mustafa Necati Bey. In order not to disperse the teaching staff, the Turkish Music Performance Committee consisting of teachers and the Classification and Determination Committee made up of Rauf Yekta, Muallim İsmail Hakkı, Zekâizade Hafız Ahmet Efendi were left, and there was an attempt to continue limited activities in the restructured conservatory.[143]

All four compilation trips organized by *Dârülelhan* were very productive. During these trips, hundreds of folk songs were compiled and published in fifteen notebooks. In addition to this, two books about these tours were brought to the field literature by Mahmut Ragıp Gazimihal. The first of these (1928) is called *Anadolu Türküleri ve Milli İstikbalimiz* and includes the first three compilation tours. The second (1929) was written on the occasion of the fourth compilation trip with the name of *Şarki Anadolu Türkü ve Oyunları*. The institutional work of *Dârülelhan*, which was renamed the Istanbul Conservatory in 1927 and then the Istanbul Municipality Conservatory, continued working on this matter after 1929 by collecting folk songs from local artists who came to Istanbul, even if it was not obtained from the field. These recordings were archived and some of them were also later released.

Being the first institution to publish musical notations after the Republic, *Dârülelhan* also constitutes a turning point in terms of Turkish music with its publication and research activities. In this sense, it has ensured the preservation and transfer of works from different sources by identifying them. These include many important works such as "*İlahiler* from Turkish Music Classics; *Mevlüt Tevşihleri* - Hymns to be Read in Every Month of the Hijri Year - *Bektaşi Nefesleri* - *Mevlevi Ayinleri* (eighteen volumes); *Temcit* - *Na't* - *Salat* - *Durak*, from the Classics of Turkish Music; Zekai Dede Collection (three volumes); Theoretical and Practical Turkish Music (five volumes); 36 Songs of Tanbûri Mustafa Çavuş" [Turhan and Feyzi 2021, pp. 34-35]. In addition, these pieces were performed and recorded by the performance committee and released on 78 rpm records. These records contain a wide repertoire ranging from the greatest compositions of classical music to songs and folk songs.

This deep-rooted legacy of *Darülelhan* was transferred to Istanbul University in 1986 and today different aspects of these studies are studied in many units of the university. In this paper, the current applications carried out in the Istanbul University Rare Works Library and the Ottoman Period Music Multimedia Archive (OMARŞİV) of the Ottoman Period Music Application and Research Centre (OMAR) are discussed within the context of safeguarding, archiving, and promotion of historical sound recordings.

Music Archives and Safeguarding Intangible Cultural Heritage

Institutional structures have an important place in the protection of intangible cultural heritage. In this sense, especially music schools, museums and archives appear as centres where cultural heritage is shaped by blending it with cultural diversity and multiculturalism. These centres also contribute to the intergenerational transfer of cultural heritage by reason of their cultural memory-making features.

In 1999, UNESCO registered the historical collections of the Vienna Phonogram Archive (1899-1950) and the Berlin Phonogram Archive's early cylinder recordings of the world's musical traditions (1893-1952) on the "Memory of the World" list, and in 2003 in Paris, declaring that the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage increased the interest in historical audio sources. Even this can be seen as one of the important milestones in accelerating digitization activities in relevant units such as museums and archives. In this respect, intensive digitization activities have been carried out since the early 2000s in order to improve access to music archives and to meet the need in this area in the fastest and easiest way. This initiative of UNESCO also had a significant impact on the revival of the music archives, which were 100 years old at that time, and the consolidation of the role of archives in the safeguarding of intangible cultural heritage.

[143] With the efforts of expert musicians working within the scope of the Classification and Determination Committee in the conservatory, which was attached to the Istanbul *Şehremaneti* in 1926, the most productive period in Turkish music's transition to the "written period" began. Determining the most original sources of Turkish music classics in sacred and secular compositions and comparing them with each other, notating them and transferring them to future generations contributed to the fruitful transmission of this music. However, the Classification and Determination Committee's work came to an end in the early 1960s, due to the lack of allocation, no appointment to the committee later, and the weakening of the tendency towards Turkish music in the institution.

Music archives, which are like monuments of time, are actually the implicit starting point of many historical studies. Despite this importance, they have been almost invisible for a long time in a significant part of underdeveloped or developing countries, or they have generally been relegated to the back plane by music researchers. However, it is very important to bring the old and the new together in the protection and transfer of intangible cultural heritage. In this context, music archive structures that will enable new approaches and discoveries by minimizing distances should be created by states; that is, this awareness should find a place in the cultural policies of states. Thus, in particular, societies' recognition of their own cultural heritage and increased awareness, nations forming their own cultural memories and establishing strong ties between the past and the future, and also being open to mutual cultural cooperation in the international arena may develop effectively.

Since the transition process to digital music archiving, which took place throughout the world in the 2000s, made digitization processes of different types of materials necessary, archives had to renew themselves in many ways. On the other hand, the need to develop new techniques for storing and digitally preserving converted archival materials has arisen. In fact, this need is not only limited to protection but also to ethical issues, copyright, etc. in cases such as the exhibition and sharing of digital materials. It has gained new dimensions with issues that can create rights and conflicts. In recent years, it can be seen that many supranational organizations such as UNESCO, European Union (EU), professional organizations such as the International Council for Traditional Music (ICTM), the Society for Ethnomusicology (SEM), and various foundations have provided research funds in order to find new solutions to the current problems and organized many events to increase awareness of the importance of the safeguarding of intangible cultural heritage.

Digitization is one of the first steps of this process, and it is carried out in the axis of three main objectives [Darçın 2010] as protecting the original of data carrier, preventing its wear, and spreading its use. Regarding the safeguarding of intangible cultural heritage; we should follow both these essential approaches "Digitalization for Preservation" and "Digital Preservation" [Conway 2010]. Digitization for protection can be made possible by providing the necessary technical equipment and staff. The important thing is to determine correctly whether the relevant material is worth protecting in order for this process to achieve its purpose. "Digital preservation is a set of agreed principles and outcomes. For this reason, the digital material to be protected must comply with the features of predictability, comprehensiveness, interoperability, interactivity, and sustainability.... Considering all these views, it can be said that digital preservation actually refers to the organizational steps both before and after the digitization process." [Akat and Nural 2022, p. 65]. If we exemplify this through musical material, we can say that it is the process of presenting, in other words, providing access to a piece of music that has been converted from a gramophone record to digital audio data, passing through all the next organizational stages. Therefore, it is very important to develop archive standards and establish interoperable archive systems for the good operation of the digital preservation process. In the light of this, in today's conditions, the status of digitization and preservation activities carried out in the library and archive units of Istanbul University regarding the *Dârülelhan* heritage collection will be discussed.

Current Status of the Heritage Collection

It is known that the heritage collection transferred from *Dârülelhan* to the Istanbul Conservatory, Istanbul Municipal Conservatory and finally to the Istanbul University State Conservatory in 1986 was left idle for many years in unsuitable conditions, damaged during this period and some of it was even lost. Although the conditions of its preservation have improved somewhat after the collection was moved from the State Conservatory to the Istanbul University Rare Works Library[144], the necessary value and attention have only begun to emerge in recent years.

Today, access to the materials of the collection, the original copies of which are still in the Istanbul University Rare Works Library, often creates a difficult situation. Despite this, it can be seen that many local and foreign researchers have benefited from the collection in different ways over the years.

[144] The information given by the executives of the institution regarding the transfer of the collection is not clear and is said that it happened between the years 1994-1996.

There are few personal studies and publications about *Dârülelhan*, but a workshop was held to mark the 100th anniversary of its establishment in 2017, some scientific/artistic events and then the book which has been properly published for the first time, entitled *Gift to Dârülelhan on the Centenary of its Founding* published under the editorship of Gülçin Yahya Kaçar in 2018.

As in many parts of the world, an increase in interest in the field of archiving and especially audio-visual archives in Türkiye has brought the *Dârülelhan* heritage collection into the limelight again in this period. In addition, studies for re-identification, classification, and cataloguing were carried out under the leadership of Sonay Tahmaz Kaleci, Head of the Library and Documentation Department within the Rare Works Library. Thus, there has been an attempt to develop a concrete and decisive approach regarding the discussions concerning damage and loss regarding the content of the collection, which has been going on for years, at least by preparing the inventory lists belonging to the collection and making the current content known. Accordingly, the material belonging to the *Dârülelhan* collection in room 17 of the Rare Works Library, handwritten documents, a significant part of which is in Ottoman Turkish, song magazines, folk song notebooks published by *Dârülelhan*, *Turkiyat* journal, *Dârülelhan* journal, *Maarif Vekaleti* journal, *fasıl*s in various *makam*s from *Dârülelhan*; 310 pieces of "books, magazines, scores" consisting of books and scores belonging to *makam* music of the surrounding geographies, various types of manuscripts, books and scores on religious music, and many manuscripts and printed books and written documents on different subjects; 328 gramophone records and 248 master records consisting of original sound recordings, containing a wide range from classical works to folk music, a total of 316 folders which include scores from different *makam*s and folders forming various documents, fascicles and especially notes of the Classification and Determination Committee, one bust and two paintings. Apart from this, music-related manuscripts, notebooks, etc. from the *Yıldız* Album collection and the *Topkapı* Palace Museum. The content has also been recorded in the Rare Works Library's fixture list. Efforts are made to make the collection open and suitable for on-going and new research projects, and the physical preservation conditions have been somewhat improved compared to previous periods. Despite this, it is a fact that additional studies are needed on the preservation and accessibility of physical material.

The Ottoman Period Music Application and Research Centre (OMAR) was established in 2012 within the body of Istanbul University in order to keep the legacy of *Dârülelhan* alive and to ensure that the 'practice – performance – education' dimensions of Turkish music take place at the academic level. The main content of OMAR's work is to examine and classify the accumulation of historical works and sources of Ottoman music according to scientific criteria, and to make the collection easily accessible on printed and digital platforms. Studies carried out in this context have been transformed into a digital archive project with the initiatives of the director of OMAR, Gönül Paçacı, and as of 2017, the *Historical Turkish Music Studies and Multimedia Archive Project (OMARŞİV)*, supported by the Strategy and Budget Directorate, has been implemented. While studies are carried out to digitize the heritage collection of *Dârülelhan* within the scope of OMARŞİV, other audio-visual and written historical sources that are lacking in the field of musicology are also digitized within the scope of the project. The most important of these are Etem Ruhi Üngör's personal wax cylinder and instrument collections, and library.

Digitized copies of the *Dârülelhan* collection in the Rare Works Library are being processed on the OMARŞİV Search and Comparison Portal to create a digital archive. The portal allows data entry in areas that are considered important for digitized content. These data, prepared for each section of the content by OMAR experts, are defined in the archive software running in the background of the portal and data entry is provided manually. In addition, it is possible to make additions to the system in other media such as visuals, etc. related to the content. As stated in the name of the portal, one of the most important features is that it has an infrastructure that allows comparison. The OMARŞİV Search and Comparison Portal was launched on 10 January 2019, and the archive content has been made available to researchers since that date[145]. As of today, digitization of written materials, scores, etc. has been completed to a large extent and content transfer has been processed on the OMARŞİV portal. However, data transfer and content entries of audio sources are still in the initial stages on the portal. However, OMAR's website has a section for recordings of Dârülelhan and later gramophone records, and the digitized recordings presented

[145] Access link: https://omarsiv.istanbul.edu.tr/

here are open-access.[146] These gramophone records were categorized under the titles of compositions, religious pieces, *gazel* and *taksim*, *şarkı*, *Mevlevi âyin-i şerif*, *kâr*, *peşrev*, *ağır semai*, *saz semai*, *yürük semai*, folk music compilation and recordings. In addition, risk analysis has been made in terms of the protection of physical materials within OMAR and air conditioning, fire extinguishing, etc. systems have been established. This is an important development in terms of showing that the music archives in Türkiye have begun to reach certain standards. In addition, OMAR contributes to the safeguarding and maintenance of this tradition with its education, research and performance activities[147] based on the archival material of the historical and scientific heritage, which has a history of more than a hundred years, transferred from *Dârülelhan*, the oldest official music school in Türkiye.

Conclusion

When we look at the point that music archives have reached from the traditional structure of the past to the digital transformation process today, there are a number of negative conditions for the functional use of music archives for music researchers and researchers, although it is obvious how much they are needed for the protection and transfer of intangible cultural heritage. Especially in countries where this field is put into the background, there are few archives and there are situations in the existing ones that do not comply with the basic principles of archiving, such as the poor preservation of archive materials, the fact that archives are closed to researchers or the application of very heavy conditions of use. However, in terms of functionality and sustainability of today's music archives, institutional approach and purpose-oriented collection creation, correct organization, employment of qualified specialists, strong and up-to-date equipment and appropriate technical infrastructure, preservation, digitization, appropriate use of models for online catalogue and digital media access, It is important that matters such as being active in research activities and taking part in various cooperation networks, paying attention to ethical compliance and copyrights be especially well thought-out, designed and implemented.

However, it would be valuable for archives to increase their social or widespread impact by producing activities based on both synthetic and organic knowledge transfer. In order for this to happen, states should support the production of new projects for the development of existing archives within the framework of their cultural policies and even encourage the establishment of new music archives under the roof of official music institutions.

In this context, the recent studies carried out both in the Rare Works Library of Istanbul University and in OMAR constitute a very important starting point. However, other steps that should be taken in accordance with the principles of international archival and listed above should be taken decisively in the near future and the *Dârülelhan* heritage collection should be presented to researchers and the public on a fertile ground in every sense.

References

Akat, Abdullah, Özgün Arda Nural (2022). "Managing Karadeniz Music Archive (KARMA): Foundations, Improvements, and Current Applications", *Muzikologija-Musicology*, No. 33: Sound Heritage in Ethnomusicology and Musicology, pp. 53-69.

Conway, Paul (2010). "Preservation İn The Age of Google: Digitization, Digital Preservation, And Dilemmas". *Library Quarterly*, 80 (1), pp. 61-79.

Darçın Şahin, İlknur (2010). "Yerel Kültür Mirasının Dijitalleştirilmesi ve Halk Kütüphaneleri: Yalova Örneği", *Unpublished MA Thesis*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özcan, Nuri (1993). "Dârü'l Elhan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 8, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları

Özden, Erhan (2015). *Arşiv Belgeleriyle Dârülelhan*, İstanbul: Dört Mevsim Yayıncılık

Şenel, Süleyman (1999). "Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Folklor Edebiyat Dergisi*, 1 (17) pp. 99-128.

[146] Access link: https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/darulelhan-ve-sonrasi-tas-plak-kayitlari/

[147] For OMAR's activities see https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/etkinlik-arsivi/

Şenel, Süleyman (2011). *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları. Cilt I,* İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı.

Turhan, Salih, Ahmet Feyzi (2021). *Dârü'l Elhân Halk Müziği Külliyatı*, İstanbul: ST Prodüksiyon

Web Sources

https://omarsiv.istanbul.edu.tr/ (Last access date: 15 May 2023)

https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/darulelhan-ve-sonrasi-tas-plak-kayitlari/ (Last access date: 15 May 2023)

https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/etkinlik-arsivi/ (Last access date: 15 May 2023)

Алла БАЙРАМОВА
Доктор наук по искусствоведению,
директор Государственного музея
музыкальной культуры Азербайджана,
доцент Западно-Каспийского университета,
заслуженный работник культуры Азербайджана
Email: bayramova_alla@mail.ru

МУГАМ В МАТЕРИАЛАХ ЭКСПЕДИЦИЙ 1920-х ГОДОВ

1. Историческая справка

Как и почему аудиозаписи азербайджанского мугама оказались в Институте русской литературы Российской академии наук, известном также как Пушкинский дом? Для ответа на этот вопрос необходимо дать разъяснение по такой институции, как Пушкинский Дом.

В 1905 году состоялось заседание Комиссии, утвердившей положение «Дома имени Пушкина, особого литературного пантеона, где бы собирались и хранились реликвии русских писателей XIX в.». В 1907 году Николаем II было утверждено «Положение» о новом академическом учреждении. Его основные параграфы устанавливали следующее: «*Пушкинский Дом учреждается в благоговейную память о великом русском поэте Александре Сергеевиче Пушкине для собирания всего, что касается Пушкина как писателя и человека… Пушкинский Дом составляет государственное достояние и находится в ведении Императорской Академии наук*» [13]. С 1930 года Пушкинский Дом становится академическим Институтом русской литературы (сокращенно — ИРЛИ),

В 1931 г. в составе Института по изучению народов СССР Академии наук была создана Фольклорная секция, далее переоформленная в Фольклорную комиссию, в Отдел фольклора народов СССР, за чем последовал перевод новообразованного отдела в Институт литературы (Пушкинский Дом) [8, с.7]. Отделу были переданы для фондового хранения и изучения материалы фольклорно-этнографических экспедиций Государственного Института истории искусств и фонографические записи экспедиций Ленинградской государственной консерватории, в частности, экспедиций 1920х годов в Закавказье, а именно в существовавшей тогда Закавказской ССР. Восковые валики с аудиозаписями хранятся с тех пор в Фонограмархиве Пушкинского дома на Набережной Макарова, 4, в Петербурге.

Закавказская экспедиция были осуществлена созданным в 1927 году при поддержке профессора Бориса Асафьева Этнографическим кабинетом Ленинградской консерватории. В документе, приводимом Е.Редьковой, говорится: «*Ленинградская государственная консерватория согласно распоряжения Главпрофобра направляет музыкально-исследовательскую экспедицию в Закавказскую ССР для изучения крестьянской песни и музыки в автономных Армянской и Грузинской республиках*» [9. с.46]. В результате записи этой экспедиции формируют в Фонограмархиве Пушкинского дома коллекцию валиков 1927 года - 36ФВ №№1422-1511, и коллекцию валиков 1928-1929 годов - 37ФВ №№1512-1632. Каждый регистрационный номер имеет продолжительность приблизительно от четырёх до шести минут и может состоять от одной музыкальной единицы (песни, танца, раздела мугама) до трёх. Есть случаи, когда звучание мугама начинается на одном валике, а продолжение следует на другом. Тогда запись получается продолжительностью до двенадцати минут. Понятно, что эти нюансы объясняются ограниченными техническими возможностями того времени.

В экспедиции участвовали Евгений Владимирович Гиппиус (1903-1985) и его жена Зинаида Викторовна Эвальд (1894-1942), под руководством доцента Христофора Степановича Кушнарёва (1890-1960).

Х.С. Кушнарёв (Кушнарян), композитор, музыковед, работал с 1925 года в Ленинградской консерватории, этнический армянин, чьё знание армянского языка не могло не быть полезным в

армянской экспедиции и не гарантировать точность вербальной атрибуции местных географических названий и названий образцов фольклора.

2. Слово как средство идентификации происхождения музыки

Названия могут иметь важное значение, в частности, в таком вопросе, как идентификация национального происхождения музыкального фольклора. Известны попытки выдавания исконно азербайджанских народных песен и танцевальных мелодий за армянские, например, популярнейшей песни «Сары гялин», которую, кстати, в записях Кушнарёва исполняют армяне. Однако сам факт бытования данного образца фольклора именно под этим, азербайджанским названием может являться неоспоримым доказательством несомненного азербайджанского происхождения песни.

В результате проведённой в Пушкинском доме работы удалось установить следующее. Звукозаписи экспедиций были осуществлены в 1927-1929 годах. В 1927 году в состав экспедиции помимо Кушнарёва входили Гиппиус и Эвальд, не участвовавшие в его экспедициях последующих лет. География их экспедиций следующая (приводим названия городов и деревень в соответствии с тем, как они зафиксированы в полевых записях экспедиции):

- Иреван
- район Нор-Баязитский район: сёла Зулагач, Гозелдаре, Ашагы Арджаман, Еленовка.
- район Зангезур: деревни Горусу, Гараундж, Гаракился, Базарчай, Гушбелек, Гергер, Малишки, Карашен, Кешишкенд.
- Ленинаканский район: деревни Молла Мусса, Алла-Лир.
- Ширакский район: деревни Ором, Майнсух, Молла Гёйча, Шулаверен, Архвели, Гырхдеирман, Каравансара.
- Тифлис.

Работая в этих городах и сёлах, фольклористы записали также исполнителей, привлечённых из соседних населённых пунктов, таких как деревни Шихляр, Гулахлар, Микенд и др.

Хоть, за исключением Тифлиса, охваченная экспедицией территория обозначена как Армения, но несомненная азербайджанская топонимика большинства названий населённых пунктов указывает на их азербайджанское происхождение. Гозелдере – красивое ущелье, Ашагы Арджаман – Нижний Арджаман, Гаракился – букв., чёрная церковь, Базарчай – букв. базар-река, Гушбелек – птичья пелёнка, Гырхдеирман – букв. сорок мельниц, Гулахлар – уши, а такие, как Молла Мусса (Молла Муса) и Каравансара (каравансарай) в переводе не нуждаются. Безусловное азербайджанское происхождение этих топонимов объясняется тем, что исторически это были земли исконно азербайджанские или места совместного проживания азербайджанцев с армянами, но отошедшие Армении в силу известной политики имперских российских и советских властей.

Поскольку большинство существовавших в 1920-х годах топонимов, указанных Кушнарёвым и членами его экспедиции, были в дальнейшем заменены на армянские, разъясним некоторые из них согласно интерактивной карте «Азербайджанские топонимы в Армении» [12].

Гаракился, (Гаракилсе, Гаракилис), в 5 км от г. Ленинакан, с 1935 года армянский топоним Ахурик.

Гёзелдере – было два одноименных села, одно из которых с 1946 года получило армянский топоним Гехнадзор, а другое в том же году было переименовано на Гегадир. Оба села находятся в районе горы Аракац, азербайджанское название которой было Алагёз. Неудивительно, что несколько из записанных Кушнарёвым номеров, исполненных армянами, называются «Алагёз» (alagöz, азерб, - светлоглазый).

Каравансара, Каравансарай – с таким названием было несколько сёл, одно из которых с армянским топонимом Иджеван, другое находилось на южном склоне горы Алагёз (арм. топоним Аракац). Также с таким названием были два села, населённые курдами.

Молла Муса - азербайджанское село в составе сельской общины Гаракилсе Карсской области, с 1935г. арм. топоним Мусакан, с 1946г. арм. топоним Васкехаск.

Шихляр (Şixlər, азерб. – шейхи) - одно из сёл с таким названием находилось на левобережье реки Аракс и с 1968 года получило арм. топоним. Другое находилось в районе Сисиан и с 1946 го-

да ещё носило другое азербайджанское название Гызыл Шафаг (qızıl şafaq, азерб., - золотой рассвет).

3. Исполнители

Хотя армянский фольклор был приоритетным направлением в работе экспедиции, наряду с этим экспедиция записывала и представителей других национальностей, таких, как грузины, курды, русские (староверы), персы. Слова «азербайджанцы» и «азербайджанская» (музыка, песня) не встречаются в экспедиционных инвентарных книгах, в то время как среди зарегистрированных имён исполнителей есть и азербайджанские, и на восковые валики записано много образцов именно азербайджанского фольклора - мугамов (Раст, Чаргях, Хиджаз, Махур, Шур, Баяты Шираз, Мирза Хусейн Сейгях), песен и танцев. Исполненные, в большинстве своём, этническими армянами мугамы, песни и танцы носят названия на азербайджанском языке: Сары Гялин (букв., светловолосая молодая замужняя женщина), Кёроглу (букв., сын слепого), Халабаджи (букв., тётя-сестра – собирательное определение женской родни), Отузбир (букв., тридцать один), Чобан Баяты (букв., пастушеский баяты) и др.

Исполнителей с азербайджанскими именами в экспедиционных описях менее десяти. Приводим их имена и названия исполняемых ими мугамов и песен так, как зафиксировано в записях:

1) №1579 и №1580. «Раст с Арака». Поёт «Заргяр [zargər, азерб., - ювелир] Махмуд Абдул Ализаде Якубов (Нуханский). Тифлис.
2) №1533. «Оровел» и Чобан Баяты. Поёт Гасан Гусейнов, 35 лет, из села Шихляр (переименовано в Лусарат).
3) №№1540-1546, 1549-1551, 1553 и 1554. Маур, Сегях, Шур, шуба-амамси, Кеш-оглы, Кярам, Раст, Шикяста, Хайтарма, Баяты-шираз, Таслим, Чобан баяты, Шикесте фарс, тесниф, Баяты кюрд. Поёт Агаханоглы Абдулазим, 50 лет из села Гулахлар.
4) №1547. Шур, Гезаллама. Гюльмамедов Ахмед, 25 лет, из села Гергер (согласно Интерактивной карте, название села сохранилось).
5) №1548. Шур. Исмайлов Гусейн, 30 лет, из села Гергер.
6) №1548. Шах Исмаил Аббасов Рустам, 16 лет, из села Гергер.

Хотя в сопроводительных письменных материалах, как отмечено выше, нигде слова «азербайджанский» нет, но многие песни, исполненные армянами, поются, как указано в документах, на «татарском», языке, как тогда называли азербайджанский язык. Многие песни обозначаются в регистрационных журналах как «местная татарская». Также можно отчётливо услышать подбадривающие исполнителя хвалебные слова на азербайджанском: «Sağ ol, (...)! Sağ ol!" (азерб., «Спасибо! Будь здоров!») в №1427, или же многократно повторенное "Qurban olum!" (азерб., слова, выражающие готовность говорящего пожертвовать собой за кого-то, кому или о ком это говорится, буквально «буду твоей/его жертвой») в №1518, исполняемых армянами.

Исследователь Гюльтекин Шамилли в своих трудах [10; 11] отмечает надконфессиональный и наднациональный характер искусства макам(ат) с точки зрения практики: «*Исторически в орбиту искусства таqāт были вовлечены немусульманское народы (иудеи, христиане, зороастрийцы, арабы-бедуины) и прозелиты, земли которых оказались в пространстве строительства «нового мира». Вплоть до настоящего времени таqāт устойчиво сохраняет надконфессиональный характер и исполняется на древнееврейском, арабском, персидско-таджикском и языках преимущественно юго-западной тюркской группы. Иудеи в силу исторических причин исполняют таqāт в большинстве жанровых моделей на всех вышеупомянутых языках от Марокко до Бухары, тогда как христиане и мусульмане, как правило, поют и играют в пространстве собственных локальных традиций (арабы, иранцы, турки, узбеки и др.) или участвуют только в инструментальном музицировании (армяне)*» [10, с.148]. Об армянских инструменталистах-исполнителях мугама писали Фиридун Шушинский [5], А.Аливердибеков [4], на которых ссылается Г.Шамилли, и другие.

Армянские инструменталисты исполняли мугам, отчётливо понимая его неармянское происхождение. Это подтверждается и изданными в конце XIX - начале XX века (точный год издания пока не установлен) в Санкт-Петербурге серией нот записей мугамов (мугамных разделов), которые осуществил в Александрополе (Гюмри, Армения) Николай (Никогайос) Тигранов [16]. В серию вошло шесть выпусков: Баяты Кюрд, Баяты Шираз, Хейдари, Шахназ, Чаргях. На всех нотах серии на четырёх языках – фарси, русском, французском и немецком - написано её название: «Персидские мухгамы (мухгамматы) и Дястгяи». Известно, что этноним «азербайджанцы» закрепился в языках позже, а в конце XIX-начале XX века в русском и европейских языках азербайджанцев называли по-разному, и татарами, и персами, и турками. По нашему убеждению, упомянутые ноты могут являть собой как записи и обработки персидских, так и азербайджанских мугамов. (В ГММКА, за исключением Чаргяха, имеются все остальные пять публикаций).

4. Государственный музей музыкальной культуры Азербайджана в деле собирания, хранения и изучения записей азербайджанского мугама

Попутно отметим, что подробный отчёт о проделанной в Пушкинском доме работе был в своё время представлен в Министерство культуры и туризма. В нём также содержалось предложение и обосновывалась просьба приобрести копии всех записей экспедиций Кушнарёва-Гиппиуса-Эвальд и экспедиции Кривоносова (1938-1939 гг.), несмотря на то, что звучание многих номеров было очень плохого качества до такой степени, что за хрипами невозможно было порой даже разобрать язык, на котором пели. (И это понятно, т.к. восковые валики портились от прослушивания: чем чаще их слушали, тем больший вред им наносился. Также в блокаду Ленинграда они хранились в ненадлежащих условиях.) Однако, есть надежда, что развитие технологий может позволить очистить, отреставрировать записи в дальнейшем. Также было предложено приобрести записи, безотносительно того, кто на них записан, т.к. это осложнило бы процедуру, потребовало бы много времени, и могли бы остаться исключенными и те номера, которые представляют интерес для науки. Результатом явилось направление в Петербург работников Министерства, решивших вопросы оплаты, доставивших копии звукозаписей экспедиций Кушнарёва и сопутствующей документации в Азербайджан и передавших их в ГММКА. Ряд номеров в полученных копиях отсутствует. Очевидно, не были скопированы те, которые испортились безвозвратно, и копировать было нечего. Отметим содействие в работе, которое было оказано Юрием Ивановичем Марченко, заведовавшим в те годы лабораторией Фонограмархива.

Информация о находке в ИРЛИ (Пушкинском доме) была опубликована в печати [3], так же и как статьи о других находках нотных записей мугамов и народных песен, написанные в результате исследования богатых музейных коллекций [1; 2; 6]. В частности, были выявлены образцы азербайджанского фольклора в изданных в конце XIX-начале XX века в Санкт-Петербурге и Москве нотах. Это были выпущенный издательством Ю.Г.Циммермана «Восточный альбом. 25 кавказских, армянских, персидских и турецких мелодий», записанных и обработанных И.Деккер-Шенком [15], а также выпущенная издательством А.Гутхейль «Баяты, фантазия на кавказские темы для скрипки и фортепиано» [14]. Ряд примеров из «Восточного альбома», названных кавказскими или персидскими, бесспорно, является записями азербайджанских мелодий [7]. Также нами был впервые представлен и введён в научный обиход, выпущенный в 1924 году издательством, которым заведывала первая мусульманка-оперная певица Шовкет Мамедова, первый сборник записей азербайджанских народных песен, явившийся также, как и закавказские фонографические записи, результатом экспедиции. Песни были записаны в 1923 году в Шуше с пения Сеида Шушинского и других Борисом Карагичевым и гармонизованы им: «*Предлагаемые вниманию музыкантов восемь тюркских мелодий и песен, записанные в Карабахе специально командированным туда Наркомпросом АССР профессором Б.В.Карагичевым, являются первой попыткой ознакомить музыкальный мир с перлами народной тюркской музыки в европейской оправе, причём каждой песне мы предпослали напев в нетронутом виде, как он поётся или исполняется на национальном инструменте народными певцами ... или музыкантами*» [17, с.2]. Вот названия этих песен: 1. Layla, çocuq, 2. Can nəqdini al (?), 3. Hicran dərdi, 4. Şeşkəlan, 5. Azərbaycan türk nəğməsi, 6. Sevdiyim, gəl, 7. Nəsimi-səhər, 8. Azərbaycan türk havası.

Несомненно, все вышеуказанные ранние примеры нотных и аудиозаписей мугама и других образцов азербайджанского музыкального фольклора нуждаются в дальнейшем пристальном внимании и изучении этномузыковедением.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Bayramova A.H. X əsrin əvvəlinə aid sənədlərdə muğam tarixindən səhifələr // I Beynəlxalq Muğam Festivalı çərçivəsində "Muğam aləmi" adlı elmi simpoziumunun materialları. Bakı, 2009, s. 90-98.
2. Bayramova A.H. Azərbaycan musiqişünaslığında mənbəşünaslığın rolunun artması haqqında // "Musiqi dünyası" jurnalı. 3-4/41 sayı, Bakı, 2009, s.105-106.
3. Bayramova A.H. Azərbaycan folklorunun səsyazıları Puşkin evində //Musiqi Dünyası, 4/45, 2010, s.229-231.
4. Əliverdibəjov A.Ə. Rəsmli musiqi tarixi. Ttransliterasiyası, tədqiqi və lüğətin tərtibçisi - A.Xəlilova. -Bakı: Şuşa, - 2001.
5. Şuşinski F.M.Azərbaycan xalq musiqiçiləri. - Бакы: Јазычы, 1985.
6. Байрамова А.Г. Дополнения к истории записей азербайджанского музыкального фольклора // Сборник Бакинской Музыкальной Академии, -Баку, -2004, с.47-52.
7. Байрамова А.Г. Роль музеев в сборе, сохранении, изучении и пропаганде материалов музыкальной истории Азербайджана. Дисс.на соискание…. канд. искусствоведения. Баку, 2004. - 224с.
8. Горелов А.А. Из прошлого и настоящего отдела фольклора ИРЛИ // Из истории русской фольклористики. Вып.8. Отв. редактор Ю.В.Марченко / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. -СПб: Наука, 2013. -616 с.
9. Редькова Е.С. Из истории первых экспедиций Этнографического кабинета Ленинградской консерватории // Opera Musicologica, 3(41), 2019, с.43-55.
10. Шамилли Г. Эмоция как процесс или Что после Сафи ад-Дина аль-Урмави? // Концептуализация музыки в авраамических традициях. Коллективная монография, - Москва: Государственный институт искусствознания, -2018, с. 146-180.
11. Шамилли Г. Философия музыки. Теория и практика искусства maqam. – Москва: 000 «Садра», - 2020. – 552с. С.25.

Интернет-ресурсы

12. Интерактивная карта «Азербайджанские топонимы на территории современной Армении».
URL:https://realmap.az/web/page/azerbaydzhanskie-toponimi-v-armenii (дата обращения 28.04.2023)
13. Краснобородько Т.И. История Пушкинского Дома. URL:http://pushkinskijdom.ru/istoriya-pushkinskogo-doma
(дата обращения 28.04.2023)

Нотография

14. Баяты, фантазия на кавказские темы для скрипки с фортепиано. – Москва: А.Гутхейль, начало XX в. -11с.
15. Восточный альбом. 25 кавказских, армянских, персидских и турецких мелодий. Сост. И.Деккер-Шенк. -Санкт-Петербург-Москвва: Циммерман, начало XX в., -21с.
16. «Персидские мухгамы [мухгаммяты] и Дастгяи». Записал и обработал Н.Тигранов. Санкт-Петербург. Шесть выпусков. Предположительно конец XIX в.
17. Сборник азербайджанских песен. Запись Б.Карагичева -Баку: Азербайджанское государственное нотоиздательство, -1924. -11с.

Шойиста ГАНИХАНОВА
Доктор искусствоведения (DSc),
профессор Государственной консерватории Узбекистана
главный редактор журнала «Musiqa»
Email: shoyagan@yahoo.com

К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ СИСТЕМАХ ФИКСАЦИИ МАКОМОВ

Аннотация. *Бухарский Шашмаком, Хорезмские макомы, макомы Фергана-Тошкентского региона в настоящее время не только продолжают свое развитие как целостная система, они обретают новое значение. В современном Узбекистане, на государственном уровне поднята проблема сохранения этого вида нематериального культурного достояния.*

Сегодня, видные представители различных исполнительских школ предпринимают попытки найти способ фиксации (чаще всего записи на аудио и видео носители) такого явления как маком. Интересные исследования проводятся молодыми композиторами Узбекистана. Так, в лаборатории современной музыки, организованной музыкантами ансамбля Омнибус проводятся смелые эксперименты, а композитор Жахонгир Шукуров предлагает систему записи мелизматики модальных ладов, композитор Виктор Хандамян, сочетая информационные технологии и фиксируя исполнение макомов создал библиотеку сэмплов для танбура, дутара и дойры.

За последние 5 лет изучению созданной в XVIII веке танбурной нотации посвящено два диссертационных исследования. Хорезмская танбурная нотация — это совершенная, теоретически и научно обоснованная национальная система звукозаписи. Благодаря танбурной нотации была осуществлена запись узбекского макома.

История создания нотаций для фиксации модальной музыки восходит к началу XIII века. В работах Сафиуддина Урмави (1216-1294) есть рекомендации и графические изображения, визуализирующие исполнение макома на уде, своего рода табулатура. Великий музыковед Самарканда и Герата один из представителей династии Тимуридов Абдулкадир Мароги (1354-1435) делает попытку фиксации в нотах нескольких музыкальных примеров.

Очевидно, что живое искусство исполнения макомов имеет внутреннюю (скелетную) и внешнюю (особенности интерпретации) структуру. Европейская система записи (это этнографические работы В.А. Успенского, Ю. Раджаби) не может передать живое быте макома. Танбурная нотация, одна из попыток приблизиться к точной фиксации мелизматики и переливам модальной музыки. Словом, танбурная нотация служит для отражения внутреннего строения мелодии.

К числу первых записей по системе танбурной нотации относится сделанная по приказу Ферузхана в 70-х годах XIX века мелодии макома Рост. Эту работу осуществил один из ведущих поэтов, музыкантов и хафизов Хивы Полвонниёз Мирзабоши (литературный псевдоним: Комил Хорезми) и его сын и ученик Мухаммад Расул Мирзабаши. Танбурная нотация читается справа налево, как арабский текст.

Однако, есть сведения что запись Хорезмских макомов была начата раньше. Так в книге «Хоразм мусиқий тарихчаси» (“История Хорезмской музыки”) объясняется: «... дутар среди хорезмского народа был очень распространённым инструментом чем танбур. Но всё-таки танбур был более дисциплинированным. Хотя дутарные нагмы были такими же большими, как нагмы танбура... некоторые музыканты из-за отсутствия удобства были вынуждены переместить свои дутарные мелодии на бумагу» [5].

На ближнем Востоке существовали различные виды табулатур, созданных для уда и дутара, но Комил Хоразми создал специальную табулатуру для танбура. В этой табулатуре 18 линий, но иногда вместо линеек можно увидеть цифры. Точки обозначают «якка зарб» или «куш зарб», во время пауз выставляется цифра «0». Усули дойры обозначены движениями длинных и коротких рифмах: «гул», «так», «та-ка», «так-ка» и т.д. Части мелодий называются «хона», «бозгуй», «ҳанг» и обозначаются специальными знаками.

Танбурная нотация предусматривает и запись текста, выписывается отдельным кластером и служит напоминанием слов газеля для исполнителя.

Ключевые слова: *маком, танбурная нотация, запись объектов нематериального наследия, традиционная музыка, библиотека сэмплов дутара и танбура*

Shoyista GANIKHANOVA
Uzbekistan, Tashkent
Doctor of sciences in Art, Professor
of the Department of Music History and Criticism of
The State Conservatory of Uzbekistan
editor-in-chief of the magazine "Musiqa"

ON THE ISSUE OF MACOM RECORDING SYSTEMS

Abstract: *Bukhara Shashmakom, Khorezm makoms, and the Fergana-Tashkent region makoms are currently not only continuing their development as an integral system, they are gaining a new meaning. In modern Uzbekistan, the problem of preserving this type of intangible cultural heritage has been raised at the state level.*

Today, prominent representatives of various performing schools are trying to find a way to fix (most often recording on audio and video media) such a phenomenon as macom. Interesting studies are conducted by young composers of Uzbekistan. So, bold experiments are being conducted in the laboratory of temporary music organized by the musicians of the Omnibus ensemble, and composer Zhakhongir Shukurov offers a system for recording the melismatics of modal frets, composer Viktor Khandamyan combining information technology and recording the performance of makoms created a library of samples for tanbur, dutar and doira.

Over the past 5 years, two dissertation studies have been devoted to the study of the tanbury notation created in the XVIII century. Khorezm tanbur notation is a perfect, theoretically and scientifically based national sound recording system. Thanks to the tanbur notation, the Uzbek makom was recorded.

The history of creating notations for fixing modal music dates back to the beginning of the XIIIth century. In the works of Safiuddin Urmavi (1216-1294) there are recommendations and graphic images visualizing the execution of the makom on the oud, a kind of tablature. The great musicologist of Samarkand and Herat, one of the representatives of the Timurid dynasty, Abdulkadir Marogi (1354-1435), makes an attempt to fix several musical examples in the notes.

It is obvious that the living art of performing makoms has an internal (skeletal) and external (interpretation features) structure. The European recording system (these are the ethnographic works of V.A. Uspensky, Y. Rajabi) cannot convey the living life of makom. Tanbur notation, one of the attempts to approach the exact fixation of melismatics and modal music overflows. In a word, the tanbur notation serves to reflect the internal structure of the melody.

Among the first records on the system of tanbur notation is the melody of makom Rost, made by order of Feruzkhan in the 70s of the XIX century. This work was carried out by one of the leading poets, musicians and hafiz of Khiva, Polvonniez Mirzaboshi (literary pseudonym: Komil Khorezmi) and his son and disciple Muhammad Rasul Mirzabashi. The tanbur notation is read from right to left, like an Arabic text.

However, there is information that the recording of Khorezm makoms was started earlier. Thus, in the book "Khorazm musikiy tarikhchasi" ("History of Khorezm music"), it is explained: "... the dutar among the Khorezm people was a very common instrument than the tanbur. But still, tanbur was more disciplined. Although the dutar nagmas were as big as the nagmas of tanbur... some musicians, due to lack of convenience, were forced to move their dutar melodies to paper" [Mullah Bekjon Rahmon shgli, Muhammad Yusuf Devonzoda. "Khorazm musika tarikhchasi". Toshkent, 1998].

In the Middle East, there were various types of tablatures created for uda and dutar, but Komil Khorazmi created a special tablature for tanbur. There are 18 lines in this tablature, but sometimes you

can see numbers instead of rulers. The dots indicate "yakka zarb" or "kush zarb", during pauses the digit "0" is set. Usuli doira are indicated by movements of long and short rhymes: "hum", "tak", "tak-ka", "tak-ka", etc. Parts of the melodies are called "hona", "bozgui", "hang" and are indicated by special signs.

The tanbur notation also provides for the recording of the text, is written out in a separate cluster and serves as a reminder of the words of the gazelle for the performer.

Keywords: *macom, tanbur notation, recording of intangible heritage objects, traditional music, library of samples of dutar and tanbur.*

Традиционная музыка народов, населяющих центральноазиатский регион весьма разнообразная по жанровой палитре, прошла долгий исторический путь развития. Восходящая к древнейшим пластам культуры она, как музыкально-историческое явление непосредственно связанна с геополитическими аспектами, этническими и конфессиональными особенностями.

В ряду богатой жанровой палитры традиционной музыки макомное искусство выделяется глубокой философско-эстетической содержательностью и полифункциональностью замешанной на синтезе поэтической и исполнительской культуры.

Попытки осмысления основных компонентов макомного искусства, изучение этого вида искусства в теоретическом и практическом плане восходят к VI-VII вв.

Во второй половине XIX - начало 40-х годов XX традиционная музыка центральноазиатского региона приобретает конкретную этническую и региональную принадлежность, она предстает в виде памятников культуры узбеков, таджиков, казахов, киргизов, делится на множественные локальные стили, но является образцом единой «монодической культуры» [1, с.24.].

Словом, как отмечает Ф. Кароматов, «профессионализм в музыкальном искусстве народов Востока занимал прочное место уже в начале прошлого тысячелетия» [2, с.16-24].

Рассматриваемое нами традиционная профессиональная музыка народов центральноазиатского региона, являясь частью общей культуры, передавалась из поколения в поколение под разными названиями - «парда», «маком», «Дувоздахмаком» и «Шашмаком».

Формированию музыкального цикла «Шашмаком» как музыкальной единой и логически выстроенной системы предшествовали произведения профессиональной традиционной музыки в музыкальней системе «Дувоздахмаком», творчество отдельных музыкантов-бастакоров, поэтов и др. «В эволюции макамата в средневековье выделяются три больших исторических периода: с VI-VII вв. по начало XIII в., с XIII по XV вв. и с XVI по начало XX в. Для каждого периода характерно наличие относительно устойчивого типа системы макамата» [3, с.9].

В сфере традиционной профессиональной музыки «Шашмаком» не что иное как сложившаяся и исторически оправданная форма цикла макомов. Являясь продуктом совместной творческой деятельности многих поколений профессиональных музыкантов, ученых и поэтов, «Шашмаком» является удивительным синтезом классического стиха, богатого ритмического разнообразия и музыки. Творческий процесс создания «Шашмакома» опирался на устойчивые каноны классической музыки.

Родиной жемчужины восточной музыкальной традиции «Шашмакома» считается Бухара, один из центров Центральной Азии. Этот город на протяжении многих лет был не только административным, но и культурным центром, где переплелись литературные и музыкальные традиции народов названного региона. Так, выдающиеся представители таджикско-персидской классической поэзии Абуабдуллох Рудаки (858-941), Абу али ибн Сино (980-1037), Саади, Хафиз, Джалолиддин Балхи-Руми, Сайидо, Соиб, Омар Хайям и многие другие создавали тексты, впоследствии используемые певцами-исполнителями. Так же заметим, что в частях «Тарона» широко применяются такие поэтические жанры народного творчества, как рубай, дубайти (четверостишье) и др.

Многие из названных поэтов были, как это принято называть, ученными-энциклопедистами и, находясь в центре творческого процесса делали попытки научного осознания музыкального искусства с историко-теоретических позиций. Работы Фараби (870-950), Абу али ибн Сино (980-1037), Абдулкадир Марата (ум.1435), Абдуррахман Джами (1414-1492), Кавкабии Бухорои (ум. 1535), Дарвеш Али Чанги (1542-1649) и других, не только стали базовыми научными источниками

в процессе современного изучения макомного искусства, но и способствовали развитию профессиональной музыки.

Таким образом, проблемы научно-теоретического изучения и рассмотрения в ракурсе научно-практического аспекта формирования и развития «Шашмакома» видятся актуальными, так как макомное искусство является высочайшим образцом культуры, обобщающим духовное и музыкально-поэтическое наследие нашего народа. 7 ноября 2003 года «Шашамаком» признан шедевром устного и нематериального наследия человечества, что подтверждает его значение и высокий статус в истории мировой культуры.

Вопросы фиксации и записи макомов с целью сохранения и развития поднимались на всем историческом пути этого искусства. Так Ахмад Дониш, Мухаммад Содикходжа Гулшани в книге «Таърихи Хумоюн» делают попытку изучения музыкальной культуры Бухары в аспекте развития социальной жизни. В заметках путешественников и представителей дипломатических миссий, несмотря на описательный характер сведения о музыкальной культуре выполняли ряд просветительских задач и прицеливали взгляд ученых на проблему. Уже в конце XIX - начале XX века обнаруживаются первые упоминания о «Шашмакоме» в работах Х. Н. Потанина, Ф. Назарова, А. Шишова, В. И. Липского, В, В. Крестовского и др. [148]

Несмотря на то, что сведения не носят систематизированный характер, а упоминания о музыкальной составляющей связанны с бытовой тематикой (обрядовая музыка, бытовая музыка) эти заметки являются ценным материалом с точки зрения осмысления общекультурной составляющей периода того времени.

А. Вамбери и О. Данскер являются одними из первых европейцев, занимающихся собиранием и изучением народных песен, они также делают попытки описания музыкальных инструментов центральноазиатского региона.

Непосредственно записью образцов народной музыки и собиранием свидетельств о о народных музыкальных инструментах и исполнителях впервые занялся капельмейстер военного духового оркестра Туркестанского генерал-губернаторства Август Эйхгорн, а записью и инструментовкой народных мелодий для духового оркестра-В. Лейсек. [4, с.111].

Кроме русских и зарубежных путешественников-исследователей, о музыке и музыкальной культуре упоминают в своих книгах и среднеазиатские авторы: Ахмад Дониш, Мухаммад Содиходжа Гулшани в книге «Таърихи Хумоюн» («История Хумоюна») и др.

Непосредственно истории формирования и развития «Шашмакома» в XIX - начале 40-х годов XX в. посвящен ряд работ и исследований советских музыковедов (здесь, в том числе, имеются ввиду узбекские и таджикские).

Большой вклад в сохранение и первые попытки фиксации жемчужины изустно-профессиональной музыки «Шашамакома» сделан Садриддином Айни и Виктором Александровичем Успенским, последний в 1923-1924 г.г. записал его в европейской нотной системе, а также ввел национальные мелодии, их ритмику, особенности мелодического строения в свою партитуру. В общей сложности он сделал около трех тысяч записей классической (фрагменты макомов) и народной музыки народов Центральной Азии. Это стало предтечей в серьезном научном осмысле-

[148] Записки о кокандском ханстве хорунджего Николая Потанинз (1824-1830У/Б. В. Ленина. История Узбекистана в сообщениях путешественников и ученых (20-80-е годы XIX в.). - Ташкент: Фан, 1990. - С. 10; Назаров Филипп. Записки о некоторых народах и землях средней части Азии. — Москва: Наука, 1968. - С. 44.; Щишов. А. Таджики.- Ташкент, 1910.; Липский В. И. Горная Бухара. Ч. I и II, - Спб., 1902. - С. 141; Крестовский В.В. В гостях у эмира Бухарского. - Спб, 1887. - С. 240; Данскер О. Л. Собирание и изучение таджикской народной песни// Сборник статей посвященных искусству таджикского народа. — Сталинабад: Изд-во АН Тадж. ССР, 1956. Труды, том, XLI1. -С. 87-107.; Вамбери А. Путешествие по Средней Азии. - С-Петербург, 1865.; Вамбери Г. История Бохары или Трансаксонии с древ, времен. - С-Петербург, 1873.; Ханыков Н. Описания Бухарского Ханства состав. Н. Ханыков. - С-Петербург, 1843.; Наливкин В., Наливкин М. Очерк быта женщины оседлого туземного населения. С-Петербург, 1874.; Наливкин В. Краткая история Кокандского ханства. - Казань, 1886.; Бартольд В. В. История Туркестана. - Ташкент, 1922; Бартольд В. В. История культурной жизни Туркестана. Ленинград, 1927; Кузнецов П. Е. О таджиках Ташкентского уезда// Известия Туркестанского отдела Имлер. Русс. географ, общ. Том II, Вып. П. - Ташкент, 1900. С. 31-51.

нии профессиональной музыки устной традиции центральноазиатского региона. Так А. Фитрат, В. М. Беляев, Е. Е. Романовская, И. Раджабов, Ф. Кароматов, Н. Нурджанов, А. Раджабов, А. Низомов, Н. Хакимов, А. Абдурашидов, Ф. Азизова, О. Матёкубов, А. Джумаев, С. Худойбердиев, Р. Юнусов и др. обратили свой научный взгляд на проблемы, связанные с научно-теоретическим осознанием макомного искусства нашего региона.

С самых первых шагов макомоведение не мыслило себя без параллельного научного изучения вопросов исполнительства, теории, истории и практики. Изданная в 1925 году в Москве книга «История музыки Хорезма» [5] посвящена классической музыке Хорезма, творчеству ее представителей и мастеров-исполнителей. Автор этого труда поднимает ряд актуальных проблем, нашедших впоследствии продолжение в работах исследователей XX-XX1 века. Назовем лишь некоторые из них: замена таджикских (персидских) текстов на стихотворения поэтов Хорезмского региона на узбекском языке, о вкладе Мухаммада Рахимхана II в развитие музыки Хорезма, о хорезмской нотной письменности, учение об усулях (ритмах) хорезмских макомов, дутарных макомов и др.

Известный поэт, писатель, публицист, ученый и просветитель 20-х гг. XX в. Абдурауф Фитрат стал инициатором записи «Шашмакома» в европейской системе нотной записи. Безусловно, европейская система фиксации не способна передать всей палитры красок этого удивительного искусства, скажем больше, она сильно искажает и приземляет, не передает специфику импровизационной природы, филигранную нюансировку интерпретаций исполнительского мастерства, никак не способна отразить закономерности, связанные с развитием школ устоз-шогирд. Однако, работа А. Фитрата [8] интересна прежде всего тем, что в ней автор обосновывает «Шашмаком» как уникальный памятник классического искусства узбеков.

Заметный вклад в сбор образцов народного музыкального творчества внес Н.Н. Миронов, участвовавший в качестве редактора в издании первой записи «Шашмакома», способствовал в фиксации нотного материала. Свой вклад в проблемы изучения наследия нашего региона внесли русскоязычные ученые - В. М. Беляев, Е. Е. Романовская. Несмотря на ряд недостатков, видимых с расстояния исторической перспективы, они не потеряли своей ценности.

Второй попыткой записи «Шашмакома», по некоторым источникам, считают опыт Б. Гафурова и С. Айни. Они частично попытались учесть недостатки первой записи организовав группу мастеров искусств, поэтов, ученых-филологов, музыковедов. Лишь после долгой и кропотливой работы ученых различных специализаций была опубликована их работа.

Результатом исследования музыканта и ученного Юнуса Раджаби стала деятельность созданной им группы, так в 60-х г.г. XX века вышла в свет «Мусиқа меросимизга бир назар» (Взгляд на музыкальное наследие). В работе делается критический анализ собственных научных результатов и даются практические рекомендации исправлений приведенных записей. Юнус Раджаби впервые в макомоведении обобщает методологическую базу и пытается прощупать методические пути решения вопросов сохранения исполнительского своеобразия мастеров макомного искусства [7].

Сложно переоценить вклад в проблемы изучения макомов и, соответственно, их сохранения Файзуллы Музафаровича Кароматова. Практически всю свою деятельность этот ученый Узбекистана посвятил вопросам истории развития и теоретического осознания традиционной классической музыки Центральной Азии, в том числе и Шашмакому. Поднимая вопросы наследия Памира, он на долгие годы предопределил пути развития учения о макомах нашего региона, сформировал терминологическую базу и выработал основные методические принципы научного осознания профессиональной музыки устной традиции.

Ученые Таджикистана, также внесли огромный вклад в изучение Шашмакома: Н. Нурджанов, А. Низомов, А. Абдурашидов в своих работах справедливо рассматривают это искусство как синтез музыкально-поэтического, исполнительского и сценического искусства, поднимая вопросы инструментария (первые шаги в этом направлении были сделаны Т. Вызго), ставят вопросы связанные с ансамблевым исполнительством [6], касаются не только теории, практики и эстетики, но и подводят к проблемам историзма развития музыки Востока.

Среди современных работ также назовем исследования А.Б. Джумаева, О. Матякубова, Р. Юнусова, С. Бегматова, однако интересующий нас аспект фиксации в работах ученых макомоведов практически отсутствует.

Однако, в 2021 году в Государственной консерватории Узбекистана были защищены две работы посвященных танбурной нотации. Рустам Болтаев и Р. Матякубов в рамках диссертационного исследования сделали попытку критического анализа в соотнесении с практикой нотации, которая практиковалась в центральноазиатском регионе под названием «танбурная нотация».

Закономерно, что великий образец классического музыкального искусства рождает творческий интерес современных композиторов, так Жахонгир Шукуров проводит достаточно интересные опыты в Лаборатории современной музыки при ГКУз. Композитор, на практике, воплощает творческие идеи и создает музыку, где композиторская, бастакорская и исполнительская традиция, синтезируясь рождают новый вид творчества. Ж. Шукуров фиксирует (записывает) свои сочинения, но при этом старается учесть самобытность устной традиции. Благодаря развитию техники, в современных условия, появилась возможность аудиовизуального дублирования фиксации написанного нотного текста. Однако, композитор считает, что даже практикуемая им авторская методика фиксации не заменит «живого» бытования творчества.

Группа молодых композиторов Узбекистана - Акмаль Сафаров, Нодир Махаров и Виктор Хандамян прощупывают пути сохранения и внедрения в современное творчество музыкального наследия нашего народа. В своих исканиях они опираются на творчество современных исполнителей, пытаются зафиксировать специфику их самобытной исполнительской манеры. Так библиотека сэмплов дутара и танбура передает уникальную манеру исполнения А. Зуфарова, И. Арабова, Г. Муминовой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. Москва, 1970. с. 24.**1**
2. Джумаев А. К проблеме эволюции эстетических учений о макамате. //Вопросы эстетики, истории и теории монодии. Ташкент, 1987, с. 16-24
3. Кароматов Ф Макамат в условиях современности. //Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. - Ташкент, 1981. - С. 9.2
4. Ковбас М. В. В. Лейсек в Узбекистане. // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. - Ташкент, 1969. - Вып. 2. с. 111.
5. Мулло Бекжон Рахмонов и Матюсуф Харратов (Девонзода). Хоразм мусикий тарихчаси». Москва 1925г.
6. Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь столицы государства Саманидов (XIX-XX вв.).
7. Раджаби Ю. Макомлар масалисига дойр. Ташкент, 1963 В новой редакции она была издана под названием «Макомлар» в 2006 г.
8. Фитрат А. Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи Москва 1927 г
9. Хандамян В. Создание библиотеки образцов (контакта) узбекского традиционного дутара. https://eamsj.uz/index.php/eamsjournal/article/view/53
10. Шукуров Ж. Прогрессив нотация. Мусиқа, № 4(8) 2019, с. 9-13.

Gülhüseyn KAZIMLI
f.ü.f.d., Beynəlxalq Müğam Mərkəzi,
tədqiqatçı,
Email: muğam1950@mail.ru

Turan İBRAHIMOV
tex.ü.f.d., Caspian Geophysical LLC, aparıcı
reservuar mühəndisi,
Email: turan.ibrahimov@gmail.com

QƏDİM AZƏRBAYCAN SƏS YAZILARI İRSİ: YENİ AXTARIŞLAR VƏ TAPINTILAR

Xülasə: *Azərbaycan xanəndələrinin səs yazıları 1906-1912-ci illərdə "Gramophone", "PATE", "Ekstrafon", "Sport-Record" kimi firmalarda qrammofon vallarına yazılmışdır. 600-dən çox vallar haqqında məlumat bazasını yaratmışıq. Bu xanəndələrin çoxu haqqında geniş tədqiqat işi aparılıb. Ancaq Məşədi Hilal Zeynalov, Məşədi Qafar, Aslan Səfərovun kimliyi haqqında heç yerdə məlumata rast gəlmədik. Bu məqalədə Məşədi Qafarın şəxsiyyəti barədə məlumatlar bir sıra tarixi materiallar əsasında müəyyənləşdirilərək tərcümeyi-halı tərtib olunmuş və onun unudulma səbəbləri aşkar edilmişdir.*

Açar sözlər: *Məşədi Qafar İsmayıl oğlu Qaryağdı, xanəndə, muğam, qrammofon valları, Şuşa*

Гюльгусейн КАЗЫМЛИ
К.и.н., Международный центр мугама,
научный сотрудник,

Туран ИБРАГИМОВ
К.т.н., ООО «Каспий Геофизик»,
сведущий инженер-разработчик

СТАРИННЫЕ ЗАПИСИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКИ: НОВЫЕ ПОИСКИ И НАХОДКИ

Аннотация: *В 1906-1912 годах записи азербайджанских певцов записывались на граммофонные валы в таких компаниях, как "Граммофон", "ПАТЭ", "Экстрафон", "Спорт-Рекорд". Мы создали базу данных из более чем 600 валов. Многие из этих певцов были тщательно исследованы. Однако мы не нашли никакой информации о личности Мешади Хилала Зейналова, Мешади Гафара, Аслана Сафарова. В данной статье на основе ряда исторических материалов определяются сведения о личности Мешади Гафара, составляется его биография и раскрываются причины его забвения.*

Ключевые слова: *Мешади Гафар Исмаил оглы Гарьягды, певец, мугам, граммофонные валы, Шуша*

Gulhuseyn KAZIMLI
Ph.D., International Mugam Center, researcher,

Turan IBRAHIMOV
Ph.D., Caspian Geophysical LLC,
lead reservoir engineer

OLD RECORDINGS OF AZERBAIJANIAN MUSIC: NEW SEARCHES AND FINDINGS

Abstract: *In 1906-1912, music performance of Azerbaijani singers were gramophone recorded in companies such as "Gramophone", "PATE", "Ekstrafon", "Sport-Record". We have created a database of*

more than 600 gramophone records. Many of these singers have been extensively researched. However, we did not find any information about the identity of Mashadi Hilal Zeynalov, Mashadi Gafar, Aslan Safarov. In this article, Mashadi Gafar's identity is determined based on many historical materials, his biography is drawn up, and the reasons for his oblivion are revealed.

Keywords: *Mashadi Gafar Ismail oglu Garyagdi, singer, mugham, gramophone records, Shusha.*

Naməlum xanəndələrin axtarışında

Azərbaycan musiqi tarixində XX əsrin əvvəllərində yaşamış elə xanəndələrimiz olub ki, onların qrammofon valına yazılmış səs yazıları həm bizim arxivlərdə, həm də dünyanın bir sıra ölkələrinin səs yazıları arxivlərində qorunub saxlanılır. Son illərdə muğam xəzinəmizdə səs yazıları, adları olan bir neçə xanəndəmizi tədqiq etməyə başlamışıq. Məqsədimiz bu valları sistemləşdirməklə, musiqi mədəniyyətimiz tarixinə töhfələr vermiş həmin insanları unutmamaq, tədqiqatla məşğul olan musiqişünaslarımıza dəyərli bir mənbə yadigar qoymaqdır.

Səsi vala yazılmış ilk qadın xanəndəmiz Mirzə Güllər və çoxsaylı valları olan xanəndə Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev ilə əlaqədar tədqiqatlar apararkən müxtəlif səs yazıları arxivlərində qədim vallara rast gəldik. Bu günə qədər apardığımız tədqiqatlar nəticəsində XX əsrin birinci yarısında sənətdə olmuş xanəndələrimizin 600-dən çox valları haqqında məlumat bazasını yaratmışıq. Azərbaycanın, eləcə də dünyanın müxtəlif səs yazıları arxivlərində — Azərbaycan Respublikasının Dövlət Səs Yazıları Arxivində (ARDSYA), Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində (AMMDM), "diskografiya.musigidunya.az/gramafon.asp" saytında, o cümlədən Fransa Milli kitabxanasında (FMK) və Britaniya kitabxanalarında, Rusiyanın "russian-records.ru" (RR) səs yazıları saytından bu səslərin siyahısını tapıb məlumat bazasına daxil etmişik. Bura qədim valların istehsal tarixi, istehsal edən firmalar, arxivin adı, xanəndələrin tam adı, oxunmuş muğam və təsniflərin adı daxil edilmişdir. Məlumdur ki, valların yazılması dövründə onların üzərində verilmiş informasiyalar ərəb əlifbası, rus və digər xarici dillərdə qısa olaraq və təhriflərlə yazılmışdır. Bazaya daxil edərkən onların dəqiqləşdirilməsinə xüsusi diqqət verilmişdir.

1906-1912-ci illərdə "Gramophone", "PATE", "Ekstrafon", "Sport-Record" və s. kimi ən məşhur səs yazıları firmalarında Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev Şuşalı, Keçəçioğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryağdıoğlu, Məmmədqulu Şuşalı, Məcid Behbudov, Mirseyid Mirbabayev, Seyid Şuşinski və başqaları kimi bir çox məşhur xanəndələrimizin səs yazıları qrammofon vallarına yazılmışdır. Bu sənətkarların şəxsiyyəti haqqında geniş tədqiqatlar aparılıb, məqalələr, kitablar yazılıb. Ancaq səsləri vaxtilə bu firmalarda yazılmış Məşədi Hilal Zeynalov (38 səs yazısı), Məşədi Qafar (22 səs yazısı), Aslan Səfərov (16 səs yazısı) kimi xanəndələrimizin kimliyi, həyatı və aqibəti haqqında heç bir məlumat yoxdur. Bu məqalədə belə xanəndələrimizdən biri — Məşədi Qafarın şəxsiyyəti haqqında fikir və mülahizələrimizi sizinlə bölüşmək istərdik.

Məşədi Qafarın 4 müxtəlif arxivdə mövcud olan səs yazılarının siyahısı cədvəl 1-də verilib. Şəkil 1-2-də "PATE" və "Grammophone" firmalarında istehsal olunmuş bir neçə valın fotosu göstərilib. Tədqiqatçı alim, tarzən Mehman Mikayılovun şəxsi arxivində xanəndənin 3 səs yazısı mövcuddur. Bu yazıları ona İrandan sənət dostları göndərib. Onlar Məşədi Qafarın Şuşalı olduğunu, bir müddət İranda yaşayıb mərsiyəxanlıq etdiyini bildiriblər. Bundan başqa Məşədi Qafar haqqında məlumat yox idi.

Cədvəl 1. Məşədi Qafarın qrammofon vallarındakı səs yazılarının siyahısı

№	Arxivin adı	Arxiv №	İstehsal №-si	Fono sənədin adı	Tarix	Firma
1	ARDSYA	864-1	G.C-6-12913	Səmayi-şəms	1910	Gramophone
2	ARDSYA	864-2	G.C-6-24070	Küçələrə su səpmişəm	1910	Gramophone
3	ARDSYA	869	G.C.-2-12530	Humayun	1906	Gramophone
4	ARDSYA	870	G.C.-2-12539	İran marşı	1906	Gramophone
5	ARDSYA	871-1	G.C.-10-12019	Əraq	1909	Gramophone
6	ARDSYA	871-2	G.C.-3-12527	Hisar	1909	Gramophone
7	ARDSYA	872-1	G.C.-6-12912	Muğam (Luxlarva)		Gramophone
8	ARDSYA	872-2	G.C.-2-12540	Zəmin-Xara		Gramophone
9	ARDSYA	1072	G.C.-2-12529	Əraq	1906	Gramophone
10	ARDSYA	1540	G.C.-2-12528	Hicaz muxaliq	1906	Gramophone
11	ARDSYA	799-1	G.C.-6-12786	Muğamdan hissə		Gramophone
12	ARDSYA	1105-1	G.C.-6-12943	Əşiran		Gramophone
13	AMMDM	FFiMI №149	25821	Bayatı Şıraz,	1907	PATE
14	AMMDM	FFiMI №150	25820	Kürd Şahnaz	1907	PATE
15	FMK	AP-1785	25828	Məsnəvi	1907	PATE
16	FMK	AP-1785	25829	Şüştər	1907	PATE
17	FMK	AP-1786	25822	Rast Əraq	1907	PATE
18	FMK	AP-1786	25823	Zəmin-Xara	1907	PATE
19	RR		25828	Məsnəvi	1907	PATE
20	RR		25829	Şüştər	1907	PATE
21	RR		25822	Rast Əraq	1907	PATE
22	RR		25823	Zəmin-Xara	1907	PATE

Şəkil 1. Məşədi Qafarın "PATE" firmasında istehsal olunmuş valları.

Şəkil 2. Məşədi Qafarın "Gramophone" firmasında istehsal olunmuş valları.

Tədqiqatlarımıza ilk mənbə kimi XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan xalq musiqiçiləri haqqında fundamental tədqiqatçı olan Firidun Şuşinskinin "Azərbaycan xalq musiqiçiləri" kitabından Məşədi Qafarın adını axtarmağa başladıq. Maraqlıdır ki, muğam tədqiqatçımız Firidun Şuşinski də bu xanəndəyə ayrıca məqalə həsr etməyib. Amma onun kitabında musiqi tariximizdə ən görkəmli rol oynayan sənətkarlardan biri Cabbar Qaryağdıoğlu haqqında məqalədə Məşədi Qafar adına rast gəldik. Firidun Şuşinski yazır:

"Boyaqçı Məşədi İsmayıl (Cabbar Qaryağdıoğlunun atası – müəlliflər) da oğlanları ilə birlikdə dini mərasimlərdə iştirak edirdi. O, qatı dindar idi. Onun oğlanları - Məhəmməd və Qafar məhərrəmlik təziyəsində şəbihgərdanlıq edirdilər. Gözəl səsi olan Məhəmməd Aşura günlərində İran şairi Möhtəşəmin İmam Hüseynə həsr etdiyi şeirləri "Zəminxarə" üstündə çox təsirli oxuyarmış. Məşədi Məhəmmədin yanıqlı səsi balaca Cabbara lap uşaqlıqdan ciddi təsir etmiş, onun fikrində dərin iz buraxmışdır" [5, s.132].

Məşədi Məhəmməd xanəndəliklə bərabər, həm də gözəl şair idi. Hətta onun 6 şeiri Nəvvabın "Təzkireyi-Nəvvab"ına Məşədi Məhəmməd Bülbül Kərbəlayi İsmayıl oğlu Qaryağdı kimi daxil edilmişdi [3, s.612-617]. Məhəmməd daha sonralar xanəndəlikdən incik düşərək bu sənətdən əl çəkmişdi. Filologiya elmləri doktoru Raqub Kərimov Məşədi Məhəmməd Bülbülün çoxsaylı şeirlərini farscadan tərcümə edib 2008-ci ildə kitab şəkilində çap etdirmişdir [2].

Vaqif Bəhmənli Cabbar Qaryağdıoğlu haqqında kitabında yazır: "Mənbələrdə ailə üzvləri qismində atanın və onun dörd oğlunun adı çəkilir. Böyük oğul – Məhəmməd, sonra Məhərrəm, sonra Qafar, ortancıl, yaxud sonbeşik olması bilinməyən Cabbar" [1, s.7].

Mirzə Xosrov Axundzadə öz əsərində Qaryağdı nəslinə böyük yer vermişdir. Beş yerdə Cabbarı Qaryağdıoğlunun adını çəkmişdir. Daha sonra 3 qardaşını sıra ilə sadalamışdır [4, s. 56]:

Musiqi öyrənmiş **Qaryağdı Cabbar**,
Mirzəli Aşiqdən olmuş yadigar.
Qardaşı Məhəmməd, Məhərrəm, Qafar,
Musiqi elmində olmuşlar sərkar.

Cabbarın öz atası Mirzəli Aşiqdən yadigar qalmasını, Məşədi Məhəmməd Bülbül, Məhərrəm və Məşədi Qafarın hər üçünün musiqi elmində sərkar – yəni yüksək səviyyəli, ali rütbəli olmasını qeyd edir. Şeirdə bu 2 beyt çox önəmlidir, çünki Mirzə Xosrov onların müasiri olduğu üçün ən obyektiv qiyməti verə biləcək şəxsdir.

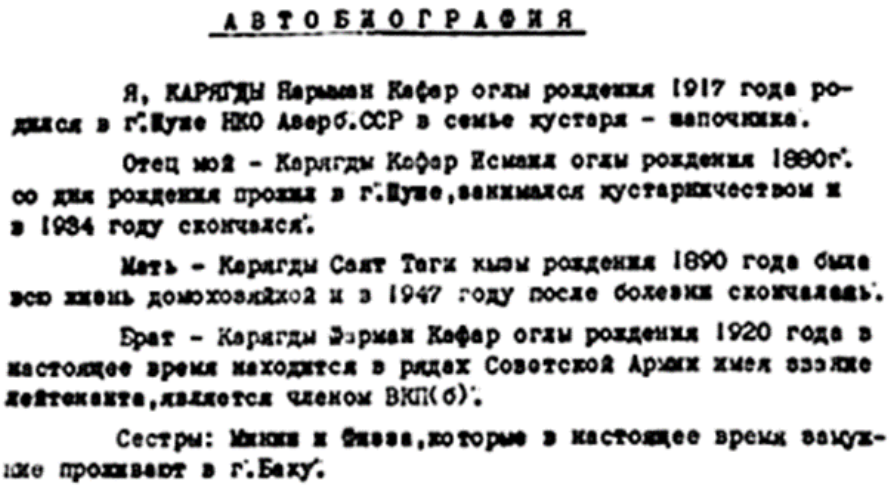
Bu mənbələrdən belə məlum olur ki, qardaşların hamısının gözəl səsi olub və onlar məclislərdə mərsiyəxanlıq ediblər. Bu məlumatları əldə edəndən sonra bizdə belə bir inam yaranmağa başladı ki, Məşədi Qafar da elə Cabbarın qardaşlarından olub. Ancaq əlimizdə bunu təsdiq edəcək heç bir əlavə məlumat yox idi. Əksinə, bu sahədə araşdırmalar aparmış bir neçə tədqiqatçıdan Məşədi Qafar barədə soruşduqda onlar Cabbar Qaryağdıoğlunun Qafar adlı qardaşının olmadığını söyləyərək bizi bu işdən bir qədər yayındırdılar.

Qeyd etdiyimiz kimi Məşədi Hilal və Məşədi Qafarın səs yazıları arxivində qrammofon valları var. Bunların bir qismi ARDSYA-da, AMMDM-də və dünyanın digər səs yazıları arxivlərində qorunub saxlanır. Həmin səs yazıları ilə də tanış olarkən qəribə təsadüflə rastlaşdıq. Məşədi Qafarın səs yazılarının Cabbar Qaryağdıoğlu ilə eyni firmalarda və eyni illərdə yazıldığı aydınlaşdı. Hər ikisinin qrammofon valları 1907-ci ildə "PATE" firmasında, 1906 və 1909-cu illərdə "Gramophone"da yazılıb. Bu, onu göstərir ki, səs yazdırmaq üçün hər iki xanəndə birgə səfər edib. Biz bunun təsadüf deyil, bir qanunauyğunluq olması qənaətinə gəldik. Amma bununla da kifayətlənmədik. Məşədi Qafarın Cabbar Qaryağdıoğlunun qardaşı olması haqqında fikirlər hələlik bir ehtimal olaraq qalırdı. Lap bu yaxınlarda baş vermiş bir hadisə isə bizim ehtimalların əslində həqiqət olduğunu sübuta yetirdi.

Məşədi Qafar haqqında müfəssəl mənbə - "Tərcümeyi-hal"

Cabbar Qaryağdıoğlunun qardaşı nəvəsi olan, hazırda Amerikada yaşayan basketbolçu Akif Qaryağdını biz buna qədər də tanıyırdıq. Lakin məşhur xanəndənin hansı qardaşının nəvəsi olduğunu bilmirdik. Təsadüf elə gətirdi ki, 2023-cü ilin mart ayında Amerikadan bir neçə günlüyə Bakıya, öz vətəninə qayıtmış Akif Qaryağdı ilə görüşüb söhbət edə bildik. Söhbət zamanı ondan bizi maraqlandıran

sualı soruşduq. Akif Qaryağdı dedi ki, o, Cabbar Qaryağdıoğlunun qardaşı Qafarın nəvəsidir. O, Məşədi Qafarın nəvəsi olduğunu sübut edən sənəd kimi atası Nəriman Qafar oğlu Qaryağdının sovet dövründə 1952-ci ildə yazdığı tərcümeyi-halı təqdim etdi. Bu tərcümeyi-halın bir hissəsi Şəkil 3-də göstərilmişdir. Burada qeyd olunur ki, Nərimanın atası Qafar İsmayıl oğlu Qaryağdıdır. O, 1880-ci ildə Şuşada doğulub və 1934-cü ildə rəhmətə gedib. Bu tərcümeyi-hal Məşədi Qafarın xanımı, ailə şəcərəsi, övladları haqqında lazımi məlumatları toplamağa zəmin yaratdı. Bu sənəd Məşədi Qafar haqqında bu günə qədər əldə olunmuş ən dürüst məlumatları özündə əks etdirir.



АВТОБИОГРАФИЯ

Я, КАРЯГДЫ Нариман Кафар оглы рождения 1917 года родился в г.Шуше НКО Азерб.ССР в семье кустаря - ремесленника.

Отец мой - Карягды Кафар Исмаил оглы рождения 1880г. со дня рождения прожил в г.Шуше,занимался кустарничеством и в 1934 году скончался.

Мать - Карягды Сеид Тоги кызы рождения 1890 года была всю жизнь домохозяйкой и в 1947 году после болезни скончалась.

Брат - Карягды Эрман Кафар оглы рождения 1920 года в настоящее время находится в рядах Советской Армии имея звание лейтенанта,является членом ВКП(б).

Сестры: Мнжин и Бизва,которые в настоящее время замужние проживают в г.Баку.

Şəkil 3. Məşədi Qafarın oğlu Nəriman Qaryağdının 1952-cı ildə yazdığı tərcümeyi-halın bir hissəsi.

Beləliklə, vaxtilə xanəndə olmuş Məşədi Qafar Cabbar Qaryağdıoğlunun qardaşıdır. Araşdırmalar onu da göstərdi ki, Məşədi Qafar öz dövrünün məşhur xanəndələri Cabbar Qaryağdıoğlu, Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev Şuşalı, Keçəçioğlu Məhəmməd və b. ilə birlikdə 25-29 yaşlarında xaricə gedib və orada öz səsini vallara yazdırıb. Amma bir sual yenə bizi rahat buraxmırdı: necə olub ki, sonradan heç kim, ən əsası da Cabbar Qaryağdıoğlu qardaşı Məşədi Qafar haqqında heç bir məlumat yazmayıb, deməyib?

Bir çox məqamlara aydınlıq gətirən bir məzar daşı

2023-cü ilin mart ayının 7-də bu məqalənin müəllifləri Cabbar Qaryağdıoğlunun qardaşlarının nəvələri Cəlil Cəlal oğlu Qaryağdı (Məhərrəmin nəvəsi) və Akif Nəriman oğlu Qaryağdı (Məşədi Qafarın nəvəsi) ilə Yasamal qəbiristanlığında böyük xanəndə Cabbarın məzarını ziyarət etdik. Onun məzarı üstündə ucaldılmış heykəlini gördük, məzarın üstünə tər qərənfillər düzdük. Sonra həmin qəbirdən 50-60 metrlik bir məsafədə olan digər Qaryağdıların uyuduğu hissəyə ziyarətə gəldik. Akifin atası, Nəriman Qafar oğlu Qaryağdının məzarı buradadır. Onun yanında Tofiq Qəhrəman oğlu Qaryağdının məzarını görüb Akif müəllimdən Tofiq və Qəhrəmanın kimliyini soruşduq. Akif müəllim Qəhrəmanın Məşədi Qafarın böyük oğlu olduğunu söylədi. Təəccübümüzü gizlətmədən göndərdiyi tərcümeyi-halda onun adının olmamasının səbəbini soruşduqda Akif cavab verdi ki, Qəhrəman əmim 1937-ci ildə repressiya olunaraq Uzaq Şərqə Port Naxodkaya göndərilib və orada rəhmətə gedib. Burada atamla bir sırada əmim Qəhrəmanın oğlu Tofiq (1926-1949), qızı Sevil (Tamilla) (1932-2018) və həyat yoldaşı Şamı Mahmud qızı (1905-1991) Qaryağdılar dəfn ediliblər.

Bununla aydın olur ki, böyük oğlu Qəhrəmanın repressiyaya məruz qalması Məşədi Qafarın adının ortadan götürülməsinə bir vəsilə olub. Hətta doğma qardaşı belə onun adını tərcümeyi-halına yazmayıb. Cabbar Qaryağdıoğlu da Qafar qardaşının adını uşaqlarının yanında belə çəkə bilməyib. Bu da Cabbarın qardaşları haqqında məlumat toplayan bizim bəzi tədqiqatçıları yanlış fikir söyləməyə sövq edib.

Məşədi Qafar yaradıcılığı

Kimliyindən asılı olmayaraq Məşədi Qafar XX əsrin əvvəllərində yaşamış, ən azından 2 xarici ("Gramophone", "PATE") firmanın vallarında 18 səs yazısı yazdırmış bir xanəndədir. Ən azından deyirik, çünki inanmaq mümkün deyil ki, ancaq 6 dəqiqəlik səs yazısı yazdırmaq üçün bu sənətkarlar

Avropa ölkəsinə, lap elə başqa şəhərə, tutaq ki, Tiflisə getmiş olsunlar. ARDSYA-da Məşədi Qafarın 9 qrammofon valı var. AMMDM-də 1 valı qorunur. Fransa Milli kitabxanasında da 2 valı saytdan dinləmək üçün qoyulub. Ola bilsin ki, bu kitabxanada "PATE" firmasının daha çox qrammofon valları var. Lakin internet üzərindən ancaq 2 valı dinləməyə imkan yaradılıb.

Məşədi Qafar haqqında məlumat əldə edə bildiyimiz səs yazıları 1905-1909-cu illəri əhatə edir. O, "Səmayi-şəms", "Humayun", "Əraq", "Hicaz", "Əşiran" ("Gramophone" 1906, 1909) "Bayatı Şiraz", "Kürd Şahnaz", "Məsnəvi", "Şüştər", "Rast Əraq", "Zəmin-Xara" ("PATE", 1907) muğamları ilə yanaşı, həm də "Xalq mahnıları", "İran marşı" və "Luxlarva" ("Gramophone", 1906) oxuyub səsini qrammofon vallarına yazdırıb. Bu sadaladıqlarımızda Məşədi Qafar, əsasən, farsca oxuyub. ARDSYA həmin səs yazılarını bərpa edərək müasir səs daşıyıcılarına köçürüb mühafizə etməkdədir. Məşədi Qafarın ARDSYA-dan bizə təqdim edilən 13 səs yazısından bir "Küçələrə su səpmişəm" xalq mahnısını o, Azərbaycan dilində ifa edib. Səs yazılarını, eləcə də ARDSYA-da və AMMDM-də qorunub saxlanan səs yazıları haqqında məlumatları bizə təqdim edən Arxivin rəhbərliyinə və kollektivinə öz təşəkkürümüzü bildiririk.

Firidun Şuşinski yazır: "Seyid Tiflisə gələn ili (1911) Tiflis məclislərində, klublarda və teatr tamaşalarının fasilələrində Çəkməçi Məhəmməd, Məcid Behbudov, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Məşədi Qafar, Mərdi Canibəyov, Məşədi Zeynal, ... kimi görkəmli musiqiçilər çalıb-oxuyurdular" [5, s.258]. Məşədi Qafarın da müəyyən vaxt böyük qardaşı Məşədi Məhəmməd Bülbül kimi xanəndəlikdən əl çəkməsi barədə ehtimallar var.

"O, Avropa və Şərq musiqisindən ibarət konsertlərdə yaxından iştirak edərək başqa millətlərdən olan dinləyiciləri Azərbaycan musiqisinin xoş tərənələri ilə qidalandırırdı. Şübhəsiz ki, o dövrdə beynəlmiləl proqramdan ibarət olan konsertlərin təşkili çoxmillətli Bakı şəhərinin zəhmətkeşlərinin istər estetik, istərsə də beynəlmiləl tərbiyəsində böyük əhəmiyyət kəsb edirdi. Bakıda ilk dəfə Şərq və Avropa musiqisindən ibarət olan konsert 1927-ci ildə dekabr ayının 22-də türk mədəniyyət sarayında ... təşkil edilmişdir. Konsertdə Veys-Nino, Sona xanım, Jixaryev, Hüseynağa Hacıbababəyov, Arkaşa Arkadiyev, Əhməd Anatollu, Orlova, Sobolevskaya, Yefimova, Andiriasov, tarzən Simon Tiflisski, xanəndə Qafar və Seyid Şuşinski iştirak edirdi. Bu konsert ictimaiyyət tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılandı" [6, s.4].

Yuxarıda qeyd olunan məlumatlar bir daha onu göstərir ki, Məşədi Qafar (Sovet dövründə sadəcə olaraq Qafar!) hələ 1927-ci ildə belə Seyid Şuşinski ilə birgə tədbirlərdə iştirak edib və oxuyub.

Məşədi Qafarın bioqrafiyası

Beləliklə, Məşədi Qafar Qaryağdı haqqında hissə-hissə topladığımız məlumatları birləşdirərək aşağıdakıları demək olar:

Qafar Qaryağdı 1880-ci ildə Şuşada Boyaqçı Məşədi İsmayılın ailəsində anadan olub. Qafarın özündən böyük qardaşı xanəndə və şair, şeirlərini, əsasən, farsca yazmış Məşədi Məhəmməd Bülbül, Məhərrəm və məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu kimi qardaşları olub. Uşaq yaşlarından atası Məşədi İsmayıl başqa qardaşları kimi Qafarı da mərsiyəxan kimi yetişdirməyə səy göstərib. 1905-1909-cu illərdə Məşədi Qafar qardaşı Cabbar Qaryağdıoğlu və Azərbaycanın digər məşhur xanəndələri ilə xarici "Gramophone", "PATE" firmalarında ifalarını qrammofon vallarına yazdırıb.

Sovet dövründə Məşədi Qafar papaqçılıq və ticarətlə məşğul olmuşdur. O, Şuşanın Təbrizli məhəlləsindən olan Sayad Tağı qızı Şəfibəyova (1890-1947) ilə ailə qurmuş və bu evlilikdən onların Qəhrəman (1903-cü ildə doğulub, 1937-ci ildə repressiyaya məruz qalıb), Nəriman (1917-1953), Fərman (1920-1985) adlı üç oğlu, Fizzə (1908-1961), Miniş (1914-2005) adlı iki qızı dünyaya gəlmişdir.

Nəriman Qaryağdının tərcümeyi-halına görə Məşədi Qafar 1934-cü ildə vəfat etmişdir. Lakin ailə üzvləri arasında Məşədi Qafarı həyatının son dövründə İranda yaşadığı və orada vəfat etməsi haqqında digər fikirlər də mövcuddur. Ehtimal edilir ki, o 1930-cu illərdə İrana ticarət məqsədi ilə keçmiş və sərhədlər ciddi şəkildə bağlandıqdan sonra geri qayıda bilməmişdir. Ona görə də həmin dövrdə o İranda mərsiyəxanlıq etmişdir.

Azərbaycan muğamlarının ilk qeydə alınmış səs yazılarının valları haqqında məlumatların toplanıb baza yaradılması, onun sistemli şəkildə araşdırılması gözəl səsi və şaqraq zəngulələri ilə tarixə düşmüş şuşalı xanəndəmiz Məşədi Qafar İsmayıl oğlu Qaryağdının şəxsiyyətini müəyyənləşdirməyə

imkan vermişdir. Əminik ki, bu tədqiqatlar qədim muğam irsimizin qorunması və müdafiəsi məsələsinə dəyərli töhfəsini verəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bəhmənli.V.İ.. Cabbar Qaryağdıoğlu / baş red. G.Cəfərova; red. R.Həsənova. Bakı: Şərq-Qərb, 2017. - 150 s.
2. Məşədi Məhəmməd Bülbül. Əsərləri. /AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu; ön söz, tərt.ed. və tərc.ed. R.Kərimov. Bakı: Şuşa, 2008. - 360 s.
3. Nəvvab M. M.Təzkireyi-Nəvvab/ tərt. ed. çapa haz. və ön söz müəl. Ə.Bağırov ; elmi red. T. Kərimli ; red. P.Kərimov Bakı: Elm, 2018. - 736 s.
4. Şuşa nəğmələri: 2 cilddə. I cild /red. Ç.Əlioğlu; toplayan, tərt. ed. və nəşrə haz. V.Quliyev. Bakı: Şuşa, 2001. - 800 s.
5. Şuşinski F.M.Azərbaycan xalq musiqiçiləri. / Bakı: Yazıçı, 1985. – 480 s.
6. «Бакинский рабочий» qəzeti, 1927-ci il, № 298. - s.4.

İradə KÖÇƏRLİ
Sənətşünaslıq doktoru, professor
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
"Musiqi folkloru" şöbəsinin müdiri
Email: i.kocharli@gmail.com

Vamiq MƏMMƏDƏLİYEV
Xalq artisti, professor
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
"Xalq çalğı alətləri ifaçılığı" kafedrasının müəllimi

MİLLİ MUSİQİ İRSİNİN QORUNMASI MƏSƏLƏLƏRİ VƏ YENİ – AÇILMAMIŞ MUĞAM SƏHİFƏLƏRİ
Fikrət Əmirovun not əlyazmaları
("Şur" və "Rast" muğam dəstgahları)

Xülasə: *Məlum olduğu kimi, 2003-cü il oktyabrın 17-də BMT-nin təhsil, elm və mədəniyyət məsələləri üzrə baş konfransı "Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması haqqında Konvensiya" qəbul etmişdir. Bu konvensiyadan sonra mədəni irsin qorunması bütün dünya ölkələrində ən aktual məsələlərdən biri olaraq irəli çəkilmişdir.*

Həmin il 4 ay öncə – 2003-cü il 16 mayda isə "Azərbaycan folklor nümunələrinin hüquqi qorunması haqqında Azərbaycan Respublikasının qanunu" H.Əliyev tərəfindən imzalanmışdır. Bu qanun çərçivəsində qeyri-maddi mədəni irsin toplanması, istifadəsi, folklor nümunələrinin hər cür yad təcavüz və oğurluqdan və s. qorunması prinsipləri tənzimlənmiş və bu sahədə dövlət siyasətinin əsas istiqamətləri müəyyən edilmişdir. Bu qanunun bəndlərindən birində – "Qorunan folklor nümunələri" (maddə2) sırasında digərləri ilə yanaşı muğam dəstgahları, zərbi-muğamlar, təsnif və rənglər də (2.1.2.) vardır. Bu qanuna uyğun olaraq, başqaları ilə yanaşı, "Folklor nümunələrinin qorunub saxlanılması, inkişaf etdirilməsi və gələcək nəsillərə çatdırılması" (5.1.1.) "Folklor nümunələrinin hüquqi qorunmasını təmin edən qanunvericilik bazasının yaradılması" (5.1.2.) öncül məsələlərdən biri olaraq irəli çəkilmişdir. Buradan görünür ki, BMT-nin qanunlarını qabaqlayan belə bir mühüm, taleyüklü bir məsələyə Azərbaycan dövləti də xüsusi önəm verir və nəzarətində saxlayır.

Açar sözlər: *rəqəmsallaşma, İKT, Fikrət Əmirov, not əlyazmaları, təsnif, "Şur" muğamı, "Rast" muğamı*

Ирада КОЧАРЛИ
доктор искусствоведения, профессор
Вамиг МАММАДАЛИЕВ
Народный артист, профессор

ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ И НОВЫЕ - НЕИЗУЧЕННЫЕ СТРАНИЦЫ МУГАМА
Ноты в рукописях Фикрета Амирова (мугамные дестгяхи «Шур» и «Раст»)

Аннотация: *В статье рассматриваются вопросы сохранения национального музыкального наследия и нотных рукописей, хранящихся в Архиве. Приведена краткая информация о таснифах, ренгах, зарби-мугамах, хранящихся в архивах Института Архитектуры и Искусства НАНА, и в статье упоминается, что они уже оцифрованы и напечатаны. Особое место в статье отведено нотным рукописям Ф.Амирова, поступившим из Архива. Одной из них является рукопись мугам-дастгях «Шур», написанная для симфонического мугама. Сравниваются рукопись и симфонический мугам, выявляются их сходства и различия. Другая неизученная страница мугама связана с*

творчеством Ф. Амирова – «Рукописи Растского мугама-дастгяха». (из исполнения Билала Яхья) и пяти других мугамных произведений».

Ключевые слова: *цифровой, Фикрет Амиров, нотные рукописи, тасниф, мугам-дестгях «Раст», мугам-дестгях «Шур»*

Irada KOCHARLI
Doctor of Arts, professor
Vamig MAMMADALIEV
People's artist, professor

ISSUES OF PRESERVATION OF NATIONAL MUSICAL HERITAGE AND NEW - UNSTUDIED MUGHAM PAGES
Sheet music manuscripts by Fikret Amirov
("Shur" and "Rast" mugham dastgahs)

Abstract: *The article deals with the issues of preservation of the national musical heritage and sheet music manuscripts stored in the Archive. Brief information is provided about tasnif, reng, zarbi-mughams preserved in the archives of ANAS Institute of Architecture and Art, and it is mentioned in the article that they have already been digitized and printed. A special place in the article is devoted to F.Amirov's sheet music manuscripts obtained from the Archive. One of them is the manuscript "Shur" mugham-dastgah written for symphonic mugham. Manuscript and symphonic mugham are compared and their similarities and differences are revealed. Another unstudied mugham page is related to F.Amirov's work – "manuscripts of Rast mugham dastgah (Noted from Bilal Yahya's performance) and five other mugham pieces"*

Keywords: *digital, Fikret Amirov, music manuscripts, tasnif, "Rast" mugham dastgah, "Shur" mugham dastgah*

İndi çox mürəkkəb, eyni zamanda, Qloballaşma və Universallaşma dövrünü yaşayırıq. Belə bir çətin mərhələdə əksər xalqlar milli özəlliyini itirmək qorxusu ilə üz-üzədir. Bütün bunlar musiqi sahəsində də yaşanır. Milli təfəkkür daşıyıcılarının, etnoforların azalması, temperasiyalı quruluşun – major-minorun basqısı, klavişli alətlərin yayılaraq geniş istifadəsi, artıq, öz müsbət nəticələri ilə yanaşı, mənfi təsirini də göstərməkdədir. Göründüyü kimi, Azərbaycan da bir çox ölkələr kimi, bu təsirlərdən yan keçməmişdir. Hələ keçən əsrin 20-ci illərində dahi Ü.Hacıbəylinin dediyi sözlər bu gün həqiqətə çevrilib. O deyirdi: "Bayatı-şirazı, şüştəri, müxalifi və şuru qatışdırıb hamısına minor nəzəriylə" baxmaq, "Avropalıların şirin minorlarına uymaq" musiqimizdə "yad tonların" yaranmasına gətirib çıxarır. İndi bu bir gerçəklikdir.

Lakin belə bir mürəkkəb dövrün öz üstün tərəfləri də vardır. İndi biz İnformasiya-Kommunikasiya Texnologiyalarının sürətlə inkişafı dövrünü yaşayırıq və bu bizim bütün həyatımızı kökündən dəyişdirib. "Dördüncü sənaye inqilabı" adlandırılan bu dövrdə postindustrial mərhələ öz yerini rəqəmsallaşmaya verir. Rəqəmsallaşma – kağız üzərində yazılmış məlumatların elektronlaşdırılması və internet resurslarına çevrilməsi deməkdir. Azərbaycan da, bütün ölkələr kimi, İKT-nın bütün resurslarından yararlanaraq rəqəmsallaşmaya keçid etmə yolundadır. Bu – milli musiqi irsinin toplanması, nota salınması, qorunması, "yad tonlar"dan silinməsi, təbliği və s. sahələrdə geniş perspektivlər açmışdır.

Ənənəvi musiqi mədəniyyətinin qorunması etnomusiqişünaslığın ən mühüm məsələlərindən biridir. Bu məsələ sistematik, hərtərəfli, məzmunlu proqram əsasında aparılmalıdır. Belə bir proqram özündə uzun sürən qoruma və inkişaf perspektivlərini əhatə etməlidir. Ənənəvi musiqi irsinin hüdudsuz resurslarının sənədləşməsini aparmaq, onların cədvəllərə, elektron kataloqlara daxil olunmasını təmin etmək lazımdır. Arxiv materialları öyrənilməli və onlardan XXI əsr kontekstində istifadə olunmalıdır. Əlbəttə ki, qorumaq əsas məqsəd deyildir. Əldə edilən hər bir qiymətli material musiqinin normal yüksəlişini, sonrakı inkişafını təmin etmək üçün qorunmalıdır. Əbədi dəyər olaraq öyrənilməsi, təhlili,

dərk edilməsi, nəsillərə ötürülməsini təmin etmək, yeni elmi-praktiki nailiyyətlər əldə etmək üçün qorunmalıdır. Milli-mənəvi dəyərlərin itkisinə - çox çətinliklər bahasına əldə edilmiş sərvətin itkisinə yol verilməməlidir. Qorumaq - toplamaqdan başlayır. Bu baxımdan,

Milli musiqi irsinin – o cümlədən muğam, zərbi muğam, təsnif və rənglərin toplanması və qorunması işi davamlı olaraq aparılmalıdır –

a) Azərbaycanın bütün regionlarında;

b) Azərbaycanlıların yaşadığı ərazilərdə -

- Dərbənd və Dərbəndyanı ərazilər - Rusiya;
- Borçalı, Qarayazı bölgələri - Gürcüstan;
- Güney Azərbaycanı – İran;
- Qars, Anadolu – Türkiyə;
- Kərkük – İrak (Mühacirət folklorunun öyrənilməsi də gündəmdə olan bir məsələdir).

Xüsusilə, Cənubi Azərbaycan və qismən də, İrakın Kərkük bölgəsi, muğam ənənələrinin güclü inkişaf etdiyi və yayıldığı ölkələr sırasındandır. Buna görə də, muğam sənəti ilə bağlı araşdırmalar daha çox məhz bu ölkələrdə aparılmalıdır – Azərbaycanlı ifaçılar, onların repertuarı, muğam dəstgahlar, onların tərkibi, kompozisiya quruluşu, inkişaf xüsusiyyətləri, çağdaş vəziyyəti və s., arxiv, muzey və kitabxanalarda saxlanılan və Azərbaycan musiqi tarixinə aid sənədlər, mövcud materiallar haqqında məlumatlar, demək olar ki, yox dərəcəsindədir. Bir məsələni də yada salmaq istərdim ki, Azərbaycanın üç böyük Şuşalı muğam ustası həyat və fəaliyyətinin heç də kiçik olmayan bir dövrünü Tiflisdə yaşamışdır. Xanəndə Abdulbaqi Bülbülcan 30 il (1875-1905-ci illər), tarzən Məşədi Məmməd Fərzəliyev 8 il (1911-1919), xanəndə Seyid Şuşinski 7 il (1912-1919), Məcid Behbudov və b. Tiflis şəhərində yaşamışdır. Biz bu məşhur muğam ustaları haqqında çox az məlumatlıyıq. Lakin onların yaradıcılığının Tiflis dövrü haqqında isə, demək olar ki, bilgilərimiz yox dərəcəsindədir. Bura 20-25 ildən artıq Tiflisdə yaşayıb yaradan və orada dəfn olunan Ərdəbilli Səttarı, eləcə də, Tiflisin Azərbaycanla bağlı səhifələrini də əlavə edə bilərik. Bu baxımdan, Gürcüstan kitabxanaları və arxivlərinə ezamiyyə olunaraq toplamalar, araşdırmalar aparmaq çox vacibdir.

1. El havalarının pasportlaşması –

Hər bir şifahi ənənəli milli musiqi nümunəsi xüsusi anketlər əsasında pasportlaşmalıdır – (annotasiyalar, təsvirlər, tədqiqatlar, sənədləşmələr, qeydlər və rəqəmsal təsvirlər)

2. Xalq musiqi nümunələrinin ümumi Elektron İnformasiya Bankının yaradılması –

- bütün arxiv materiallarının (not əlyazmaları, audio-videoyazılar, lent yazıları, kağız məlumatlar və s.), bərpa olunmalı, rəqəmsallaşdırılmalı, bir araya toplanmalı və mərkəzləşməlidir;
- Arxivlərdə olan ərəb qrafikası ilə yazılmış əlyazmaların transliterasiya edilməsi və rəqəmsallaşdırılması; ali məktəblərdə ("Şərqşünaslıq" fakültəsində təhsil alan tələbələrə ("Ərəb dili" ixtisası) transliterasiya üzrə mütəxəssislərin hazırlanması üçün əsgi əlifbanın tədris olunması;
- Farsdilli mənbələrlə işləmək üçün mütəxəssis-musiqişünasların hazırlanması, Musiqi mənbəşünaslığının etnomusiqişünaslığın inkişafına yönəldilməsi, Dünya ölkələrinin Arxivlərində araşdırmalar aparılması və Azərbaycana aid materialların ölkəyə gətirilməsi.

Məlum olduğu kimi, Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev tərəfindən əsası qoyulmuş toplama və notasalma işi sistemli olaraq 1932-ci ildə Bülbülün təşəbbüsü ilə yaradılan Elmi Tədqiqat Musiqi Kabineti tərəfindən aparılmışdır. Gənc və yetənəkli tələbə-bəstəkar və musiqişünasların fədakar əməyi sayəsində çoxlu sayda xalq mahnı və rəqsləri, el havaları, muğam dəstgahları, təsnif və rənglər, aşıq havaları, dastan və rəvayətlər və s. toplanmış, nota salınmış, qədim alətlər, şəkillər, vallar və s. yığılmış, arxivlər, fonoarxivlər yaradılmış, elmi tədqiqatlar aparılmış, dərsliklər yazılmış, ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı yolunda mühüm addımlar atılmış, beləliklə də, Azərbaycan etnomusiqişünaslığının bünövrəsi qoyulmuş, gələcək inkişafına yol açılmışdır.

Qeyd etməliyik ki, Arxivlərdə qorunan qiymətli və yeganə not əlyazmalarının əksər hissəsi, nə qədər təəccüblü olsa da, uzun müddət diqqətdən kənarda qalmış, çap olunmamış şəkildə rəflərdə qalaraq, sanki, "unudulmuşdur". Onların çox az bir hissəsindən müəyyən elmi araşdırmalar prosesində ayrı-ayrı şəxslər tərəfindən istifadə olunmuşdur. Tədqiqatçılar daha asan yolla gedərək çap olunmuş not yazılarına üstünlük vermişlər. Son dövrlər isə vəziyyət bir qədər dəyişmiş və arxiv materiallarına maraq artmışdır.

Artıq not əlyazmalarının rəqəmsallaşmasına başlanılmış və Mİİ-nin arxiv materialları əsasında 7 kitab-not nəşr olunmuşdur (2017-2023). Bunlar əsasən Q.Qarayev, C.Hacıyev, M.S.İsmayılov, Z.Bağırov, Ərtoğrol C., Niyazinin nota saldıqları xalq musiqi örnəkləridir: el rəqsləri və xalq mahnıları, aşıq hava və dastanları, instrumental el havalarıdır. Onu da qeyd edək ki, ETMK çərçivəsində toplanan və Ərtoğrolun rəy verdiyi 40-dan çox qovluq isə Hüseyn Cavid muzeyinə verilmiş və həmin materiallar "Azərbaycan qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrol Cavid" (Layihənin müəllifi və tərtibçisi f.ü.e.d. G.Babaxanlıdır. Bakı, 2011) adlı 13 cildlik nəşrdə çap olunmuşdur. Nəşrə, əsasən, aşıq dastan və rəvayətləri, şeirləri, təsnif mətnləri və s. daxildir. Bəzi cildlərdə isə Ərtoğrulun not əlyazmaları yer almışdır (1, 12, 13cc.).

Daha bir kitab isə "Zülfüqar bəy Hacıbəyov və Azərbaycan musiqi folkloru" kitabıdır. Əski Azərbaycan əlifbasından transliterasiya edilən zəngin material Z.Hacıbəyovun yaradıcılığına yeni bir işıq salmışdır. Bura Z.Hacıbəyovun topladığı bayatılar, "Qaçaq Nəbi" dastanı, xalq mahnıları, rəqsləri, aşıq havaları və alətlərin tərtib olunmuş ilk siyahıları daxil edilmişdir. Maraqlıdır ki, Z.Hacıbəyov ilk dəfə olaraq xalq mahnı və rəqslərin qarşısında onların aid olduqları muğam/məqamların adlarını da qeyd etmişdir.

Bəs Arxivlərdə muğam sənəti ilə bağlı hansı əlyazmalar və s. mövcuddur və necə qorunur? Əlbəttə, bütün Arxivlərdə mövcud olan materiallar barəsində fikir söyləmək çətindir və bəlkə də heç mümkün deyil. Biz isə AMEA Mİİ və bir neçə digər arxivlərdə saxlanılan muğam dəstgahları, zərbi-muğam, təsnif və rənglərin əlyazmaları haqqında söhbət açmaq istərdik.

AMEA Mİİ Arxivində mövcud olan sənədlər arasında təsniflərin yerləşdiyi (inv.21, 25) 2 qovluq vardır. Bu qovluqlarda musiqişünas M.S.İsmayılovun nota saldığı iyirmi beş təsnifin not əlyazmaları saxlanılır: Rast təsnifi, Bayatı İsfahan (Əli Zöhab), Bayatı Şiraz, Bayatı kürd, Mahur (Mübərriqə), Mahur hindi təsnifi, Mahur – Əraqın təsnifi, Mahur təsnifi, Hacı Yuni – ümumilikdə 9 təsnif yazılmışdır (25/V-1938-ci il). 25-ci qovluqda (inv.25) isə "Simayi şəms üstə Fərhad" (C.Qaryağdı), "Leyli" (C.Qaryağdı), "Şirin" (C.Qaryağdı), "Məcnun" – Humayun" təsnifi (C.Qaryağdı), "Şur"da "Bayatı türk"dən sonra "Şikəsteyi-fars" (Əli Zöhab), "Segahın təsnifi", "Bayatı Qacarın təsnifi", "Sarəncin təsnifi", "Bəstə nigarın təsnifi", "Segahın təsnifi", "Şüştərin təsnifi", "Dügahın təsnifi", "Rastın təsnifi", "Çargah müxalifinin təsnifi", "Mahurun təsnifi", "Baba Tahirin təsnifi" – ümumilikdə, 16 təsnifin not yazıları vardır (1/VII-1939-cu il). Bu təsniflərin hamısı Nizami Gəncəvinin sözlərinə oxunmuş və bir neçəsi "Leyli və Məcnun", "Xosrov və Şirin" poemalarına aiddir. Adı çəkilən təsniflərin not əlyazmaları 2018-ci ildə elektron yazıya köçürülərək kitab-not halında çapdan çıxmışdır (İ.Köçərli. "Musiqişünas M.S.İsmayılovun not əlyazmaları. Təsniflər" Bakı-2018) Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, bu təsniflərin poetik mətnləri yuxarıda adı çəkilən çoxcildliyinin II cildinə – "Azərbaycan klassik musiqi mətnləri və Cabbar Qaryağdının şərhləri" – daxil edilmişdir.

Təsnif və xalq mahnılarının nota salınmasında Ərtoğrol Cavidin imzası da, xüsusilə, qabarıq görünür. ETMK 1940-1941-ci illər üzrə elmi və təcrübi fəaliyyətinin əsas qolu 21 yaşlı gənc Ərtoğrolun adı ilə bağlıdır desək, fikrimizcə, yanılmarıq. Belə ki, adı çəkilən 13 cildlik nəşrin 12-13 cildlərində - "Ərtoğrol Cavidin nota saldığı xalq mahnıları" – Ərtoğrol Cavidin nota saldığı xalq melodiyaları və təsniflər öz yerini almışdır. Bura on təsnifin not əlyazmalarından köçürülmüş elektron yazıları daxil edilib. Bunlardan beşi böyük xanəndə Cabbar Qaryağdı oğlunun ifasından yazıya alınıb: "Segahın mübərriqəsi", "Təsnif Zəminxarə", "Təsnif şüştər", iki "Təsnif bayatı-kürd" (24/II-1941il)". Daha beş təsnif isə C.Bağdadbəyovun ifasından nota salınıb. "Təsnif" – iki variantda – birinin üzərində "Hacı Hüsününküdür", digərinin üzərində isə "Bağdadbəyovun ifasından" sözləri yazılıb. Daha bir təsnif "Natəvanın qəzəlində", "Bəhri təvil" və nəhayət, bir adsız təsnif də nota köçürülüb (12/II-1941).

Mİİ-nin arxivində əlyazma şəklində olan rənglər də vardır ki, tarzən Qurban Primovun ifasından Zakir Bağırov tərəfindən nota salınmışdır. Həmin rənglər arxivdə müxtəlif nömrəli - 3 qovluqda (inventar nömrələri (6, 96[a] və 24[a]) – həm əsli, həm də köçürməsi şəklində qorunub saxlanılır (1937-ci il) Qovluqlara "Mahur", "Vilayəti", "Aşiran", "Şikəsteyi-fars", "Mübərriqə", eləcə də, "Şur", "Şahnaz", "Bayatı-türk", "Simayi-şəms", "Sarəng" – cəmi 11 rəng daxildir. Artıq həmin rənglərin not əlyazmaları "Azərbaycan etnomusiqişünaslığı üzrə oçerklər" toplusunda (Bakı, 2017) faksimile şəklində çap olunmuşdur. Arxiv materialları arasında, az da olsa, zərbi-muğamların not yazılarına da təsadüf olunur.

Bu – Z.Bağırovun nota saldığı "Arazbarı" və "Heyratı" zərbi-muğamlarından bir instrumental musiqi parçasının not yazılarıdır. AMEA-nın Arxivindən bizə məlum olan zərbi-muğam, təsnif və rənglərin əlyazmalarının sayı bununla tamamlanır. Təsnif və rənglərdən ibarət bir neçə qovluq da vardır ki, onlar itmiş hesab olunur.

Çıxışımın bu kəsimi isə arxivdən əldə olunan yeni materiallar – açılmamış muğam səhifələri haqqındadır və F.Əmirovun adı ilə bağlıdır. Belə ki, Bülbülün Ev-Muzeyindən F.Əmirovun qələminə məxsus olan "Şur" muğam-dəstgahının not əlyazması tərəfimizdən üzə çıxarılıb. Əlyazmada tarix göstərilməyib. Lakin notasalmanın məhz simfonik muğam üçün yazılması şübhəsizdir. Çünki, həmin əlyazmadakı notasalmalar, demək olar ki, dəyişilmədən (bəzi şöbə, təsnif və b. çıxmaq şərtilə) simfonik muğamda istifadə olunub. Əlyazmanın I səhifəsinin üzərində adı və sol küncündə isə "Fikrət Əmirov" sözləri yazılıb. Əlyazmada "Şur" muğam-dəstgahı 9 şöbə, 4 təsnif və 2 rəngdən ibarətdir." Məlum olduğu kimi, "Şur" simfonik muğamının partiturasında bəstəkar tərəfindən 5 şöbə, iki təsnif və iki rəngin adı qeyd olunub. Bu baxımdan, əlyazma və simfonik muğam arasında müəyyən fərqlər vardır. Əslində isə, simfonik muğamda daha iki muğam şöbəsi də səslənir ki, onların adı bəstəkarın özü tərəfindən partiturada qeyd olunmayıb. Əlyazmada isə həmin şöbə və guşələrin yazıları vardır.

	"Şur" muğam-dəstgahı (əlyazma)	**"Şur" simfonik muğamı**
1.	Şur (Mayə-şur)	Giriş (+ Mayə şur)
2.	Təsnif	Təsnif
3.	Şahnaz	Şur-şahnaz
4.	–	Rəng ("Ay qadası")
5.	**Bayatı-türk**	Bayatı ***(adı tam deyil)***
6.	Rəng	Rəng
7.	**Şikəsteyi-fars**	***Adı yazılmayıb***
8.	Təsnif	Təsnif ("Evləri var xanə-xanə")
9.	Əraq	İraq
10.	*Təsnif*	–
11.	*Kar kürd*	–
12.	Simayi-şəms	Simayi-şəms
13.	**Nişibi-fəraz**	***Adı yazılmayıb***
14.	*Rəng ("Qəşəngdir")*	–
15.	*Sarəng*	–
16	*Təsnif*	–
Cəmi:	9 şöbə, 4 təsnif, 2 rəng	7 şöbə, 2 təsnif, 2 rəng

Əlyazmadan görünür ki, "Şur" muğam dəstgahı məhz simfonik muğam üçün işlənərək yazılıb. Bütün mövzular metr və xanə qaydalarına uyğunlaşdırılıb və eyni şəkildə simfonik muğama daxil edilib və orkestrləşdirilərək partitura şəklində işlənilib.

Simfonik muğamda adı keçən "Bayatı" – şöbəsi "Şur" muğamının "Bayatı-türk" şöbəsi əsasında yazılmış və əlyazmada öz gərəkli yerini almışdır. Şöbənin notasalması olduğu kimi – dəyişilmədən əsərə daxil edilmiş və "Bayatı" adlandırılmışdır. Bunun səbəbi nə ola bilərdi? Fikrimizcə, səbəb – elə şöbənin öz adıdır. Yada salaq ki, əsər 1948-ci ildə yazılmışdır. Məlumdur ki, artıq 30-cu illərin sonu-40-cı illərin əvvəllərindən başlayaraq, "türk" sözü Azərbaycan dilindən çıxarılmış, işlənilməsinə yasaq qoyulmuşdur. "Azərbaycan türk el nəğmələri", "Azərbaycan türk xalq mahnıları" və s. adından türk sözü silinmiş və arzuolunmayan söz olaraq qəbul edilmişdir. Fikrimizcə, məhz bu səbəbdən və məcburiyyət qarşısında bəstəkar "Bayatı-türk" adından yan keçmiş və lakin, çıxış yolunu düzgün tapmış, şöbəni "Bayatı" adlandırmışdır.

"Bayatı"dan sonra səslənməli olan şöbənin adı isə, o dövrün siyasi ideologiyası ilə bağlı yanaşsaq, əvvəlki addan, fikrimizcə, bir qədər də "intriqa"lı olmuşdur – "Şikəsteyi-fars". Bu adı isə, çox

ola bilsin ki, bəstəkarın özü əsərə salmamışdır və fikrimizcə, əsərə daxil etməməklə, çox düzgün qərar qəbul etmişdir. Çünki, əslində "şöbənin adı – "Şikəsteyi-fars" və şöbənin daxili musiqili-poetik konsepsiyası (Azərbaycan-türk) bir-birinə uyğun gəlmir, hətta bir-birilə daxili təzad təşkil edir." (1,195-210). Bu, ən qədim el havalarından qaynaqlanan, Azərbaycan musiqisinin ana, özək intonasiyalarını özündə daşıyan qəliblənmiş melodik-intonasiya modelidir və sırf milli səciyyə daşıyır." (1,195) Tarixi yaddaşla bizə gəlib çatmış genoformula-düsturdur. Hətta deyərdim ki, xalqımızın milli musiqilimusiqi damğasıdır. Düzdür, indi bu şöbə muğam ustalarımız tərəfindən daha da inkişaf etdirilib, ona əsl muğam gəzişmələri daxil edilərək zənginləşdirilib. Lakin, yenə də, "Şikəsteyi-fars" adlandırdığımız bu "şikəstəsayağı"/"bayatısayağı" şöbə Azərbaycan xalqının muğam sənətinə verdiyi töhfədir. Bir daha xatırladaq ki, Ü.Hacıbəyli demişdir ki, "Şikəsteyi-fars" "Şikəstə"nin bir növüdür. Fikrət Əmirov Ü.Hacıbəyli məktəbinin davamçısı, özü daxilən milli musiqi təfəkkürün daşıyıcısı idi və daxilən bunları dərk edirdi. Həmin adın simfonik muğama salınmamasının səbəbi də, fikrimizcə, bu idi.

Muğam-dəstgahın "Şikəsteyi-fars" şöbəsinin əlyazması və simfonik muğamın uyğun bölməsini müqayisə edək (*fa diyez şur*). Əlyazmanın müəyyən parçaları simfonik əsərə daxil edilməyib. "Şikəsteyi-fars" şöbəsi *do diyez segaha* əsaslanır. Melodiya *əsas tonun kvintası – yəni, şikəstə pərdəsi (mi)* ilə başlayır. Melodik improvizasiyanın əsasında şikəstələrə xas olan aşağı enən trixord intonasiyası dayanır – *mi-re-do diyez.* Simfonik orkestrdə *şikəstə pərdəsi* sürəkli şəkildə səslənərək vurğulanır və həmin səsin əhəmiyyəti qabardılır, 16 xanə boyu hökmranlıq edərək sonda əsas tona, yəni, *lya tonuna* düşərək tamamlanır. Əsas tona keçid *mayə-əsas tonun üst aparıcı tonu və əsas ton* üzərində baş tutur. Bu isə "Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə", eləcə də, *baş pərdə kökünə* (segaha uyğundur) əsaslanan bütün aşıq havaları üçün xarakterik bir gediş-melodik hərəkətdir. Daha sonra 4 xanə boyunca *əsas ton-mayə-şikəstə pərdələri* üzərində uyğun muğam improvizasiyası baş verir və yenə də əsas tonda tamamlanır. Qeyd edək ki, bu bölmədə "Çoban bayatı"nın intonasiyalarını da eşitmək mümkündür. Əlyazmada bu özəl intonasiyalar daha qabarıqdır və kadensiyalarda dəfələrlə səsləndirilir. Simfonik muğamda isə onlardan daha az istifadə olunmuşdur. 52 rəqəmi ilə nömrələnən xanədən başlayaraq səslənən melodiya isə "Qarabağ şikəstəsi"nin hamıya çox tanış olan instrumental rənglərindən biri əsasında yazılıb. Sekvensiyalardan yaranan həmin melodiya 28 xanə boyu dolğun və rəngarəng orkestr səslənmələri ilə işlənilir. Daha sonra isə (7 xanə) keçid xasiyyətli muğamvari musiqi parçası səslənərək mayə pilləsində (*do diyez)* tamamlanır. Bu kiçik epizoddan sonra F.Əmirov "Təsnif" başlığını yazmış və "Evləri var xanə-xanə" xalq mahnısından istifadə edərək eyni məqam-intonasiya sahəsini davam etdirir (*cis segah*). Sözügedən musiqi bölməsinin musiqi kompozisiyasının melodik-intonasiya və məqam əsası onu deməyə əsas verir ki, burada "şikəsteyi-fars" şöbəsindən daha çox şikəstə motivlərinə və "Çoban-bayatı"nın özəl intonasiya elementlərinə üstünlük verilib. Əlyazmada "Mübərriqə"nin intonasiyaları eşidilsə də, simfonik muğama daxil edilməyib. Şöbənin nota salmasını N.Məmmədovun nota köçürdüyü "Şur" muğam-dəstgahının eyniadlı şöbəsinin yazısı ilə də müqayisə etmək mümkündür. Müqayisədən görünür ki, N.Məmmədovun yazısında "Şikəsteyi-fars" şöbəsinin ilk musiqi cümlələri F.Əmirovun notasalmaları ilə və onun melo-intonasiya özəyi ilə çox yaxındır (3,78). Onu da qeyd edək ki, simfonik muğam haqqında çoxsaylı elmi ədəbiyyatda "Şikəsteyi-fars" şöbəsinin səslənməsi haqqında heç bir məlumat yoxdur. (2,206)

Simfonik muğamda adı yazılmayan şöbə/guşələrdən biri də "Nişibi-fəraz"dır. Bu guşənin köməyi ilə "Mayə"yə qayıtmaq mümkündür və bu baxımdan "keçid" əhəmiyyəti daşıyır. Həmin əlyazmanı da, bəstəkar, demək olar ki, eyni ilə (kiçik dəyişiklə) simfonik əsərin sonunda səsləndirmişdir. Muğam-dəstgah daxilində bəstəkarın nota saldığı "Kar kürd", "Sarəng", "Rəng" ("Qəşəngdir") və "Təsnif"in əlyazmaları isə simfonik muğama daxil edilməyib.

Əlyazmada simfonik muğamda səslənən yalnız bir musiqi nümunəsi yoxdur. Həmin yeganə musiqi parçası simfonik muğamda "Şur-şahnaz"dan sonra səslənən "Rəng"dir, hansı ki, "Ay qadası" xalq mahnısı üzərində yazılmışdır. Qeyd edək ki, muğamın indiki not yazıları ilə müqayisədə F.Əmirovun bu yazısı, bəlkə də, çox sadə görünür, tam və dolğun təsir bağışlamır. Lakin, yada salaq ki, F.Əmirov hər şöbənin əsas özülünü – məqam-intonasiya, melodik, metr-ritmik özülünü düzgün əks etdirmiş və məhz bu "sadə" görünən bu yazıları əsasında orkestrləşdirərək dahiyanə bir simfonik muğam yaratmağa nail olmuşdur. Beləliklə, F.Əmirovun dərin təfəkkürü və muğam dəstgahlarına uzaqgörən baxışları

nəticəsində "Şur" simfonik muğamı kimi bütün dünyanı heyran edən sırf milli, eyni zamanda, ümumbəşəri bir əsər meydana gəlmişdir.

Arxivdə saxlanılan daha bir mühüm tapıntı, yenə də F.Əmirovun yaradıcılığı ilə bağlıdır. Belə ki, AMEA Mİİ-Arzivində saxlanılan F.Əmirovun nota saldığı "Rast" muğam-dəstgahının musiqili-poetik əlyazması üzə çıxarılmışdır. (4,70) Əlyazma 1939-cu ilə aiddir və əlyazmanın əsas önəmli cəhətlərindən biri odur ki, yazı 17 yaşlı, yenicə Bakı şəhərinə gədəm qoymuş və Konservatoriyaya daxil olmuş istedadlı bəstəkar-tələbənin notasalmasıdır. Eyni zamanda, çox ola bilsin ki, gənc musiqiçinin muğam sahəsində ilk notasalma təcrübələri, ilk yazılarıdır. Əlyazmanın hər bir vərəqinin sağ küncündə rus dilində "F.Əmirovun not yazısı. Xanəndə Bilal Yəhyanın ifasından, 1939-cu il, dekabr" sözləri yazılmışdır (təəssüf edirik ki, xanəndə Bilal Yəhya haqqında bilgi toplamaq mümkün olmamışdır).

Muğamın poetik mətnini Azərbaycan şairlərinin qəzəlləri təşkil edir. Yazının üzərində musiqi nümunəsinin adı və sol küncündə "Ad libitum" sözü yazılmışdır. Not əlyazmasına aşağıdakı və şöbə və bölmələr daxildir:

1. Rast
2. Hüseyni
3. Vilayəti
4. Saqinamə
5. Şikəsteyi-fars
6. Xocəstə
7. Əraq

Bundan başqa həmin qovluqda daha beş muğam parçasının not əlyazmaları vardır: "Hacı Yuni", "Əbu-əta", "Bayatı-İsfahan", "Nişibi-fəraz", "Bayatı-türk".

Bu musiqi parçalarının hər biri birsəsli şəkildə yazılıb və çox lakonikdir. Geniş muğam improvizasiyalarını özündə daşımır. Bununla belə, hər bir musiqi nümunəsi aid olduğu şöbə və guşənin əsas melodik, metr-ritmik, məqam-intonasiya özəlliklərini qabarıq şəkildə üzə çıxarır və düzgün olaraq nota salınmışdır. Fikrimizcə, müəyyən mənada, sxematik xasiyyət daşıyır. "Şur" və "Rast" muğam-dəstgahlarının not yazısında bəstəkarın ümumi dəst-xətti özünü göstərir. "Şur" muğamının notasalmasında olduğu kimi, burada da bütün melodik mövzular metr və xanə qaydalarına uyğunlaşdırılıb və sanki "metrləşdirilmiş" şəkil almışdır.

Sonda qeyd etmək istərdim ki, arxivlərdə işləmək, yeni materiallar axtarıb tapmaq, onları xalqın milli musiqi mədəniyyətinin inkişafına yönəltmək, ictimaiyyətə təqdim etmək, xalqımızın milli sərvətinə sahib çıxmaq hər birimizin borcudur. Çıxışımı Avropa tarixçisi L.Rankenin irəli sürdüyü şüarla bitirmək istəyirəm: "Mənbələrə doğru geriyə"(5,104)

Musiqi illüstrasiyası – Vamiq Məmmədəliyev – F.Əmirov. "Rast" muğam-dəstgahı (əlyazma)
Səxavət Məmmədov – "Şur" muğam-dəstgahından "Şikəsteyi-fars"

ƏDƏBİYYAT:

1.Bax İ.Köçərli. "Şikəstə - milli musiqi təfəkkürünün ənənəvi təzahür modellərindən biri kimi". Azərbaycan muğamşünaslığı. Problemlər, perspektivlər. Bakı-2015, s.195-210
2.S.Təhmiraz qızı "Fikrət Əmirov" kitabında "Bayatı" bölməsinin "Şur" muğamının "Bayatı Qacar" şöbəsi olduğunu ("Bayatı türk"lə çox yaxındır və çox vaxt biri-digəri ilə əvəz olunur) və "adı yazılmasa da", "Nişibi fəraz"ın "Simayi-şəms"dən sonda səslənməsini qeyd etmişdir.
3. Azərbaycan xalq musiqisinin Antologiyası. 10 cilddə. IV cild. N.Məmmədov. "Şur" muğam-dəstgahı.
4. bax T.Məmmədov və C.Həsənova. XX əsrin I yarısında ADK-da etnomusiqişünaslığın təşəkkülü. Azərbaycan etnomusiqişünaslığı. 1921-2021-ci illər. Bakı-2021, s.70. Məqalədə "Rast", "Şur"la yanaşı, "Segah" muğamının notasalmalarının olduğu da bildirilir. Lakin hələ ki, həmin yazını əldə etmək mümkün olmamışdır.
5.T.Köçərli. Yaddan çıxmaz Qarabağ. Nəqşi-cahan Naxçıvan. Bakı, 1998 s.104

Tariyel MƏMMƏDOV
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Əməkdar incəsənət xadimi
Ü.Hacıbəyli ad. BMA
"Azərbaycan ənənəvi musiqisi
və müasir texnologiyalar" kafedrasının müdiri
Email: mamedovtariyel@gmail.com

MƏNƏVİ İRS "AZƏRBAYCAN ƏNƏNƏVİ MUSİQİSİ" MULTİMEDİA PORTALININ KONTEKSTİNDƏ

Xülasə: *Vətəndaş cəmiyyətinin təşəkkülündə milli qeyri-maddi irs bir sıra tərkib hissələrini özündə cəmləşdirir. Bura səsyazıları, ədəbi, fəlsəfi irslə yanaşı, muzey və arxiv informasiyaları, fundamental sorğu məlumatları və digər informasiyalar daxildir. Bütün bunlar milli informasiya resurslarının mühüm bir hissəsidir. Bununla belə, həmin informasiya resursları özlüyündə görkəmli şəxsiyyətlərin səsyazıları, epistolyar və foto sənədlər irsindən ibarətdir ki, bunların da ayrı-ayrılıqda toplanması, kodlaşdırılması, rəqəmsal bərpası və virtual məkanda istifadəsi milli qeyri-maddi irsin qorunmasında mühüm əhəmiyyətə malikdir. Mənəvi irsin qorunması ilə bağlı problemlərin kompleks həlli yeni audio, informasiya kommunikasiya texnologiyalarından kənarda mümkün deyil; bu irsin qorunub saxlanılması və bərpası, öyrənilməsi və ondan icazəli surətdə istifadə edilməsi üçün bu texnologiyaların rolu böyükdür.*

Onlar xalqın hər bir qeyri-maddi irsi kimi qayğıkeşliklə qorunmalı və nəsildən nəslə ötürülməlidir. Bu da Azərbaycan tarixinin ən aktual problemlərindən biri kimi tarixi şəxsiyyətlərin rolunun və əhəmiyyətinin qabarıq üzə çıxarılması üçün vacibdir.

Təqdim olunan «Azərbaycan ənənəvi musiqisi» layihəsində ümumilikdə səs, əlyazma və foto arxiv sənədləri birləşdirilimiş və bir-birilə əlaqələndirilmişdir.

Müasir mərhələdə informasiya resurslarının mühüm əhəmiyyəti dərk olunaraq, onun operativ, retrospektiv, tarixi təcrübə xarakterli olması dəyərləndirilmişdir ki, bu da insan fəaliyyətinin hərtərəfli olması və qərarlar qəbul olunması prosesi üçün vacibdir. Bu baxımdan, XX əsrdə yaşamış Azərbaycanın ictimai xadimlərinin canlı səsləri, səs yazıları, epistolyar irsi, fotoarxivi, muğam, aşıq, saz-söz sənəti, xalq yaradıcılığı məhz zamanın sınağından çıxmış tarixi sənədlərdir. Onlar xalqın hər bir qeyri-maddi irsi kimi qayğıkeşliklə qorunmalı və nəsildən nəslə ötürülməlidir. Bu da Azərbaycan tarixinin ən aktual problemlərindən biri kimi tarixi şəxsiyyətlərin rolu və əhəmiyyətinin qabarıq üzə çıxarılması üçün vacibdir.

Зульфия МУРАДОВА
PhD искусствоведения,
зав. отделом музыкального искусства
Института искусствознания АН РУз
Email: murza56@mail.ru

КОЛЛЕКЦИЯ МАКОМНОГО НАСЛЕДИЯ ИЗ АУДИОФОНДА ИНСТИТУТА ИСКУССТВОЗНАНИЯ АН РУЗ: ИСТОРИЯ СБОРА И ОПЫТ АРХИВИРОВАНИЯ

Аннотация. *Статья посвящена коллекции записей образцов макомного наследия из аудиоархива Института искусствознания АН РУз. Дана информация об истории ее формирования, мастерах макомного искусства и музыковедах-собирателях Узбекистана. Приведены сведения об опыте оцифровки ряда записей в рамках совместного проекта ИИск АН РУз и ICHCAP. Результаты выявили востребованность полной цифровизации данного аудиоархива, создания электронного каталога и баз данных в научных, образовательных и популяризаторских целях.*

Ключевые слова: *макомное искусство Узбекистана, мастера макомата, собирательство, сохранение, коллекция аудиозаписей, оцифровка*

Zulfiya MURADOVA
PhD in Art,
Head department of musical art,
Fine Arts Institute of the Academy
of Sciences of the Republic of Uzbekistan

THE MAQOM HERITAGE COLLECTION FROM THE AUDIO FUND OF THE FINE ARTS INSTITUTE OF THE ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF UZBEKISTAN: A HISTORY OF COLLECTION AND ARCHIVING EXPERIENCE

Abstract: *The article is devoted to the collection of recordings of samples of the Maqom heritage from the Audio archive of the Fine Arts Institute of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan. Information is given about the history of its formation, the masters of Makom Art and musicologists-collectors of Uzbekistan. The article provides information about the experience of digitizing a number of records within the framework of the Joint Project of the Fine Arts Institute and ICHCAP (International Information and Networking Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region under the auspices of UNESCO, Korea). The results revealed the need for the complete digitization of this audio archive, the creation of an electronic catalog and databases for scientific, educational and popularization purposes.*

Keywords: *Maqom Art of Uzbekistan, masters of Maqomat, collecting, collection of audio recordings, preservation, digitalization*

Zülfiyyə MURADOVA
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Özbəkistanın İncəsənət Tarixi Elmlər Akademiyasının
Musiqi Sənəti şöbəsinin müdiri

ÖZBƏKISTAN RESPUBLIKASI ELMLƏR AKADEMIYASININ İNCƏSƏNƏT TARİXİ İNSTİTUTUNUN AUDİOFONDUNDAN MAKOM İRSİ KOLLEKSİYASI: TOPLAMA TARİXİ VƏ ARXİVLƏŞDİRMƏ TƏCRÜBƏSİ

Xülasə: *Məqalə Özbəkistan Respublikası Elmlər Akademiyasının İncəsənət Tarixi İnstitutunun audio arxivində səslənən Makom irsinin Audio yazılarının kolleksiyasına həsr edilmişdir. Onun yaranma tarixi, Özbəkistanın Makom sənətinin ustaları və yığıcı musiqişünasları haqqında məlumatlar verilir. Göstərilən İnstitut və ICHCAP (International Information and Networking Centre for Intangible Cultural*

Heritage in the Asia-Pacific Region under the auspices of UNESCO, Koreya) birgə layihəsi çərçivəsində bir sıra qeydlərin rəqəmsallaşdırılması təcrübəsi haqqında məlumat verilir. Nəticələr bu audioarxivinin tam rəqəmsallaşdırılmasına, elmi, təhsil və populyarlaşdırma məqsədləri üçün elektron kataloqların və məlumat bazalarının yaradılmasına ehtiyac olduğunu ortaya qoyur.

Açar sözlər: *Özbəkistan makom sənəti, makom sənətinin ustaları, kolleksiyaçılıq, qorunma, audio yazılarının kolleksiyası, rəqəmsallaşdırma*

Сохранение культурного наследия, в том числе и в цифровом формате, является одной из актуальных общемировых тенденций. Ее значимость для Узбекистана выражена принятием ряда соответствующих государственных документов касательно национального наследия и совершенствования архивного дела на базе цифровых технологий [1; 2; 3].

В условиях открытого информационного поля и вызовов глобализации все большее значение обретает осознание самобытности, исторических корней и национальных духовных ценностей каждой культуры, понимаемых как достояние всего человечества. К таким базовым для ряда музыкальных культур Востока феноменов относится и высокое искусство устной традиции – *мақом*, именуемый так у узбекского и таджикского народов. Его дальнейшее развитие объявлено одной из приоритетных задач культурной политики Республики Узбекистан [4]. В то же время подчеркнем, что необходимость фиксации и изучения макомов, наряду с другими традиционными жанрами, всегда осознавалась узбекскими этномузыковедами. Свидетельство тому – собранная за несколько десятков лет коллекция аудиозаписей макомного наследия из фонда Института искусствознания АН РУз (ИИск АН РУз). Ее формирование, как и всего аудиоархива в целом, тесно связано с деятельностью этого Института, ведущего свою историю с 1928 года [5, с. 1–2; 6, с. 35–36].

Инициированное известным деятелем культуры Узбекистана Абдурауфом Фитратом [7] открытие Научно-исследовательского института по изучению народной и классической музыки узбеков (первоначальное название ИИск АН РУз до 1932 г.) в тогдашней столице Самарканде заложило основы ее систематического собирания. Помимо нотной записи здесь широко практиковалась фиксация на «ручные фонографы, электрические парлографы» [8, с. 9], чем преимущественно занимался первый директор Института Николай Миронов [9].

Сюда в качестве сотрудников и информаторов были привлечены крупнейшие представители бытующих в Узбекистане Бухарского Шашмакома, свода Шести с половиной хорезмских макомов (*Хоразм Олти ярим мақомлари*) и Фергано-Ташкентских макомов (*Фарғона-Тошкент мақом йўллари*). Это – Ата Джалал (Насыров) [10, с. 215–216], Домла Халим Ибадов [11, с. 27–30], Хожи Абдулазиз Расулев [11, с. 35–39]; Матъюсуф Харратов [11, с. 88–91; 12, с. 48–50]; Шорахим Шоумаров [11, с. 38–40], Абдукадыр Исмаилов [11, с. 95–97] и другие известные мастера. Таким образом, благодаря указанным обстоятельствам началось формирование Фонотеки Института и, в частности, ее макомной коллекции.

После перевода Института в Ташкент в 1932 г. она, в основном, пополнялась экспедиционными записями работавших здесь в I пол. XX в. видных музыковедов Узбекистана Елены Романовской [13, с. 176, 179] и Ильяса Акбарова [14, с. 124–126].

Фонографическая часть аудиоархива в своем нынешнем виде далеко не полная. Около 100 цилиндров, в том числе собранные Н.Мироновым фономатериалы 1928-1929 гг. (частично опубликованы в 1929 г. [15, с. 45-131]), составили безвозвратные потери из-за ряда передислокаций Института и периодов его временного закрытия в сер. 1930-х [16, с.31–32] и нач. 1940-х гг. [5, с.3]. Однако ряд восковых валиков сохранился, и наиболее уцелевшие из них в сер. 1960-х гг. были перезаписаны на магнитофон. При всем технико-акустическом несовершенстве такого способа он был единственным выходом для сохранения фонограмм и их дальнейшего использования. В настоящее время эти пленки оцифрованы и в посильной мере акустически обработаны.

В числе таких перезаписей – вокальные номера Шашмакома в исполнении мастера бухарской школы Уста Шоди Азизова [11, с. 47–49], инструментальные разделы свода Шести с половиной хорезмских макомов от выдающегося знатока Матъякуба (Мухаммада Якуба Курбана) Харра-

това [11, с. 67–70; 12, с. 46–47], образцы Фергано-Ташкентских макомов из репертуара крупного представителя этой ветви Шорахима Шоумарова. Следует особо подчеркнуть, что все они были сделаны в годы, когда макомы (мугамы, мукамы) были объявлены классово чуждым искусством, то есть выполнялись вопреки тогдашним идеологическим установкам, почти полулегально. И в этом проявилась осознанная позиция собирателей в отношении ценности и необходимости сохранения макомного наследия, благодаря чему была накоплена не только письменно-нотная, но и звуковая информация тех времен.

Раритетные фонограммы Уста Шоди – ученика (*шогирд*) главы бухарской школы Ата Джалала и учителя (*устоз*) известного таджикского макомиста Бобокула Файзуллаева, – единственное свидетельство его исполнительского искусства. Вокальные номера из макомов *Бузрук* и *Сегоҳ* были записаны Е.Романовской и И.Акбаровым в 1940 году в г. Гиждуване Бухарской области (расшифрованы Романовской [17, л. 1–10]). Образец *Талқини Уззол тароналари* (маком *Бузрук*), несмотря на некондиционное качество фонозаписи, дает некоторое представление о певческой манере Ш.Азизова в перенятой им от своего наставника диафрагмальной технике традиционного вокала – *ишками* [11, с. 20-21; 18, с. 22].

Инструментальные части свода хорезмских макомов в *танбур*ном исполнении М.Харратова Е.Романовская и И.Акбаров зафиксировали в 1934 г. в Хиве, издав их в 1939 г. под названием «Хорезмская классическая музыка». В предисловии указано, что первые части макомов *Бузрук* и *Ироқ* «(по причине их неровного движения и трудности) записали на валике, все остальные макомы записаны фонографом полностью» [19, с. 13]. Другие изданные части макомов *Бузрук* и *Ироқ* Романовская нотировала по слуху [20, с. 29–30].

Интересны наблюдения исследователя над игровой манерой Харратова. В частности, ею отмечен прием подчеркивания каждой слабой доли ударом по трем пустым струнам, вследствие чего возникал «постоянный <…> фон для мелодии, подобно органному пункту» [19, с. 13]. Это иллюстрирует фонограмма *Муҳаммаси Баёт* из макома Наво, в связи с чем, напомним, что М.Харратов, великолепно владея *танбур*ом, «предпочитал играть без нахуна (плектра-кольца с наконечником – *З.М.*), это делало звук танбура мягче и нежнее» [11. с. 73].

С певцом и инструменталистом Ш.Шоумаровым, виртуозно владевшим *дутар*ом, *танбур*ом, *гиджак*ом, в 1924–1937 гг. тесно сотрудничал известный этномузыковед и композитор Виктор Успенский [21, с. 109-111; 22, с. 229]. Однако все его записи с участием Шоумарова, включая Фергано-Ташкентские циклические макомы *Дугоҳ Ҳусайн, Баёт, Чоргоҳ, Гулёр Шаҳноз* (изданы в 1950 [23] и 1956 г. [24] г.) – слуховые. По свидетельству И.Акбарова, Успенский отметив понижение голоса при повторном прокручивании валика, предпочитал не пользоваться фонографом в своей собирательской практике [21, с. 17].

Тем не менее, фонограммы Ш.Шоумарова в аудиоархиве ИИск АН РУз имеются. Наиболее ранние из них относятся к нач. 1930-х гг., а в 1939 г. его пение в сопровождении 2 *танбур*ов (Рахмонберди Шермухамедов, Шонеъмат Шоумаров) и дойры (Шокарим Шоумаров), в том числе и исполнение *Савти Баёт* III (из пятичастного цикла *Баёт*), записал Мухамед Алиев (обнаружено нами в описи валиков за 1933–1939 гг.) [25, с. 58, 183].

Значительно более обширная магнитофонная часть аудиоархива начала складываться в кон. 1940-х гг. Особенно интенсивное ее пополнение пришлось на 2 пол. 1950–1990-е гг., когда этномузыковедческие экспедиции Института обрели плановый, последовательный и широкий характер. В этом велика роль их организатора и научного руководителя – д. иск., проф., Заслуженного деятеля науки Узбекистана Файзуллы Кароматли [26]. При его активном участии было приобретено необходимое звукозаписывающее оборудование с передвижной студией, что расширило географию поездок и возможности полевой работы.

Экспедиции, состоявшие из группы музыковедов (М.Ахмедов, Р.Абдуллаев, Т.Гафурбеков, М.Ковбас, К.Утегенов, О.Ибрагимов, О.Беков, Д.Каромат) с периодическим подключением театроведов, хореологов, фольклористов-филологов (среди них необходимо отметить активное участие Л.Кароматовой), охватили все регионы Узбекистана и места проживания узбекской диаспоры

в сопредельных республиках, в результате чего был записан внушительный массив традиционной музыки.

Параллельно велась работа и в обновленной стационарными магнитофонами студии Института. Здесь, наряду с репертуаром иных традиционных жанров, в разные годы были записаны образцы исполнительского искусства таких авторитетов макомного наследия, как Ходжихон Болтаев, Камилджан Отаниязов, Ризки Раджаби, Тухтасын Джалилов, Тургун Алиматов, Матнияз Юсупов, многих других мастеров. Обогатив фоноархив Института, они стали незаменимым материалом для дальнейших исследований по проблематике макомов.

Наряду с бесспорной научной значимостью, эти аудиозаписи представляют собой большую историко-культурную и художественную ценность. достойную сохранения и широкой популяризации. В этих целях в 1997 г. Ф.Карорматли и Р.Абдуллаевым был предпринята выборочная оцифровка магнитофонного собрания Института. Перезапись лент производилась на CD-диски с помощью аппарата Pioneer_CD recorder_PDR-555RW. При всем несомненном научно-практическом значении проделанной работы, у нее были определенные технические недостатки: отсутствовала предварительная подготовка пленок, оцифрованные записи не подвергались мастерингу, а их сохранение в формате mp3 привело к известным звуковым потерям.

В 2015 г. Институтом был выполнен проект по оцифровке аудиоархива при финансовой поддержке ICHCAP – Международного информационно-сетевого центра ЮНЕСКО по нематериальному культурному наследию Азиатско-Тихоокеанского региона (International Information and Networking Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region under the auspices of UNESCO).

В его рамках был создан комплект наиболее показательных образцов узбекской традиционной музыки с охватом практически всех ее жанров и форм. Оцифровка осуществлялась по программе Cubase_5, выполнялась акустическая обработка записей и их сохранение в отвечающем международным стандартам формате Wave. Приложением к набору стал буклет научных комментариев с краткими сведениями о фольклорных жанрах, традиционном инструментарии, эпических традициях и макомном искусстве Узбекистана. Последнему отведены 3 из 8 дисков комплекта, контент которых включает образцы локальных разновидностей макомов.

Бухарская традиция (CD_3) представлена вокальными и инструментальными частями Шашмакома в исполнении певца Исхака Катаева и *танбур*иста Маъруфжона Ташпулатова. Незаурядное искусство Заслуженного артиста Узбекистана И.Катаева хорошо известно отечественным и зарубежным слушателям благодаря его достаточно обширной фонографии, ныне доступной и в Интернете. Творчество же М.Ташпулатова не было столь популяризованным, поэтому о нем следует сказать подробней.

Талант этого мастера, взращенный школой *устоз-шогирд* (его наставником был один из лучших бухарских *танбурчи* Мирза Абдукарим Вобканди), позволило Ташпулатову в достаточно молодом возрасте войти в круг знатоков инструментальной школы Шашмакома [11, с. 74–75]. Еще в 1920-х гг. Успенский отмечал его как «музыканта очень способного и знающего мушкилоты и насры Шашмакома, а также хорошо владеющего кеманчой (смычком – *З.М.*) при игре на танбуре» [21, с. 33]. По сведениям, он избегал концертной деятельности, будучи очень скромным, целиком погруженным в музыку и отрешенным от бытовой суеты человеком [27, с. 167–169]. Поэтому записи его игры, сделанные сотрудником Института Махмудом Ахмедовым во время Бухарской экспедиции 1959 г., являются подлинной редкостью. В комплект вошли части из макомов *Сегоҳ* и *Ироқ* в исполнении М.Ташпулатова (*танбур*) и Нажмиддина Насриддинова (дойра), также представителя бухарской школы макомата.

Существует мнение, что эти записи интересны лишь как текст, лишены богатства фантазии и не выдерживают критики в отношении художественного воплощения [27, с. 169]. Думается, однако, что непривычность фиксации на магнитофон могла стать препятствием для полной самоотдачи музыканта. Кроме того, степень свободы в рамках канона во многом определяется как личностью и вкусами исполнителя, так и принадлежностью к воспитавшей его школе. В этом плане интровертной натуре Ташпулатова, почитавшегося в Бухаре как «живое воплощение *древней тради-*

ции» [27, с. 169] (курсив мой – *З.М.*), отвечала аскетично-строгая игровая манера, которую он унаследовал от своего наставника. В пользу этого говорит факт, что *Муҳаммаси Ироқ*, вошедший в нотное издание Шашмакома, был сообщен Ташпулатовым в трех разных (!) вариантах (Т.Давлатзода, А.Умарова и своего *устоза*), но Юнус Раджаби избрал именно версию Мирзы Абдукарима Вобканди Танбури [28 с. 3].

Такая строгость исполнения, улавливаемая и у М.Харратова, позволяет предположить некую стилевую общность в игре старых мастеров, в русле которой сформировался и М.Ташпулатов. А ее оценка с позиций сегодняшнего дня показывает, что исполнительская интерпретация макома – развивающееся явление, куда привносятся созвучные каждому времени изменения. В этом плане хронологически разделенные аудиозаписи предоставляют специалистам широкое и перспективное поле для сравнительного анализа.

Макомное искусство Хорезма (CD_4) презентовано номерами из вокальных и инструментальных частей свода Шести с половиной макомов в исполнении известных мастеров этого региона – Камилджана Отаниязова (пение), Алланазара Хасанова (*танбур*) и Жуманияза Хаитбаева (*дутар*). Данный цикл именуется и как *Танбур мақомлари,* чем подчеркнута первостепенная роль этого инструмента в их интонационно-ладовом сложении, а также его сольное и аккомпанирующее значение. В исполнении *Сақили Наво* (зап. 1976 г., Хорезмская экспедиция, Ургенч) А.Хасанов применяет удар по всем струнам *танбур*а, но не на каждой слабой доле (как отмечалось у М.Харратова), а, как правило, разделяя им рефренный *бозгуй* и развивающиеся *хона*.

Наряду с *танбур*ом, хорезмские певцы-*гўянда* зачастую аккомпанируют себе игрой на *тар*е – так исполнял макомы и К.Отаниязов, записанный в студии Института в 1949 г. [11, с. 57–58] (в диск вошли номера из вокального раздела макома *Рост*). Сам этот инструмент, как считается, появился в Хорезме в период правления (1864–1910) хана Мухаммада Рахима Феруза [29, с. 31–36], знакомого со звучанием азербайджанского *тар*а. По его поручению придворный музыкант Каландар Думбас смастерил сходный по форме *тар*, но его ладки (*парда*) распределил, как у местного *дутар*а [30, 16:57–17:43], благодаря чему инструмент быстро вошел в музыкальный обиход Хорезма.

Исполнение Танбурных макомов под *тар* впервые стал практиковать один из лидеров хорезмских макомистов Ходжихон Болтаев. По иной информации, *дутар*ный стиль игры на *тар*е в 1933 г. ввел сказитель местных дастанов Бола Бахши (Курбанназар Абдуллаев) [31, с. 32]. Апелляция к *дутар*у неслучайна, ибо он сыграл сравнимую с *танбур*ом роль в формировании бытующих здесь Дутарных макомов (*Дутор мақомлари*). Не столь масштабная развитость и довольно несложная метроритмическая (*усул*) основа, «фольклорный» синкретизм мелодии, стиха и танцевального начала этих 2–7-частных вокальных и инструментальных циклов дают исследователям основание предполагать их более раннее, чем Танбурные макомы, происхождение [32, с. 25-26, 29].

Особенность их исполнения состоит в том, что техника *дутар*ной игры, включая выстукивание *усул*я щелчками по деке, позволяет обходиться без дойры. *Дутар*исты использовали этот прием и при исполнении инструментальных частей Шести с половиной макомов, например, в *Пешрави Дугоҳ* (запись 1959 г.), что говорит об отсутствии жесткой границы между демократичными Дутарными и элитарными Танбурными циклами.

Фергано-Ташкентские макомы (CD_5) представлены образцами вокального мастерства Маматбува Саттарова [33 с. 44–47], инструментального искусства Ризки Раджаби [33, с. 94–96] и его сына И.Р. Раджабова – крупного узбекского музыковеда-востоковеда, работавшего в ИИск АН РУз в 1961–1982 гг., а также ансамблевым (пение, *танбур*, *дутар*, дойра) исполнением макомного цикла *Гулёр Шахноз* (записи 1960–1962 гг.). Этот локальный вид узбекского макомата не имеет подобной Шашмакому и макомам Хорезма систематизации, что отражено его названием, переводимым как «Фергано-Ташкентские макомные пути». Под это понятие подпадают вокальные и инструментальные, одночастные и циклические композиции [34, с. 8, 73–77].

Одним из ярких проявлений самобытности данной ветви является песенный жанр *ёввойи* (неприрученный, то есть неканоничный) *мақом*, иначе – *патнусаки/ликоби мақом*. Он возник на

стыке макома и *катта ашула* (большая песня) – жанра, характерного именно для Ферганской долины (известен и как *патнис ашула* – песнь с подносом или блюдцем-*ликоб*, используемыми для усиления звучности) [34, с. 95].

Образцом такого синтеза является *Ёввойи Чоргоҳ* (Андижанская экспедиция, запись 1962 г. от М.Саттарова и Х.Мухамедова). Исполнительский стиль *катта ашула* проявляется в особой слитности вокальных тембров (что обязательно для этого жанра), пении без сопровождения, но особенно ощутимо – в зоне кульминации (*авж*). Изначальный *усуль* здесь сменяется присущим *катта ашула* речитативно-импровизационным изложением ad libitum, а попеременно вступающие на пределе звучности певцы, демонстрируют свои технико-голосовые возможности. Затем *усуль* и совместное пение восстанавливаются, за чем следует спад в исходный регистр. Наряду с неканоническими (*ёввойи*) проявлениями, форма образца отражает типичную для вокальных макомов стадиальность развития (вступительный *даромад*, промежуточный *миёнхат*, предкульминационный *дунаср*, кульминационный *аудж*, заключительный *фуровард/туширим*), иллюстрируя органичное взаимодействие локальных и общемакомных традиций, претворенное в указанном жанре.

Таким образом, контент рассмотренных дисков дает определенное представление о макомном искусстве Узбекистана. Выполненный проект стал первым шагом в цифровой популяризации архивных аудиозаписей ИИск Ан РУз. Итоговый комплект, предназначенный и для использования в учебно-образовательных и научных целях, был передан столичным вузам искусств, ряду научных и культурных организаций в республике и за ее пределами, подарен участникам Международных научных конференций по искусству маком (2018) и искусству бахши (2019). Обретенный опыт, а также критическое состояние оставшейся неохваченной проектом части аудиоархива показали необходимость продолжения данной работы. Заинтересованность в партнерстве по его полной оцифровке и созданию базы данных выразил Венский фонограммархив Академии наук Австрии. Осуществление ожидаемого проекта позволит не только сохранить аудиофонд ИИск АН РУз для будущих поколений и активизировать его популяризацию, но и станет серьезным подспорьем в дальнейшем изучении богатого музыкального наследия Узбекистана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постановление Президента Республики Узбекистан «Об утверждении концепции дальнейшего развития национальной культуры в Республике Узбекистан» от 28 ноября 2018 г. № ПП-4038. URL: https://lex.uz/docs/4084932 (дата обращения: 27.04.2023).
2. Указ Президента Республики Узбекистан «О мерах по совершенствованию архивного дела и делопроизводства в Республике Узбекистан» от 20.09.2019 г. № УП-5834. URL: https://lex.uz/ru/docs/4523388 (дата обращения: 27.04.2023).
3. Указ Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему повышению роли и значения сферы культуры и искусства в жизни общества» от 26 мая 2020 г. № УП-6000. URL: https://lex.uz/docs/4829338 (дата обращения: 27.04.2023).
4. Постановление Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему развитию узбекского национального искусства макома» от 17 ноября 2017 № ПП-3391. URL: https://lex.uz/docs/3581630 (дата обращения: 27.04.2023).
5. Горшенина С.М. Институт искусствознания: немного истории накануне 70-летнего юбилея. URL: https://www.academia.edu/14682353/_Manuscrit_1998 (дата обращения: 01.04.2023).
6. Мурадова З.А. Фонотека Института искусствознания АН РУз как объект культурного наследия: Историческое, духовное и культурное наследие Узбекистана под защитой государства: Материалы научно-практической конференции. Т., 2014. С. 35–38.
7. Джумаев А.Б. Абдурауф Фитрат и его современники на «музыкальном фронте» Узбекистана (20-30-е годы): Article №2; 846–48486 pp. // "Musiqi dünyası" № 3 (84) 2020 URL: http://www.musigi-dunya.az/article/84/84_2.html (дата обращения: 30.04.2023).
8. Миронов Н.Н. Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока. Самарканд: Инмузхоруз, 1931. 71 с.
9. URL: https://my-dict.ru/dic/bolshaya-biograficheskaya-enciklopediya/1521343-mironov-nikolay-nazarovich/ (дата обращения: 02.04.2023)

10. Джумаев А.Б. Из истории классической музыки Бухары: Ата Джалал – хранитель и реформатор Бухарского Шашмакома // “Весь мир – тело, Иран – сердце...”: Сб. статей по иранистике / Отв. ред. Сафар Абдулло. Алматы, 2019. С. 201–235.
11. Алимбаева К., Ахмедов М. Народные музыканты Узбекистана / Под. ред. Т. Вызго и Ф. Кароматова. Т.: ГИХЛ, 1959. 128 с.
12. Матякубов О.Р. Истоки и принципы Хорезмской танбурной нотации. Т.: Янги аср авлоди, 2018. 252 с.
13. Мурадова З.А. Из истории становления этномузыковедения Узбекистана: Елена Евгеньевна Романовская (1890-1947): Личность, традиция, культура в музыкальной этнографии: Материалы Международной научно-практической конференции к 150-летию Александра Затаевича. Алматы, 2019. С. 175–183.
14. Кадыров Р.Г. Ильяс Акбаров – этнограф, музыковед, композитор и педагог // Мусиқа санъати ва педагогикаси масалалари (ўқув қулланма) / Туз. Р.Ғ. Қодиров, Д.Ю. Соипова. Мас. муҳ. О.А. Ибрагимов. Т.: РИММ, ЎзДК, 2010. С. 119–123.
15. Миронов Н.Н. Музыка узбеков. Самарканд: Узгиз / М.: нотопечатня Гиза, 1929. 139 с.
16. Кароматов Ф.М. Из истории записи музыкального фольклора в Узбекистане // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана / Ред.-сост. И.Н. Карелова. Т.: ИЗЛИ им. Г. Гуляма, 1969. С. 3–46.
17. Бухарские песни. Записи Е.Е. Романовской. Библ. ИИск АН РУз. МЗ/6-94 № 134. 27 л.
18. Ахмедов М.Ш. Народные музыканты в музыкальной культуре Узбекистана. Дис. … канд. иск. в форме научного доклада. Л., 1982. С. 22.
19. Romanovskaja Je.Je. Xarazм klassik мuzikasi. Taşkent: Ozdavfimnaşr, 1939. 128 b.
20. Ковбас М.С. Елена Романовская. Т.: ИЗЛИ им. Г. Гуляма, 1982. 144 с.
21. Успенский В.А. Статьи, воспоминания, письма / Сост. И.А. Акбаров. Науч. ред. Т.С. Вызго, Ю.Г. Кон. Т.: ИЗЛИ им. Г. Гуляма, 1980. 384 с.
22. Джумаев А.Б. «Волею судеб попал я сюда записывать их песни…»: О музыкально-этнографической деятельности В.А. Успенского в Средней Азии. / Azərbaycan etnomusiqişünaslığı 1921–2021 illər. Üseyir Hacibəyli adina Baki Musiqi Akademiyasinin 100 illik yubileyi münasibətilə / İdeya müəllifi, elmi redactor Tariyel Məmmədov. Tərtibçilər: Tariyel Məmmədov, Cəmilə Həsənova. Bakı: “OL” MMC mətbəəsi, 2021. С. 202–238.
23. Ўзбек вокал музикаси / Ред. И. Акбаров. Т.: Ўздавнашр, 1950. 192 б.
24. Гул’ёри-Шаҳноз. Т.: Ўздавнашр, 1956. 52 б.
25. Опись валиков (старая). 1933 год – 1939 год. Библ. ИИск АН РУз, В-15, №314. 193 с.
26. URL: https://silkway.uz/zolotoj-fond/uchjonye/fajzulla-muzaffarovich-karomatli/ (дата обращения – 05.05.2023).
27. Матякубов О.Р. Додекаграмма. Т.: “Истиқлол”, 2005. 328 с.
28. Қаюмов Ж.С. Шашмақомга бахшида умр: “Sciences and Education” Scientific Journal. May 2021 / Volume 2 Special Issue 1. 8 б.
29. Матякубов О. Истоки и принципы Хорезмской танбурной нотации. Т.: “Янги аср авлоди”, 2018. 252 с.
30. Умр дафтари. Хожихон Болтаев хакида хужжатли фильм. URL: https://mail.ru/search?mstatid=501031&type=video&q=%D1%85%D0%BE%D0%B6%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BD%2B%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D1%82%D0%B0%D0%B5%D0%B2&fr=atom&gp=501031&serp_path=%2Fvideo%2Fpreview%2F15190471093926318739 (дата обращения – 13.05.2023).
31. Қурбонов Р. Санъатнинг сирли олами. Санъатнома 1. Т.: Ғ.Ғулом ном. НИУ, 2011. 258 б.
32. Матякубов О. Хоразм дутор мақомлари ва олти ярим мақоми: парда, усул ва таснифот тизими. Т.: “Янги аср авлоди”, 2018. 240 б.
33. Олимбоева К., Йўлдошбоева Т., Аҳмедов М., Мирзаев Т. Ўзбекистон халқ созандалари. 2-китоб / Туз. К. Олимбоева. Т.: Ғ. Ғулом ном. адабиёт ва санъат нашриёти, 1974. 124 б.
34. Ибрагимов О.А. Фергано-Ташкентские макомы. Т.: Media Lend, 2006. 176 с.

Fatima NURLYBAYEVA
PhD, Associate Professor,
Head of the Department of Science of the
Kazakh National University of Arts,
Head of the International project of ICTM and TURKSOY
"Phonogram Archive of the Turkic World"
Astana, Kazakhstan
E-mail: neris060607@mail.ru

MUGHAM MUSIC IN WORLD COLLECTIONS: PRESERVATION AND PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE

Abstract: *In this article, we will present a brief overview of various archival materials and information on historical sound collections of mugham music and related genres of modal music, which were collected by French scholars in the first half of the 20th century and are now stored in the Collections of the Audiovisual Department of the National Library of France. The author prepared the materials within the framework of a joint scientific project of the International Council for Traditional Music and Dance ICTM and the International Organization of Turkic Culture TURKSOY.*

Keywords: *Historical audio recordings, World of Mugham, European Phonogram-Archives, audio collections, preservation and protection of musical heritage*

Фатима НУРЛЫБАЕВА
PhD искусствоведения, доцент,
Руководитель отдела науки
Казахского Национального Университета искусств,
Руководитель Международного проекта ICTM и ТЮРКСОЙ
«Фонограмм Архив Тюркского Мира»
Астана, Казахстан

МУЗЫКА МУГАМА В МИРОВЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ: СОХРАНЕНИЕ И ЗАЩИТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Аннотация: *В этой статье мы представим краткий обзор различных архивных материалов и информацию об исторических звуковых коллекциях музыки мугама и родственных жанров модальной музыки, которые были собраны французскими учеными в первой половине XX века и сейчас хранятся в Фондах Аудиовизуального Департамента Национальной Библиотеки Франции. Материалы были подготовлены автором, в рамках совместного научного проекта Международного Совета по традиционной музыке и танцу ICTM и Международной Организации Тюркской Культуры ТЮРКСОЙ.*

Ключевые слова: *исторические аудиозаписи, Мир Мугама, Европейские Фонограмм Архивы, аудио коллекции, сохранение и защита музыкального наследия*

Fatimə NURLIBAYEVA
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
Qazax Milli İncəsənət Universitetinin
Elm şöbəsinin müdiri,
ICTM və TÜRKSOY-un "Türk Dünyası Fonoqram Arxivi"
Beynəlxalq layihəsinin rəhbəri
Astana, Qazaxıstan

DÜNYA KOLLEKSİYALARINDA MUĞAM MUSİQİSİ: MƏDƏNİ İRSİN QORUNMASI VƏ MÜHAFIZƏSI

Xülasə: *Bu məqalədə biz XX əsrin birinci yarısında fransız alimləri tərəfindən toplanmış və hazırda Fransa Milli Kitabxanasının Audiovizual Departamentinin Kolleksiyalarında saxlanılan muğam musiqisinin tarixi səs kolleksiyaları və modal musiqinin əlaqəli janrları haqqında müxtəlif arxiv materialları və məlumatların qısa icmalı təqdim edəcəyik. Materiallar müəllif tərəfindən Ənənəvi Musiqi və Rəqs üzrə Beynəlxalq Şura ICTM və Beynəlxalq Türk Mədəniyyəti Təşkilatı TÜRKSOY-un birgə elmi layihəsi çərçivəsində hazırlanmışdır.*

Açar sözlər: *Tarixi audioyazılar, Muğam aləmi, Avropa fonoqram arxivi, audio kolleksiyalar, musiqi irsinin qorunması və mühafizəsi*

The issues of protection, preservation and actualization of cultural heritage, being one of the global problems of today, are of paramount scientific, historical, cultural and social significance. The traditional musical culture of *mugham, maqam* and related genres of modal music of the oral tradition, which encompasses a geographically vast region covering the Caucasus, Central Asia, the Middle East and which also includes a large historical period of development, is a unique musical civilization [1, 2] distinguished by the diversity of regional, historical, cultural, musical and literary traditions [1, 2]. The Sound Archives of the aforementioned regions have a vast collection of audio and video recordings of *mugham, maqam* and related genres of traditional oral professional musical art that were made between 1900 and 2020 on a variety of media by scientists from different countries. A significant part of the earliest historical audio recordings recorded at the beginning of the 20th century, which contain samples of modal music genres from the oral tradition and have significant historical, cultural, and scientific value, are stored separately in European archives and have not yet undergone a thorough and in-depth analysis. The author's research in this area led to the identification of historical audio recordings and documents from the funds of the world's leading Phonogram-Archives - Vienna, Berlin, Paris, Budapest, St. Petersburg, and also to the introduction of the first audio materials of early 20th-century mugham and maqam music into the scientific community.

The article presents a brief overview of various archival materials and information about the historical sound collections of mugham and related genres of oral professional music of the East, which were collected by French scientists in the 20th century and are now stored in the Collections of the National Library of France.

Phonogram-Archive of the National Library of France.

Paris Phonogram-Archive is a research institution that is part of the National Library of France and is considered the oldest sound archive in France. It was originally called **"Archives de la parole"** and was founded in 1911 at the Sorbonne on the initiative of the famous linguist Ferdinand Bruno (1860-1938) with the help of Emile Pathé (1860-1937), one of the founders of the Pathé Brothers firm, pioneers of French sound recording and film industry [3,4]. In 1928, the **Archives de la parole** was renamed to *the Museum of Speech and Gestures (Musée de la Parole et du Geste)*. In April 1938 it was transformed into the **National Sound Archive** and after several renaming and restructuring, since 2020, it has become known as the Sound, Video, Multimedia Department of the **National Library of France (NLF)** [3, 4].

From the very first years of the **Archives de la parole**, its researchers regularly conducted field phonographic research, traveling to various regions of Europe, Africa, and Asia to collect and record the folklore of different peoples. Thus, Hubert Pernot explores the traditional music of the island of Cheos (1898), India (1902-1905), Burma (1917-1919), Romania in 1928, Czechoslovakia (1929), Greece and Turkey (1930); Ferdinand Bruno - Belgium and regions of France (1911-1914); Leon Azoulay (1862-1926), Jean Poirot (1873-1927) - French and Scandinavian languages, etc. [5, 6, 7]; The researchers of the **Archives de la parole** in the first decades of the 20th century actively conducted field research, recorded and studied traditional folklore and languages, published books and articles based on the results of their research and lectured on the traditional culture of the peoples of the world. Soon, the **Archives de la parole** became, along with the Vienna and Berlin Phonogram-Archives, one of the leading centers in Europe

for the collection, storage and scientific study of the world's cultural heritage. This sound archive was one of the first to receive international recognition. Today, after more than 100 years of fruitful activity, the Audiovisual Department of the National Library of France, in accordance with its mission, is a research institute with serious authority in the scientific world as well as an archive serving the universal interests that makes a significant contribution to the documentation, study and preservation of World Cultural Heritage [5]. Since 2001, the NLF's Audiovisual Department has been operating an electronic database of many fund collections [6].

Historical collections. Archive recordings on Maqam Music in NLF

Currently, the Paris Sound Archive holds more than 1,500,000 documents [6] including about 6,600 cylinders and more than 340,000 records, more than 51,928 audio recordings, 64,285 musical scores, more than 90,000 video cassettes and documents [6]. The collections of the Paris Phonogram-Archive for Central Asia, the Caucasus, the Middle East are unique and are of great interest to specialists in the traditional musical culture of the peoples of these regions. Among more than 200 different ethnic groups that have been registered in the funds of the Paris Sound Archive, the music of the *Arab-Muslim East* represents an important part of the research.

Along with later recordings made in the second half of the 20th century and at the beginning of the 21st century, the funds of the Paris Phonogram-Archive contain historical recordings of modal music of the oral tradition of the peoples of the Caucasus, Central Asia and the Middle East made in the period from the early 1900s to the mid-1960s [7,8]. These historical collections are truly unique and priceless, as they are the first recorded audio materials, the rarest audio documents on the traditional musical culture of peoples. Moreover, it should be noted that in the modern audio archives of Central Asia, the Caucasus and the Middle East, it is difficult to find such historical audio recordings, with such high sound quality, with original detailed protocols and written documentation.

Collections of historical audio recordings of *maqam classical music* from the funds of the Paris Phonogram-Archive can be conditionally divided into several groups:

1. The first group of historical sound documents includes recordings made at the beginning of the 20th century by representatives of the Pathé firm in various cities. Since 1904, "Pathé" company has opened offices, studios and factories all over the world: in 1904: Moscow, New York, Brussels, in 1905: Berlin, Vienna, St. Petersburg, in 1906: Amsterdam, Barcelona, Milan, London, Odesa and Kyiv, in 1907: Rostov, Budapest, Calcutta, Warsaw, Singapore, in 1907 "Pathé" created separate companies in the USA (New York), in Russia (Moscow) and in China (Shanghai). Audio collections made by "Pathé" employees before the First World War in the regions of the Caucasus and the Middle East include samples of both folk music and recordings of classical modal music of the oral tradition of *Azerbaijanis, Iranians, and Afghans*. The earliest historical recordings of Azerbaijani mugham from the funds of the NLF reflect the diversity of genres and performing styles and are represented by audio recordings of such pieces of mugham as *Segah, Chahargah, Bayaty-Shiraz* and others. The above examples of mugham were recorded by outstanding Azerbaijani musicians - Meşadi Mirzə Qafar, Mahmud Behbudov Şushinski, Meşadi Hilal Zeynalov and others [8]. And it should also be noted that a number of audio materials of Azerbaijani mugham in the Collections of the NLF for some reason are presented under the heading "Persian Recordings", among them there are *Dašti; Mahur, Rast Arah, Shushter, Bayaty kûrt; Bayaty-Shiraz, Bayati-Ghajar, Mansuriâ* and others. Performers - Azerbaijani singers *Aslan Safarov, Gasim Abdulov* [8].

Picture 1.

Azerbaijani mugham performers after recording concerts at the Sport Record studio in Warsaw in 1912. Seated (from left to right): Jabbar Karyagdyoglu, David Safiyarov, Mashadi Muhammed Farzaliyev, Kechachi oglu Mukhammed; bottom: Kurban Pirimov and Sasha Oganezashvili; standing: company owners.

The audio collections of the Pathé firm, recorded in the regions of Central Asia in the first decades of the 20th century, present the earliest historical recordings of folk and classical music of the maqom of *Uzbeks, Sarts, and Tajiks*. Audio recordings of Central Asia reflect the diversity of genres, regional and performing styles, and include maqom song and instrumental samples, such as: *Ufari ušak, Nasri ušak, Ušaki Kokand, Baiot, Husajni, Ufari baiot, Saraxvori navo*. Among the performers are such outstanding musicians of the region as *Kori Naj Midin* (Kori – is a Koran reciter), *Molla Abdu Nabi, David Ipoytov, Ûzuf Gurgov, Kori Kamal, Hosiât Hon, Kraâ Davudča, Nur Mamad Ali i Hej Lulla*. The musical accompaniment is represented by traditional folk instruments - dutar, doira, tanbur [8].

2. The second group of historical audio recordings contains *maqam* samples made by the record companies “Homocord”, “Lirfon”, “Orfeon”, “Odeon”, “Columbia Records”, “His masters voice” and individual researchers in the years 1920-1930. The audio collections made by the representatives of the “Pathé” firm in Turkey in the 1920-1930s, which include more than 100 discs, cover both classical and folk music of the region. The audio recordings of maqam classical music, reflecting the diversity of genres and performing styles, present song and instrumental samples of modal music such as *Seguah, Charguah, Mahour, Rast Taxim, Isphahan Taxim, Rast Neva Gazel, Hedjazkiar Gazel, Husseyni Gazel, Hedaz Humayoun Pechrevi, Hidjaz taxim; Husseini taxim, Chehnaz Pechrefi, Nihavend Taxim, Mahour Saz Semayiss*i and others. Outstanding musicians and performers of this region, *khanende* - are *Hafiz Riza Bey, Aksarayli Hafiz Yechar Bey, Munir Bey*, instrumentalists - Sedad Bey (oud), Mustafa Bey (rebab), Emin Effendi (zurna), Refic Bey (tambour), Kemal Bey (kemençe), Messoud Djemil Bey (kemençe) [8]. Among these performers, *Aksarayli Hafiz Yechar Bey*, real name is Yaşar Okur (1886-1966), Turkish *khanende*, composer, active member of the Musiki-i Osmani Society, was the main muezzin of Muzıka-yi Hümâyun'a bağlı Hânendegân-ı Hazret-i Şehriyârî. Invited by **“**Homocord” record company, he sang over 1000 songs and ghazals recorded and released on “Homocord”, “Lirfon”, “Orfeon”, “Odeon” and “Columbia Records” audio records [9, 10]. It should also be noted that among the musicians-performers there

were also famous female performers - *Hayrie Hanoum* (oud), *Mugeguan Hanoum* (chant), *Hadie Hanoum*, *Madame Néva* (kemençe) and others. The musical accompaniment is represented by traditional folk instruments - zurna, rebab, tambûr, kemençe, oud [8]. Song and instrumental samples of modal music such as *Mahoor, Abulchap, Chour, Dachti, Tasnif Segah, Hamayoun, Tasnif Afshar*, etc. presented in the audio collections made by representatives of the "His masters voice" company in Iran in 1920-1930. Outstanding musicians and performers of this region: *Salim Khan, Paravaneh, Habib Samaey, Agha Mehdy* etc. The musical accompaniment is represented by traditional folk instrumental ensemble - tar, santur, nay [8].

In the historical collections of the NLF, it is also necessary to note the significant audio recordings of E.M. von Hornbostel (1877-1935) published under the title "Music of the East" in 1928. The audio recordings of the disc include traditional music from Japan, China, Java, Bali, Siam, India, Egypt, Tunisia, Iran. In the audio recordings of E.M. von Hornbostel "Music of the East", there are presented samples of the maqam of Egypt - *Maqām Sika, Kuzum-Bäschrav*. The musical accompaniment is represented by traditional folk instruments - *nay, ud, qanun, rabab*. Audio recordings from Tunisia include - *Maqām Mezmūm* - male, solo vocals; *Maqām ḏil* - Choir of Dervishes [8].

3. A separate group of historical audio recordings of the Paris Sound Archive is made up of collections recorded by French research scientists during the International Universal Exhibitions in Paris. For example, in 1900, Julien Tirsot (1857–1936) made recordings of non-European traditional musical cultures in Western notation, and Leon Azoulay (1862–1926) made more than 400 audio recordings there on wax cylinders. Audio recordings from the 1925 International Exhibition were made by Hubert Pernot in the studio of the Sorbonne University [11] and in 1931 during the International Colonial Exhibition, the archive staff Philippe Stern (1895-1979) and Mary Humbert-Laverne, with the support of the "Pathé" record company, recorded 368 sound recordings, which were released on 184 discs at 78 rpm, which corresponds to approximately 20 hours of listening [12]. Audio collections include samples of traditional folk music from Arab countries - Tunisia, Algeria, Morocco and also unique samples of Indian classical music - more than 20 raga recordings, including the famous *Bhairavi Raga* and the rare *Bhageshwari Raga* [8].

4. The fourth group of historical records of the modal music of the East is represented by records made by French researchers in the mid-twentieth century during field expeditions in Iran, Afghanistan, Turkey in 1950-1960 and now stored in the Fund of the National Library of France. An important part of this Fund is represented by the collections of Alain Danielou (Iran, 1963-1965), Jean-Claude and Solange Lubchansky (Afghanistan, Iran, Turkey, 1956-1959) [8].

Alain Danielou, (1907-1994) French historian, musicologist, Indologist, a well-known expert on Shaivism, made research missions to North Africa, the Middle East, Indonesia, China and Japan, devoted more than 30 years to studying the traditional culture of India, founder of the International Institute for Comparative Musicology in Berlin (1963). From the beginning of the 1960s, A. Danielou became the organizer of concerts of famous traditional musicians of Asia and the East in Europe, began to publish collections of traditional and religious oriental and Indian music on discs under the auspices of UNESCO [13, 14]. He published a number of books on the traditions and culture of the East, which were translated and published in many languages of the world. The works of A. Danielou received public recognition - he became an officer of the Legion of Honor, an officer of the French Order of Merit and a Commander of the Order of Arts and Letters of France, in 1981 he received the UNESCO Prize for achievements in the development of music, in 1989 he became "Person of the Year" [13]. In A. Danielou's audio collections on Iran, published on two discs "*Musical Anthology of the Orient: La musique de l'Iran. I-II"* (1963) presents a variety of song and instrumental samples of maqam music, such as:*Mode Chahârgah, Mode Segâh, Mode Dashti, Mode Bayôte, Isphahân Mode, Bhatriyari Mode, Abu-Ata Mode, with Variations in Hejaz,* etc. The performers are famous Iranian musicians: *Sayed Javad Zabihi* (chant), *Hussein Malek* (cithares), *Ali-Asgha Bahari (*Cordes frottées), *Akbar Golpayegani* (chant), *Nūr'Alī Barūmand* (Luths), *Hossein Tehrâni* (percussions), *Hushang Zarif* (luths), *Hussein Kâhn e Yaveri* (flûtes), *Abbas Sarouri* (luths), *Jalal Davoudi* (cordes frottées).The musical accompaniment is represented by traditional folk instruments - *tombak, santur, sitar, tar, kemancha, nai* [14].

Among these performers, *Sayed Javad Zabihi* (1930-1980) should be especially noted. Sayed Javad Zabihi - Iranian singer, performer of classical traditional music, one of the most famous muezzins during the time of Shah Mohammad Reza Pahlevi, active and successful musician-performer on Radio Iran (more than 60 programs), had a rich performing repertoire. In 1968 a collection of his poems "Heavenly Songs" was published by "Atai Publications". The performance of classical traditional music by S. D. Zabihi is distinguished by a unique performing style - unaccompanied solo, wide vocal range, virtuoso technical skills, deep and impressive tremolo, his amazing and rich timbre voice has always delighted the audience. After the 1978 revolution, his fate was tragic - Zabihi was imprisoned, and in 1981 he was killed by zealots. However, his creative heritage, the highest performing art, continues to live in audio recordings and still delights music connoisseurs [14].

The Jean-Claude and Solange Lubchansky audio collections represent an important part of the BNF Foundation for Music of the Middle East. Jean-Claude Lubchansky, a French documentary filmmaker and television director, and his wife Solange Lubchansky, as part of the Indiana University mission, made a number of research missions to Afghanistan, Turkey and Iran (Northwest region) from 1956 to 1959, and made several hundreds of audio recordings of the traditional music of the peoples of these regions. “They were probably the first collectors of the traditional music of this region, who managed to record a significant number of samples of the music of the Middle East, "thus their recordings have historical value" [15, p.320]. The Lyubchanskys were not professional ethnomusicologists, but they prepared themselves very seriously for their task and consulted both with specialists in Afghanistan, Iran, Turkey, and with Western specialists. The audio collections of Jean-Claude and Solange Lubchansky on Afghanistan (1956) present both traditional folk songs and unique genres - a virtuoso example of playing the *chang* (vargan), samples of music from the Uzbek teahouse of Afghan Turkestan [], a wonderful example of playing the *zirbagali* (Afghan drum). Audio recordings of J.C and S. Lubchansky on Afghanistan “Musiques traditionnelles d’Afghanistan” were published on two CDs with comments by M. Slobin [15], and include recordings in Uzbek, Turkmen, Pashtun languages [16, 17].

The audio collections of Jean-Claude and Solange Lubchansky on Turkey (1959) include about 140 audio recordings made in the *Sivas* region (Central Anatolia) - a total of 105 recordings, and *Gombede-Kavus* region (North-East Iran) - 32 recordings. Audio recordings of Turkey contain in Turkish, Turkmen languages: traditional vocal and instrumental genres, dance melodies, including Circassian ones, and there are also unique samples of the music of the Sufi order *Alevi Bektash - kavali*, performers - *Ashik Ali Alkysh, Ali Izet*. Musical accompaniment - traditional instruments saz, ud, tar, balaban, nai, etc. The audio collections of the Lubchanskys on Turkey and North-Eastern Iran (1959) have not yet been fully studied and published, although they attract great interest from researchers with a wide variety of genres, performing styles and rare examples of traditional music from these regions [18].

CONCLUSION

Thus, our review of historical recordings of the modal music of the Arab-Muslim East from the funds of the Audiovisual Department of the National Library of France allows us to draw the following conclusions:

The time span of all historical archival recordings, covering both classical and folk music of the Middle East, is over 60 years (1900-1963) and contains unique audio collections recorded in different periods by different researchers, with a wide variety of genres and styles. As can be seen from the above, ethnographic, philological and musical audio recordings made in the Caucasus, Central Asia, and the Middle East focused mainly on folk musical traditions and their performance, however, among these audio recordings there are a large number of recordings in classical genres related to the genres of maqam, performed by outstanding musicians from the region. Hence the recordings made by record companies and ethnographers in these regions are also very important historical documentation of the musical heritage of the classical genres related to the genres of the Middle East poppies. The above audio materials have become part of the UNESCO “Memory of the World” Programme and represent a large-scale scientific potential as sources for modern research in ethnomusicology, ethnography and linguistics.

In conclusion, we will especially note the historical, social and cultural significance, the importance of the availability of audio collections and documentary materials on mugham, maqam and related genres of modal music of the East, including historical audio materials from the Phonogram Funds of archives of different countries, to the international scientific community.

The urgent need to increase measures to protect and preserve the historical values of maqamat art is associated with the current conditions of military and political upheaval, and also because of the exceptional importance of preserving the sound collections of Mugham Music for future generations within the framework of the UNESCO Convention on the Intangible Cultural Heritage and the Memory of the World Programme.

References:

1. Djani-zade T.M. Azerbaijani mugham in the focus of Islamic civilization / Musical art of Eurasia. Tradition and modernity. Network scientific publication 2022/ 2(7). M.: Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. - p. 12-30.
2. Shamilli G.B. Philosophy of music. Theory and practice of the art of maqam. Rep. ed. I. K. Kuznetsov. M.: LLC "Sadra", 2020. - 552 p.
3. Daniel Renault, Jacqueline Melet-Sanson, Bibliothèque nationale de France : collections, public, services, Paris, Cercle de la Librairie, 2001 (ISBN 2-7654-0820-3), p. 55-56.
4. Roger Décollogne "La Phonothèque Nationale", in Bulletin des Bibliothèques de France (BBF), 1967, n° 2, pp 35-60 (ISSN 1292-8399).
5. Web references: https://en.unesco.org/
6. "Département audiovisuel" de la Bibliothèque nationale de France (consulté le 28 juillet 2019).
7. Pascal Cordereix//Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France//Dans Le Temps des médias 2005/2 (n° 5), pp.253-264
8. Web references: https://gallica.bnf.fr/
9. https://islamansiklopedisi.org.tr/okur-yasar
10. Mehmet Nazmi Özalp, Türk Mûsikîsi Tarihi, II, İstanbul 2000. 191-192.
11. Fatima Nurlybayeva, "Sounds of the Turkic World: Historical Sources of the National Library of France"// "Musical Traditions in a Globalizing World", Proceedings of II International Scientific and Practical Conference 14-16 November 2022, Baku, Azerbaijan,p.339-345
12. Pascal Cordereix «Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale. Entre science, propagande et commerce», Vingtième Siècle. Revue d'histoire 4/2006 (no 92), 2006, pp. 47-59.
13. Emmanuelle de Boysson, Le Cardinal et l'hindouiste. Le mystère des frères Daniélou, Paris, Albin Michel, 2010, 311 p. (ISBN 2-226-10777-0)
14. "La musique de l'Iran. I-II» Enregistré sous la direction d'Alain Danielou ,1963
15. Slobin, Mark. Ethnomusicology 15, no. 2 (1971): 319-21. doi:10.2307/850488.
16. Afghanistan et Iran (1ère édition) Lubtchansky, J.C.; Lubtchansky, Solange. 1957
17. Afghanistan et Iran (2ème édition) Lubtchansky, J.C.; Lubtchansky, Solange. 1969
18. Web references: https://archives.crem-cnrs.fr/

V Bölmə

Ənənəvi modal (məqam-əsaslı) musiqi janrlarının tədqiqində yeni ideya və metodlar

Pikə AXUNDOVA-TALIBLI
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
ADMİU-nun "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi"
kafedrasının baş müəllimi
Email: pikeaxundova@gmail.com

AZƏRBAYCAN MUĞAMLARINDA QEYRİ-XƏTTİ TƏFƏKKÜR TƏRZİNİN İNİKASI (RAST VƏ ŞUR MUĞAMLARI ƏSASINDA)

***Xülasə**: Şərq təfəkkürünün parlaq ifadə vasitəsi olan muğam sənəti bu gün də yeni tendensiyalar ilə təbii şəkildə uzlaşır, bununla da öz unikallıq və nəhayətsizliyini bir daha sübut edir. Təqdim olunan materialda muğam sənətinə fənlərarası tədqiqatların obyekti kimi baxılmış və bu qədim sənət növü sinergetik metodoloji bazanın tərkib hissələri vasitəsilə tədqiq olunmuşdur. Sözügedən tədqiqat prosesi "Rast" və "Şur" instrumental muğamlarının üzərində aparılmış və bu muğamlarda mövcud keçid potensialı fərdi, eləcə də müştərək formada araşdırılmışdır.*

***Açar sözlər**: muğam, sinergetika, bifurkasiya, metod, kəsişmə, vəhdət, dairə.*

Pika AKHUNDOVA-TALIBLI
Baku, Azerbaijan

THE REFLECTION OF NON-LINEAR THINKING STYLE IN AZERBAIJANI MUGHAMS (ON THE BASIS OF RAST AND SHUR MUGHAMS)

***Abstract**: Mugham art, which is a bright means of expression of eastern thinking, is still naturally consistent with new trends today, thereby proving its uniqueness and finality once again. In this article, mugham art was viewed as an object of interdisciplinary research and this ancient art was studied through the components of a synergistic methodological base. The mentioned research process was carried out on "Rast" and "Shur" instrumental mughams, and the available transition potential of these mughams was investigated individually as well as jointly.*

***Keywords**: mugham, synergetics, bifurcation, method, crossing, unity, circle*

XXI əsrdə cəmiyyətdə, təbiətdə, bütöv bir kainatda baş verən hadisələrin daha sistemli şəkildə qavranılması ideyası hökm sürür. Daha dəqiq desək, XVII yüzillikdən mövcud olan xolizm cərəyanın ənənələri (yunan dilindən "bütöv", "bitkin" mənasını ifadə edir) müasir dövrdə öz inkişafını tapır. Qeyd etmək lazımdır ki, dünyaya vahid bir sistem kimi baxmaq ideyası özünü XXI əsrdə, məhz sinergetikada daha çox büruzə vermişdir. Sinergetika-qədim yunan dilindən "uyğunluq bildirən" mənasını ifadə edir ki, bu da "insanın təbiətlə yeni dialoqu", stereotip halını almış bir çox biliklərə, yanaşmalara tamamilə yeni prizmalardan baxışı ehtiva edir [5, s.18]. Sinergetikanın əsas metodoloji bazasını məhz qeyri-xəttilik nəzəriyyəsi təşkil edir. Qeyri-xətti yanaşma tərzi hələ orta əsrlərdən başlayaraq özünü Şərq təfəkkürünün bir çox ifadə vasitələrində, o cümlədən muğam sənətində də büruzə verir. Konseptuallığı ilə səciyyələnən qeyri-xəttilik nəzəriyyəsi, onun ayrı-ayrı müddəaları bütün fənlərarası əlaqə sistemini özündə ehtiva edərək, bu gün bir çox elm sahələrinə, o cümlədən də sənətşünaslığa sirayət etməkdədir.

Keçən əsrin son onilliklərinə qədər müəyyən elm sahələrində müşahidə edilən qeyri-xətti təfəkkür prinsipinin təzahür formaları məhz sinergetikanın metodoloji bazasında uzlaşaraq müxtəlif obyekt və hadisələrə daha qlobal və sistemli şəkildə yanaşmağa imkan yaratmışdır.

Materialın əsas tədqiqat obyektini təşkil edən instrumental muğamların da qeyri-xəttilik nəzəriyyəsi vasitəsilə araşdırılması bizi bu ulu sənətin köklərinə qayıdaraq, onu yeni prizmadan işıqlandırmağa sövq edir. Böyük ehtimalla qeyd etmək olar ki, erkən inkişaf mərhələlərində, hələ muğam-dəstgahların tam quruluşu formalaşmadan öncə ayrı-ayrı mövcud olan muğamlar keçidlər vasitəsilə ifa olunurdu. Müəyyən paralellər apararaq qeyd edə bilərik ki, qeyri-xətti sistemlər açıq olaraq, özləri arasında mövcud olan müəyyən oxşar cəhətlərin cazibəsinə yönələrək növbəti mərhələyə təkan verirlər. Beləliklə, ayrı-ayrılıqda mövcud olan qatlar arasında əlaqə yaranır ki, bu da öz növbəsində sistemdə dəyişikliklər əmələ gətirir. Məhz bunun nəticəsində də tədqiq olunan muğamların inkişaf qatlarında mövcud olan sinerji üzə çıxır.

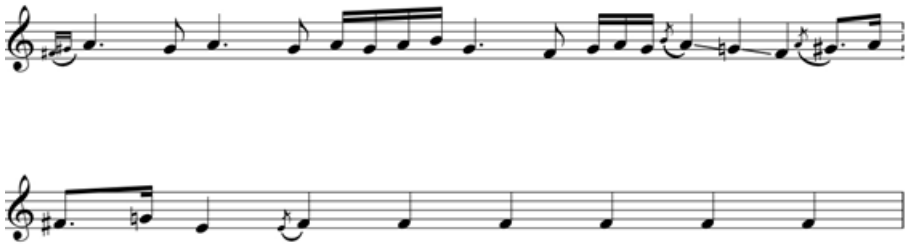
Bütün bunları rəhbər tutaraq muğam sənətinin təşəkkül tapdığı dövrlərdə qeyri-xəttiliyin funksionallığının daha mühüm olması faktını təsdiq edə bilərik.

Təqdim olunan materialda "Rast" və "Şur" instrumental muğamlarında mövcud olan qeyri-xətti qatlar tədqiq olunmuşdur. Prioritet istiqamətini bifurkasiyalar təşkil edən bu təhlillər iki istiqamətdə öz əksini tapmışdır. Bunlardan biri bifurkasiyalarla zəngin muğam kompozisiyasına ənənəvi, digəri isə daha müasir prizmadan baxışı özündə ehtiva edir. Bifurkasiya-şaxələnmə nöqtəsindən mümkün yolayrıclarını özündə ehtiva edir və özününizam prinsipi əsasında qurulan sistemlərin inkişaf yollarının müxtəlifliyinə şərait yaradan əsas təkanverici funksiya olaraq çıxış edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, təhlilə cəlb olunmuş muğamlar fərqli nəsillərə mənsub iki tarzən- Vamiq Məmmədəliyev və Şəhriyar İmanovun ifasından nota alınmışdır. Bu isə etnomusiqişünaslığın bazasında mühüm önəm daşıyan antropoloji metodun da səmərəliliyindən xəbər verir və dolayısıyla muğam sənətinin unikallığını, daima inkişafda olduğunu bir daha sübuta yetirir.

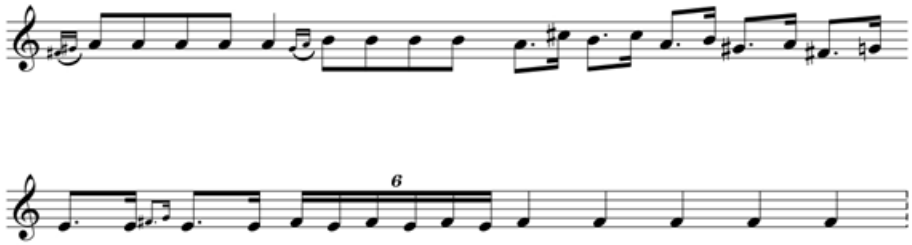
Sözügedən muğamlar bir-birilə yaxınlıq təşkil etdiyindən aşkar qatlarda əsasən "Rast" və "Şur" boyalı muğamlara keçidlər açıq-aydın hiss olunur. Daha dəqiq desək buraya sinergetik paradiqmanın "attraktor" prinsipini şamil etmək olar. Belə ki, attraktor sözü latın dilindən "attrahere"-"cəzb etmək" mənasını ifadə edir və açıq fəzada olan sistemlərin müəyyən cazibə istiqamətlərinə yönləndirilmələri ilə izah olunur. Təhlil olunan hər iki muğamın ilkin inkişaf mərhələlərində bir növ "Rast" və "Şur" ailəsinə mənsub müxtəlif muğamlar arasında attraktor vəziyyətində olan musiqi quruluşu sezirik. Məsələn, "Rast" instrumental muğamının ilkin inkişaf dalğalarında biz "Mahur-hindi", "Şahnaz", "Dilkəş", "Kürdi", "Çoban bayatı" muğamlarının növbələşməsini müşahidə edirik ki, bu da bir növ iki muğam ailəsi arasında cazibə nöqtələrinə yönələn bir kompozisiya təəsüratı yaradır. Lakin növbəti, daha kəskin inkişaf prosesi ilk baxışdan heç bir uyğunluq təşkil etməyən muğamlara bifurkasiyanı ehtiva edir ki, bu keçidlər üçün bəzən çox xırda bir nüans mühüm təkan funksiyasını daşıya bilər. Belə ki, "Qərai" şöbəsində medianta pilləsinin yarım ton bəmləşməsilə bir növ major boyası eyniadlı minorla əvəz olunur ki, bu da birbaşa olaraq bizi "Bayatı-Şiraz" muğamının "Bayatı-İsfahan" şöbəsinə kökləyir.

Eyni mənzərə "Şur" instrumental muğamında da müşahidə olunur ki, bu da öz növbəsində bir daha muğamlar arasında mövcud olan sinerjini daha aydın şəkildə nəzərdən keçirməyə imkan yaradır. Başqa sözlə desək, bir-birilə bağlı olan muğamların intonasiyalarında, müəyyən elementlərində mövcud bənzərlik onlar arasında olan bağlılığı bir yox, bir neçə amil vasitəsilə üzə çıxarır. Belə ki, ilkin inkişaf prosesində yenə də "Rast" və "Şur" ailəsinə mənsub muğamların növbələşməsi müşahidə olunur. Daha dəqiq desək "Şahnaz" və "Bayatı-Kürd" muğamları vasitəsilə "Şur"da bərqərar olan muğam kompozisiyası "Kərkükü" guşəsinin daxil olması ilə "Rast"a yönəlməyə başlayır. Əslində bu yönəlmə intonasiyası "Bayatı-Kürd"ün öz daxilində də var, lakin sözügedən muğam "Şur" ailəsinə mənsub olduğundan cazibə qüvvəsi (attraktor) bizi ilkin inkişaf nöqtəsinə qaytarır.



Lakin “Kərkükü” guşəsinin muğama daxil olması ilə verilən bu intonasiya üzərində bir möhkəmlənmə müşahidə olunur ki, bu da öz növbəsində cazibə qüvvəsini “Şur”dan uzaqlaşdıraraq “Rast”a yaxınlaşdırır.

Kərkükü



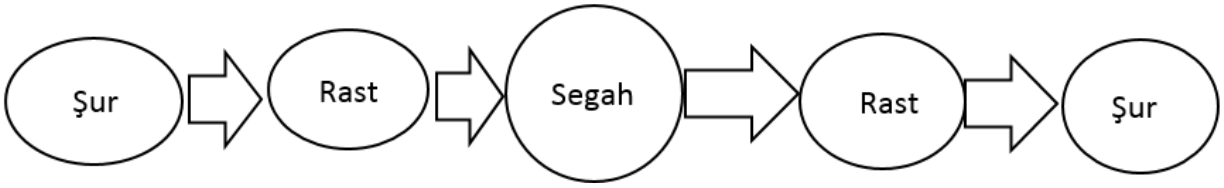
Məhz “Kərkükü”dən sonra muğam kompozisiyası “Rast” boyasına köklənərək bu ailəyə mənsub “Qatar” muğamı ilə davam edir.

Onu da qeyd edək ki, “Qatar” muğamının əvəzinə “Çoban bayatı”, “Bayatı-Qacar” muğamlarına da yönəlmək olardı. Bu məqamda yenə də sinergetik paradiqmanın “verilən alternativlərdən ideya seçimi” prinsipinə uyğun olaraq eyni bir pillənin özündə ehtiva etdiyi müxtəlif muğamları seçmək olar. Burada əsas məqam keçiləcək yeni muğamın növbəti bifurkasiyalar üçün nə dərəcədə əlverişli imkan yaratmasıdır.

Burada, eyni zamanda, muğamların improvizəli başlancığını vurğulamaq zəruridir. Belə ki, impovizəli sənət növü olaraq muğamın ifası mütləq ki, ifaçının ruh halı ilə əlaqədardır və məhz bu yöndən yanaşaraq yuxarıda qeyd olunan “Çoban bayatı”, “Bayatı-Qacar” muğamlarına da bifurkasiyanın mümkün olması ifaçının həmin an üçün hökm sürən hissiyatına bağlıdır. Şübhəsiz ki, bu alternativlərin hər biri özü-özlüyündə yeni bifurkasiyalar üçün bir potensial daşıyır. Çünki muğamın melodikası, eləcə də harmonik əsasında mövcud olan sonsuz improvizə və keçid imkanları mümkün hər bir variantın yeni qeyri-xətti qatlar yaratması faktını sübuta yetirir.

“Rast” və “Şur” instrumental muğamlarının bifurkasiyalar ilə zəngin təhlil planında mühüm yeri “Segah” muğamı tutur. Aydın məsələdir ki, bu keçid məhz “Şikəsteyi-fars” şöbəsi vasitəsilə, “Şur”da isə “Sarənc” şöbəsindən sonra baş verir. Bu sözügedən bifurkasiyanın yalnız aydın görünən tərəfidir. Daha dərin qeyri-xətti qatlar yaradan tərəfi isə yenə də “verilən alternativlərdən ideya seçimi” prinsipinin rəhbər tutulması ilə “Segah” ailəsinə mənsub fərqli muğamların ifası, o cümlədən bu muğamların təkcə “Mayə”sinin yox, mikrosilsilə şəklində digər şöbələri ilə birgə ifasıdır. Məsələn, “Şur” instrumental muğamında “Segah” ailəsinə mənsub “Zabul-segah” muğamının seçilməsi bizə “Şüştər”, “Hümayun”, “Şur”, oradan da “Rəhab” və digər muğamlara bifurkasiya üçün çox əlverişli bir şərait yaradır.

Beləliklə, “Segah” muğamını keçidlərlə zəngin “Rast” və “Şur” instrumental muğamlarının inkişaf dinamıkasında bir növ kulminasiya, kəsişmə nöqtəsi kimi də şərh etmək olar. Bundan əlavə o həm də instrumental muğam daxilində özünəməxsus dairəvi quruluş yaradır.



Bu cəhətdən çıxış edərək isə dairəvilik prinsipinin nəinki bütöv instrumental muğam quruluşunda, eləcə də qeyri-xətti qatlar vasitəsilə baş verən bifurkasiyaların ardıcıllığında mövcudluğunu bir daha vurğulamaq olar.

Məlum olduğu kimi, bəzi hallarda müasir təmayüllər məhz əsrlərlə kök salmış ənənələr əsasında yaranır və muğam-dəstgahlar da mövcud ənənələrə xələl gətirmədən müxtəlif üslublar, təmayüllərlə paralel şəkildə dərin axtarışların aparılması üçün olduqca zəngin bir bazadır. Məhz bu baxımdan monodik musiqinin ilkin mərhələlərinə xas olan keçid potensialını sinergetik paradiqmanın əsas prinsipləri vasitəsilə izah etmək və bu əsasda qeyri-xəttiliyin təzahürü olan daha sərbəst keçidlər aşkar etmək mümkündür. Bir məqamı xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, muğamların nəhayətsiz enerjisi, hüdudsuz improvizə potensialı ifaçı və tədqiqatçıya nə qədər geniş yaradıcı imkanlar yaratsa da, eyni zamanda, son dərəcə ehtiyatlı və məntiqli bir dramaturji quruluş tələb edir. Bu baxımdan bəzən bir pillənin bir yox, bir neçə muğama və ya şöbəyə bifurkasiya potensialı daşıması ifaçı və tədqiqatçını diqqətlə, düzgün və ümumi quruluşa xələl gətirməyəcək şəkildə bu imkanlardan istifadə etməyə sövq edir. Belə ki, özündə sonsuz improvizə potensialı və ideya seçimi daşıyan bir muğam nümunəsi digər muğamlara bifurkasiyalarla zəngin olsa da bu keçidlərdən düzgün və səmərəli istifadə əsas şərtdir. Hər yeni keçid yeni qeyri-xətti qatlar yaradaraq bifurkasiyanın daha da genişlənməsi və dəstgahdaxili mikrosilsilənin yaranması üçün də əlverişli şərait yaradır.

Əslində ifaçılıq tarixi əsrlər öncəyə aparan muğam-dəstgahların digər muğamlara keçidlərlə ifa olunması ənənəsi bu gün də çox nadir hallarda olsa da müşahidə olunur və tədqiqat obyekti olaraq məhz XXI əsrin metodoloji bazası prizmasından təhlili mövcud sinerjini daha aydın şəkildə araşdırmağa imkan yaradır. Tədqiqat prosesində qarşıya qoyulan əsas məqsədlərdən biri muğam sənətinin əsas qanunauyğunluqlarını qoruyub saxlayaraq onun immanent xüsusiyyətlərinə xələl gətirməmək, əksinə, muğamları elmin müasir nailiyyətləri vasitəsilə ilkin ifa üsullarına yaxınlaşdırmaq olmuşdur.

Qeyd etdiyimiz kimi, eyni özəkdən, eyni qaynaqdan öz başlanğıcını götürən təhlil prosesində bu fərqlilik bifurkasiyaların inkişaf istiqamətində özünü göstərir. Belə ki, ilkin təhlil prosesində daha ənənəvi üsulla baş verən hər bir keçid bir növ üfüqi hərəkət üzrə davam edir. Verilən musiqi parçasında yeni təkan pillələrinin yol açdığı keçidlər sinergetik paradiqmanın əsas prinsipləri, tərkib hissələri vasitəsilə öyrənilir. Bu inkişaf prosesi bir melodik əsasdan törəyərək, instrumental muğam daxilində mikrosilsilələr yaradır, bir muğamdan bəzən bir yox, bir neçə istiqamətə şaxələnir. Bu şaxələnmələr isə öz növbəsində ümumi dramaturji ardıcıllığı pozmayaraq inkişafı üfüqi istiqamətdə öz kulminasiyasına doğru aparır.

Beləliklə, "Rast" və "Şur" instrumental muğamları əsasında aparılan təhlillər onların öz daxili quruluşunda, eləcə də hər ikisi arasında mövcud olan geniş keçid potensialı və sinerjinin daha dərin qatlar səviyyəsində mövcudluğu faktını ortaya çıxarır. Maraqlıdır ki, nəinki eyni muğamı dəfələrlə ifa edən ifaçı, eləcə də onu tədqiq edən tədqiqatçı üçün də daxili dramaturgiyasında mövcud olan sonsuz improvizə potensialı "təkrarlıq", "bənzərlik" kimi anlayışlara yeni prizmalardan yanaşaraq hər dəfə yeni tapıntılarla zəngin təhlil nəticəsinə sövq edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bağırova, S.Y. Azərbaycan muğamı. Məqalələr, məruzələr, tədqiqatlar / S.Bağırova. – Bakı: Elm, – 2007. – 298 s.
2. Dadaş-zadə, K.H. Aşıqşünaslığın tarixi və nəzəriyyəsi / K. Dadaş-zadə. – Bakı: ADMİU mətbəəsi, – 2019. – 160 s.
3. Nəcəfzadə, A.İ. Muğam / A.İ. Nəcəfzadə, Məmmədəliyev V. M – Bakı: Ecoprint, – 2017. – 160 s.
4. Евин, И.А. Искусство и синергетика / И.Евин. – Москва: Либроком, – 2009. – 208 с.
5. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика: начала нелинейного мышления / Е.Князева. С.Курдюмов – Москва: Обществ. науки и современность, – 1993.

Alexandria Sultan von BRUSELDORFF
Soprano, voice researcher, vocal pedagogue
Head of Voice Research Scientific Laboratory
Ph.D. candidate in Musicology
Azerbaijan National Conservatory, Baku, Azerbaijan
Master of Music in Voice Performance and Pedagogy
Westminster Choir College of Rider University, Princeton, NJ, the USA
Email: alexandriasultan@outlook.com

PUTTING THE AZERBAIJANI MUGHAM SINGING VOICE ON THE WORLD MAP: EXPLORING LARYNGEAL BIOMECHANICS IN AZERBAIJANI MUGHAM SINGING - INSIGHTS FROM MEDICAL AND ACOUSTIC TECHNOLOGIES

Abstract: *This paper discusses contemporary approaches and methodologies for studying the acoustical and physiological aspects, specifically the laryngeal biomechanics, related to the singing voice of Azerbaijani mugham performers. The study utilizes medical technologies and acoustic analysis programming to examine various aspects of the voice apparatus of Azerbaijani mugham singers during singing, including larynx position, timbre, vibrato, and zengule technique. Acoustic analysis using Long-Term Average Spectrum (LTAS) has shown that the presence or absence of the singer's formant can vary depending on factors such as tonality, tessitura, and lyrics of the vocal mugham material. In some musical pieces within the low-pitched range (bam) and high-pitched range (zil), the singer's formant was observed, while in others, it was not observed. High-speed video endoscopy and high-speed flexible fiberoptic nasopharyngolaryngoscopy analysis revealed that, in the bam range, the vocal technique emphasizes chest resonance and a speech-like quality, achieved by slight constriction of the pharynx and shortening and thickening of the vocal folds. On the other hand, in the zil range, the vocal folds are stretched and stiffened, creating a ringing sound. The zengule technique in the zil range involves intense muscular constriction in the pharynx, and during phonation, the vocal folds partially close, resulting in vibration only at the edges. Magnetic Resonance Imaging (MRI) analysis revealed that what is commonly called boğaz səsi (throat sound) is a rapid physical movement of the larynx. This movement occurs during melismatic transitions from the low-pitched bam to the high-pitched zil range. Professional khanende have the flexibility to choose between different vocal registers (M1 chest and M2 head) and muscle approaches (TA and CT) based on the melodic context, lyrics, and performance setting during mugham singing. During the powerful climax of the melody in the zil portion, professional khanende maintained a chest-dominant vocal production while accessing the higher range of their voice. They continued to utilize the thyroarytenoid (TA) dominant muscle position in the high range, which led to an extremely high larynx position.*

Keywords: *voice acoustics, voice physiology, laryngeal biomechanics, Azerbaijani mugham singers, khanende, boğaz səsi (throat sound), medical technologies, acoustic analysis programming, Long-Term Average Spectrum (LTAS), singer's formant, tessitura, voice apparatus, larynx position, pharynx, vocal folds, timbre, vibrato, zengule, bam, zil, voice registers, M1 & M2, chest & head voices, TA & CT muscles, endoscopy, high-speed flexible fiberoptic nasopharyngolaryngoscopy, Magnetic Resonance Imaging (MRI)*

Aleksandriya Sultan fon BRÜSELDORFF
Soprano, səs tədqiqatçısı, vokal pedaqoqu
Səsin Tədqiqi Elmi Laboratoriyasının rəhbəri
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının doktorantı, Bakı, Azərbaycan
İfaçılıq və vokal pedaqogikası üzrə magistr
Rayder Universitetinin Vestminister Xor Kolleci
Prinston, Nyu-Cersi, Amerika Birləşmiş Ştatları

DÜNYA ARENASINDA AZƏRBAYCAN VOKAL MUĞAMININ TƏBLİĞİ: AZƏRBAYCAN MUĞAM İFASINDA QIRTLAQ BIOMEXANİKASININ TİBBİ VƏ AKUSTİK TEXNOLOGİYALARIN İSTİFADƏSİ İLƏ TƏDQİQATI

Xülasə: *Bu məqalədə Azərbaycan muğam ifaçılarının vokal səsi ilə bağlı akustik və fizioloji aspektlərin, xüsusən də qırtlağın biomexanikasının tədqiqi üçün tətbiq edilən müasir yanaşma və metodologiyalardan bəhs edilir. Tədqiqatda Azərbaycan muğam ifaçılarının ifa zamanı səs aparatının müxtəlif aspektlərini, o cümlədən qırtlaq mövqeyi, tembr, vibrato və zənqulə texnikasını tədqiq etmək üçün tibbi texnologiya və akustik təhlil proqramlarından istifadə olunur. Uzunmüddətli orta spektrin (LTAS) istifadəsi ilə aparılmış akustik təhlil göstərdi ki, səs formantının olub-olmaması vokal muğam materialının tonallığı, tessiturası və lirikası kimi amillərdən asılı olaraq dəyişə bilər. Bəzi musiqi fraqmentlərində aşağı (bəm) və yuxarı (zil) diapazonunda səs formantı müşahidə edilmiş, bəzilərində isə aşkar edilməmişdir. Yüksək sürətli video endoskopiyanın və yüksək sürətli çevik fiber optik nazofarinqolarinqoskopiyanın təhlili onu göstərdi ki, aşağı diapazonda, bəmdə, səs texnikası sinə rezonansı, udlağın bir qədər daralması, səs qıvrımlarının qalınlaşması ilə əldə edilir. Digər tərəfdən, yüksək diapazonda, zildə, səs qıvrımları uzanır, nazikləşir və cingiltili gur səs yaradır. Zil diapazonunda zengulə texnikası udlaqda intensiv əzələ daralmasına gətirir və fonasiya zamanı səs qıvrımları qismən bağlanır və yalnız kənarlarda vibrasiyaya səbəb olur. Maqnit rezonans tomoqrafiyasının (MRT) təhlili onu göstərdi ki, adı çəkilən "boğaz səsi" melismatik ifa zamanı və aşağı diapazon olan bəmdən yüksək diapazon olan zilə keçid zamanı qırtlaq mövqeyində və hündürlüyündə sürətli və kəskin dəyişikliklərlə xarakterizə olunur. Peşəkar xanəndələr muğam ifası zamanı melodik kontekstdən, lirika və şəraitdən asılı olaraq müxtəlif səs registrləri (M1 sinə və M2 baş) və əzələ yanaşmaları (TA və CT) arasında seçim edə bilirlər. Zil hissəsində melodiyanın kulminasiyası zamanı peşəkar xanəndələr səslərini daha yüksək diapazona çatdıraraq, dominant sinə səsi rejiminə ustünlük verirlər. Onlar yüksək diapazonda dominant tiroaritenoid (TA) əzələlərindən istifadə etməyə davam edirlər və nəticədə son dərəcə yüksək qırtlaq mövqeyi yaranır.*

Açar sözlər: *səs akustikası, səs fiziologiyası, qırtlaq biomexanikası, Azərbaycan muğam ifaçıları, xanəndə, boğaz səsi, tibbi texnologiyalar, akustik təhlil proqramları, uzunmüddətli orta spektr (LTAS), səs formantı, tessitura, səs aparatı, qırtlaq mövqeyi , udlaq, səs qıvrımları, tembr, vibrato, zengulə, bəm, zil, səs registrləri, M1 və M2, sinə və baş səsləri, TA və CT əzələləri, endoskopiya, yüksək sürətli fiber optik çevik nazofarinqolarinqoskopiya, maqnit rezonans tomoqrafiyası (MRI).*

Александрия Султан фон БРЮСЕЛЬДОРФФ
Сопрано, исследователь голоса, вокальный педагог
Руководитель Научной Лаборатории Исследования Голосов
Докторант Азербайджанской Национальной Консерватории, Баку, Азербайджан
Магистр музыки по исполнительству и вокальной педагогике
Вестминстерский Хоровой Колледж Райдерского Университета
Принстон, Нью-Джерси, США

ПРОДВИЖЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ВОКАЛЬНОГО МУГАМА НА МИРОВОЙ АРЕНЕ: ИССЛЕДОВАНИЕ БИОМЕХАНИКИ ГОРТАНИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ МУГАМНОМ ПЕНИИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МЕДИЦИНСКИХ И АКУСТИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация: *В данной статье рассматриваются современные подходы и методологии изучения акустических и физиологических аспектов, в частности биомеханики гортани, связанных с певческим голосом азербайджанских исполнителей мугама. В исследовании используются медицинские технологии и программы акустического анализа для изучения различных аспектов голосового аппарата азербайджанских исполнителей мугама во время пения, включая позицию гортани, тембр, вибрато и технику зенгуле. Акустический анализ с применением долгосрочного*

среднего спектра (LTAS) показал, что присутствие или отсутствие певческой форманты может варьировать в зависимости от таких факторов, как тональность, тесситура и лирика вокального мугамного материала. В некоторых музыкальных фрагментах в низком (бам) и высоком (зиль) диапазонах певческая форманта наблюдалась, в других - ее не было выявлено. Анализ высокоскоростной видеоэндоскопии и высокоскоростной гибкой волоконно-оптической назофаринголарингоскопии показал, что в низком диапазоне, баме, вокальная техника акцентирует грудную резонансность, достигаемую легким сужением глотки и сокращением, утолщением голосовых складок. С другой стороны, в высоком диапазоне, зиле, голосовые складки растягиваются и становятся тонкими, создавая звонкий звук. Техника зенгуле в диапазоне зиль включает интенсивное мышечное сокращение в глотке, и во время фонации голосовые складки частично закрываются, вызывая вибрацию только на краях. Анализ магнитно-резонансной томографии (МРТ) показал, что так называемое "boğaz səsi" (горловой звук) характеризуется быстрыми и резкими изменениями положения и высоты гортани во время мелизматических исполнений и переходов от низкого диапазона, бама, к высокому диапазону, зилю. Профессиональные ханенде имеют гибкость выбора между различными голосовыми регистрами (M1 грудной и M2 головной) и подходами мышц (TA и CT) в зависимости от мелодического контекста, лирики и условий во время исполнения мугама. Во время мощного кульминационного момента мелодии в части зиль, профессиональные ханенде поддерживают доминирующее грудное вокальное воспроизводство, достигая более высокого диапазона своего голоса. Они продолжают использовать доминирующую щиточерпаловидную (TA позицию мышц гортани в высоком диапазоне, что приводит к крайне высокому положению гортани.

Ключевые слова: *акустика голоса, физиология голоса, биомеханика гортани, азербайджанские исполнители мугама, ханенде, boğaz səsi (горловой звук), медицинские технологии, программы акустического анализа, долгосрочный средний спектр (LTAS), певческая форманта, тесситура, голосовой аппарат, положение гортани, глотка, голосовые складки, тембр, вибрато, зенгуле, бам, зиль, голосовые регистры, M1 и M2, грудной и головной голоса, мышцы TA и CT, эндоскопия, высокоскоростная гибкая волоконно-оптическая назофаринголарингоскопия, магнитно-резонансная томография (МРТ).*

INTRODUCTION

Azerbaijani traditional vocal-instrumental mugham is a form of classical music rooted in a rich musical heritage and incorporates unique styles and techniques specific to different regions of Azerbaijan, including Karabakh, Shamakhi, Shirvan, Baku, Lankaran. Mugham is an important part of Azerbaijani culture and is recognized as a UNESCO Intangible Cultural Heritage of Humanity [37]. Vocal performance, commonly known as mugham singing, represents the main form of expression in Azerbaijani mugham art. The unique sound produced by mugham singers (*khanende*) is one of the most important components of the Azerbaijani mugham. It is the 'DNA,' the building block, the heart, and the soul of Azerbaijani vocal heritage [25]. The unparalleled mastery of the *khanende* showcases a wide range of vocal techniques, from soft chant-like sounds in the low-pitched range, often referred to as *bam* in traditional terminology, to powerful crescendos in the high-pitched range, known as *zil*. During the performance, *khanende* utilizes various vocal techniques, such as *melismas*, *glissandos*, and *portamentos*, as well as vocal ornamentations like *trills*, *runs*, and *grace notes*. In addition, mugham singers commonly employ the *zengule* technique, which involves rapidly alternating between two adjacent notes in a single breath at the top range of their voices, creating a trilling effect that adds another dimension to their performances. These techniques allow for the singing of a single syllable across multiple notes and the bending and stretching of notes to create subtle variations in pitch, enabling *khanende* to explore the full range of their voices, including chest, head, and falsetto registers [26, 27].

There have been considerable scholarly works, ethnomusicological studies, and dissertations that touch upon various aspects of mugham. These studies mainly explore the cultural and historical context of the mugham, its melodic structures, improvisational techniques, and the role of mugham singers within the tradition, however, they have not delved into the physiological and acoustical aspects of mugham vo-

cal production. Despite considerable research dedicated to examining Azerbaijani mugham many unresolved inquiries persist, impeding a comprehensive objective understanding of this culturally rich vocal tradition of mugham. The questions such as: What transpires inside the throat of the *khanende* during the performance? What acoustic and physiological vocal techniques are being applied during singing in *bam* or *zil* or *zengule*? How does the voice apparatus, as a physiological instrument, function during the performance of mugham? remain unanswered.

This paper discusses contemporary approaches and methodologies for studying the acoustical and physiological aspects, specifically the laryngeal biomechanics, related to the singing voice of Azerbaijani mugham performers. The author's research on the vocal qualities of *khanende* is motivated by the current predominant practices in modern vocal pedagogy and the field of voice science, which utilize advanced medical and acoustic technologies to explore vocal characteristics across diverse singing musical genres. This paper is part of a groundbreaking multidisciplinary doctoral dissertation conducted at the Azerbaijan National Conservatory. It represents a significant milestone in Azerbaijani musical science, advancing our understanding of vocal performance in mugham and aiming to address the current knowledge gap in voice science and vocal pedagogy regarding the voice formation of mugham singers. The study utilizes medical technologies and acoustic analysis programming to examine various aspects of the voice apparatus of Azerbaijani mugham singers during singing, including larynx position, timbre, vibrato, and *zengule* technique. This study examines the acoustic characteristics of the voice that contribute to the power and strength exhibited by Azerbaijani mugham singers and aims to compare these acoustic characteristics with those observed in Western operatic singers. The objective of this study is to determine which laryngeal mechanism, M1 (chest register) or M2 (head register), mugham singers employ when performing in the low-pitched *bam* and high-pitched *zil* ranges. Additionally, the research aims to explore the utilization of a specific technique known as *boğaz səsi* (throat sound) in Azerbaijani traditional vocal terminology by mugham singers. Furthermore, the investigation seeks to identify the distinctions between *boğaz səsi* (throat sound) in mugham singing and other vocal traditions that utilize throat sound techniques.

Advancements in voice research and vocal pedagogy in the late 20th and early 21st centuries have been facilitated by technological innovations like computer acoustic programming and medical tools such as laryngeal endoscopy, high-speed flexible fiberoptic nasopharyngolaryngoscopy, and Magnetic Resonance Imaging (MRI). This progress has primarily been achieved through a collaborative and multidisciplinary approach involving expert researchers and professionals from various fields such as medicine, acoustics, engineering, psychology, and vocal pedagogy. The integration of scientific methods and evidence-based practices has led to the emergence of modern voice science, providing a more comprehensive and accurate understanding of the functioning of the voice apparatus. Initial scientific knowledge about the singing voice was primarily obtained from studies conducted with classically trained voices, particularly those of Western opera-trained singers. This newfound knowledge has paved the way for further exploration of not only Western operatic voices but also a rich tapestry of diverse and distinctive vocal genres of music from different cultures worldwide.

Esteemed scientists in the fields of vocal pedagogy, acoustics, and physiology such as Ingo Titze, Johan Sundberg, Donald Gray Miller, Robert Thayer Sataloff, Cathrine Sadolin, and other prominent researchers have played pivotal roles in investigating and analyzing a wide range of vocal styles, encompassing Western opera [29, 30, 34, 35], Chinese opera [31], American musical theater style [5, 7, 9], belting style [28, 32], country singing [1], Croatian folk singing [8], the high-pitched yodeling of Alpine music [11], the Basque folkloric shout called the Irrintzi [18], Tuvan throat singing [6, 15], beatboxing [21, 22], heavy metal [12], Iranian traditional singing (the characteristics of Tahrir, Tekyeh, and Avaz singing) [4, 10, 36] and others.

FIRST RESEARCH ON AZERBAIJANI VOCAL MUGHAM USING MEDICAL AND ACOUSTIC TECHNOLOGIES

The first acoustic investigation of voice properties among Azerbaijani traditional mugham singers was initiated in 2009 by the author of this paper while writing a master's thesis as part of her Master of Music studies at Westminster Choir College of Rider University in Princeton, USA. In this study, the au-

thor focused on understanding the factors that contribute to the powerful sound of female mugham singers with a specific emphasis on Long-Term Average Spectrum (LTAS) analysis which examined the presence or absence of a singer's formant in the *bam* and *zil* ranges. The singer's formant is a prominent acoustic phenomenon in classically trained voices, especially in bass, baritone, tenor, or alto ranges, allowing them to project over a loud orchestra. It appears as a strong peak in the upper part of the acoustic spectrum (around 2.5-3.3 kHz), resulting from the clustering of the third, fourth, and fifth formants and a result of the lowering of the larynx [33, p.176]. The long-term average spectrum provides valuable insights into the spectral distribution of speech and singing signals over time. It is a non-invasive acoustic voice analysis method that can be conducted offline using tape recordings for studying the vibrating glottis in voice research. Additionally, LTAS analysis is being utilized for screening large populations to detect voice disorders at an early stage and track the progress of voice therapy not only in clinical studies but also in singing voice research [16, p.471]. Findings of the LTAS analysis of five female mugham singers revealed the presence of the singer's formant, indicating a stable and low larynx position, particularly when singing in the *bam* and *zil* ranges (Table 1). The results were presented at the International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus 14) and published in 2014 [25].

Table 1. LTAS measurements from the acoustic spectrum within the expected range of Fs [25].

	***BAM* Hz**	***BAM* dB**	***ZIL* Hz**	***ZIL* Db**
Singer 1. Aygun Bayramova	3262.96	39.35	3953.73	48.69
Singer 2. Shofkat Alekperova	2944.85	31.93	NA	NA
Singer 3. Nazakat Mammadova	3771.95	40.89	3090.27	51.35
Singer 4. Rubaba Muradova	3781.04	44.33	3435.66	47.52
Singer 5. Sakina Ismaylova	3953.73	42.30	2990.29	42.65

Driven by the outcomes of this initial pilot research, in 2017, the author undertook a doctoral dissertation entitled "Research of Acoustic and Physiological Properties of the Voice Apparatus of Azerbaijani Mugham Performers (Khanende)." The primary focus of this study is to address the central question: what vocal modes or registers are utilized by Azerbaijani mugham singers in the low-pitched *bam* and high-pitched *zil* ranges?

INSTRUMENTATION: ACOUSTIC AND MEDICAL TECHNOLOGIES APPLIED IN RESEARCH OF MUGHAM SINGERS' VOICES

The doctoral dissertation encompassed both acoustic analyses using computer programs like non-invasive *Voce Vista*, Electroglottograph (EGG), and *Sopran* software (www.tolvan.com), as well as physiological studies that involved observing the movement of the vocal folds during mugham vocalization. The physiological studies utilized invasive medical technologies such as high-speed video endoscopy and high-speed flexible fiberoptic nasopharyngolaryngoscopy.

To observe the movements of the vocal tract, Magnetic Resonance Imaging in real-time was used. It is important to note that MRI in real time captures crucial movements of the lingual, labial, jaw, velum, pharynx, and larynx, essential for studying vocal tract shaping and articulatory coordination [20, p.53]. On the other hand, to measure lip opening, the width of the pharynx, and the larynx's position during the mugham performance, *Medixant. RadiAnt DICOM Viewer* (Digital Imaging and Communications in Medicine) program was used.

Given the interdisciplinary nature of this study, it necessitated the involvement and expert consultation of professionals specializing in the domains of acoustics, radiology, and otolaryngology from diverse countries, encompassing Azerbaijan, America, Germany, and Sweden.

Approximately 30 singers, including the voices of 18 mugham singers were analyzed from commercially available recordings specifically for acoustic research purposes, encompassing the esteemed luminaries of the past. Additionally, 9 mugham singers and 4 opera singers, participated in person for both physiological and acoustic research.

METHODS, ANALYSIS, AND FINDINGS

This section aims to introduce a study focused on the extraordinary vocal abilities of Alim Qasimov, a highly esteemed and renowned *khanende*, honored with the prestigious International Music Council-UNESCO Prize in 1999 and holding the title of People's Artist of Azerbaijan, who graciously agreed to be one of the central primary subjects in the research. His active involvement played a pivotal role in the study, contributing valuable insights into the intricate nuances of mugham vocalization. Alim Qasimov's voice was recorded at the professional voice recording studio of the International Mugham Center in Baku, Azerbaijan, using an omnidirectional microphone with a flat response curve of up to 20,000Hz while performing *Zabul Segahi* and *Rast* mugham. Subsequently, under the guidance of Professor Johan Sundberg, a renowned voice researcher, and expert in music acoustics, the Long-Term Average Spectrum was examined. Alim Qasimov's LTAS was compared with that of operatic baritone and musical theater singers (Fig.1). It was observed that the operatic baritone exhibited a peak that was approximately 15 dB stronger than A. Qasimov's peak, while A. Qasimov's peak was comparable to the peak observed in musical theater singer [24, p.122].

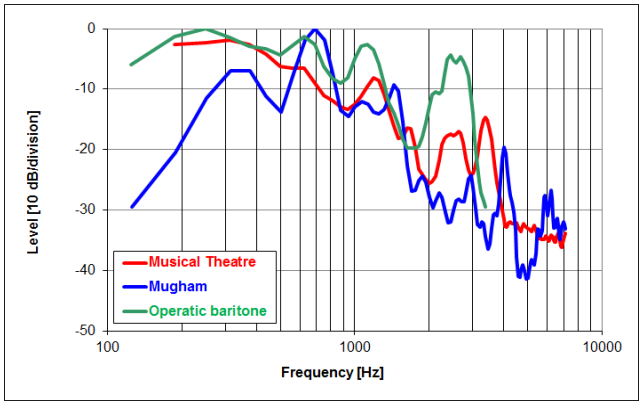


Fig. 1 Superimposition of LTAS curves of mugham singer, operatic baritone, and musical theatre singer. [24, p.122]

Additionally, under the guidance of ENT doctor Fakhriya Asadova, an endoscopic high-speed video (laryngoscopy) of the respiratory tract was conducted which provided a visual examination of the larynx, including the vocal folds and glottis [24, p.122]. It was noted that the length of the oropharyngeal canal changed during mugham singing, affecting the widths of the pharyngeal cavity (Fig.2). Furthermore, during melismatic vocalization in mugham, the larynx played a crucial role in controlling pitch, resonance, and articulation. A. Qasimov utilizes various vocal techniques to navigate the intricate melodic passages, including subtle adjustments of the laryngeal position and muscle coordination. While the ventricular folds and arytenoids may indirectly have contributed to the overall sound produced during mugham singing, the emphasis was more on the breath control and agility of the vocal folds within the larynx to achieve the desired melismatic effects. During vocalization in the low-pitched *bam* range, the vocal folds were shortened and thickened; during vocalization in the high-pitched *zil* range, vocal folds were stretched, stiffened, and working in the full regime.

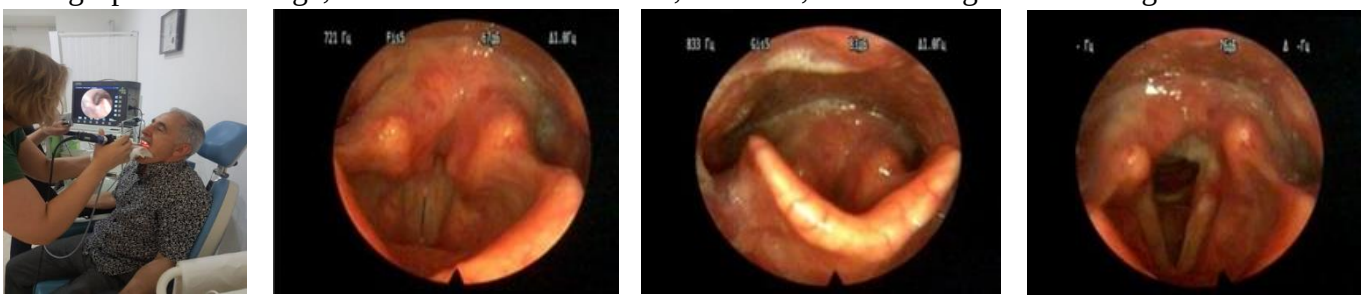


Fig. 2 *Laryngoscopic image visualizing the vocal folds in motion during vocalization on Zabul Segah mugham by Alim Qasimov [24, p.123].*

PHYSIOLOGICAL RESEARCH: MAGNETIC RESONANCE IMAGING (MRI)

In 2019, the author took the initiative to embark on a pioneering research expedition to the University Medical Center Freiburg in Germany. The primary objective of this expedition was to explore the physiological characteristics of the vocal apparatus and discern the vocal mode utilized by *khanende* during singing, employing state-of-the-art real-time Magnetic Resonance Imaging (MRI) techniques for the first time. Esteemed medical experts from Germany, including Prof. Dr. Jurgen Hennig, the Scientific Director of the Department of Diagnostic Radiology and Chairman of the Magnetic Resonance Development and Application Center at the University Medical Center Freiburg, alongside Prof. Dr. Maxim Zaitsev and Dr. Martin Büchert, provided invaluable guidance throughout the MRI procedures.

Fig. 3 Radiologists in Freiburg, Germany, preparing the Azerbaijani mugham singer Mansum Ibrahimov to record his vocal tract while singing using real-time MRI technology (2019).

The research subjects comprised two professional mugham singers, Prof. Mansum Ibrahimov, a People's Artist of Azerbaijan and a soloist at the Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater, and Sedef Budagova, the laureate of the 5th International Mugham Singers Contest. During the procedure, the mugham singers were required to perform seven sections of the *Bayaty-Shiraz* mugham and five sections of the *Mahur-Hindi* mugham within a closed MRI pressure chamber while positioned prone, enduring the characteristic sound produced by the MRI machine (Fig.3). The mugham singers performed in intervals of two minutes to ensure stability in their working larynx. To preserve tonal purity, headphones were employed to convey the initial tones of each musical piece. The imaging data collected underwent a process of reconstruction and fusion with sound (Fig.4, Fig.5).

Fig. 4 The extraction of an indicative frame from a specific moment of singing, showing mid-sagittal images of the vocal tract configuration of *khanende* Sedef Budagova while singing *Mahur-Hindi* mugham in MRI chamber at the University Medical Center Freiburg in Germany in 2019 (left). The measurements of the lip opening, width of the pharynx, and position of the larynx via *Medixant. RadiAnt DICOM Viewer* software, Azerbaijan 2020 (right).

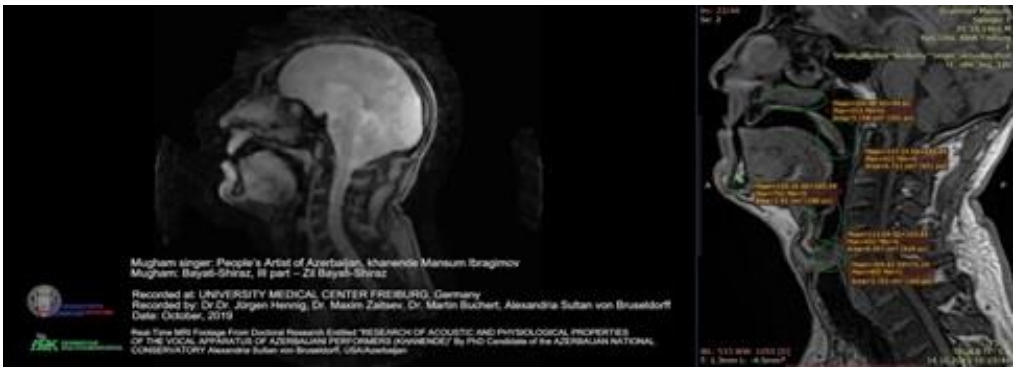


Fig. 5 The extraction of an indicative frame from a specific moment of singing, showing mid-sagittal images of the vocal tract configuration of *khanende* Mansum Ibrahimov while singing *Bayaty-Shiraz* mugham in MRI chamber at the University Medical Center Freiburg in Germany in 2019 (left). The measurements of the lip opening, width of the pharynx, and position of the larynx via *Medixant. RadiAnt DICOM Viewer* software, Azerbaijan, 2020 (right).

Besides the real-time dynamic MRI, high-speed video endoscopy and high-speed flexible fiberoptic nasopharyngolaryngoscopy were also conducted on the subjects with the assistance of the Director of the Freiburg Institute for Musicians' Medicine, otolaryngologist Prof. Dr. Med. Bernhard Richter (Fig.6).

Fig. 6 *Khanende* Mansum Ibrahimov singing *Bayaty-Shiraz* mugham while undergoing high-speed flexible fiberoptic nasopharyngolaryngoscopy (upper left) and the image of the vocal folds in motion (lower left). *Khanende* Sedef Budagova singing *Mahur-Hindi* mugham while undergoing high-speed flexible fiberoptic nasopharyngolaryngoscopy (upper right) and the image of the vocal folds in motion (lower right). Freiburg Institute for Musicians' Medicine, Germany, 2019.

Upon returning to Baku, Azerbaijan, the selected portion of the MRI footage was analyzed with the assistance of radiologist Dr. Farkhad Garayev, with *Medixant RadiAnt DICOM Viewer* to measure lip opening, pharynx width, and position of the larynx during the performance of various mugham sections (Fig.7, Table 2).

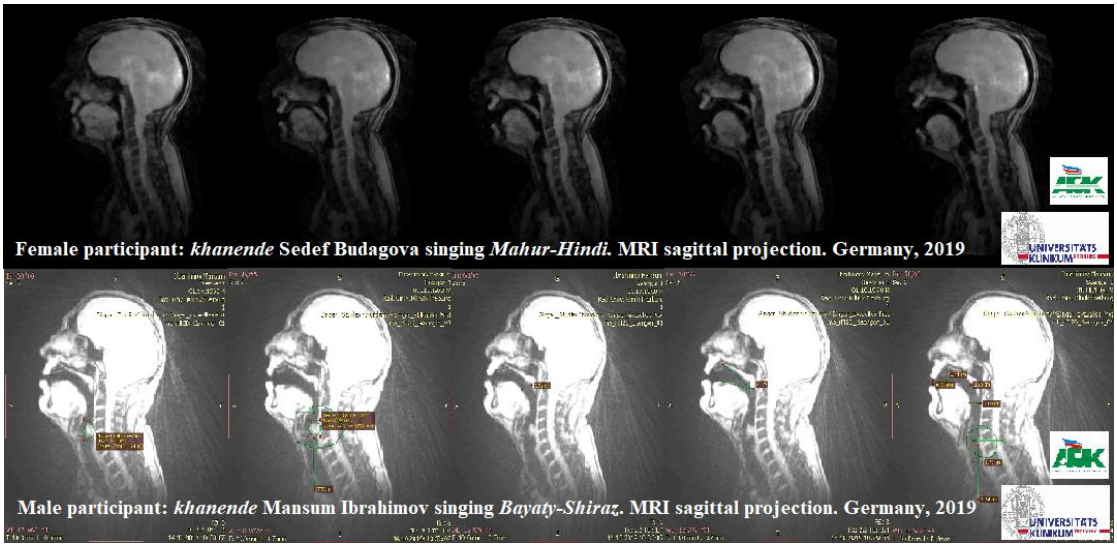


Fig. 7 Mid-sagittal MRI images of the vocal tracts for each of the two mugham singers (*khanende*) demonstrating the gradual opening of the vocal tract, widening of the pharynx, and changes in tongue and larynx position during the performance of mugham.

Table 2. Findings of MRI analysis conducted via *Medixant RadiAnt DICOM Viewer* program.

Aspect	Observation
Register Usage in *Bam*	Both male and female participants predominantly used the M1-chest register in the *bam* range, characterized by the dominance of the thyroarytenoid (TA) muscle.
"Mixing Voice" Technique in Mid-Range	The "mixing voice" technique combined activation of both thyroarytenoid (TA) and cricothyroid (CT) muscles and was typically used in the mid-range with a moderately raised larynx position.
Register Usage in *Zil*	Both male and female participants demonstrated an extremely high larynx position during the climax and a high-pitched *zil* portion characterized by the dominance of the thyroarytenoid (TA) muscle in the head portion of the voice.

WESTERN VOCAL PEDAGOGY AND VOICE SCIENCE LITERATURE OVERVIEW

Prior to delving into the discussion of the findings, it is crucial to grasp the pedagogical and scientific fundamentals of vocal registration and vocal modes, as well as the muscle functions involved. Additionally, it is essential to explore the interconnection between vocal styles and the utilization of distinct registers.

To understand the dynamics of vocal production and identify specific characteristics associated with different vocal techniques and registers, several important factors should be considered: knowledge of the anatomical structures involved in voice production, such as the vocal folds, larynx, respiratory system, and resonators; understanding the interaction of these structures during airflow and vocal fold vibration, including the roles of various muscles in controlling pitch, intensity, and timbre; awareness of the acoustic traits of various vocal techniques, along with the contribution of various frequencies, harmonics, and resonances to the general sound fine and perception of the voice; recognizing the influence of articulatory adjustments on vocal production, such as the tongue, lips, and jaw, which can affect resonance and articulation; developing keen listening skills that are crucial for identifying and discerning variations in pitch, tone quality, resonance, and articulation.

Additionally, the identification of vocal registers is another important factor in studying different vocal techniques and styles. "The laryngeal nature of singing-voice registers, to which the term register may sometimes solely refer [13], can be described in terms of vocal-fold biomechanics, glottal-flow properties, and non-linear dynamics." [14, p.363] From a physiological standpoint, several researchers, have described human voice production in terms of four laryngeal mechanisms (M0, M1, M2, M3), each associated with a distinct biomechanical configuration of the laryngeal vibrator across the vocal frequen-

cy range [23, 14, p.363]. The usage of M0, also known as vocal fry or strohbass, can be found in certain styles of singing, particularly in Rhythm and Blues. The laryngeal mechanism M3, synonymous with the whistle or flute register, may be employed in singing to reach the highest notes in the upper range of light sopranos. It could be utilized in classical, jazz, and pop singing for the specific whistle effect. The primary mechanisms (M1 and M2) are utilized in both classical and non-classical singing styles. Modal, chest, and male head voices are produced in M1. The chest register, also known as the chest voice M1, is primarily controlled by the thyroarytenoid (TA) muscle. In this mode, the vocal folds are shortened and thickened [19, p.50]. Male falsetto and female head voices are produced in M2. In this mode, the vocal folds are stretched and stiffened and predominantly controlled by the cricothyroid (CT) muscle [19, p.50]. During male falsetto M2 mode vocal folds lengthen and become thinner, resulting in a higher pitch and lighter quality of sound, and vocal folds partially close, allowing a small portion of the vocal fold edge to vibrate. Compared to other vocal registers or vocal modes, such as modal or chest voice, the tension in the vocal folds is reduced. During phonation in the M2 mode of the female head register, the CT muscles contract and exert tension on the vocal folds. This muscular action elongates and tenses the vocal folds, resulting in a thinner and more tightly stretched configuration (Table 3).

Table 3. Laryngeal mechanisms of female and male speaking and singing vocal styles: muscle and vocal fold configuration description.

Laryngeal Mechanism	Voice Registers	Vocal Styles	Muscles Involved	Vocal Fold Configuration
M1	Modal Male chest Female chest Male head	Speaking Classical Non-classical	Thyroarytenoid (TA) muscle	Shortened and thickened vocal folds
M2	Female head Male falsetto	Classical Non-classical	Cricothyroid (CT) muscle	Female head - folds stretched, and stiffened, working in the full regime Male falsetto - folds partially close, vibrating only the edges of the vocal folds, the sound is breathier

Vocal registers, also known as vocal modes, are unique physiological configurations in which the larynx, along with the muscles in and around the voice apparatus, can adjust into specific positions to produce distinct sound colors or acoustic effects. Vocal modes serve as vehicles for singers to comprehend the intricacies of the vocal mechanism and the varying configurations of the larynx during singing across different genres. The ability to reproduce and control vocal registers is influenced by a multitude of factors, with the position of the larynx being of particular significance. The dynamic movement of the larynx, ascending and descending during singing, plays a pivotal role in modulating vocal registers.

Different vocal techniques and styles of singing may involve variations in larynx position. For example, in classical singing, there is a general emphasis on maintaining a lower or relatively stable larynx position while utilizing both chest M1 and head registration M2. In classical singing, singers strive to achieve a seamless transition between the chest and head registers, navigating through the *passaggio* zone of their voice. The objective is to achieve a unified sound with smooth legato, aesthetic beauty, and a consistent vocal line. In vocal pedagogy, this technique is referred to as "mixing" and involves blending different registers or vocal qualities during singing. This blending takes into account various factors such as vocal balance, repertoire, key signature, tessitura, and lyrical content. It requires training for the singers to effectively employ their chest voice in the higher range of the vocal tessitura without raising the larynx excessively, resulting in a resonant and powerful sound that can be heard over an orchestra. On the other hand, singers in American musical theater or belting styles often maintain a relatively high position of the larynx while traversing the full range of their voice, from low to high notes. This technique also requires

extensive training to develop the ability to sing high notes in the chest M1 register while maintaining vocal power and control without causing any functional problems for the voice.

DISCUSSION AND CONCLUSION

In Azerbaijan, a significant portion of technical knowledge about mugham singing has been transmitted through direct instruction from a master to an apprentice, rather than relying on written sources. Since the vocal apparatus is hidden within the human body, its workings have historically been shrouded in mystery, resulting in a lack of comprehensive scientific knowledge of its functioning. Consequently, *khanende* and their students relied on intuition and imagination to develop and perfect their singing techniques. While the collected knowledge of the singing instructions and technical vocal requirements was well understood at a conscious level, the lack of written documentation made it challenging to study and analyze the vocal mugham from an objective scholarly perspective. However, at the beginning of the 20th century, substantial efforts have been made to document subjective observations that provided valuable insights into mugham vocal techniques. One of these significant historical written monuments is the treatise titled *Khanende. Ashygs* [17] by a renowned Azerbaijani and Soviet opera tenor, folk music performer, and one of the pioneers in the development of vocal arts and national musical theatre in Azerbaijan Bulbul (Murtuza Rza oghlu Mammadov). In his manuscript, Bulbul delves into the various types of sound production in Azerbaijani mugham singing. Specifically, he elucidates three distinct types of phonation, known as *boğaz səsi* (throat sound), *sinə səsi* (chest sound), and *beyin səsi* (head sound). The term *boğaz səsi* (throat sound) may have historical origins related to the practices of mugham singers from the past. The author of the paper speculates that when these mugham singers performed high passages of *zengule* (a specific vocal technique), they might have experienced a sensation in their throats. This sensation possibly influenced Bulbul to describe this particular type of vocalization as *boğaz səsi* (throat sound).

In contemporary times, the term *boğaz səsi* (throat sound) has acquired a different meaning within certain musical circles, thus, additional clarification is imperative to avoid any misunderstandings. Firstly, it should be noted that when translating the term *boğaz səsi* into English, it is commonly rendered as (throat sound or throat singing), which already has an established meaning in vocal terminology and voice science, referring to overtone singing which is a specific technique within the throat that focuses on producing multiple pitches or overtones simultaneously. It involves skillfully manipulating the vocal tract to isolate and amplify specific harmonics, resulting in a harmonic overtone melody alongside the fundamental vocal tone. Throat singing, or throat sound, is found in several cultures and vocal genres around the world encompassing various techniques including Tuvan throat singing from the Tuvan people of southern Siberia, Russia; Inuit throat singing; Xhosa music, a traditional music style of the Xhosa people in South Africa (includes a technique known as umngqokolo); Sardinian *cantu a tenore*; Tibetan chanting (which incorporates throat singing techniques known as *gyuk, gyer, dzoke*); Mongolian Khöömei (also known as Mongolian throat singing) and others. Therefore, the term *boğaz səsi* (throat sound) in the context of the Azerbaijani vocal mugham should be understood solely concerning the intricacies of vocal techniques employed in mugham singing. Secondly, while some professionals interpret the term *boğaz səsi* as a throat sound others interpret it as a guttural sound (*qırtlaq səsi*). The latest alternative interpretation seems to provide a more accurate understanding of the physiological function of the sound produced by the *khanende* during phonation, as it goes beyond a mere reference to the throat. Regardless of whether *boğaz səsi* is understood as a throat sound or guttural sound, a prevalent misconception exists among certain musicians in Azerbaijan regarding this term and its functions. This misconception has led some musicians and scholars to believe that "Классическая народная певческая школа Азербайджана основана на гортанном пении, то есть звук здесь приобретает опору не за счёт дыхательной техники, резонаторов и диафрагм, а благодаря использованию горлового аппарата" [38, p. 8] (The classical folk singing school of Azerbaijan is based on throat singing, where the sound is supported not by breathing techniques, resonators, and the diaphragm, but rather by the use of the throat apparatus; the author's translation). However, this subjective description is only partially correct, as the opposite is true for Azerbaijani mugham singers. While the usage of the throat muscles and cartilages is crucial in executing the intricate melismatic and *zengule* techniques, mugham singers do not rely solely on the throat (*boğaz*) for sup-

port. Instead, they do employ additional techniques and mechanisms to enhance their vocal performance. These techniques include diaphragmatic breathing, resonances, and the coordination of various vocal structures. While mugham singers may subjectively perceive sensations in their throat during singing, the author suggests that the term *boğaz səsi* serves as a descriptive reference to the experience felt by singers, rather than indicating that the sound is solely originating from the throat.

By conducting MRI analysis, a clearer understanding of the vocal mechanism and its involvement in producing these sounds was achieved, providing valuable insights into the coordination of various vocal structures and dispelling misconceptions about the exclusive role of the throat in the production of *boğaz səsi*. The author's MRI analysis revealed that what is commonly called *boğaz səsi* is a rapid physical movement of the larynx. This movement occurs during melismatic transitions from the low-pitched *bam* to the high-pitched *zil* range. It involves the coordinated actions of multiple vocal structures beyond the throat alone. Now, let's delve into the description of other vocal techniques involved in mugham singing. Professional *khanende* typically utilized M1 (chest register) with the thyroarytenoid (TA) muscle at the beginning of mugham in the low-pitched *bam* range. As the singer gradually ascends stepwise through the melismatic passages into the head voice, they make a conscious decision whether to continue with the TA-dominant muscle approach or transition to M2 (male falsetto) using the cricothyroid (CT) muscle approach or even combine the chest and head registers (TA and CT muscles). This choice-making process depends on the specific melodic context of the mugham, the lyrics being sung, and the overall setting of the performance. In general, the transition from chest voice to head voice typically occurs during the *passaggio* zone of a singer's voice, where the thyroarytenoid (TA) muscles gradually release, facilitating the shift into the head voice where cricothyroid (CT) muscles take over. However, mugham singers demonstrated a different scenario during the powerful climax of the melody in the *zil* portion. It was observed that the *khanende* maintained a chest-dominant vocal production while accessing the higher range of their voice. They continued utilizing the thyroarytenoid (TA) dominant muscle position in the high range, resulting in an extremely high larynx position.

Besides MRI analysis, high-speed video endoscopy and high-speed flexible fiberoptic nasopharyngolaryngoscopy were applied to study the motion of the vocal folds during mugham performance which revealed the following. Noticeable modifications of the vocal tract include slight constriction of the pharynx and shortening and thickening of the vocal folds during the performance in a *bam* range which emphasized chest resonance and gave the sound a more "speech-like" quality. As the singer gradually transitions into the head voice range (or head register), vocal folds were stretched, and stiffened, working in the full regime. During the *zengule* technique in a high-pitched *zil* range, singers exerted maximum muscular effort in the head and neck regions to express the heightened emotions of the lyrics. It was also noted that there may have been a downward tilt of the cricoid cartilage employed during the production of the mugham sound. There was an intense constriction of the muscles surrounding the vocal mechanism, particularly in the ventricular folds. In the *zengule* technique, a transition between a primary dominant note and a secondary higher-pitched note is accompanied by a distinct configuration of the vocal folds. When phonating the primary note, the vocal folds exhibit complete closure, resulting in a fully vibrating surface. However, as the *khanende* progresses to the secondary note, the vocal folds change configuration. They become partially closed, allowing only the edges to vibrate, producing the desired sound for that specific note. The phonation involving partial closure of the vocal folds during the secondary note suggests the utilization of partial falsetto production by the singer.

The observations made during the study reveal that flexible breath support is crucial for supporting complex techniques in mugham singing. Despite the vocal tract constriction during powerful singing in the high-pitched *zil* range, *khanende* are able to maintain smooth larynx movement between notes. The ability to achieve seamless transitions between voice registers relies on the professionalism and expertise of the *khanende*, along with proper breath support. Professional *khanende* demonstrated the use of abdominal, intercostal, and diaphragmatic breathing interchangeably, particularly in the *zil* range and *zengule* technique, allowing them to sustain long melodic phrases and execute *zengule* techniques within a single breath. While mugham singers typically rely on the traditional master-apprentice approach, it is

suggested that additional resources available to classically trained singers in the Western tradition could benefit their training.

It is imperative to persevere in the systematic investigation of the intricate physiological, acoustic, and perceptual dimensions intrinsic to mugham singers' vocalizations, to acquire a more profound comprehension of the underlying mechanisms that contribute to their distinctive characteristics and remarkable capabilities. Such enhanced understanding will foster the formulation and refinement of evidence-based methodologies for mugham vocal training, the accurate diagnosis and efficacious treatment of functional voice disorders that appear due to misuse of the voice, and the innovation of novel pedagogical approaches aimed at nurturing healthy vocal production. Ultimately, these diligent endeavors will engender an elevated level of appreciation and a comprehensive grasp of the extraordinary artistry encapsulated within the Azerbaijani vocal mugham tradition.

BIBLIOGRAPHY

1. (Ed) Stone, R.E., Thomas F. Cleveland, and Johan Sundberg. "Formant Frequencies in Country Singers' Speech and Singing." *Journal of Voice* 13, no. 2 (June 1999): 161–67. https://doi.org/10.1016/s0892-1997(99)80020-4.
2. Baghirova, Sanubar. "Reflections on the Karabakh Singing Tradition." Paper presented at *The Voice of Shusha – The Voice of Azerbaijan Conference dedicated to World Voice Day*, Shusha, Azerbaijan, April 2023.
3. Baghirova, Sanubar. *Azerbaijani Mugham: Works and Articles*. Vol.1, Baku: Elm, 2007.
4. Bahadoran, Parham. "Analysis of Tahreer in Traditional Iranian Singing." *Proceedings of the 6th International Workshop on Folk Music Analysis*. Dublin, June 2016.
5. Becker, Alyssa S., and Peter J. Watson. "The Use of Vibrato in Belt and Legit Styles of Singing in Professional Female Musical-Theater Performers." *Journal of Voice*, October 2022. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2022.07.018.
6. Bergevin, Christopher, Chandan Narayan, Joy Williams, Natasha Mhatre, Jennifer KE Steeves, Joshua GW Bernstein, and Brad Story. "Overtone Focusing in Biphonic Tuvan Throat Singing." *eLife* 9 (February 17, 2020). https://doi.org/10.7554/elife.50476.
7. Björkner, Eva. "Musical Theater and Opera Singing—Why So Different? A Study of Subglottal Pressure, Voice Source, and Formant Frequency Characteristics." *Journal of Voice* 22, no. 5 (September 2008): 533–40. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2006.12.007.
8. Boersma, Paul, and Gordana Kovacic. "Spectral Characteristics of Three Styles of Croatian Folk Singing." *The Journal of the Acoustical Society of America* 119, no. 3 (March 2006): 1805–16. https://doi.org/10.1121/1.2168549.
9. Bourne, Tracy, Maëva Garnier, and Adeline Samson. "Physiological and Acoustic Characteristics of the Male Music Theatre Voice." *The Journal of the Acoustical Society of America* 140, no. 1 (July 2016): 610–21. https://doi.org/10.1121/1.4954751.
10. Castellengo, Michèle, Jean During, and Nathalie Henrich Bernardoni. "Electroglottographic Assessment of Tahrir, a Persian Vocal Technique." *Proceedings of the ICVPB 2020 - 12th International Conference on Voice Physiology and Biomechanics,* Grenoble (en ligne), France, March 2020.
11. Echternach, Matthias, and Bernhard Richter. "Vocal Perfection in Yodelling—Pitch Stabilities and Transition Times." *Logopedics Phoniatrics Vocology* 35, no. 1 (January 2010): 6–12. https://doi.org/10.3109/14015430903518015.
12. Hanayama, Eliana Midori, Zuleica Antonia Camargo, Domingos Hiroshi Tsuji, and Sílvia Maria Rebelo Pinho. "Metallic Voice: Physiological and Acoustic Features." *Journal of Voice* 23, no. 1 (January 2009): 62–70. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2006.12.006.
13. Henrich, Dr Nathalie. "Mirroring the Voice from Garcia to the Present Day: Some Insights into Singing Voice Registers." *Logopedics Phoniatrics Vocology* 31, no. 1 (January 2006): 3–14. https://doi.org/10.1080/14015430500344844.

14. Kob, Malte, Nathalie Henrich, Hanspeter Herzel, David Howard, Isao Tokuda, and Joe Wolfe. "Analysing and Understanding the Singing Voice: Recent Progress and Open Questions." *Current Bioinformatics* 6, no. 3 (September 1, 2011): 362–74. https://doi.org/10.2174/157489311796904709.
15. Lindestad, Per-Åke, Maria Södersten, Björn Merker, and Svante Granqvist. "Voice Source Characteristics in Mongolian 'Throat Singing' Studied with High-Speed Imaging Technique, Acoustic Spectra, and Inverse Filtering." *Journal of Voice* 15, no. 1 (March 2001): 78–85. https://doi.org/10.1016/s0892-1997(01)00008-x.
16. Löfqvist, Anders. "The Long-Time-Average Spectrum as a Tool in Voice Research." *Journal of Phonetics* 14, no. 3–4 (October 1986): 471–75. https://doi.org/10.1016/s0095-4470(19)30692-8.
17. Mammadov, Murtuza R. *Khanende. Ashygs.* Manuscript. Archive of the Institute of Architecture and Art, No. 43
18. Martínez-Arellano, Ana, Arantza Campo, Beatriz del Rio, Octavio Garaycochea, and Secundino Fernandez. "Describing the Acoustic and Vocal Production Characteristics of the Irrintzi: Feasibility of Its Use for the Treatment of Voice Disorders." *Journal of Speech, Language, and Hearing Research* 65, no. 10 (October 17, 2022): 3789–97. https://doi.org/10.1044/2022_jslhr-21-00394.
19. Miller, Donald G. *Resonance in Singing: Voice Building through Acoustic Feedback.* Princeton, New Jersey, USA: Inside View Press, 2008.
20. Murmura, Bruno, Filippo Barbiera, Francesco Mecorio, Giovanni Bortoluzzi, Ilaria Orefice, Elena Vetrano, and Alfonso Gianluca Gucciardo. "Vocal Tract Physiology and Its MRI Evaluation." *Revista de Investigación e Innovación En Ciencias de La Salud* 3, no. 2 (December 18, 2021): 47–56. https://doi.org/10.46634/riics.84.
21. Picart, Benjamin, Sandrine Brognaux, and Stephane Dupont. "Analysis and Automatic Recognition of Human BeatBox Sounds: A Comparative Study." *Proceedings of [IEEE ICASSP 2015 - 2015 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP).* South Brisbane, Queensland, Australia, April 2015. doi:10.1109/ICASSP.2015.7178773.
22. Proctor, Michael, Erik Bresch, Dani Byrd, Krishna Nayak, and Shrikanth Narayanan. "Paralinguistic Mechanisms of Production in Human 'Beatboxing': A Real-Time Magnetic Resonance Imaging Study." *The Journal of the Acoustical Society of America* 133, no. 2 (February 2013): 1043–54. https://doi.org/10.1121/1.4773865.
23. Roubeau, Bernard, Nathalie Henrich, and Michèle Castellengo. "Laryngeal Vibratory Mechanisms: The Notion of Vocal Register Revisited." *Journal of Voice* 23, no. 4 (July 2009): 425–38. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2007.10.014.
24. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "Alim Qasimov, World-Renowned Khanande – an Acoustic and Physiological Analysis of the Voice While Singing Azerbaijani Mugham." *Proceedings of the 33rd World Conference of International Society for Music Education ISME2018.* Baku, Azerbaijan, July 2018. http://www.isme2018.org/Proceedings.php
25. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "An Acoustic Analysis of Bam and Zil Singing by Female Azerbaijani Mugham Singers Using the Long Term Average Spectrum (LTAS)." *Proceedings of the International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus14)*. Goldsmith University of London, UK, September 2014. https://journals.gold.ac.uk/index.php/sysmus14/article/view/225
26. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "Landmark Research on Acoustical and Physiological Properties of Mugham Singers' Vocal Apparatus." *Proceedings of the 46th ICTM World Conference*. Lisbon, Portugal, July 2022. https://drive.google.com/file/d/1KnCc9_afJYg_Q7MnRFlYzJfaxaJDCOOC/view, [session VIID03].
27. Sultan von Bruseldorff, Alexandria. "Mugham Singer's Scientific Voice Assessment Using Real-Time Magnetic Resonance Imaging during Singing Azerbaijani Mugham." *Proceedings of the 35th ISME World Conference*. Brisbane, Australia, July 2022.
28. Sundberg, Johan, and Margareta Thalén. "Respiratory and Acoustical Differences Between Belt and Neutral Style of Singing." *Journal of Voice* 29, no. 4 (July 2015): 418–25. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2014.09.018.

29. Sundberg, Johan, Filipa M.B. Lã, and Brian P. Gill. "Formant Tuning Strategies in Professional Male Opera Singers." *Journal of Voice* 27, no. 3 (May 2013): 278–88. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2012.12.002.
30. Sundberg, Johan, Filipa M.B. Lã, and Evangelos Himonides. "Intonation and Expressivity: A Single Case Study of Classical Western Singing." *Journal of Voice* 27, no. 3 (May 2013): 391.e1-391.e8. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2012.11.009.
31. Sundberg, Johan, Lide Gu, Qiang Huang, and Ping Huang. "Acoustical Study of Classical Peking Opera Singing." *Journal of Voice* 26, no. 2 (March 2012): 137–43. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2011.01.001.
32. Sundberg, Johan, Margareta Thalén, and Lisa Popeil. "Substyles of Belting: Phonatory and Resonatory Characteristics." *Journal of Voice* 26, no. 1 (January 2012): 44–50. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2010.10.007.
33. Sundberg, Johan. "Level and Center Frequency of the Singer's Formant." *Journal of Voice* 15, no. 2 (2001): 176-186. https://doi.org/10.1016/S0892-1997(01)00019-4
34. Sundberg, Johan. "Articulatory interpretation of the "singing formant." *The Journal of the Acoustical Society of America* 55, no. 4 (April 1974): 838-844. https://doi.org/10.1121/1.1914609.
35. Sundberg, Johan. "Phonatory Vibrations in Singers: A Critical Review." *Music Perception* 9, no. 3 (1992): 361–81. https://doi.org/10.2307/40285557.
36. Tahamtan, Mahdi, and Ronald C. Scherer. "Tahrir Patterns and Acoustical Analysis of Tekyeh in a Professional Iranian Classical Singer." *Journal of Voice* 34, no. 6 (November 2020): 830–37. https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2019.04.018.
37. UNESCO. "Azerbaijani Mugham." UNESCO Intangible Cultural Heritage Lists. Accessed May 10, 2023. https://ich.unesco.org/en/RL/azerbaijani-mugham-00039.
38. Велизаде, Мелек. «Национальная Специфика Постановки Детских Голосов до Мутационного и Мутационного Периодов в Детских Хорах Азербайджана». Диссертация, Бакинская Музыкальная Академия, 2006.

Jean DURING
France, CNRS
Professor. Senior researcher at the National Center
for Scientific Research (Paris-Nanterre)

THE PERSIAN *TAHRIR* AS GLOTTAL TECHNIQUE AND MELISMATIC FORM

Abstract: *The tahrir (and its equivalent azeri zəngulə) is a melismatic form which uses a vocal technique of rapid succession of glottal strokes over a series of notes. Several articles (1974, 2016, 2019) have highlighted this effect at the level of its acoustic spectrum, but the most in-depth studies (2020) were carried out in a French laboratory, using an electro-glotto-graphic device, with the collaboration of the famous singer Mohammad-Rezâ Shajarian (d.2020). In addition to this scientific approach, the article questions the often ambiguous and vague uses of the terms tahrir, ghalt, tekye, and yodel, and proposes precise definitions based on the explanations of singing masters. These definitions are informed by the literal etymological meaning of the terms mentioned. At a musical level, the article also defines the place of tahrir in the vocal art as a melisma governed by subtle rules and aesthetic choices. It appears that the tahrir (and probably the zəngulə), is not only a decorative element appearing spontaneously in phases of expressive climax; it is an essential component of ghazal singing in all its registers, and is part of the very composition of each âvâz and gushe. This is why the tahrir formulas are also adapted to the instrumental playing of the canonical repertoire (radif), and are memorised note by note, as in singing.*

Keywords: *Tahrir. Vocal melisma. Iranian âvâz. Zəngulə. Preliminary definition*

The Iranian and Azerbaijani vocal repertoire comprises two main categories, as in most *maqām* traditions:

— measured songs (*tasnif*), —free singing (*āvāz*) not measured or pulsed, but flexibly structured in a by a poetic meter.

The particularity of this form is that it requires a vocal technique or laryngeal mechanism (Castellengo 2009) which can be defined as a glottal appoggiatura (Simms & Koushkani p. 273). It is implemented:

—in an ornament or a short embroidery that often stretches the meter over a long syllable;

—or in a long melisma escaping from the text and the meter to shape an autonomous sequence within a melodic model (*āvāz, gushe*).

In both cases, embroidery or melisma, and even if it is only an ornament on a few notes with a glottal appoggiatura, it is generally called *tahrir*. In common Iranian usage, this term is therefore ambiguous, as it designates both the melodic form (embroidery or vocalisation) and the laryngeal mechanism involved.

The *tahrir* as a melodic sequence is assimilated to the vocal technique by which it is distinguished from an ordinary melisma.

One of the aims of this article is to clarify the usage and semantic scope of the terms applied to the vocal art.

Etymology

The ambiguous use of the term *tahrir* (of Arabic origin) is reflected in its polysemy. Its most common meaning is "liberation, emancipation". Musically, this makes sense, as the vocalization is freed from the meter pattern and from the verse's meaning.

Another meaning, in Arabic, Iranian and Turkic languages, is "editing" of a text, or "writing", which also makes sense, as the chant "edits" or rewrites the poem with incisions and illuminations.

The root of the word *tahrir* is *harir*, which means a light silk cloth [1], and by extension a sheet of silk paper on which one takes notes. These three meanings converge to designate, in Iran as well as in the

Iraqi Maqâm (Simms 2004), a melismatic vocal form. In Azerbaijan, the equivalent of *tahrir* is called *zəngulə* (bell).

Much more than a short or elaborate embroidery, the *tahrir*, with its characteristic glottal mechanism, is considered "the pillar and identity marker of Persian singing" (Kazemi:15). A singer whose *tahrir* is not satisfactory should limit himself to measured songs (*tasnif*), or to religious singing (Koranic psalmody, elegies, shi'i *ta'zie* opera) where sobriety is required.

Faced with the lack of precision of the term *tahrir* in common usage and even in scholarly publications, I interviewed master Mozaffar Shafi'i, a high-level amateur from a long ancestry of singers. From the outset, he says: "we must distinguish the isolated *tahrir* (*tak*) from the chains of *tahrir*". And he produces a glottal blow, then two, then three in chains, and finally a longer series, which is the *tahrir* proper, commonly called *bolboli* (of the nightingale). This glottal stroke or *appoggiatura* is called *tekye*, or *ghalt*. In his publication of 'A. Davāmi's canonical vocal repertoire Dariush Talai does not use the term *tekye* at all, but he too specifies that the *ghalt* appears "alone or in a group" (p. 17). For his part M.-R. Lotfi (p. 23-4) points that "a distinction must be made between the *tahrir*s that ornate a few notes and those that constitute entire phrases."

The *tekye* or *ghalt* is the minimal unit of what is called *tahrir*. In a singing as well as in instrumental performance, it occurs at any time, but what is meant by *tahrir* proper are these bursts which can be sporadic (repeating the same note or shaping a short motive) or structured in melisma.

Tekye means "support" and *ghalt* "rolling". In effect, notes with a *tekye* are highlighted, and if repeated quickly, can be said to *roll*. The French Chevalier de Chardin, who lived in Isfahan in the middle of the 17th century, reports that the singers "draw a great voice from the bottom of the stomach, which they roll with great force and brilliance." (T. II, p. 206).

Technical definition of the glottal jump

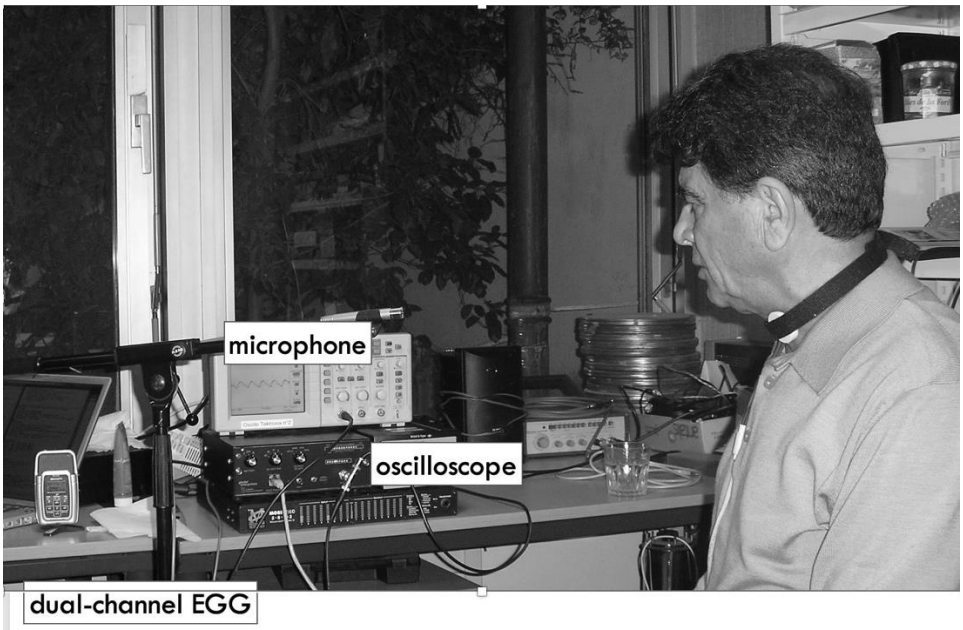
What is the glottal jump?

In the middle register of the human vocal range, the larynx can vibrate either in a "heavy" laryngeal mechanism (M1) or in a "light" mechanism (M2). On a given note, a change of mechanism triggers a sudden jump in frequency. Western lyrical technique proscribes such melodic discontinuities but other vocal cultures, on the contrary, cultivate and refine these discontinuities. This is particularly the case in the vocal repertoire of the *dastgāh*s and the *mugham*s.

Several scientific publications have analysed its acoustic characteristics, but the most advanced research has been carried out in Paris at the Laboratoire d'Acoustique Musicale of the Centre National de Recherche Scientifique. While earlier researches were based mainly on the analysis of recordings, we worked with two high-level singers: first with Mrs. Solmaz Badri, and a few years after with the late Mohammad-Reza Shajarian.

"The change in laryngeal mechanism underlying *tekye* has been reported by different authors [see bibliography]. It has been questioned in 2019 [3] yet without laryngeal-behaviour assessment. To clarify laryngeal physiology in Iranian *tahrir*, we recorded simultaneously the acoustic and the electroglottographic signal (EGG) of these two vocalists. For both singers, *tekye* realization goes with a sudden decrease in glottal contact corresponding to a change in laryngeal vibratory mechanism.

The electroglottographic and glottal-contact measurements confirm our previous observations on laryngeal-mechanism jumps in *tahrir*. The *tekye* switch between Mechanism 1 and 2 can be done on ranges as large as two octaves, attesting to exceptional laryngeal control. The two singers adjust *tekye* parameters (duration, melodic shape, interval) to the musical context [4]."



Mohammad Rezâ Shajariân - 2009 - (photo : J. During) at the laboratory, Institut d'Alembert, LAM, Paris.

Fig. 1. Ostād Shajarian watching his electroglottographic signal.

The frequency-jump musical interval is around a minor third for Mrs. Badri, which can be considered as a standard. (In instrumental renditions of the *tahrir*, the jump interval is also currently between 2 to 4 half tones.) For M.-R. Shajarian, *tekye* frequency jump can vary from a minor third (315 cents) to a major seventh (1000 cents), with a flexible and changing melodic form. The movement of the glottis is extremely rapid, of the range of 0,05 second.

In what is called *tahrir*, the glottal jump (*tekye*) is usually repeated at a rate between 4 to 6 per second. Laboratory experiments show that *tekye'*s mechanism is different from yodeling (Tyrolean or else), the *juk juk* of the Turkmen *bagşy* or the Kurdish vocal genre *hore* or *siaw chamani*, said to be inspired by the partridge (*kawk*).

TWO SHORT AUDIO EXAMPLES OF JUK-JUK *AND* KAWK *STYLE ARE GIVEN*

Based on Lloyd Miller's opinion (1999: 108-9, 324), some claim that *tahrir* is also practised by Iraqi, Syrian, and even Flamenco singers. So far I never heard any example of it, and it is probably a confusion between sporadic *ghalt*s and actual *tahrir*. In the Maqām al-'Irāqi, *tahrir* designates also an introductory melisma, but devoid of series of *tekye*. Hence, what the Iranians commonly call *tahrir* and the Azeris *zəngulə*, is specific to their music and occupies a central place in it.

As *tahrir* commonly designates a glottal effect and a vocal (and instrumental) melisma, for greater precision, another term may be used. A common and suggestive term is *chah-chah*, which also refers to the "chirping" of birds and corresponds to *zəngulə* (bell) in Azerbaijan. In the ancient treatises (Marāghi p. 385), *tahrir* was called *marghule* which means "gurgling", one of the dictionary definitions of which being: "to emit (a sound) in a throaty voice", or "borborygmus", as indeed *tahrir* only articulates syllables or onomatopoeias.

***Tekye* or *ghalt*?**

Like the concept of *tahrir*, the use of the terms *tekye* and *ghalt* is not very clear. In Kāzemi's important work, published in 2019, *tahrir* and *ghalt* are somewhat confused (p. 22), as are *tahrir* and *chah-chah*. "Vocal *tahrirs*, he says, are very often an arrangement (*tarkibāt*) of *tekye* and *ghalt* notes. A movement from one note to the other without *tekye*, that is, in a kind of legato, is called *ghalt*." (Kāzemi p. 25). Shafi'i on his side calls *ghalt* or *tahrir-e māleshi* (spread, pasty), a melisma with only a few scattered *tekye* but without *chah-chah*, without chains of *tekye*.

Most articles on *tahrir* only mention the term *tekye*. However, it seems that *tekye* applies to both voice and instrument, while *ghalt*, as defined by Master Shafi‘i, is: “an opening and closing of the vocal cords that each one does in his/her way, for example, smoothly, or with an accent”. In his analysis and transcription of ‘A. Davāmi’s repertoire (*radif*), Talai uses only the term *ghalt*. In transcriptions, it is customary to indicate it by a ° above the note, whether for singing or for instrumental *tekye*, but for singing, the reality is more subtle. Talai identifies four shades of *ghalt*, which he indicates by small arrowed circles: horizontal, upward tending, downward tending, and interrupted. Furthermore he provides analysis of more discreet but no less essential effects: several kinds of “allusions” (*eshāre*) and cuts (*maqtu*‘), for which he designed special marks (p.18-21).

A wide variety of melismas

Let us now return to the *tahrir* proper, the one that includes *chah-chah*.

Two varieties are commonly distinguished: the *bolboli* (nightingale) *tahrir*, with a fast cadence, and the hammered (*chakkoshi*) *tahrir* with a slower cadence. Yet the matter is complicated by the fact that in the literature on the subject, many qualifiers are also associated with the term *tahrir*, referring to nuances of timbre and style: glissando, nasal, buccal, etc. (*langari, qāne'i / kheyshumi*, *dahāni*). In addition, some have established a *tahrir’*s classification according to their melodic profile: ascending, descending, back and forth (*farāz* and *nashib, raft o bargasht*, etc.). Thus, the Iranian Wikipedia website lists more than twenty varieties of *tahrir*. Moreover, connoisseurs identify *tahrir* styles specific to certain singers (Simms & Koushkani p. 36-38, 145). For example, the *tahrir*s of Tāj Esfahāni were said hammered (*chakkoshi*), those of Banān and Adib Khānsari smooth (“from the mouth”, *dahāni* or *ghalt*), in contrast to those of Zelli which are qualified as “toothed” (*dandān-dār*) and *bolboli*. As for the ordinary public, they mainly differentiate between *tahrir bolboli* (nightingale, up to 6 or even 9 *ghalt* per second), and *chakkoshi* (hammered, about 2 *ghalt* per second).

TWO MUSICAL EXAMPLES ARE GIVEN: ONE CHAKKOSHI
AND AN AMAZING BOLBOLI *BY QAMAR OL MOLUK VAZIRI.*

All these terms, often mentioned in articles, lead to some confusion, as they belong to different registers. Nevertheless, they reflect the importance of melisma and the refinement of vocal technique.

Melisma articulation

If the *tahrir* or *chah-chah* engages acousticians as a vocal mechanism, it also deserves the attention of musicologists as a melodic form and a work on the voice.

In his abundantly documented work, Ali Kāzemi analysed and classified some fifty melisma of the great singers of the last hundred years, collected on two CDs. He also considers that the *tahrir* and its *chah-chah* is much more than an embroidery that can be added or deleted, it is part of the vocal compositions (*āvāz, gushe*). As a melisma, it also has an important place in instrumental performance, as does the simple *tekye*.

I would add that *tekye* and *chah-chah* are precision tools that allow for the clear detachment of notes in a rapid flow, which can hardly be done with a fluent vocal emission. A comparative sonogram between an Iranian *tahrir* and an Iraqi vocal line shows that the former is sawtooth, and the latter in gentle waves (Bahadoran p. 94).

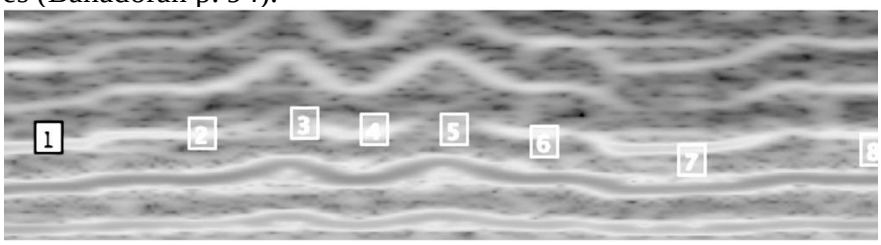


Fig. 2. A short excerpt of an Arabic vocal ornament.

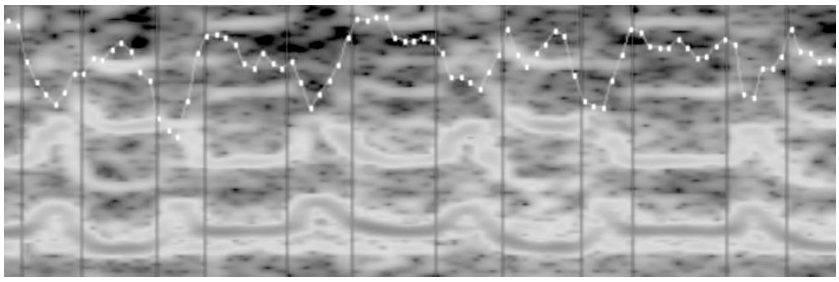


Fig. 3. Iranian *tahrir*.

In the *maqām* space there are no procedures such as solmisation in India, so to meet the aesthetic need to articulate melisma, non-textual syllables were used: *la, lā, dele,* etc. This form, called *tarannum*, was common in ancient compositions that are still sung in Turkey. It has disappeared in Iran, but still existed in the beginning of the 20th century (Kazemi p.173) as we can hear.

A MUSICAL EXAMPLE OF TARANNUM *SUNG. BY SEYYED AHMAD KHĀN*

Apart from *tarannum*, the verbal support of *tahrir* has three aspects that can be combined:
—stretched vowels: ā in general, ô and u, sometimes i; never a nor e;
—syllables like *hā---- vāy, a----kh, dele;*
—very short filling words (*jān, yār, dād, amān, 'aziz, khodā.*).

Some singers and connoisseurs have reservations about the use of these terms (Miller, 1999 p. 109) and recommend using them sparingly, considering that "these banal and meaningless words diminish the spiritual significance of the song" (Kāzemi p.51, quoting M. Forugh).

Behind these reservations, it's the ethos of the song that is targeted: *vāy, akh, jān, dād,* are expressions of a pathos that rarely has its place in the ghazals of Sa'di, Hāfez, or others. Moreover, the *chah-chah* does not a priori have an expressive function, but rather an impressive one, especially in the high register and in the culmination of the melody; it does not communicate feelings to the listeners but is a matter of taste and mastery of the vocal art. (Similarly, according to the Turkmens, the *juk juk* expresses joy as well as sorrow, from which one can conclude that it expresses nothing).

In the high register, the *tahrir* and *ghalt* induce additional tension, but they also occur in the low register, where they merge into the melodic flow, as in this example of a conclusion in Rāst, sung by Mozaffar Shafi'i:

MUSICAL EXAMPLE OF SOFT TAHRIR *IN THE LOW REGISTER IS GIVEN*

On the proper use of melismas

The melismatic *tahrir* is not an *ad libitum* embroidery or a spontaneous flight, it obeys rules as to its place in the text, its length, and its structure. Moreover, voice inflections are not limited to a series of *tekye* or *ghalt,* as we said earlier. The famous singer Hoseyn Tāherzāde (1882-1955) claimed that he had developed and refined this genre. He had collaborated with Nur 'Ali Borumand (an important transmitter, d.1976), who memorised his *tahrir*s and reproduced them on his *tār*. It is well known that when the young and already famous Shajarian visited Borumand, the latter pointed out to him that it was a shame to limit his *tahrir*s to a few clichés, since each melodic type (*gushe*) has its own melisma. In his view, no two *tahrir*s should sound the same in a performance. Shajarian later explored this path, referring to all available old recordings, so that one can say that: "the striking feature of Shajarian's *tahrir*s is their seemingly infinite variety. While they may share an overall contour and use similar unit configurations, no two are ever quite the same." (Simms & Koushkani, 2012 p.390).

Another aesthetic issue concerns the place of the *tahrir* or *chah chah* in the performance of an *āvāz* or *gushe* and its localisation in the cantillation of a poem. The flaw that Borumand pointed out to the young Shajarian is often found among singers who, lacking culture or taste, slip in *chah-chah* wherever they can, and in stereotyped forms. I remember a *maqām* competition where a singer was eliminated in

the first round, despite her superb voice and the quality of her repertoire. The reason was that she had spoiled her performance by inserting dazzling *chah-chah*s at every moment, which ended up saturating the ears of the jury. Six centuries ago, Marāghi (p. 386) already recommended not to overuse *tahrir*, otherwise, the singing would turn out like an "overly salty dish". Though many recordings of the great singers of the first half of the 20th century could lend themselves to the same criticism, they must be seen in the context of 78 rpm records, where the performance was limited to three minutes and had to impress the audience.

While the *tekye* or *ghalt* is an obligatory ornament, the *tahrir* is a constitutive element of the cantillation of poems, whose compositional principle resists analysis, despite attempts at classification (Simms & Koushkani 2012, Kāzemi 2019). Its most salient features are asymmetry and avoidance of repetition. According to the masters, the model for the *tahrir* is the song of the nightingale (hence the term *bolboli*), not so much because of its volubility as because its formulas are never repeated identically from one piece (*gushe*) to the next, which is a characteristic of the song of the nightingale.

As for asymmetry, it appears in the phrasing and in the almost random distribution of groups of 2 and 3 notes, of 3 and 4 or of 4 and 5. For example:

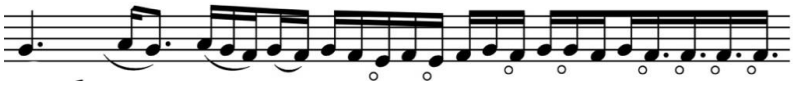

etc.

Fig. 4.

In this respect, *tahrir* justifies the original meaning of the term: not only does it free the voice from subordination to verse and meter, but it also overflows the melodic line (*āvāz, gushe*). On the surface it comes in as moments of freedom where the singer can shine with his technique and eloquence, but it is often part of the composition itself, as it is taught with perfect accuracy. Hence the need to memorise formulas, some of which being standards, like *tahrir-e* Javād, Nāyeb Asadollāh, Abu-Atā, Samali, Hesār, Bayāt-e Kord, etc. [5].

Whatever the case, the audience enjoys these moments of intensity. Mozaffar Shafi'i reports that when he was obliged to sing in religious ceremonies, his father advised him "not to do too much *tahrir*". But nowadays, when he goes up to the pulpit, listeners say to him: "Do some *tahrir*, okay? Because, without it, it has no charm."

Notes

[1] In Iran it has more the meaning of "writing".

[2] The term is mentioned three times in the Qu'ran, as the fabric of a heavenly garment.

[3] Tahamtan M. and *al.*, 2019. There are some weaknesses in this research: —the singer (whose name is not mentioned) is not a professional; —the analysis concerns only one *tasnif* (Morgh-e Sahar by Mortezā Neydāvud recorded in 1927, of which an Azeri version exists); —the interpretation of a *tasnif* does not require *tahrir* mastery and may only involve a few *ghalt*s.

[4] This paragraph is taken and adapted from a presentation given by Castellengo, During, Henrich (2020).

[5] The *tahrir* sung in Hesār (Chahārgāh) is almost identical in Iran and Azerbaijan.

BIBLIOGRAPHY

BAHADORAN Parham, 2016. *Analysis of Tahreer in traditional Iranian singing* . FMA Workshop Queen Mary University of London p.bahadoran@se15.qmul.ac.uk

CASTELLENGO Michèle, DURING Jean, HENRICH-BERNARDONI Nathalie, 2020. "Electroglottographic assessment of *tahrir*, a Persian vocal technique",12th International Conference on Voice Physiology and Biomechanics, Grenoble, France.

CASTELLENGO Michèle, DURING Jean, LAMESCH, Sylvain, 2009. Laryngeal vibratory mechanism change and frequency jump: the Persian *tahrir*. Poster presented at the PEVOC8 - 8th Pan European Voice Conference, Dresden.

CATON, Margaret, 1974. "The vocal ornament Takiyah in Persian music". *Selected Reports in Ethnomusicology* (Los Angeles) II (1) p. 42-53.

CHARDIN Jean, 1811. *Voyages du Chevalier Chardin,* (Louis Mathieu, ed.) Paris, T.II

KAZEMI, Ali, 1398/2019. *Tahrir dar āvāz-e irāni. Be entezezêm-e āvānegāri-e 260 tahrir az asātid-e āvāz-e irāni,* Tehran, Mahoor.

LOTFI, Mohammad-Rezā, 1388/2009. *Majmu'-e māqālāt-e musiqi,* Tehran, Āvā-ye Sheydā.

MARAGHI 'Abd al-Qāder, 1991. *Sharh-e advār*, ed. Taqi Binesh, Tehran: Markaz-e Nashr-e Dāneshgāhi.

MILLER, Lloyd, 1999. *Music and Song in Persia. The art of avaz,* Richmond, Curzon.

SIMMS Robert & KOUSHKANI Amir, 2012. *The Art of avaz and Mohammad Reza Shajarian: Foundations and Contexts,* Plymouth.

SIMMS Robert, 2004. *The repertoire of Iraqi Maqam,* Lanham: Scarecrow Press,

TAHAMTAN Mahdi & SCHERER Ronald C., 2019. "Tahrir Patterns and Acoustical Analysis of Tekyeh in a Professional Iranian Classical Singer", *Journal of Voice* 2020 Nov. 34(6) p. 830-837. Epub 2019 June 17.

TALAI, Dariush, 1398/2019. *Ketāb-e āvāz. Ramzgoshā'i-e āvāz-e irāni. (Decodification of Persian vocal art music. Based on 'Abdollāh Davāmi's radif).* Tehran, Nashr-e ney.

Şamil İSMAYILOV
Qars Qafqaz Universiteti Dövlət
Konservatoriyasının müəllimi, AMK-nın dissertantı
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email: shamilnava65@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8708-7078

MUĞAM ŞÖBƏSİNİN TÖRƏNİŞ QANUNAUYĞUNLUQLARI
Yeni təhlil metodunun təqdimatı

Xülasə: *Məqalədə muğam şöbəsinin daxili quruluşunda baş verən hadisələr araşdırılmış və bu hadisələrə münasibət bildirilmişdir. Müəllif, şöbə quruculuğunda müəyyən etdiyi dayaq pərdələr (kök pərdə, şah pərdə), məqam dairəsi, əsas gedişlər (dayaqlama gedişi, çəkilmə gedişi, qaytarma gedişi, enmə gedişi) haqqında məlumat vermiş və onların funksiyalarını aydınlaşdırmışdır. Yeni təhlil metodu təqdim olunmuş və təhlil nümunəsi göstərilmişdir.*

Açar sözlər: *muğam şöbəsi, məqam dairəsi, kök pərdə, şah pərdə, əsas gedişlər, səmtləşmə*

Muğam deyərkən, biz konkret olaraq muğam şöbəsi haqqında bəhs edəcəyik. Ənənəvi muğam şöbəsinin daxili quruluşunun hansı qurumlardan təşkil olunmasını müəyyən etmək üçün, şöbənin daxili quruculuğunda baş verən hadisələr, fəaliyyətlər ayrılmalı, onlara münasibət bildirilməli, onların funksionallıqları müəyyənləşdirilib terminləşməlidir.

Bizə məlum şöbə qurumları muğam cümləsi, gəzişmə, ayaq etmə və guşədir. Muğam şöbəsinin icra prosesində isə adını və funksiyasını bilmədiyimiz çox hadisəylə qarşılaşırıq. Apardığımız tədqiqatlar nəticəsində müəyyən etdik ki, Azərbaycan, İran, Türkiyə, İraq muğamşünaslığında bu hadisələrin bəzilərinə fərqli münasibət bildirilmiş, bəziləri isə diqqətdən kənarda qalmışdır. Fikrimizcə müəyyən etdiyimiz məlum olmayan hadisələr muğam quruluşunun aydınlaşdırılması, onun təhlil edilməsi baxımından zəruridir və beynəlxalq əhəmiyyətə malikdir.

Məqaləmizdə müəyyən etdiyimiz əhəmiyyətli hadisələr haqqında qısa məlumat verib onları aydınlaşdırmağa çalışacağıq.

Apardığımız tədqiqatlar göstərdi ki, ənənəvi muğam şöbəsinin melodiyası yalnız istinad pərdəsi ərtafında baş verib, bu səsdə tamamlanan qaydasız gəzişmədən ibarət deyil. İstinad pərdədə qərarlaşma prosesində əsas funksiyanı müəyyən etdiyimiz güclü dayaq səslər yerinə yetirir. Qalan səslərin isə yalnız məqamtanıdıcı əhəmiyyəti vardır. Güclü dayaq səslər nəinki Azərbaycan və İran muğam musiqisində, eləcə də bütün yaxın şərq məqam musiqisində öz əhəmiyyətini göstərir.

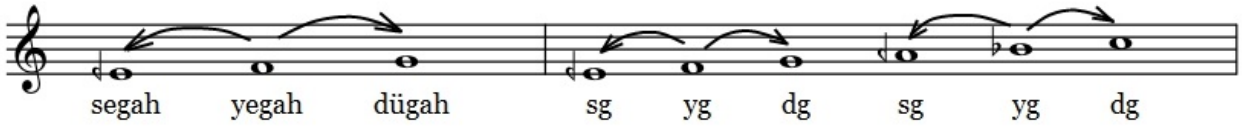
Güclü dayaq səslərin funksionallığı həm nəzəri baxımdan həm də praktik baxımdan özünü doğrultmuşdur. Onların nəzəri əsaslarının aydınlaşdırılması geniş mövzu olduğu üçün məqaləmizdə yer ayırmamışıq.

Bu güclü dayaq səslər qədimdə "yegah evi" adlandırılan **kök pərdə** və "pərdələrin qütbü" adlandırılan **şah pərdə**dir. Kök pərdələr və şah pərdə idarəedici və əsas məqamtanıdıcı funksiya daşıyırlar. İdarəedici dayaq səslər istinad pərdəni alt və üst tərəfdən çərçivəyə aldığı məqam modelində, istinad pərdədən altda yerləşən kök pərdəyə alt kök pərdə, istinad pərdədən üstdə yerləşən kök pərdəyə isə üst kök pərdə deyilir.

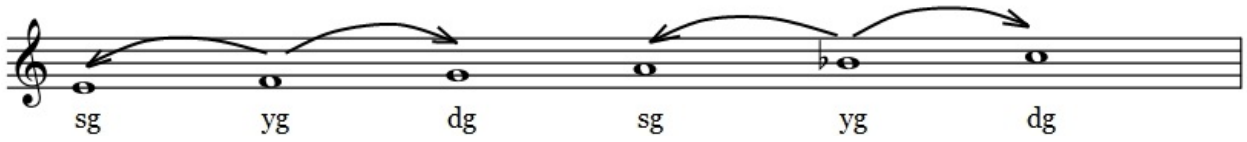
Təməl yanaşmalar və təməl gedişlər

Apardığımız tədqiqatların nəticəsi olaraq natural səsdüzümlü məqamlarda yanaşı səslər arasında baş verən təməl yanaşmalar aşağıdakı kimidir. Muğam şöbə-guşəsinin əvvəlində, fikir başlanğıcında təməl yanaşmalar həmləedici hərəkətlə icra olunur və dəskətləmə, dayaqlama xarakteri göstərir. Yaranan hadisəni sadəcə yanaşma kimi deyil, əsas hərəkət kimi dəyərləndiririk. Muğam melodiyasındakı əsas hərəkətlərə gedişlər deyilir.

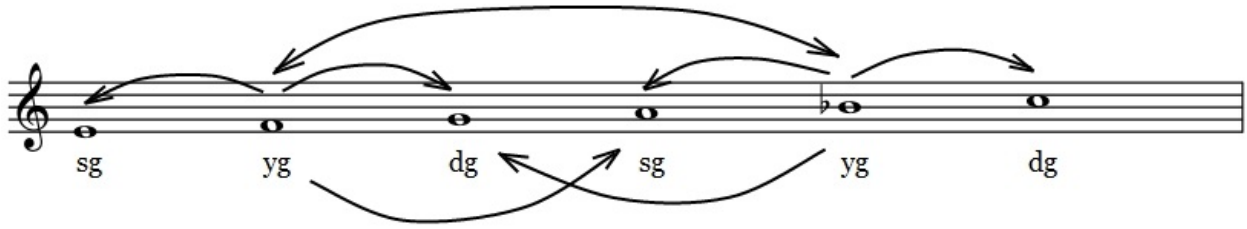
Diatonik natural səsdüzümündə yanaşı səslərarası gedişlər, Yegah pərdəsindən qonşu Segah və Dügah pərdələrinə yönəlir və həmləedici hərəkətlə icra olunur. Natural səsdüzümündə f-təməl səsə əsasən Yegah hakimliyini göstərən təməl məqam özəyinin strukturunu qeyd edirik. Bütün not nümunələrimizi bir oktava yuxarıdan yazmışıq. Şəkil 1.



Temperasiyalı səsdüzümündə təməl yanaşı gedişlər. Şəkil 2.

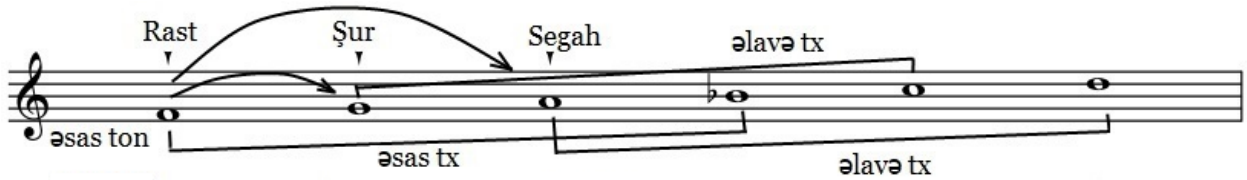


X-4 məsafədə yerləşən 2 təməl məqam özəyinin sıralanması, onların yegah pərdələrindən qarşılıqlı dayaqlamalar silsiləsini əmələ gətirir. Nəticədə yanaşı gedişlərə aşırı (aralı) gedişlər də əlavə olunur. Şəkildə dayaqlama gedişlərinin imkanları göstərilmişdir. Şəkil 3.



X-4 məsafədə 2 təməl məqam özəyinin birləşməsindən bir məqam dairəsi əmələ gəlir. Burada arada qalan səslər ikitərəfli kök pərdə hakimliyinə məruz qalır və özünü birtəfəli deyil, tam şəkildə, alt və üst tərəfdən tanıtma imkanı əldə edir. Həm də kök pərdələrin hakimliyi bir birinə ötürməsi sayəsində dairəvi hərəkət, məqamtörədici gedişlər, muğam gedişləri əmələ gəlir. Bu dairə yerləşən şöbələrin istinad pərdələrinin kök pərdələrə ikitərəfli səmtləşməsi (oriyentasiya) baş verir və nəticədə məqamın istinad pərdəsindən alt və üst tərəfinin əsas həddi müəyyənləşir. Dairənin üst hədd səsi şah pərdə funksiyası qazanır. Beləliklə bu dairədə kök pərdələr və şah pərdə idarəedici funksiyaya sahib olurlar.

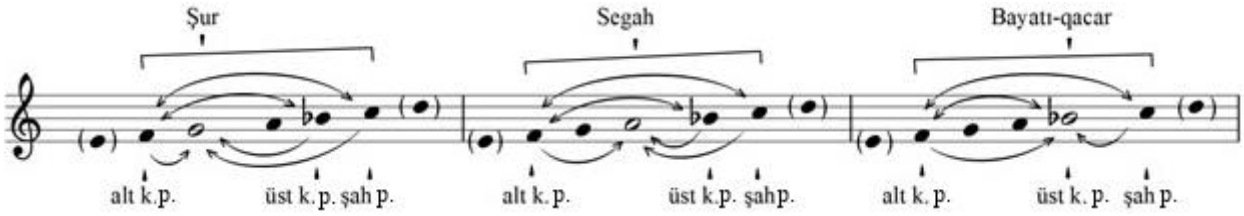
Dairəvi hərəkətin baş verdiyi dayaq pərdələrlə hədlənmiş hissədə bir neçə şöbənin törəndiyini müəyyən etdik. Qədim məqam nəzəriyyəsində (Urməvi paralel ladlar) müştərək məqamların bir dairə əmələ gətirməsi göstərilirdi. Lakin bu məqam dairələrində ümumi qanunauyğunluğuna əsaslanan məqam törənişinin baş verməsini biz müəyyənləşdirmişik. Belə ki, hər bir məqam dairəsinin I məqamı, dairədə yerləşən məqamlara hakimlik edir. Onun istinad pərdəsi və şah pərdəsi dairəiçi şöbələrin ümumi idarəedici pərdələrinə çevrilir, səsdüzümü isə onların arasında müştərək səsdüzümü əmələ gətirir. Ü.Hacıbəyovun Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları [1, s.27, 42] əsərində tetraxordları əsas, əlavə olaraq siniflendirməsi, müştərək əsas ton, bizim təyin etdiyimiz məqam dairəsində aydınlaşır. Şəkil 4.



Şəkildə göründüyü kimi Üzeyir bəy nəzəri ilə Rast tetraxordu (dördlüsü) əsas, onun çevrilməsindən əmələ gələn Şur və Segah tetraxordları əlavə tetraxordlardır. Eləcə də fa səsi, bu üç məqamda müştərək əsas ton funksiyası daşıyır.

Qədim nəzəriyyədən qaynaqlanaraq məqam törənişinin baş verdiyi dairələri **ümumi məqam dairələri** adlandırdıq.

Bir məqam dairəsində bir neçə şöbənin törənməsi baş verir. İstinad pərdələri f-c Rast məqam dairəsində yerləşən Şur, Segah və Bayatı-Qacar şöbələrinin özək hissəsinin icrasında dayaq pərdələrlə istinad pərdəsi arasında və dayaq pərdələrin öz aralarındakı gedişlərin sxemini göstəririk. Şəkil 5.



Şəkildə göründüyü kimi:

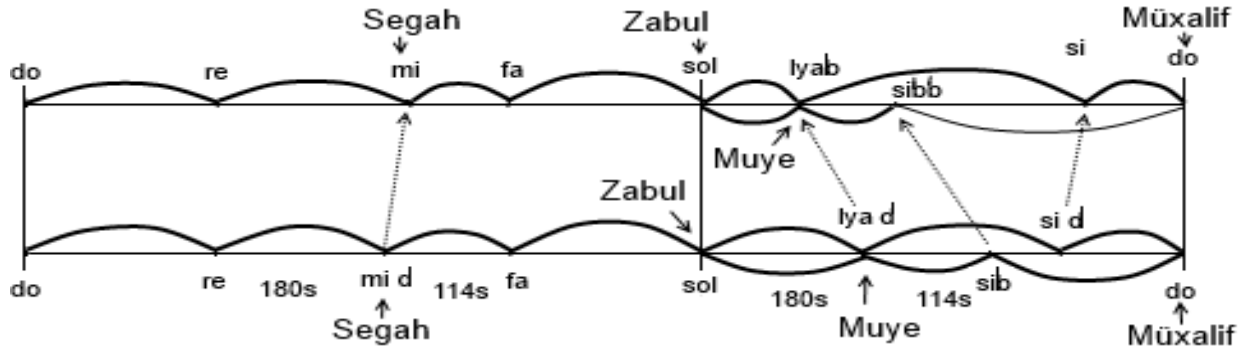
1. Üç şöbənin istinad pərdələri və əsas məqam özəkləri bir məqam dairəsində yerləşir.
2. Üç şöbənin istinad pərdələri fərqli ucalığa malik olsalar da, onların dayaq pərdələri dəyişmir.
3. Hər üç şöbədə dayaq pərdələrlə istinad pərdəsi arasında və dayaq pərdələrin öz aralarındakı gedişlər eynidir.

Əsas gedişlər

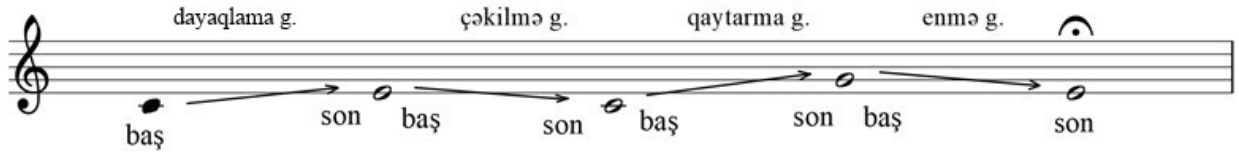
Müəyyən etdik ki, şöbə melodikasında əsas hərəkətlər dayaq pərdələrin öz aralarında və dayaq pərdələrlə istinad pərdəsi arasında baş verir. Bunlar sadəcə əsas hərəkət deyil, ünvanlanmış gedişlərdir. Muğam melodiyası üzərində təcrübələr apararaq bütün muğamlarda üzə çıxan dörd sayda gediş müəyyən etdik: dayaqlama gedişi, çəkilmə gedişi, qaytarma gedişi və enmə gedişi.

Segah-Zabul dəsgah [2, s.135] **şöbələrində gedişlərin qısa şərhi**

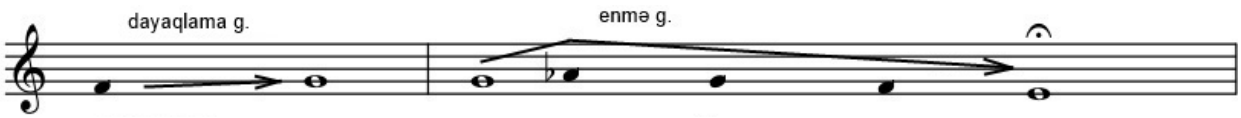
Temperasiya edilmə nəticəsində əmələ gələn interval dəyişilmələri [3, s.304]. Şəkil 5.



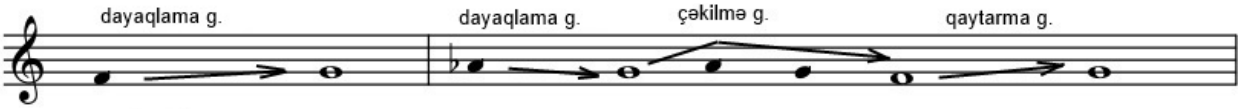
Segah şöbəsi. Dayaqlama, çəkilmə, qaytarma, enmə gedişləri. Şəkil 6.



Zabul şöbəsi. Zabul Girişi. Dayaqlama, xarici enmə gedişləri. Şəkil 7.



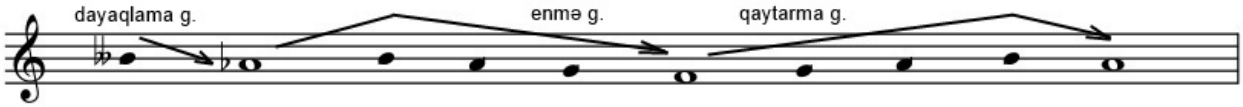
Zabul (əsas hissə). Alt dayaqlama gedişi, üst dayaqlama gedişi, çəkilmə-qaytarma gedişləri.



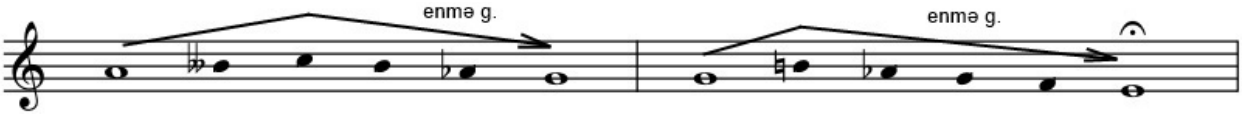
Xarici enmə gedişi.

Muyə guşəsi. Dayaqlama gedişi, xarici enmə gedişi. Şəkil 8.

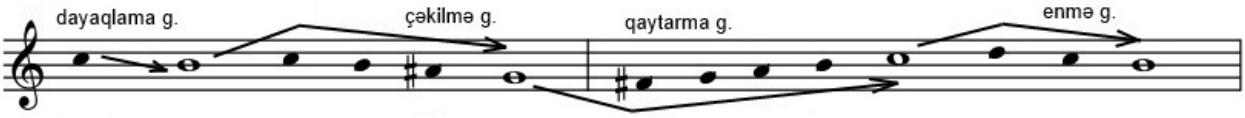
Dayaqlama, çəkilmə, qaytarma gedişləri.



Enmə gedişləri.

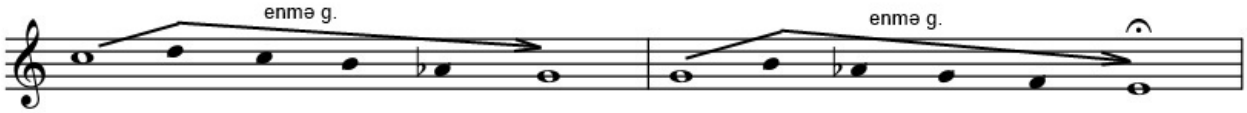


Hisar şöbəsi. Dayaqlama gedişi, çəkilmə gedişi, qaytarma gedişi, enmə gedişi. Şəkil 9.

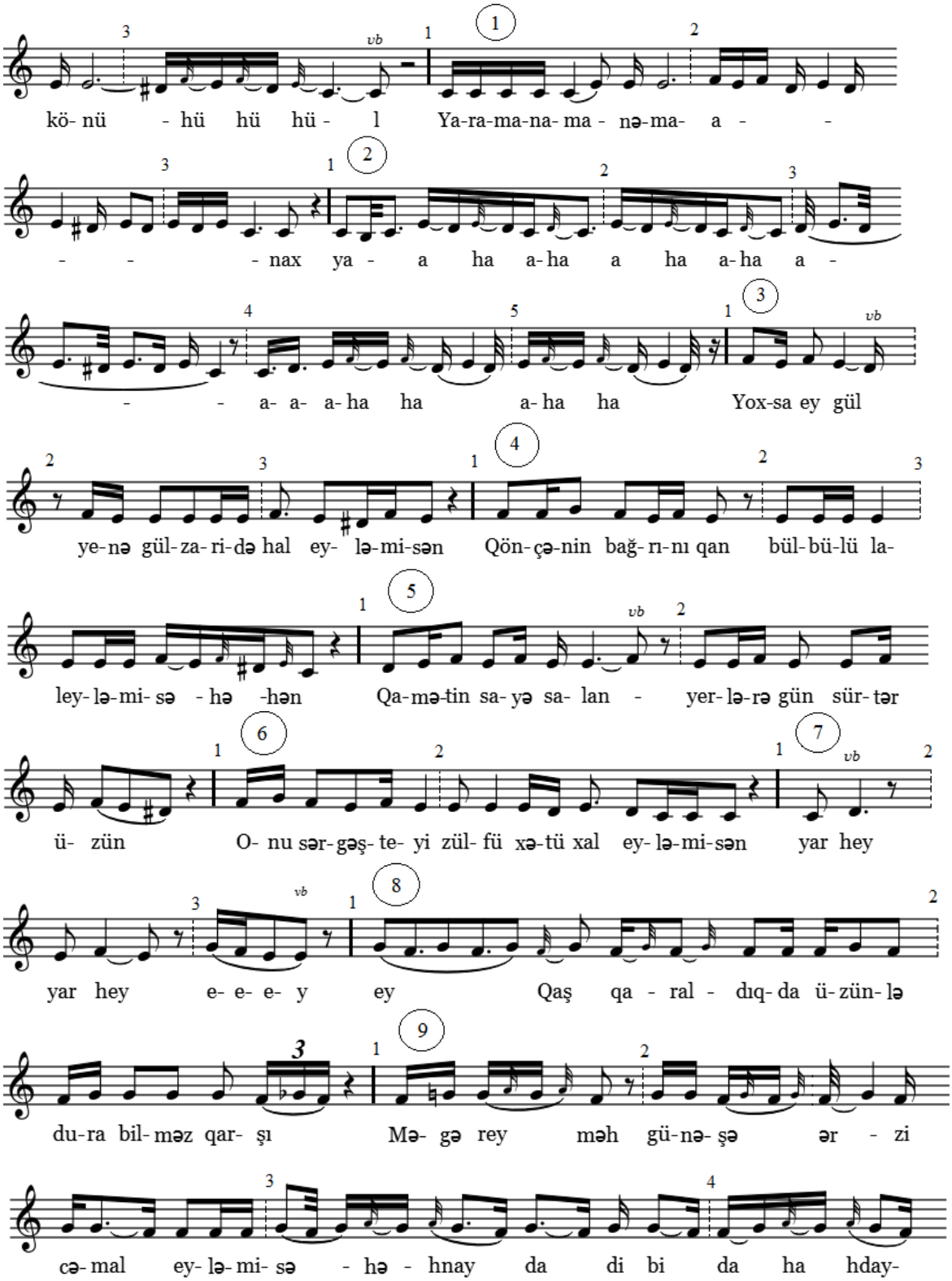


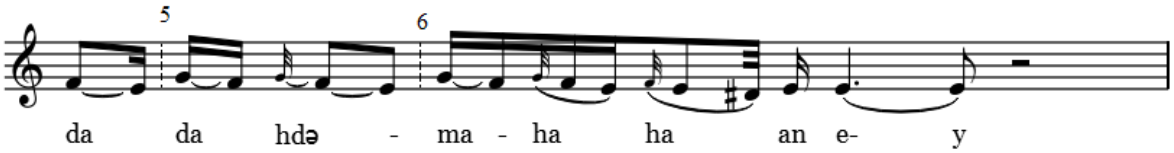
Manəndi-Müxalif şöbəsi. Dayaqlama gedişi, çəkilmə gedişi, qaytarma gedişi. Şəkil 10.

Xarici enmə gedişləri.



Örnək olaraq Vahid Abdullayevin ifasından nota köçürdüyümüz Orta Segah şöbəsinin gedişlərlə təhlilini təqdim edirik. Şəkil 11.





I cümlənin I xanəsində dayaqlama gedişinin hazırlığı edilir. Onun icrası, 16-lıq notlarla c^1 səsi sürəkli təkrarlanmasından ibarətdir. Gediş hazırlığının ardınca e^1 səsi sıçrayışlı hərəkətlə vurğulanır, e^1 səsi uzadılmaqla ötəri təsdiq olunur. Beləliklə dayaqlama gedişi baş verir.

II xanədə gediş hazırlığı edilir, III xanədə $e^1 \rightarrow c^1$ çəkilmə gedişi edilərək cümlə tamamlanır. II cümlədə $c^1 \rightarrow e^1(dis^1)$ qaytarma gedişi iki yarım gedişdən ibarətdir.

III cümlədən qəzəl mətninə keçilir. Qəzəl mətninə keçməklə musiqi fikirlərinin genişlənməsi baş verir.

III, IV cümlələr sual-cavab münasibətində qurulub, bir period əmələ gətirir. III cümlə boyu $f^1 \rightarrow e^1$ dayaqlama gedişini izləyirik. IV cavab cümləsində g zirvə səsdən $(f^1)g^1 \rightarrow c^1$ çəkilmə gedişi edilmişdir. I xanədə $(f^1)g^1) \rightarrow e^1$ yarım gediş, II xanədə e^1 səsi vurğulanır və III xanədə f zirvə səsdən $(e^1)f^1 \rightarrow c^1$ II yarım gediş edilir.

V, VI cümlələrdən təşkil olunan periodda, III, IV cümlələrdə olduğu kimi üst dayaqlama və çəkilmə gedişləri bir az fərqli şəkildə təkrar edilir. Musiqi fikri dəyişilməmiş, yalnız poetik mətn yenilənmişdir.

VII cümlə əlavə sözlərlə oxunmuşdur. VII cümlənin I, II xanələrdə $c^1 \rightarrow f^1$ qaytarma gedişi, $c^1 \rightarrow d^1 + e^1 \rightarrow f^1(e^1)$ yarım gedişlərdən ibarətdir. III xanədə g zirvə səsdən $(f^1)g^1 \rightarrow e^1$ xülasə enmə gedişi edilir.

VIII cümlədə g^1 f^1 səsləriylə gediş hazırlığı edilmişdir. IX cümlədə **tamamlayıcı enmə gedişi** edilir. Tamamlayıcı gediş, bir qayda olaraq zirvə vurğusuyla başlanır və gecikdirilmə ilə icra olunur. Məqsəd şöbənin tamamlanmasını hiss elətdirməkdir. Gecikdirilməyə, yarım gedişlərin təkrar edilməsiylə nail olunur. IX cümlənin I xanəsində g^1 zirvə səsdən $(f^1)g^1 \rightarrow f^1$ yarım gedişi edilir. II, III xanələrdə $g^1 \rightarrow f^1$, IV, V, VI xanələrdə isə $g^1 \rightarrow e^1$ variantlı yarım gedişləri təkrarlanır. Beləliklə şöbənin e^1 istinad pərdəsində tam qərar etmə baş verir və Orta Segah şöbəsi tamamlanır.

Nəticə

Şöbə quruluşunda müəyyən etdiyimiz gedişlərin bölgüsü hər zaman cümlə, fraza bölgüsü ilə üst-üstə düşməyir. Bəzi halda bir neçə gediş bir cümlə, hətta bir fraza daxilində baş verir. Nəticədə onlar aydınlaşdırılmadan üzərindən keçilir. Beləliklə məlum olur ki, cümlə təhlili, muğam şöbəsinin daxili quruluşunu aydınlaşdırmaq üçün tam yararlı deyildir.

Fikrimizcə muğam cümlələrinin daxili xanə bölgüləri, şöbə qurumlarının hədlərinə görə ayrılmalıdır. Belə bölgüdə bəzi halda bir səsdə birləşən qovuşuq gedişlər, not sətri üstündə xüsusi işarəylə qeyd olunur.

Muğamın cümlə təhlili ilə yanaşı, gediş təhlilinin aparılmasını zəruri hesab edirik. İrəli sürdüyümüz gediş təhlili sayəsində, şöbə qurumlarının üzə çıxarılması, şöbənin məqam mahiyyətinin tam açılması mümkün olur. Bu baxımdan muğamın şöbə gedişləriylə təhlil edilməsini mükəmməl təhlil metodu kimi görürük.

Diqqətinizə çatdırırıq ki, dissertasiya işimizlə əlaqədar olaraq Azərbaycanın Segah-Zabul və İranın Segah instrumental dəsgahları, məhz yeni tətbiq etdiyimiz metodla təhlil edilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları, Üzeyir Hacıbəylinin elmi məqalələri. B.: Şərq-Qərb, 2019. 355s.
2. Zöhrabov Ramiz. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.
3. İsmayılov Şamil. Segah-Zabul dəsgah şöbələrinin Yaxın Şərqin qədim və müasir məqamları ilə müqayisə edilməsi. II Beynəlxalq elmi praktik konfrans. Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri. B.: 2022, 368 s.

Таира КЕРИМОВА
Кандидат искусствоведения, доцент
Email: altaira@windowslive.com

САМООРГАНИЗАЦИЯ КАК ПРИНЦИП САМОСОХРАНЕНИЯ МУГАМНОЙ ТРАДИЦИИ В ПАРАДИГМЕ ЖАНРОВЫХ ДУБЛЕЙ

Аннотация: *В статье автор демонстрирует подход к сохранению мугамной традиции с точки зрения синергетической теории об открытых системах. В основе самоорганизующейся мугамной традиции лежит взаимодействие ее высшей формы – дастгях с аутентичными жанрами, ответственными за формирование этнослуха как базовой категории для музыки устной традиции.*

Спонтанный творческий обмен основных стабилизирующих компонентов (интонационного и артикуляционного) между устно-профессиональными жанровыми дублями, функционирующими в азербайджанской музыке наряду с мугамом, гарантирует жизнестойкость системы. Модификация традиции в рамках оперы, симфонических опусов, этноджаза, возникновение социальных институтов, направленных на изучение и пропаганду мугама, образуют дополнительный «пояс безопасности» вокруг и внутри традиции.

Ключевые слова: *этнослух, мугамная традиция, жанровые дубли, синергетика*

Tahirə KƏRİMOVA
Sənətşünaslıq namizədi, dosent

MUĞAM ƏNƏNƏSİNİN JANR DUBLLARI PARADİQMASINDA ÖZÜNÜ NİZAMLAMA ƏSAS QORUYUCU PRİNSİP QİSMİNDƏ

Annotasiya: *Məqalədə müəllif muğam ənənəsinin qorunub saxlanmasına açıq sistemlərin sinergetik nəzəriyyəsi nöqteyi-nəzərindən yanaşmanı ortaya qoyur. Özünü nizam edən muğam ənənəsi onun ali forması olan dəstgahın şifahi ənənəli musiqi üçün əsas kateqoriya kimi etnik eşitmənin formalaşmasına cavabdeh olan autentik janrlarla qarşılıqlı əlaqəsinə əsaslanır.*

Azərbaycan musiqisində muğamla yanaşı fəaliyyət göstərən şifahi-professional janr qoşaları arasında əsas stabilləşdirici komponentlərin (intonasiya və artikulyasiya) kortəbii yaradıcı mübadiləsi sistemin həyat qabiliyyətini təmin edir. Ənənənin opera, simfonik opuslar, etno-caz çərçivəsində modifikasiyası, muğamın öyrənilməsi və təbliğinə yönəlmiş sosial institutların yaranması ənənə ətrafında və daxilində əlavə "təhlükəsizlik kəməri" təşkil edir.

Açar sözlər: *etnoslux, muğam ənənəsi, janr ikililiyi, sinergetika*

Taira KERIMOVA
Candidate of Art History,
Associate Professor

SELF-ORGANIZATION AS A PRINCIPLE OF SELF-PRESERVATION OF THE MUGAM TRADITION IN THE PARADIGM OF GENRE DOUBLES

Abstract: *In the article, the author describes open systems for preserving the Mugham tradition, demonstrating an approach from the synergetic theory point of view. In the foundation of a self-organized Mugham tradition lies the engagement of its highest form - dastgah with authentic genres responsible for forming ethnic hearing as the base for hearing of the oral tradition.*

The interaction of providing the main stabilizing components (intonation and articulation) in the verbal-professional genre pairs that function alongside Mugham in Azerbaijani music ensures the system's viability. Modifying this tradition within the framework of opera, symphonic opus, and ethno-

jazz and establishing institutions focusing on studying and promoting Mugham's emergence forms add a "safety belt" around and within the tradition.

Keywords: *ethnic rumor, mugham tradition, genre doubles, synergy*

Говоря о собирании, сохранении и архивировании модальной музыки, собравшиеся здесь ученые имеют негласную договоренность о том, что «сохранение» подразумевает записи на соответствующей звукозаписывающей аппаратуре или на нотной бумаге. Я же собираюсь вынести за скобки все перечисленные способы фиксации высоких образцов устной традиции и поставить вопрос иначе – а существовала бы эта музыка, если бы не было укорененности ее в мышлении/памяти/ сознании народа, создающего это уникальное искусство не по учебникам, не по нотам, а по законам этнослуха?

Но что же тогда гарантирует его собственное выживание, его центрирующее место в нашей культуре? Попробуем разобраться в механизмах функционирования традиций, которые и обеспечили жизнестойкость мугама, несмотря на самые резкие зигзаги истории в течении почти двух веков его формирования в известной нам версии (я не касаюсь проблем бытования мугамного искусства в средневековый период, реконструированный по рукописям). Необходимо отметить также, что богатейший потенциал азербайджанской музыки не исчерпывается только мугамом – наряду с ним полноценной жизнью живут и другие ее ветви: ашыгская традиция и богатая инструментальная культура с ее танцевальной и зрелищной составляющей. А с начала XX века зародилась и успешно функционирует композиторская традиция европейского образца.

Исходной позицией предлагаемой концепции является феномен этнослуха. Именно он формирует у человека алгоритм восприятия из окружающего звукового поля своих, близких ему интонаций и постепенно создает невидимый никому свой звукоидеал. Ничего не зная о тетрахордах и ладах, на основе которых строятся мугамы, этнослух, тем не менее, безошибочно навигирует голосовой аппарат исполнителя на чистое, грамотное воспроизведение мелодических моделей по лекалам, издревле созданных народом. Механизм работы этого феномена требует глубокого всестороннего исследования, а подчас и переориентации открытий наших ученых в области национального музыкального мышления.

Говоря об этнослухе, как о продуктивной идее известного этномузыковеда И.И.Земцовского, укажем на две его константы, ответственные за сохранение наиболее устойчивых компонентов музыки устной традиции. Ученый пишет: «Функцию своеобразного фиксатора столь летучих ценностей, как музыкальные, берет на себя, с моей точки зрения, не что иное, как система типов интонирования и соответствующих им типов артикулирования, напрямую связанная с системой традиционных жанров […] В них допустимо рассматривать этнический знак культуры, и они же выступают стражем традиций, несут охранительную функцию» [1, с.133]. Наиболее ярким показателем стиля мугама являются именно тип интонирования с его системой ладовых опор, кадансирования и опевания, и тип артикуляции – свободное внеметрическое изложение музыкального содержания.

Вторым постулатом моего сообщения является выдвинутая казахским этномузыковедом А.Кунанбаевой идея о жанровых дублях как универсалии культуры. Согласно ее формулировке, «жанровые дубли представляют собой разножанровые воплощения одних и тех же родов художественно-синхронической деятельности в рамках продуктивного периода одной этнической традиции» [2, с.60]. Принимая на вооружение этот аргументированный тезис, полностью соглашаюсь с автором в том, что «в основе этого феномена лежит тот факт, что все традиционные культуры пронизаны дублированием и своего рода мультипликацией – многократным повторением одного и того же в различных формах и жанрах искусства и жизни – культура дублирует себя на всех уровнях самореализации» [2, с.55, 60], - говорит ученый.

Проводя параллель с азербайджанской музыкой устной традиции, мы можем подтвердить правомочность постулата А.Кунанбаевой. Однако, целесообразно будет вывести его на более высокий уровень, как это делает И.И.Земцовский в статье «Существует ли изоморфизм традиций. Художник и народ: новый взгляд на старую проблему» [1, с.124-137], где автор расширяет кон-

цепцию «жанровых дублей» до уровня параллельного существования нескольких традиций внутри одной культуры. И.И.Земцовский предлагает рассматривать фольклор, религиозную и композиторскую музыку, а также все проявления музыкальной эстрады как грани одного дискурса, обозначая их как ФРПЯШ. Такой взгляд помогает понять культуру как синергетическое образование, объединенное неким индексом самоорганизации. В нашей культуре этот индекс можно свести к трем составляющим: этнослух → мугамное мышление → мугамная традиция. Следуя за И.И.Земцовским, обозначим когерентные явления нашей культуры заглавными буквами их наименований, добавив к формуле И.И.Земцовского П и С:

Ф – фольклор (приуроченные песни и наигрыши);
Р – религиозные жанры (аутентичные и профессиональные);
П – профессиональная музыка устной традиции (мугамный пласт, ашыгская музыка, инструментальная музыка)
Я - традиция – композиторская музыка
Ш – шоу традиция (джазмугам, этноджаз, исполнение мугама на концертных площадках)
С – социальные институты, связанные с обучением, развитием и пропагандой мугамной культуры

Обратимся к таблице и более подробно остановиться на каждом обозначенном ее элементе.

Системообразующие связи азербайджанской музыкальной культуры,
возросшие на базе мугамной традиции

ЭТНОСЛУХ → МУГАМНОЕ МЫШЛЕНИЕ → ТРАДИЦИИ					
Ф приуроченные жанры	Р религиозные жанры	П профессиональная музыка устной традиции	Я я - традиция (композиторская музыка)	Ш шоу традиция	С социальные институты
колыбельные лай-лай, плачи – агы, земледельческие напевы, пастушьи наигрыши, скотоводческие напевы, пение баяты, военный фольклор	<u>Аутентичные</u>: пение дервишей, пение марсия - ханов <u>Профессиональные</u>: мистерии шабих, дервишская свадьба, чтение корана, азан, салаат	вокально-инструментальные дастгяхи, инструментальные дастгяхи, зерби – мугамы, ашыгская традиция, духовая инструментальная музыка	мугамные оперы, симфонические мугамы, симфонические опусы на основе дастгяхной формы, инструментальные и вокальные сочинения на основе мугама	джазмугам, этноджаз, эстрадные версии мугамов и теснифов, мугам на свадьбе, программы радио и тв	создание теорий модальной музыки, научно-исследовательская деятельность, создание учебных заведений мугамного профиля, экспертные группы, фестивали, конкурсы, симпозиумы

Перед нами типично синергетический феномен – сложная нелинейная самоорганизующаяся система, включающая явления, исторически обусловленные и спонтанные, параллельное существование которых и порождает удивительное свойство самовосстановления и самосохранения мугамного искусства.

Безусловную опору оно находит в аутентичном пласте нашей музыкальной культуры. В двух левых столбиках таблицы они собраны под литерами Ф и Р.

Ещё в начале XX века великий Узеир Гаджибейли в программной статье о народной музыке Азербайджана писал о мугамном стиле дервишских напевов. Спустя почти 100 лет талантливый мугамовед Фаиг Челеби в докторской диссертации «Морфология дастгяха» к жанрам мугамного стиля добавил также колыбельные песни.

Изучая этот феномен, собирая колыбельные песни в разных регионах Азербайджана, я сгруппировала их вокруг принципа жанрово-стилевой доминанты региона. Среди собранных мною в 1976-1985 годах образцах лайлай (колыбельных) в мугамном стиле были артикулированы образцы бакинской, карабахской, ширванской и шекинской географических зон. Мое исследование показало ускорение мугамного стиля (как в ладовом, так и артикуляционном плане) в глубинном слое аутентичного фольклора, именно в регионах с развитой мугамно-исполнительской практикой. То есть, исполнение дастгяхов влияло на этнослух женщин, которые став матерями, транслировали составляющие его компоненты детям, тем самым закладывая основы этнослуха нации.

Если жанры аутентичного фольклора интонационно и артикуляционно близкие к мугаму взаимодействовали с ним на протяжении веков по принципу сообщающихся сосудов, то особый интерес представляет своеобразный «синергизм» мугама и озано-ашыгской профессиональной традиции, ментально и этногенетически не менее значимой для азербайджанской культуры. Взаимодействие этих двух иерархически равновеликих, но и разновекторных традиций – интереснейшая проблема, требующая глубокого исследования. Я же ограничусь лишь констатацией высокой степени адаптивности мугама, который в результате многовекового творческого «соперничества» не утерял своей самобытности, но наоборот, вобрав в себя динамический и суггестивный потенциал ашыгского стиля, повысил уровень энтропии, приобрел большую информативную емкость. Отметим также, что формировавшаяся веками многомерность озано-ашыгской ветви нашей культуры сыграла роль не только в эволюции мугама. Как тонко отметила К.Дадаш-заде в своем новаторском труде об интертекстуальном диалоге Узеира Гаджибейли с ашыгской традицией, это великое искусство сыграло непреходящую роль в становлении азербайджанского композиторского стиля. Она пишет: «Если принять во внимание, то обстоятельство, что композиторская школа Азербайджана в период своего становления находилась в состоянии бифуркации – в точке ветвления различных возможных путей эволюции, - то можно констатировать, что в определении ее самобытности и уникальности определенную роль сыграло и традиционное музыкально-поэтическое искусство ашыгов» [3, с.179]. Но первым на этом пути был, несомненно, мугам.

О выдающей роли основоположника нового композиторского стиля азербайджанской музыки Узеира Гаджибейли было сказано много. Я хочу подойти к его революционному опыту создания жанра мугамной оперы в 1908 году с точки зрения предложенной концепции. Соединение высоко стиля мугама с оперой не только положило начало освоению жанра оперы, продемонстрировало возможность синтеза национального и европейского. Этот шаг поменял коммуникативный параметр в жесткой схеме бытования мугама – на смену ограниченному кругу знатоков, перед которыми исполнялись дастгяхи в традиционных мугамных меджлисах, пришел широкий круг театральных зрителей и слушателей – городских носителей этнослуха.

Вместе с тем, мугамные оперы стали своего рода консервантами мугамных версий начала XX века, о чем не раз говорил выдающийся знаток и носитель мугамной традиции, тарист Бахрам Мансуров. С молодых лет до конца жизни он (а затем и его сын), находясь в числе исполнителей инструментальной партии оперы «Лейли и Меджнун», способствовал сохранению мугамов в их изначальной версии. Таким образом оперы Узеира Гаджибейли стали классическим ориентиром для многих поколений мугаматистов.

Столь же важным для формирования этнослуха нации был опыт перенесения мугамного стиля в условия симфонического звучания. Я - традиция в лице целой плеяды талантливых азербайджанских композиторов начиная с Фикрета Амирова, транслировала стиль мугама в формах Симфонического мугама и других симфонических полотен, претворяющих принцип дастгяхной формы.

Коротко остановлюсь на роли Шоу-традиции в дискурсе самовосстановления мугамной традиции.

60-70-е годы – это время жизни и творчества целой плеяды выдающихся деятелей мугамного искусства. Их исполнительская и преподавательская деятельность подняла мугамное искусство на высокий уровень. Однако, попадая на эстраду, в условия шоу-бизнеса, мугамный стиль, лишенный важного стабилизирующего традицию крыла-экспертной группы знатоков – стал стремительно приходить в упадок, терять свою эмерджгентность. И тогда в действие включились иные аттракторы, оказавшиеся в состоянии восстановить баланс между академичностью и эстрадной популярностью мугама.

Одним из таких аттракторов следом за Узеиром Гаджибейли и Ф.Амировым стал Вагиф Мустафазаде, соединивший мугам с джазом, чем задал новый вектор развитию этнослуха у молодого поколения азербайджанцев, далеких от самой мугамной традиции в ее классической версии. Открытый им синтез повернул вспять центробежную силу художественной ориентации на Запад и восстановил гегемонию мугамного мышления как звукоидеала наций. Появившиеся вслед за В.Мустафазаде представители Шоу-традиции пришли в классы ведущих мастеров мугама для более глубокого постижения тайн этого искусства. Таким образом, мугамная традиция, обретая новый жанровый дубль, избежала профанации, а ее классическая ветвь оказалась востребованной новым поколением носителей мугамного мышления.

Своеобразной точкой бифуркации в бытовании мугама в 80-90-е годы стало быстрое восхождение на музыкальный Олимп новой звезды – ханенде Алима Гасымова. Сочетание великолепного голоса и глубокое изучение им основ мугамата в короткое время сделало этого музыканта лидером современного мугамного исполнительства. Но случилось это не сразу. В начале карьеры А.Гасымова его талант был искусно направлен в нужное русло двумя таристами-мугамоведами, тогда еще молодыми энтузиастами своего дела. Назову их имена – это ныне покойный доктор искусствоведения, известный ученый-тарист Фаик Челеби и один из авторитетов в мире мугама, Заслуженный артист Азербайджана, старший преподаватель Азербайджанской национальной консерватории, тарист Валех Рагимов. Им удалось сделать то, что не смогли совершить их великие учителя – Бахрам Мансуров, Ахмед Бакиханов, Гаджи Мамедов и другие носители искусства мугамата, с сожалением наблюдавших за печальной картиной кризиса традиции в 70-80-е годы.

Восстанавливая старинные версии мугамов, эти молодые музыканты, выходцы из глубины самой традиции, взяли на себя труд по реставрации искусства мугамного исполнительства. Этот путь пролегал через обучение у мастеров, сличение их стилей и нахождение инвариантов, через реставрацию старых канонов по записям на пластинках XIX века (например, эти трое совместными усилиями восстановили почти что утерянный дастгях Нава).

Сам Алим Гасымов обратился к такому жанровому дублю, как чисто вокальное мугамное пение дервишей ширванской и абшеронской традиций.

Талант, страсть к познанию, обнаружившиеся у Алима Гасымова, его уникальные исполнительские возможности и богатый багаж в короткое время стали образцом для подражания и восстановили престиж классического пути в мугаме, что и привело заново к возрождению традиции.

Творческое общение с ширванскими и абшеронскими дервишами обогатило также его собственный артикуляционный стиль.

Мне также довелось быть свидетелем того, как абшеронские (нардаранские) создатели и исполнители религиозных мистерий (нёвхаханы), находясь в творческом контакте с представителями классической ветви мугама, выполняли роль «доноров», вливая новую (по существу, утерянную старую) струю в редифы азербайджанских дастгяхов. Таким образом вполне реально опредмечивалась идея целесообразности существования жанровых дублей как механизма регенерации традиций.

И наконец, коснусь роли социальных факторов в сложных маршрутах жизнедеятельности мугамной традиции в XX и XXI веке.

Как и во многих других областях нашей музыкальной культуры, роль первого и прозорливого лидера Узеира Гаджибейли невозможно переоценить, ибо с ним связано создание учебных и научно-исследовательских организаций по изучению, обучению, собиранию и хранению музы-

кального наследия. Ему и его соратникам удалось отстоять право мугама и естественного хранителя его традиций - тара на существование в сложные 20-е годы.

Узеирбек заложил основы науки о ладовой системе традиционной музыки Азербайджана, наследники которой сидят в этом зале, трудятся в заданном направлении.

Сохранению мугамной традиции способствовала заложенная им система мугамного образования, где способ передачи бесписьменного искусства от устада к шагирду (от учителя к ученику) был положен в основу образования мугамных исполнителей в рамках музыкальных учебных заведений. Естественно, требования времени изменяли конфигурацию социально-культурных институтов. Однако, в этих изменениях так или иначе принимали участие представители референтной группы своими действиями, контролирующии эволюцию исследуемой нами традиции.

Волею судьбы мне тоже пришлось выступить в роли аттрактора, повлиявшего на общественное мнение и послужившего толчком для ряда процессов, изменивших кризисную ситуацию в бытовании мугамной традиции в 80-е годы. В 1987 году в престижной тогда газете «Коммунист» вышла моя статья «Сохраним в чистоте родники нашей музыки» («Чешме дуру олмалыдыр»), где я подняла вопрос о неблагополучном состоянии мугамной традициии. Этот камешек, брошенный с горы, привел в движение лавину выступлений авторитетных лиц нашей культуры, а следом за этим поднятые проблемы постепенно стали находить свое разрешение. Государственная культурная политика независимого Азербайджана во главе с его просвещенными лидерами также является важным аспектом в пункте «С - Социальные институты» в изложенной системе саморегуляции и самосохранения мугамной традиции.

Создание в 2000-м году Азербайджанской национальной консерватории, признание мугама объектом нематериального культурного наследия в ЮНЕСКО в 2008-м году, открытие Международного мугамного центра в 2008-м году, проведение международных симпозиумов, подобных нынешнему, есть не что иное как аттракторы для дальнейшего развития и процветания древней мугамной традиции в Азербайджане.

Современная наука предлагает новые аспекты подхода к явлениям и к открытым системам, подобным изложенной перед вами в этой таблице. Синергетика выдвигает тезис о том, что у открытых систем больше возможностей самосохранения, чем у систем закрытых. Способ обеспечения сохранности лежит на пути самоорганизации и повышения информационного содержания, а не в защите и самоизоляции. В основе такого подхода лежит закон У.Б.Эшби о необходимости разнообразия. Информационный критерий эволюции является феноменологическим для обеспечения жизнестойкости различных открытых систем.

Все сказанное выше в терминах синергетики имеет самое непосредственное отношение к функционированию мугамной традиции в культурном пространстве Азербайджана. Мощный адаптивный потенциал мугама обеспечил ему многовековую устойчивость как во взаимодействии глубоко укорененной ашыгской традицией, так и с привнесенной из современного культурного дискурса письменно-композиторской музыкой, а также с джазом, джаз-роком, и другими веяниями шоу-традицией, способных нивелировать достижения интеллектуального гения любого этноса. Вскрытие более глубоких адаптивных механизмов мугама дело будущих исследований этой древней и вечно молодой традиции.

ЛИТЕРАТУРА:

1.Земцовский И.И. Существует ли изоморфизм традиций? Художник и народ: новый взгляд на старую проблему // Art journal (Syktivkar) № 3, 2008, с.124-137

2.Кунанбаева А.Б. «Жанровые дубли» как универсалии традиционной культуры. В кн.: Искусство устной традиции: Историческая морфология. Сб. статей, посвященных 60-летию И.И.Земцовского. СПб., 2002. с.55-63

3.Дадаш-заде К. Восхождение (Узеир Гаджибейли и ашыгское искусство; интертекстуальный диалог). Баку: Şərq-qərb. 2014. с.179

Giula (Giul'takin) B. SHAMILLI
Doctor of Science (Art History),
Leading Researcher, State Institute for Art Studies,
Email: shamilli@yandex.ru,
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587,
Researcher-ID J-5758-2013 https://sias.ru/institute/persons/224.html

AUDITORY MEMORY IN THE CLASSICAL TRADITION OF SINGERS-*ẖwānandah*: FROM NEUROPHYSIOLOGY TO PRACTICE[149]

Annotation: *The perfect performance of the melodic phrase in the vocal technique of performers-ẖwānandah allowed the author of this article to identify six main forms of movement in their variant manifestations, as well as to compare them with the data of Ibn Sina's treatise (Riāžīyāt 1952) and modern studies (Kiyanī 1989, etc.) of traditional music of the Near Asian region. As a result of this work, the names of time patterns with the assigned to them forms of movement are revealed as ġalt, tawṣīl, taqiyya, taḥrīr, tamzīğ and 'išārah. The results of the analysis show that natural sounds carrying meaning through voice and instrument are structured on the scale of a melodic phrase with discrete time intervals of ≈2000 ms and are amenable to logical segmentation. Knowing these patterns could help to improve computer programs, where manual segmentation of taḥrīr is still used. In addition, the introduction of time pattern names into the educational process will significantly facilitate the student's perception, memorization, and technique of combinatorics within each melodic phrase. Consequently, it will provide the main aesthetic ideal of non-metric singing for all regions, defined as mulā'īm, or the inseparable coupling of one-with-the-other.*

Keynotes: *auditory memory, classical singing, hwanandah, neurophysiology, theory and practice the Art of maqām, time pattern, Caucasian Azerbaijan, Iranian Azerbaijan, Near Asia*

I. Auditory memory

Researchers are confident that the study of nonverbal memory itself promises exciting opportunities and expands horizons for resolving long-standing disputes about the nature of auditory memory and its effectiveness (Cohen, M.A., Horowitz, T.S., and Wolfe, J.M. 2009, Agus, T. R., Thorpe, S. J., and Pressnitzer, D. 2010, McKeown D., Mercer T. 2012, Andrillon, T., Kouider, S., Agus, T., and Pressnitzer, D. 2015, Song K., and Luo H. 2017 ect). Today, the problem of auditory memory is intensively studied through a verbal speech and white noise. The latter is justified by the fact that the study of sound that is not loaded with meaning (altitude, duration, dynamics) will help to determine the time scale of memory more accurately than experiments with natural sound. To this end, scientists have developed experimental methods for analyzing white noise, involving different age groups of listeners and people with musical and non-musical specialties in experiments. As a result of the experiments, the data transfer coefficient in memory (memory-transfer coefficient, see: Song K and Luo H 2017) was established, and interesting conclusions were drawn, according to which:1) «brain may gradually establish robust temporal organization for the memorized auditory inputs at certain temporal scales» (ibid);

2) ~200 ms (125–250 ms) acts as a fundamental temporal chunk to structure sounds in auditory memory» (ibid);

3) «brain segments incoming speech sounds into discrete temporal chunks of ~200 ms, a temporal scale commensurate with syllable length across languages» (ibid).

The results of the experiments showed that the neurophysiological processing of the audio signal of music and speech is limited to 0.2 seconds (=200 ms). The data obtained, in my opinion, can be used in the study of the segmentation the acoustic sounding of musical speech in oral-professional traditions (see below). All three of the above conclusions are important for the study of the ẖwānandah singing tradition

[149] *The research was done at the expense of the grant of the Russian Science Foundation No. 22-28-01509, https://rscf.ru/project/22-28-01509.*

in historical perspective from the point of view of supra-individual mechanisms for transmission-perception and preservation of information.

II. Classical singing

It is known that the oral-professional musical tradition of maqām (Aram., other Hebrew, Arabic. "place", "location") has ancient roots going back to the Mesopotamian civilization. The first professional musical vocal and instrumental ensembles were formed in the context of the temple and palace life of large cities in the cultures of the "fertile crescent". A lot of terracotta statuettes, reliefs and images brought to us the facts of solo and ensemble music making. In the light of modernity, this music-making is interpreted as the experience of a unique non-metric singing, learned from native speakers of the ancient Afrasian family languages by the alien Indo-Iranian tribes, contrary to the rules of their religious cult, which presupposes the aesthetic ideal fixed in the Avesta — "measured and loud" (Khorde-Avesta 22:85, 23:89): "He performed the sacrifice with a loud voice, as a priest quick in sacrifice and loud in song, a priest to Ahura Mazda, a priest to the Amesha-Spentas. His voice reached up to the sky, went over the earth all around, went over the seven keshvars". However, having learned someone else's heritage on the Western borders of own Empire, «old Indo-Iranian tradition… established the preeminence of a precise and careful oral textual transmission» (Kellens 1987), which certainly had an impact on the oral musical tradition of the region as a whole.

It is important to take into account that the classical tradition of non-metric singing, unjustifiably attributed to the "Persians" and "Persia" (Miller 1999; Zonis 1973), has been preserved since ancient times in the oral and professional musical cultures of the Near East, covering the South Caucasus region. In this sense, Caucasian and Iranian Azerbaijan appear as an culture area where this musical thinking is manifested today in the Turkic languages group. In comparison, Southern Turkey practices the instrumental genre of taqsīm, and the Turkic-speaking cultures of Central Asia follow to metric singing in the genres of oral professional tradition with a tendency to form a "theme" (ẖānah) and its sequential variant development. That is why the oral-professional musical tradition (the Art of maqām) does not represent stylistic unity in the regions of Near and Central Asia (Shamilli 2020).

For a long time, the architectonics of hearing has been developing, in the conditions of oral tradition, a certain way of perceiving and preserving in human memory the order (radīf) of performing non-metric melodies for long periods of physical time. This fact brings the actuality of neurophysiological research on the segmentation of music and speech.

III. Neurophysiology

Neurophysiological studies have shown that «natural speech sounds elicit brain responses with robust neuronal phase patterns in theta band (3–5 Hz), suggesting that the brain segments incoming speech sounds into discrete temporal chunks of ∼200 ms, a temporal scale commensurate with syllable length across languages (Luo et al., 2013) (my italics — G.Sh.)» (Song and Luo, 2017). This conclusion is important in the context of the involvement of general neurophysiological processes for the perception and processing of sound information in speech and music. Relevant result is «a direct comparison of temporal structure processing in music and speech», which showed that «similar anatomical resources are shared by the two domains» (Besson et al., 2011 with reference to Abrams et al.). Although the assumption is that the duration of information processing in music and speech depends on the same pool of neural resources (for example Patel, 2003, 2008; Kraus and Chandrasekaran, 2010) it has already been expressed by scientists, it is supplemented by recent experiments with white noise unloaded by semantics. The results of the analysis coincided with the indicators of speech information processing and revealed that « the sounds are organized at temporal chunks of ∼200 ms in length in auditory memory » (Song and Luo, 2017).

Thus, segmentation of auditory memory in proportion to the length of a syllable can become the basis for new researches in the field of traditional music and its systematization without the division one into "western" and "eastern". The most elementary step in this direction is to follow the principle that unites the Gregorian chorale (https://www.youtube.com/watch?v=RMZPdSo2qUQ), Sharaknots

(https://www.youtube.com/watch?v=Mh0IpdVPWlI), a Byzantine chant (https://www.youtube.com/watch?v=O3M4Aiivbi0), Avesta chanting (https://www.youtube.com/watch?v=X4VyA2n-vj4) and other traditions based on the coincidence of the processing of musical-speech information according to the scheme "one syllable—one sound pitch". In this case, we set the volume of processing of musical-speech memory on a scale of 1:1 in the perspective of segmentation of sounds by the internal neural memory of a person.

Nothing like this is observed in the oral classical tradition of the masters- ẖwānandah. The duration of a syllable in the texts they perform sometimes corresponds not to one or even a pair of sounds, but to a complex sound pattern. The study of their totality is of particular importance for non-motorized melodies. Here, the processing of musical and speech information reaches an indicator of 1:5 (classes of M. Karimi, A. Gasymov) and testifies to the increasing information, which in itself significantly complicates the memorization of melodies in the learning process, which has not changed for thousands of years even with the presence of sound recording devices.

IV. Theory and practice

It is known that students in the process of oral instruction from the masters-ẖwānandah complain about the inability to remember what they learned in the lesson and correctly reproduce the material in the next lesson (Shamilli 2021). Musicologists, drawing on the data of modern science, offer different ways to solve this problem, up to the creation of a visual series in the form of miniatures that help to remember melodies-gūšah (Azadehfar, preprint), that is, melodies that perform the function of sections (gūšah) of multimodal compositions (dastgāh-hā).

One of the possible ways to solve the problem of auditory memory has been suggested in my research since 2018, when for the first time I published the results of the analysis of the method of teaching classical singing in the class of such outstanding singers as Mahmoud Karimi (1927—1984), Mohammad Reza Shajarian (1940—2020) and Alim Gasimov (b. 1957) at a meeting of the Group of Maqam in the Azerbaijani city of Shaki. It was shown that singing teachers use the "ğumlah be ğumlah" principle in their teaching process offering the student to memorize a volume of information not exceeding a melodic phrase, and improve its reproduction in the classroom (Shamilli 2018). Such a limitation today can be explained by the above neurophysiological processing of sound information on a scale of 1:5. The principle of increasing information is obvious here, when one syllable is sung by a cascade of sound pitches, which ultimately complicates memorization and leads to a long-term study of classical compositions in the teacher's classroom.

It is important that when the teacher transmits his experience, he does not explain to the students the "anatomy" of the phrase- ğumlah, since in the culture itself ğumlah is perceived as an indivisible whole. The "anatomy" of a phrase is a combinatorics of regularly repeated variants of musical movement forms, conceptualized in the theory and practice of classical singing in proper names. It makes no sense to ignore these names, replace them with European terms such as "glissando" or "trill", or study them as "rhythmic structures" (see Azadehfar 2011) due to the lack of a rhythmic invariant. Note that in such genres as muġām-dastgāh, āvāz-dastgāh and maqām ʿirāqī, the so-called "decorations" are constructive, not ornamental, due to the non-metric nature of the melody. That is why, continuing to investigate this problem, I relied not only on audiovisual materials, modern practical terminology, but also the theory of the art of maqām of the IX—XV centuries in Arabic, Farsi and Hebrew, because it preserved verbal descriptions of forms of movement, generalized as *tazyin* (Shamilli 2009, 2020). Many of the names are either lost or have been preserved under other names. There is a lot of work ahead to identify the forms of movement with their names for each of the maqām art music. Equally important are the descriptions of the combinatorics of the forms of motion, which have not been studied to the necessary extent so far.

The attention of scientists is mainly attracted by one form of movement, known as the "taḥrīr technique", For the most part it is studied from the point of view of laryngeal physiology (Castellengo et al. 2020), ways of reproduction (Bahadoran 2016, Simms 2011) and functions in melody-gūšah (Azadehfar Preprint b). Scholars mostly use the singing of Muhammad Reza Shajarian, although the reliance on his performing heritage is not unconditional. Due to the significant deformation of the classical singing

style in the musician's repertoire after his emigration to the USA, we cannot today consider his singing a reference model of this technique, at least for the reason that the singer practically did not perform classical dustgah in its pure form in the West, but mostly mixed forms. A much more accurate use of the taḥrīr technique is observed in the recordings of the legendary singer Gamar al-Moluk (1905—1959), as well as Parisa (b. 1950, Fateme Vaezi/ Fātemeh Vā'ezi) and her teacher Mahmoud Karimi.

The perfect performance of the phrase in the vocal technique of the above-mentioned performers-ẖwānandah allowed the author of this article to conduct research and identify six main forms of movement in their variant manifestations, as well as to compare them with the data of Ibn Sina's treatise (Riāžīyāt 1952) and modern studies (Kiyanī 1989, ect.) of traditional music of the Near Asian region. As a result of this work, the names of time patterns with the forms of movement assigned to them are revealed: These are ġalt, tawṣīl, taqiyya, taḥrīr, tamzīğ and 'išārah. The results of the analysis show that natural sounds carrying meaning through voice and instrument are structured on the scale of a melodic phrase with discrete time intervals of ≈2000 ms and are amenable to logical segmentation. This pattern could help to improve computer programs, where manual segmentation of taḥrīr is still used. In addition, the introduction of time patterns names into the educational process will significantly facilitate the student's perception, memorization and technique of combinatorics within each melodic phrase. Consequently, it will provide the main aesthetic ideal of unmeasured singing for all region, defined as mulā'īm, or the *inseparable coupling of one-with-the-other*.

Conclusion

Despite the fact that the musical cultures of the Near East demonstrate unity of thought and are united by the concept of the Western tradition of the art of maqām as presenting a unique style of unmeasured non-metric singing, each of them is individual in the set of means of classical singing. Similarly, the oral tradition retains the names of regular forms of musical movement to varying degrees of content. The fixing of the time pattern with its name in the languages of this region is not unambiguous either. Through the efforts of researchers of the practical and theoretical traditions of the art of maqām, it is possible to carry out systematic consistent work to restore a unique palette of intonation in accordance with the names of patterns and its conscious reproduction in the educational process. This is the main purpose of this article.

References

Abrams, D. A., Bhatara, A., Ryali, S., Balaban, E., Levitin, D. J., and Menon, V. (2010). Decoding temporal structure in music and speech relies on shared brain resources but elicits different fine-scale spatial patterns in *Cerebral cortex*. doi: 10.1093/cercor/bhq198.

Agus, T. R., Thorpe, S. J., & Pressnitzer, D. (2010). Rapid formation of robust auditory memories: Insights from noise. Neuron, 66(4), 610-618. https://doi.org/10.1016/j.neuron.2010.04.014

Andrillon, T., Pressnitzer, D., Agus, T., Léger, D., Kouider, S. (2015). Neurophysiological markers of perceptual learning in awake and sleeping humans in *Conference Abstract: XII International Conference on Cognitive Neuroscience* (ICON-XII). doi: 10.3389/conf.fnhum. 2015.217.00070

Azadehfar, M.R. (Preprint, a). Conceptualization of Melod, Types of Iranian Radif: A Multidisciplinary Study in Assisting Youth to Employ Traditional Dastgah-ha in Improvisation / Conference on Music in the world of Islam. Assilah. 8-13 August. 2007. (Preprint)

Azadehfar, M.R. (Preprint, b). Impact of Taḥrīr in Rhythmic Structure of Iranian Classical Music. (Preprint)

Azadehfar, M.R. (2011). Rhythmic Structure in Iranian Music. Tehran: Tehran Arts University Press. Second Edition. ISBN 9789646218475.

Castellengo, M., During J., Bernardoni, N.H. (2020). Electroglottographic assessment of Tahrir, a persian vocal technique. ICVPB 2020 - 12th International Conference on Voice Physiology and Biomechanics, Mar 2020, Grenoble (en ligne), France / HAL Id: hal-02550598 https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02550598.

Bahadoran, P. (2016) Analysis of Tahreer in Traditional Iranian Singing in *6th International Workshop on Folk Music Analysis*, 15-17 June, 2016. Pp. 92-95.

Besson M., Chobert J. and Marie C. (2011). Transfer of training between music and speech: common processing, attention, and memory in *Cognitive Neuroscience*, v.2. doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00094.

Cohen, M. A., Horowitz, T. S., and Wolfe, J. M. (2009). Auditory recognition memory is inferior to visual recognition memory in *Proceedings of the National Academy of Sciences*. 106, 6008–6010. doi: 10.1073/pnas.0811884106.

Kellens, J. (1987). Avesta. Survey of the history and contents of the book in *Encyclopaedia Iranica*, III/1, pp. 35— 44.

Kiyanī, M. Haft dastgāh-i mūsīqī-i Iran. Tihrān, 1368 [г. х. / 1989]. (In Persian).

Kraus N., Chandrasekaran B. (2010). Music training for the development of auditory skills in *Nature Reviews Neuroscience*, 2010, 11, 599–605.

Luo, H., Tian, X., Song, K., Zhou, K., and Poeppel, D. (2013). Neural response phase tracks how listeners learn new acoustic representations. Curr. Biol. 23, 968–974. doi: 10.1016/j.cub.2013.04.031

Massoudiieh M.T. The Vocal Radif of Traditional Iranian Music. According to the Version of Mahmoud Karimi. Transcription and Analyses. Tehran: Iranian Music Association, 1997. 179 c.

Miller, L. (1999). Music and Song in Persia: The Art of Āvāz. Richmond, Surrey: Curzon, 1999.

McKeown, D., & Mercer, T. (2012). Short-term forgetting without interference in *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 38, 1057—1068.

Patel A.D. (2008). Language, Music, and the Brain. Oxford, NY: Oxford University Press, 2008. 520 p.

Patel A. D. (2003). Language, music, syntax and the brain in *Nature Neuroscience*, 6, 674–681.

Rīāżīyāt-e Dāneš-nāma-ye ʿalāʾī, Tehran, 1331 Š./1952. Ed. M. Mīnovī. (In Arabic).

Simms, R. (2011) Foreground structures and processes in the *Avaz* of Mohammad Reza Shajarian in *The 7th Symposium of the Study Group "Maqam" of the ICTM (International Council for traditional Music, UNESCO) 15-17 March 2011, Baku.* Baku: "Şərq-Qərb", 2022. Pp. 154—160.

Shamilli, Giula B. (2023). Supra-Individual Mechanisms of Music and Language: Three Steps to Formulate a Hypothesis in *Voprosy Filosofii*, 2023, №12. (In Russian, preprint).

Shamilli G.B. (2023). Oral tradition: Time scale of auditory memory processing in speech and music // Abstracts of the First All-Russian conference "Consciousness, body, intellect and language in the era of cognitive technologies". Pyatigorsk: Pyatigorsk University, 2023. (In Russian, preprint).

Shamilli, G. (2021) Alim Gasimov: I dream of singing mugham accompanied by a symphony orchestra in *World of Music*, 3(88), 2021, 29—35. (In Russian).

Shamilli G.B. (2020). Philosophy of Music. Theory and practice of art maqām. M.: YASK Publishing House; Sadra, 2020. 552 p. (In Russian).

Shamilli, G.B., Kharuti, A.V. (2019). Sephardic Prayer: From Transcription to Melogram and Back Again in *Thought on Music in the Abrahamic Traditions- 2019. Concepts of Sound & Sonority from Antiquity to the 21st Century.* Ed. by G. B. Shamilli. — M.: GII, 2019. pp. 60—77. (In Russian).

Shamilli, G.B. (2018). To the problem of preserving the oral musical tradition: the dastgāh genre model in *Music. Art, Science, Practice*, 4 (24): 45—56. (In Russian).

Shamilli G. B. (2009). Classical Music of Iran: Fundamental categories of theory and practice. Dissertation for the degree of Doctor of science (Art History). M., 2009. 410 p.

Song, K., Luo, H. (2017). Temporal Organization of Sound Information in *Auditory Memory. Frontiers in Psychology*. 8:999. doi: 10.3389/fpsyg.2017.00999

Zonis, E. (1973). Classical Persian Music: An Introduction. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1973.

Sashar ZARIF, MA
Toronto

DANCING MUGHAM: CREATING LIVING STEPS OUT OF ANCIENT TRACES

Introduction

This is a self-study research paper aims to provide an overview of the trajectory of my ongoing re-construction or re-imagination Dancing Mugham project including the fundamental stages of its formation that was inspired by and conducted in collaboration with master Alim Qasimov from 2004 to 2012.

This paper follows a chronological history of my life in relation to my artistic practice that brought me to Dancing Mugham. The presentation will also focus on the relationship between poetry, music, and dance.

My artistic practice

In the summer of 2015, during a creative residency in Kyrgyzstan working with young artists, I encountered a Kyrgyz proverb that translates into English as: "There is no impurity in running water." This resonated with my long-held belief that a moving memory/living story, in constant flow, is healthy. By "moving memory/living story" I mean that remembering is amended by time, place, and a variety of other influences and variables.

Although the foundation of my artistic practice stems from my native culture of Azerbaijan, my wide-ranging ethnographic research is on the mystical artistic practices of Islamic societies and their diasporas, which stretch across Asia, Eastern Europe, the Middle East and South Africa. My specific focus is on the Sufi and Shamanic traditions and rituals emanating from within the geography of Central and Western Asia, which share deep-rooted historical, political, spiritual and ritualistic elements.

I consciously move between academic research and artistic practice and have developed an approach that incorporates both; and investigative-creation where my artistic activities are my academic research, and vice versa. An important component of my artistic development is self-study. This process allows me to consider myself, the practitioner - researcher as a case study in order to enhance my learning experience, bring wisdom to my practice and establish a clear departure point to my next steps but most importantly it informs my creative approach —Living Stories / Moving Memories —that explores the physical, mental and emotional aspects of memory and their corresponding experiences—inherited, personal and communal, respectively. The purpose of Living Stories / Moving Memories is to obtain self-awareness and knowledge about how the past lives the present, and to provide a process through which that self-awareness and knowledge can be transformed into wisdom.

Song of the Reed, A homage to Mevlana Jallaledin Rumi, Sashar Zarif Dance Theatre, Aga Khan Museum, Toronto, 2023

The performance framework I developed to carry out Living Stories / Moving Memories is called Dancing Mugham. (Here, "performance" refers to the experience, action or process of carrying out or accomplishing an action, task or function, not a staged or presented artistic output.) Inspired by Sufi and Shamanic rituals, Mugham Music and mystical poetry, Dancing Mugham integrates dance, music and poetry/storytelling.

From grandmother's knee to the contemporary stage

The experience of living in a place other than home is part of my heritage. I was born into an Azerbaijani immigrant family living in Tehran, Iran. My grandmother arrived in Iran from Baku with her young family some years before World War II, but emotionally and psychologically, she never left her father's home. She engaged with her birthplace, Baku, through stories, songs, and dances, increasingly during her last decade when her life was less hectic. During her final years, I, the youngest grandchild of her very late-born son, had the opportunity to spend many hours with her in her room, as her companion, her audience, and even her performance partner. In her room was an old hand-woven carpet that she refused to get rid of because it was one of the only things that she had brought with her from Soviet Azerbaijan. For years, she inspired the whole family to dance, to play traditional Azerbaijani instruments, and to sing the popular songs of her era over and over again. With stories, rituals, songs, and dances, she invoked memories of a home we had never experienced. She transformed the rooms of our houses into her homeland.

Every day after my parents would leave for work, we would sit on the hand-woven carpet on the floor, as her tradition required. Many of her stories would start with this carpet. I can remember her saying,

"My dear child, this carpet has layers of stories from so many lives: human lives, animal life, and nature. We are not sitting on a carpet, we are sitting on history. This blood red carpet carries the destiny of the sheep in its wool, the intensity of the beet in colour, the soul of each hand that wove it in its every knot. One day you also will have your own carpet woven for you. Just make sure there are many flowers in it. "

She would further explain to me how the weavers would sit in front of the loom for long hours and weave the melody of their hearts, and the rhythms of their life into every pattern. Her carpet was our stage: not a place to perform but a place to transform. We transformed her room in Tehran to her father's house in Baku, with the rose garden, the cypress trees, the arched gateways all around the balcony, and the golden fish in the sky-blue pond that reflected the whole house and made the place seem twice as big. There we were on that carpet, telling stories, singing, dancing, and drumming ourselves to a somatic heaven, a place where all was joy, where even remembering the sad story of the loss of her mother was joyous to live through, an inner reality experienced through our body, mind, and emotions, in a place that I can now look back at and call home.

Since her death at the age of 99, I have carried her hand drum with me: from Iran, to Turkey, to Canada, where I have been living since 1988, and throughout my nomadic life and dance career that has taken me across the globe, singing and dancing the same remembered stories, hers blended with my own, in every room I have inhabited. I have carried the drum with me in an attempt to create a place where I might belong, and to reimagine my home, my living memories.

Visiting Baku

In 1993, during my second year of Systems Design Engineering at University of Waterloo, Canada, I had my first opportunity to visit Baku, the capital city of the ex-soviet Republic of Azerbaijan. After the de-unification of the Soviet Union, my parents moved to Baku, and so I had a chance to reunite with them, and also visit the place of my grandmother's birth. My visit was during the period of post-independence political and economic instability, and the war in Azerbaijan.

Sashar Zarif, third from right, with Cosgun Dance Ensemble, Baku, 1993

With the inspiration from and help of my father's best friend, famous singer Aghadadash Aghayev, I studied dance, music, and language with some of the country's foremost masters, including the late dance master Alikram Aslanov (RIP), Vasif Adigosalov and his brother Rauf Adigozalov (RIP). The combination of my longing for connection with my ancestral homeland and a desperation to recover the lost world my grandmother had introduced me to study almost seven days a week. However, by the end of this period my private rituals of story, songs, and dance, including my grandmother's hand drum were all overshadowed by my new professional dance training. Later in my life, it became evident to me that the early education I received from my grandmother remains, like a burning candle in my heart and lights my way forward in my artistic practice.

Joshgoon, The Canadian Academy of Azerbaijani dance

When I returned to Toronto, I started my own Azerbaijani dance classes for a group of Joshgoon, The Canadian Academy of Azerbaijani Dance, 1995, Toronto
Photo by Michelle Maria

Azerbaijanis living in Toronto. Within two years I had established a professional dance company and was able to tour the province of Ontario with a dance repertoire consisting of remounts or new creations inspired by the traditional repertoire I had learned in Baku. I named the group after my late master's dance ensemble in Baku: Cusgun. The work we created was part of my intention to transfer my inner world to the public stage and turn the dancers into characters from that world.

This group dissolved in a few years as the result of group members leaving to attend university and following their own paths. This was a transitional period for me, moving from traditional dance to ethno-experimental solo works.

The Post-Joshgun Era

During these periods of transition, I enrolled in York University's Cultural Studies Program in Toronto, where I could work, learn, and collaborate with other artists, and be exposed to the world of arts, identity, and displacement, particularly in a first-year course titled "Performance and Identity." In this course, I began to consciously explore both personal and collective memory and history, and its impact on exilic being.

After this period of exploration and investigation, I created a dance performance that was significant to my development as an artist. In 2000, I was to perform at the fFIDA (Toronto's fringe Festival of Independent Dance Artists). Initially, I created a loosely choreographed traditional piece. Unsatisfied, I struggled to find inspiration. One day, as I was waiting for students from an adult dance class that I was teaching to arrive, I listened to a new CD by Azerbaijani Mugham Music Master Alim Qasimov and his daughter, Fargana Qasimova, which presented Mugham in a contemporary composition, yet had not lost its traditionalism. I wondered how Master Qasimov could blend traditions with contemporary and personal elements. I listened to my favourite song on the CD repeatedly. It evoked a running river, fresh, flowing, coming from somewhere and going somewhere while simultaneously being present. I opened my arms and stood in the middle of the studio with my eyes closed, and just listened. I ignored all that came to my mind: thoughts, movements, and emotions, and just listened. And listened very carefully. I remembered my grandmother's advice to me whenever I lost my toys in her room. She would say, "Do not look for it, you are scaring it away. You need to stop, sit, close your eyes and listen. Then you will hear it calling you."

So I did the same thing: I listened, and waited for the creative inspiration to call to me. When the music ended I found myself spinning. The music took me on a "turning journey." I had discovered my piece for the festival: Master Qasimov's music and my whirling. I called this dance creation Kimlik (2000) ("identity" in Azeri/Turkish).

Kimlik, Sashar Zarif, Toronto International Dance Festival, 2000, Toronto

In this dance work, for the first time, I let go of all my dance, performance, and theatrical skills, immersed myself in the moment, and embraced the world in Master Qasimov's music. I found his world similar to my grandmother's not because of its Azerbaijani-ness but because of its transformative quality. I surrendered my body, mind, and emotions, and I just whirled. The choreographic structure was simple and confined to a few minutes at each of the four corners of the stage, after which I ended up at centre stage.

As I was performing this piece, I remember my body revolving around my inner core, both making me feel taller, closer to the sky, and shorter as I spun, grounding myself deep into the earth. In between the height and the depth of this experience there was a place of uncertainty that allowed me to connect my inner and outer exiled being with the world in which I was living, a connection that I had not experienced for a very long time.

This profound experience, along with the recognition I received from the audience and my peers, encouraged me to tap into all my past knowledge and undertake further in-depth research of related inspirational Sufi poetry, dance, and Mugham music. In a year's time, I created Beloved (2001), another dance piece based on a much more complex piece of mystical music by Master Qasimov. With I the next decade I continued to perform these dances across Europe while I was teaching and choreographing Azerbaijani dance repertoire.

Beloved, Sashar Zarif, Prague, Czech Republic, 2001, Photo by Dany L.

Finding my own carpet

In 2003, during one of my travels back to Canada, in the plane, I had a dream (or maybe a vision) of my grandmother sitting by a river, washing her rug. I was further down the river, sitting on my own rug that I had purchased in Canada. I was waiting, anticipating something. She sang to me, telling me that everyone needed to wash their own rug in this river.

Back in Toronto, I recognized the need to further develop my dance practice to better tell my own stories that would reflect a complex reality that included my past and my present, as well as all the aspects of my identity, both the inherited and the experienced. I decided to return to Mugham music and the Sufi poetry that inspires it. I also decided to work directly with Master Qasimov on my next creations.

Dancing Mugham

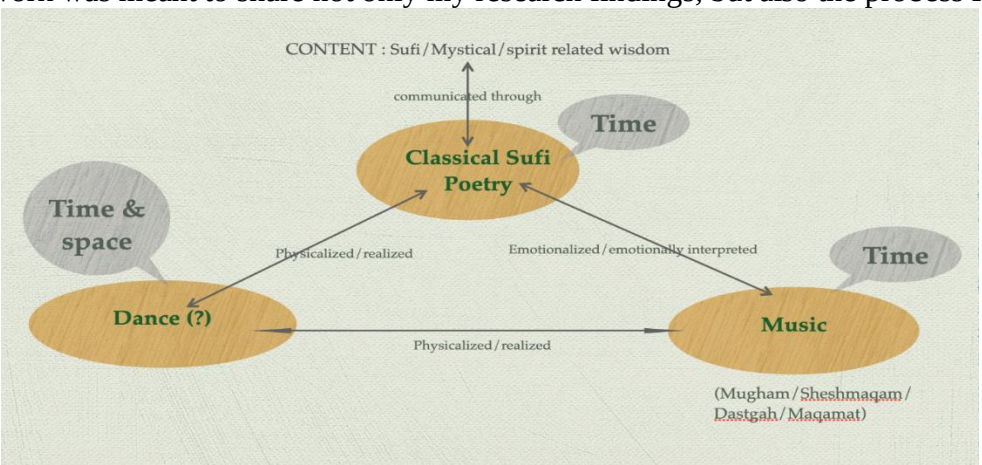
In January of 2004, I sent Master Qasimov the video of Beloved and invited him to assist me in reconstructing the traditional dance elements that historically accompany this style of music. In mid-spring of 2004, I went to Baku to undertake a four-month, in-studio experimentation with the Master himself, which I called Dancing Mugham.

Returning to Baku for the second time after eleven years, I did not intend to enter my grandmother's world, but rather I went to find my own world within hers. Pleased with the creative work and its potential, Master Qasimov helped to arrange a performance, a 50- minute work, titled Mugham-Rast, in August of 2004 at the Gence Tamashachilar Theatre of Baku for an invited audience of local Azerbaijani artists and scholars. The piece was received with great enthusiasm.

I could return to Toronto with a clearer understanding of how moving/flowing memory was shaping my creative process, blending my understanding of Master Qasimov's Mugham music with inspiration from the moving/flowing memories instilled by my grandmother. The next stage in the evolution of my dance practice was the construction of a movement vocabulary and syntax that would not contradict my need to maintain the flow of moving memory in relation to my current context.

Calligraphy as an inspiration for movements

In the fall of 2004, I started teaching at York University's Dance Department in Toronto, where I also concurrently began my Master of Arts degree in Dance Ethnology. This period gave me the chance to share my experiences with my students and reflect on how I was continuing to integrate my inner identity with my external practice in relation to a place and time. My Master of Arts Major Research topic entailed an exploration of a dance style employing vocabulary and syntax based on the music, poetry, culturally specific movement references, and Islamic calligraphy. For the next three years I worked intensively. The project gave birth to a new dance creation called Meeting with Saghi (2007). This full evening dance theatre work was meant to share not only my research findings, but also the process I had shaped.



The Saghi Project shed light on my initial experience with Master Alim Qasimov. At this stage I concluded that Mugham could have been an integrated practice, a trio of arts consisting of poetry, music, and dance. Furthermore, this type of ritualistic practice could have produced poetry to convey thought, use music to internalize it emotionally, and employ dance to manifest it. In that light, I have been inspired to re-imagine or reconstruct Dancing Mugham by reintroducing dance into the poetic and musical practices of Mugham and tying it to its philosophical foundation.

The Saghi project gave me more tools and experience with which to return to Master Qasimov in Baku with a more in-depth wonder towards my subject matter, in 2008 for asecond time, building on what we have started in 2004. It also resulted in a series of full evening dance productions in Canada in which I was revisiting and telling my life story through dance such as Choreographies of Migration, Water, go rivering, and Solos of My life.

Water, go revering, The Theatre Centre, Toronto, 2009. Photo by Sashar Zarif

Dancing on my own carpet

Solos of My Life (2011) is an example of how I revisited the stories and memories of my life from a different perspective. At this point in my life and in my career, I had merged my own stories with my grandmother's stories in my work to discover a hybrid that could blend past and present, there and here, flowing between the two.

This work is a collection of personal stories that I have carried with me for miles and years. These stories are the very foundation of who I was, who I am, and who I want to be. They also included a few of Azerbaijani nostalgic songs and poemsI have deep connection with since childhood such as Ana by Rashid Behboodov, Khan-nene by Poet Shahriyar and Shovket Alakbarova's repertoire. It is with these stories, songs, and voices that I remember the past, relate to the present, and dream of the future through my moving/flowing memories.

Solos of My life, Toronto, 2011

Sama-e Rast – Dancing Mugham

The Artists development project mentioned above brought clarity into my next step. I felt that I was ready to go back into the studio with Master Alim Qasimov and create a solo that reflects my journey in Dancing with Mugham Music.

In 2011, I went back to Baku along with my creative mentor Elizabeth Langley to continue my work with Master Alim Qasimov. Through several months of an extensive period of in-studio exploration and discussion we started to create the dance and music side by side where one informed the other.

Sama-e Rast, Sashar Zarif with Alim Qasimov and his ensemble, Toronto, 2012

We decided to separate the singer and the musicians to different sides of the stage and keep the dancing body in the middle of them to enhance a more in-depth conversation during the process. We also considered the needs of a dancing body through the transitions in the music from one section to other. For example, as the musical transition from one section of Mugham music to the other can happen within few seconds, the dancing body needed time to actualize this transition and we accommodate that with expanding the musical transitions. The search for the right poem to be used was also an exciting part of this process.

The culmination of my work with Master Qasimov was a world premiere of Sama-e Rast: Dancing Mugham (2012), a 50 minute performance by myself as the soloist, dancers, and Master Alim Qasimov and his Mugham Ensemble, at the Toronto Centre for the Arts. This production brought more confidence into my Dancing Mugham project and since then I have continued my explorations to bring further depth and understanding into my performance practice. I started exploring dancing with Ashiq music of Azerbaijan, Dastgah music of Iran and Shashmaqom of Uzbekistan. My latest adventure in Dancing with Mugham was a collaboration with the internationally renowned Farangiz Alizadeh experimenting with her compositions that combine the musical tradition of the Azerbaijani Mugham and 20th century Western compositional techniques.

Alim Qasimov and Sashar Zarif, Sama-e Rast, Toronto, 2012. Photo by Shahrokh Saeedi

The collaboration also involved the Mugham singer Mirelem Mirelemov and Kamanche player Elnur Mikhayilov and gave birth a new production tilted Oyan, based on Ms. Alizadeh's composition with the same title made for the kronos Quartet. The work premiered in Toronto in 2014 at Aga Khan Museum.

Conclusion

Sama-e Rast, Toronto, 2012. Photo by Shahrokh Saeedi

For me, Mugham inhabits deep inside the earth and far into the endless universe. Mughamists express and embody life by walking on the vulnerable edge of emotions. Stemming from Sufi literature and poetry, musical structure, calligraphy, folk and ritualistic movements I developed the "Dancing Mugham" style. Dancing Mugham is a style of performance in which integrated solo works can exist (incorporating dance, music and poetry) or in collaboration with singers and musicians. Echoing the past, Dancing Mugham is simultaneously a return to a historical art and an evolving contemporary form.

My nomadic practice in the past thirty years across the globe in over forty countries and the wisdom I have received from my collaborators, students and teachers led me to start weaving my own rug and telling my own stories: those that emanated from my grandmother's house in Baku, and the lands I have lived in through my life, and my itinerant home – my body. This artistic choice continues to merge my past with my contemporary world.

This paper includes sections published in a chapter I contributed to Performing Exile: Foreign Bodies, a book edited by Judith Rudakoff, Intellect Books: Bristol UK, 2018.

http://konservatoriya.az/Simpozium2023/Simpozium2023-Toplu.pdf

VI Beynəlxalq "Muğam aləmi" festivalı çərçivəsində keçirilən
Elmi simpoziumun
MATERİALLARI
Bakı, 2023-cü il 20-22 iyun

PROCEEDINGS
of Scientific Symposium held in the framework of the
VI International Mugham festival named
"Space of Mugam"
Baku, June 20-22, 2023

МАТЕРИАЛЫ
Научного симпозиума, проведенного в рамках
VI Международного фестиваля «Мир мугама»
Баку, 20-22 июня 2023 года

http://konservatoriya.az/Simpozium2023/Simpozium2023-Proqram.pdf

VI Beynəlxalq "Muğam aləmi" festivalı çərçivəsində keçirilən
Elmi simpoziumun
PROQRAMI
Bakı, 2023-cü il 20-22 iyun

PROGRAMS
of Scientific Symposium held in the framework of the
VI International Mugham festival named
"Space of Mugam"
Baku, June 20-22, 2023

ПРОГРАММА
Научного симпозиума, проведенного в рамках
VI Международного фестиваля «Мир мугама»
Баку, 20-22 июня 2023 года