

Pərvin SƏFƏRLİ

Q.Qarayev adına Mərkəzi incəsənət məktəbinin müəllimi

Ünvan: Bakı, Heydər Əliyev prospekti 67

E-mail: seferli_pervin@mail.ru

MUSIQIŞÜNAS-ALIM ELXAN BABAYEVİN TEMPERASIYA MƏSƏLƏLƏRİNƏ DAİR FİKİR VƏ MÜLAHİZƏLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə musiqişünas-alim E.Babayevin əlyazmaları araşdırılaraq temperasiya məsələlərinə dair fikir və mülahizələrinin formalaşma mərhələləri nəzərdən keçirilir. Alimin gəldiyi nəticələr - temperasiyanın məqam nəzəriyyəsində və ifaçılıq praktikasında tutduğu mövqe, rus musiqişünas-alimlərinin irəli sürdüyü “səsin zona təbiəti” nəzəriyyəsi ilə bağlı müddəaları, mikrointerval səs sisteminin tembrintonasiya kökləri və muğam ifaçılığında qeyri-müntəzəm temperasiyanın, çərək tonların istifadə problemləri ilə əlaqədar fikir və təklifləri işıqlandırılır.*

***Açar sözlər:** temperasiya, mikroxromatika, komma, tembrintonasiya, məqamintonasiya, məqam funksionallığı, məqam, muğam, alterasiya*

Mükəmməl temperasiya dünya musiqi mədəniyyətinin vahid bir məcrada yürüməsini təmin edən ən başlıca amil oldu. Bu, bəşər klassik irsinin yaranmasında, orkestr-ansambl ifaçılıq özülünün formalaşmasında, müxtəlif mədəniyyətlərin bir arada mövcudiyyətinin təməl bazası olaraq tarixi-mədəni sıçrayış kimi dəyərləndirilir. XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Qərbdə temperasiya məsələlərinə münasibət bir qədər dəyişməyə başlayır və mükəmməl temperasiyadan fərqli olan müxtəlif temperasiyaların (oktavanın 12 yarım tona deyil daha çox tonlara bölünməsi) yaradılması və bunun bəstəkar yaradıcılığına emansipasiyası cəhdləri baş verir.

Beləliklə, müasir musiqi incəsənətində – praktika, ifaçılıq sahəsində, bəstəkar yaradıcılığında yarım tondan kiçik intervalların, çərək tonların istifadəsi aktuallıq kəsb edir, müasir əsərlərin ifadə vasitəsi arsenalına geniş daxil olur. Lakin 12 tonlu sistem temperasiyanın ən optimal variantı kimi bu gün də qəbul olunmaqdadır.

Mükəmməl temperasiyanın hakim mövqeyə malik olduğu professional bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə yanaşı qeyri-mükəmməl temperasiyaya əsaslanan xalq musiqi mədəniyyəti də paralel olaraq fəaliyyət göstərməkdə, inkişaf etməkdədir. Qeyri-mükəmməl temperasiya (100 sentlik bölgü sistemi ilə deyil, təbii kök əsasında) çərək tonların və səslərin daha kiçik hissələrinin istifadəsi, komma məsafəsində səslər nisbəti ilə mikrointerval səs bölgüsü müxtəlif xalqların, xüsusilə də Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətinin intonasiya, məqam, tembr ahənginin əsa-

sını təşkil edən özəllikdir. Qərb xalqlarının musiqi səs sisteminin mükəmməl temperasiyaya yataqlılığı daha artıq olduğu halda Şərq musiqisi haqda bunu deyə bilmərik. Çünki bu, ilk növbədə Şərqi monodik təfəkkürlü musiqi mədəniyyətindən, onun muğam-makam əsaslı musiqi sənətindən irəli gəlir. Monodiyanın kiçik diapozonlu qurumlarla inkişaf prinsipi burada çərək tonların, eyni zamanda mikroxromatik səs bölgüsü mövcudluğunun, hətta labüdlüyünün əsas şərti kimi səciyyələnir. Eyni zamanda simli alətlərin Şərq musiqisində tutduğu yüksək mövqə də çərək tonların musiqidə əsaslı rol oynadığını sübut edir¹.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti də özünün monodik təfəkkürlü muğam sənəti – ənənəvi musiqisi və professional aşiq sənəti ilə türk və ərəb-fars mədəniyyətlərinin qovşağında yaranaraq Şərq mədəniyyəti sisteminin bir qolunu təşkil edir.

Azərbaycan xalq musiqisinin səs sistemi ta qədimdən kök etibarilə qeyri-mükəmməl temperasiyaya malik olub səslərin 100 sentlik deyil, təbii köklənmə əsasında qurulmuş səs sisteminə və çərək tonların – $\frac{1}{3}$ və $\frac{1}{4}$ tonların yer aldığı mikrointerval səs bölgüsünə əsaslanır². Əsrlərlə qeyri-müntəzəm köklənmiş səs sistemində mövcud olan xalq musiqimiz bildiyimiz kimi, XX əsrin 30-cu illərindən etibarən müntəzəm temperasiya əsrinə qədəm qoyur. Üzeyir Hacıbəyli başda olmaqla bir sıra musiqiçi uzun sürən mübahisə və müzakirələrdən sonra çətinliklə də olsa klassik 17 pərdəli tarın müntəzəm temperasiyaya uyğun olaraq köklənməsinə nail olur [1, s. 78]. Beləliklə, Azərbaycan milli musiqisi özünün inkişaf tarixində yeni, misli görülməmiş mərhələsinə qədəm qoyur və dünya musiqi mədəniyyəti, professional bəstəkar yaradıcılığı ilə qovuşaraq onun ayrılmaz hissəsinə çevrilir. Bu fenomenal hadisə heç bir Şərq xalqının mikrointerval səs sisteminə əsaslanan musiqi sənətinin “başına gəlmədi”. Ü.Hacıbəylinin cəsarətli və uzaqgörən addımları Azərbaycan musiqi elminin də yeni mərhələdə inkişafına, dünya musiqi fikri və nəzəriyyələri sistemi ilə çulğalaşmasına səbəb oldu.

Zaman-zaman bir sıra musiqiçilər xalq musiqisinin müntəzəm temperasiyalı sistemə keçidi ilə bağlı öz mülahizələrini bildirir, bu sahədə müəyyən araşdırmalar aparırdılar. Temperasiya məsələlərinə öz araşdırmalarında xüsusi yer verən musiqişünaslardan biri də Azərbaycan muğamının dərin nəzəri tədqiqi ilə muğamşünashq elminin inkişafına təkan verən musiqişünas-alim Elxan Babayev idi. Uşaqlıqdan muğamın ağuşunda, sənətin əvəzsiz ifaçılarının əhatəsində böyüyən E.Babayev atasının muğam yangısına alışıraqla bu aləmin bilicisinə, sərrafına çevrilir. Muğam onun elmi həyatının mərkəzinə, bütün ömrünü həsr etdiyi tədqiqatının obyektini təşkil edirdi. Alimin bütün araşdırmaları məhz bir mənbədən – muğamdan şaxələnir, rişələnirdi. Muğamın ritmintonasiya, məqamintonasiya və tembrintonasiya problemləri, poetik mətnin formalaşdırıcı xüsusiyyəti və əruz metrikasının xalq musiqi ritmikasına təsiri, muğam monodiyasının inkişaf prinsipləri, aşiq sənəti ilə qarşılıqlı əlaqəsi məsələləri, struktur və məqam sisteminin, ifaçılıq xüsusiyyətlərinin, xüsusilə, İraq musiqi incəsənəti ilə müqayisəli təhlili, o cümlədən ən temperasiya məsələləri, mikroxromatik səs sistemində simli

çalğı alətlərinin rolu, strukturu və s. bu kimi məsələlərə nəzəri, praktik yanaşmalar, onların həlli problemi E.Babayevin tədqiqatlarının mərkəzində duran əsas məsələlər idi. Təqdim etdiyimiz məqalədə E.Babayevin Azərbaycan musiqisində temperasiya probleminə dair fikir və mülahizələri yer alır.

Temperasiya məsələlərində alimin fikirləri iki istiqamətdə – nəzəri və praktik yönümdən, yəni ifaçılıq baxımından cərəyan edir. Bu problemə ilk növbədə nəzəri baxımdan yanaşıaraq qeyri-müntəzəm temperasiyanın məqam təşkilində oynadığı funksiya nəzərdən keçirilir, məqamintonasiya və tembrintonasiya kökləri araşdırılır. Alim mükəmməl və qeyri-mükəmməl temperasiyanı qarşılaşdıraraq Azərbaycan musiqi təcrübəsində yeri və mövqeyini ortaya qoyur.

Qeyd etmək lazımdır ki, E.Babayevin temperasiya məsələlərinə münasibəti də birtərəfli olmamışdır. Xüsusilə ifaçılıq praktikasında. E.Babayev yaradıcılığında temperasiya probleminə dair fikir və mülahizələrinin formalaşması prosesi müəyyən mərhələlərdən keçir. Qarşıya qoyulan suallar, onların araşdırılması, məsələyə müqayisəli təhlil prizmasından yanaşılması və s. bu kimi inkişaf mərhələlərini isə onun əlyazmalarında daha aydın izləmək mümkündür. E.Babayevin əlyazmalarını araşdırarkən onun özünəməxsus təfəkkür prosesinin və məntiqi düşüncə ardıcılığının şahidi oluruq. O öz fikirlərini, gəldiyi nəticələri, mülahizə və müddəalarını pillə-pillə, ardıcılıqla, ən kiçik ayrıntılara qədər şərh edir. Tədqiqatın ilkin prosesində müəyyən bir fərziyyəni irəli sürən, nəticələrə gələn musiqişünas bəzən tədqiqatın sonunda nəticələri, elmi-nəzəri müddəanı dəyişir. Bunun üçün də alimin əlyazmalarına söykənərək bəzi elmi müddəaların, o cümlədən temperasiya probleminin maraqlı inkişaf mərhələlərini, həmçinin bu fikirlərin təkamülünə hansı elmi-nəzəri mənbələrin və konsepsiyaların təkan verdiyini, bir sözlə qiymətli fikir və mülahizələri sizlərə təqdim etmək istərdik.

Musiqişünas muğamın məqam-intonasiya köklərini araşdırarkən onun əsas aspektlərindən birini məhz temperasiya məsələlərində axtarmağı önəmli hesab edir, məqam-intonasiya aləmini məhz qeyri-mükəmməl temperasiyanın yaratdığı intonasiya seqmentlərinin təzahüründə görür və qeyd edirdi: “Ladintonasiya problemlərinə toxunarkən səs sırasını mükəmməl temperasiyaya əsaslanan səssırası kimi deyil, tarın pərdələrində olduğu kimi qeyd etmək lazımdır. ...Əlbəttə tarın-sazın pərdələrində çalınan muğam və saz havalarının səs düzümü ilə böyük Üzeyirin yaratdığı lad nəzəriyyəsidəki qammalar arasında fərq nəzərəcarpacaq dərəcədədir. ...Bu fərqi tembrintonasiya anlamı ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. Məqam intonasiyası təbii ki, qeyri-mükəmməl temperasiyalı səssırasında daha aydın koloritlə səslənir” [4].

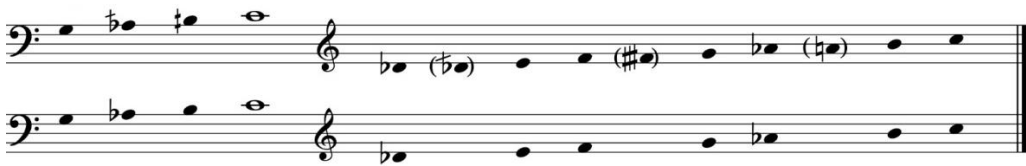
Onu da deyək ki, “Şərqi böyük alimləri Əbu Nəsr əl-Fərabi, Əbu Əli ibn Sina, Səfiəddin Urməvi musiqi barədə risalələrində makamların səs sırasını udun applikaturasına, metroritmik və intonasiya xüsusiyyətlərinə əsasən yazmışlar” [2, s. 109]. E.Babayev də sələflərinin ardınca gedərək məqam-intonasiyanı tarın pərdələrini ehtiva edən səssırası əsasında öyrənməyi lazım bilirdi.

Buna görə də alim muğamların pərdələr üzrə tardakı səsdüzümlərini nota olaraq məqamintonasiya və tembrintonasiya baxımından böyük maraq doğurduğunu vurğulayır, bütün məqamları temperasiyalı səsdüzümü ilə müqayisə edir, qanunauyğunluqları və bir sıra uyğunsuzluqları üzə çıxarır, interval münasibətlərini nəzərdən keçirir. Məsələn, şur və çahargah məqamlarına nəzər salaq³ [5].

Şur muğamının tardakı səsdüzümü və şur məqamı:⁴



Çahargah muğamının tardakı səsdüzümü və çahargah məqamı:



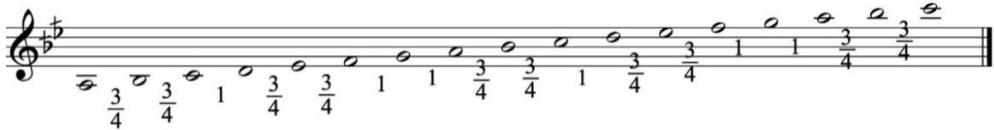
E.Babayev məqam anlayışına bir daha nəzər salaraq onu təkcə süni temperasiya sisteminə daxil olan səslərin diatonik ardıcılığı kimi deyil, həm də tarın, sazın pərdələrində səslənən diatonik qammadan – məqamdan ibarət ola biləcəyini qeyd edir: “Bu səs düzümləri 100 sentlik yarım tondan fərqli olan daha kiçik ölçü vahidinə əsaslanaraq da bilər və ümumiyyətlə qeyri-müntəzəm interval ardıcılığından da yaranar” [6]. Deməli, alim çərək tonları – mikroxromatik intervalları məqamı formalaşdıran, tonal funksional sistemin əsasında duran amillərdən biri kimi qiymətləndirir və yazırdı: “Məqam sisteminin yaranmasında, eləcə də muğamın (makam, mukam və s. bu kimi janrların) səslənməsində səs şkalasının spesifikasiyası həlledici rol oynayır. Bunlara diqqətsiz yanaşmaq, biganə qalmaq, xalq musiqimizin kökünü, mənbəyini itirmək deməkdir” [6].

Səs şkalasının spesifikasiyası dedikdə alim səs bölgüsündəki sentlər münasibətini və onun yaratdığı özünəməxsus məqam quruluşunu nəzərdə tutur və hər bir xalqın musiqisinin özəlliyini, səciyyəvi intonasiya özəyinin ilk rüşeymini də məhz burada axtarmağı lazım bilir. “Hər hansı bir xalqın səs şkalasını tədqiq etsək – sentlərlə ölçsək, heç şübhə yox ki, müxtəlif rəqəmlər münasibəti alırıq. Bu rəqəmlər münasibəti, yəni böyük və ya kiçikliyi səs düzümlərinin özünəməxsusluğunu yaradır. Şübhə yox ki, bu, məqam münasibəti, tembr-intonasiyaya həlledici təsir göstərir. Bu xüsusiyyətə nüans kimi baxmaq həmin xalqın musiqisindən ruhən uzaq olmaqdan irəli gəlir” [7].

Göründüyü kimi, alim səs bölgüsündə özünəməxsus sentlər münasibətinin tembr-intonasiyaya əsaslı təsir göstərdiyini yazsa da buna nüans kimi deyil, mə-

qam yaradıcı faktor kimi baxır. Bu əsnada C mayəli İraq Rast makamının səssırası ilə G mayəli Azərbaycan Rast muğamının tarda pərdələr üzrə səs sırasını təqdim edərək onların interval, ton nisbətini nəzərinizə çatdırmaq istərdik:

İraq Rastı⁵



Azərbaycan Rastı



E.Babayev çərək tonların yeri və funksiyası haqqında düşünərək qarşıya müxtəlif suallar qoyur və bunu həll etməyə çalışırdı: “Görəsən böyük sələfilə həmfikirliyin səbəbi nədir? (Burada Ü.Hacıbəylinin Səfiəddin Urməvi ilə eyni fikirdə olduğu nəzərdə tutulur – P.S.) Niyə yarım tonu ən kiçik interval hesab edən alimlər, eyni zamanda oktava daxilində 17 pərdə olduğunu da qəbul edirlər?” (8). Çünki böyük musiqişünas S.Urməvi də yaradıcılığında yarım tonun – bakiyənin ən kiçik interval olmasını önə sürür. Məsələ burasındadır ki, müntəzəm temperasiyadan fərqli olaraq qeyri-müntəzəm temperasiyalı səsdüzümündə yarım ton (k_2 intervalı) 100 sentdən böyük və ya kiçik - səsin $1/3$, $1/4$, $3/4$ hissəsinə bərabər, eyni zamanda bir komma (24 sent) qədər ola bilər.

Bir sıra araşdırmalar nəticəsində E.Babayev ən kiçik intervalın kiçik sekunda olduğu fikrini bir daha təsdiq edir. Bəs alim bunu hansı mülahizələrə dayanaraq şərh edir? İlk olaraq bunu məqam funksionallığı baxımından sübut edir. “Nümunə üçün “Rast” və “Bayatı-Şiraz” muğamlarının tardakı səsdüzümünü nəzərdən keçirək. Hər iki halda mayənin alt aparıcı tonu k_2 -dan xeyli kiçikdir. Bu hal alt aparıcı tonun mayəyə xidmət etməsindən, ona bağlılığından irəli gəlir. Lakin muğamın ifasında çərək ton məsafəsində yerləşən digər qonşu səslərin olmaması təkcə bu intervalın kiçik sekundadan daha kiçik olduğunu nəzərə çarpdırmır. Mikrointerval səs bölgüsü isə yalnız mikoxromatik ardıcılıqda qavranılır” [6].

“Bayatı-Şiraz” muğamının tarda səs düzüümü:



Digər tərəfdən o, muğamın məhz intonasiya bazasına müraciət etməklə, onun intonasiya genezisini, melodik inkişaf prinsiplərini araşdırmaqla belə bir qənaətə gəlir və bunun əsasını intonasiya təbiətində tapır. Muğam monodiyasında

çərək ton məsafəsində yerləşən səslərin ardıcıl səslənmədiyinə diqqət verən alim yazır: “Zabul muğamının tarda səsdüzümünə nəzər salaq:



Göründüyü kimi, “Zabul” muğamının səs sırasında bir-birindən 3/4 və 1/4 ton məsafələrində yerləşən 3 si səsi vardır (si $\sharp$, si $\natural$, si $\flat$). Beləliklə səs sırasında yarım tondan kiçik olan iki pərdənin ardıcılığı mövcuddur. Lakin səs sırasında mikrointerval ardıcılığı olsa belə muğamın şöbə və guşələrində 3 si səsiindən ayrı-ayrılıqda istifadə edilir: si $\sharp$ - muyə guşəsində, si $\natural$ Zabulda, si $\flat$ isə Muxalif və Zil-Zabul şöbələrində işlənir. Beləliklə yarım ton - sekunda, qonşu pərdə mənasında yenə ən kiçik interval olaraq qalır” [6]. Bununla da alim kiçik sekunda intervalının konkret muğam guşəsi üçün ən kiçik interval olaraq qalması fikrini təsdiq edir. Səsin daha kiçik hissələrini, şərti çərək tonları isə müəyyən bir guşənin koloritlə bağlayır.

İraq İslam Respublikasında olarkən ərəb məqam nəzəriyyəsini dərindən öyrənən alim ən kiçik ölçü vahidi çərək ton olan ərəb məqamlarının səs sırasında da ən kiçik intervalın yarım ton olduğunu qeyd edir [2, s. 111]. Beləliklə çərək tonların Azərbaycan xalq musiqi ifaçılığında danılmaz mövcudluğunu vurğulayan alim bunu məqam təşkili nöqteyi nəzərindən deyil, milli koloritin yaradılmasında müstəsna rol oynayan amil kimi vurğulayaraq, bu fikri ilə qeyri-müntəzəm temperasiya sistemindən əmələ gələn yarım tondan kiçik intervalların rolu və mövqeyi barədəki fikir və mülahizələrinin yeni mərhələsinə qədəm qoymuş olur. Bu mövqenin qəti şəkildə formalaşmasında Qərb musiqişünaslarının – N.A.Qaribuzov, J.Q.Konun səsin zona təbiəti barədə nəzəriyyəsinin, fikirlərinin müstəsna rolu olur. E. Babayev Y.Q.Konun “*К теории народных ладов*” [24] məqaləsindəki bir fikri sitat gətirərək alimin “səsin çərək və üçdə bir ton alçalıb-yüksəlməsinə səs sırası daxilində interval və bunun labüd nəticəsi olan məqam dəyişiklikləri kimi deyil, “nüans”, “boya” və nəhayət tembrintonasiya fərqi kimi baxdığını” yazır⁶ [3, s. 162].

Beləliklə E.Babayev Şərq alimlərinin mikroxtomatik bölgü sistemi ilə Qərb alimlərinin “səsin zona təbiəti barədə” (N.A.Qaribuzov) fikirləri arasında özünün də qeyd etdiyi kimi, bəzədirici mövqe tutaraq çərək tonların mövcud olduğunu, lakin ona məqam funksionallığı baxımından deyil, nüans boya, milli kolorit kimi dəyərləndirmə mövqeyini, yəni tembrintonasiya ünsürü kimi baxır. Ü.Hacıbəylinin ilk baxımdan ziddiyyət kimi səslənən fikri – Azərbaycan musiqisində 1/3 və 1/4 tonların olmaması və ən kiçik intervalın yarım ton olması fikri məhz məqam funksionallığı baxımından, məqam quruluşunun təməl struktur prinsipi

nöqteyi-nəzərindən şərh edilərək alim tərəfindən bunun yeganə düzgün mövqe olduğu vurğulanır.

Üzeyir bəy Azərbaycan musiqisində xromatizmin olmadığını, onun ciddi diatonik musiqi olduğunu qeyd edirdi [14, s. 222]. Azərbaycan məqamlarının diatonik əsası da buna sübutdur. Üzeyir bəy “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində yazır: “Xalq musiqi üslubu xromatik hərəkətə çox məhdud ölçüdə, o da yalnız “Rast”, “Şur” və “Segah” kimi məqamlarda imkan verir. ...Qalan məqamların pərdələri xromatik dəyişilməyə yol vermir”. Bununla yanaşı xromatik dəyişilmənin aparıcı tona aid olmasını da vurğulayır. Bundan başqa melodik bəzəklər – melizmlərin nəticəsində də alterasiyalı-xromatik səslərin meydana gəlməsini qeyd edir və bunu yardımçı səs kimi açıqlayır. “Əgər əsas not ilə yardımçı not böyük sekunda intervalı əmələ gətirirsə, o zaman daha yaxşı təəssürat yaranması naminə yardımçı not yarım ton alçaldılır” [15, s. 134-135]. Ü.Hacıbəylinin yardımçı not adlandırdığı səs eyni zamanda 1/3, 1/4 ton da bəmləşə bilər. Göründüyü kimi, Üzeyir bəy alterasiyaya uğrayan tonları, çərək tonları yardımçı adlandıraraq səs yüksəkliyi sisteminin əsas səsləri sırasına daxil etmir. Beləliklə Ü.Hacıbəyli 1/3 və 1/4 tonları “ən kiçik intervalı yarım ton olan Azərbaycan xalq musiqisi”nə aid etməməsi fikrini də məhz Azərbaycan xalq musiqisinin ifaçılıq baxımından deyil, məqam əsasının struktur özəlliyinə, məqam funksionallığına şamil edirdi. Əgər belə olmasaydı, yəni bu fikir ifaçılıq sahəsi üçün də nəzərdə tutulsaydı o təqdirdə tarın pərdələrinin sayı 17 yox, 12-ə düşürülərdi⁷. Göründüyü kimi, Üzeyir bəy xalq musiqi ifaçılığı ilə məqam nəzəriyyəsini fərqləndirir, ayırır, xalq ifaçılıq sənətində çərək tonların istifadə olunmasını təsdiqləyir.

E.Babayev də muğamın səs sırasında mikroxromatik ardıcılığın yaranmasını köməkçi pərdələrin (aparıcı tonların), müəyyən şöbə və guşələrin ifası ilə əlaqədar epizodik alterasiya işarələrinin “buraxdığı izlərin nəticəsi” kimi təqdim edərək yazır: “Maraqlıdır ki, aparıcı ton funksiyasını daşıyan intervallar tarın səs şkalasında, əksər hallarda, yarım tondan daha kiçik olur. Zənnimcə, bu hal Azərbaycan məqamlarının tetraxord sistemli təbiətini bir daha sübut edir. Bu isə məqamın muğamla bağlılığından irəli gəlir. Tetraxord sisteminin oktava həcmli məqamlara nisbətən muğamlara daha uyarlı olması tarın pərdələrinə əsasən qurulmuş səssizliklərində özünü daha bariz şəkildə göstərir. Çünki, məqam üzərində yazılmış melodiyadan fərqli olaraq, muğam guşəsi istinad pərdəsi ətrafında dolanıb kiçik melodik diapazon çərçivəsində intonasiya özəyi yaradır. Və bu zaman bəzi epizodik alterasiyalar, köməkçi səslər, aparıcı ton mövqeyindən irəli gələn çərək tonlu yüksəlmələr əmələ gətirir” [3, s. 175-179]. Sitatdan göründüyü kimi, E.Babayev çərək tonların hansı məqamlarda üzə çıxdığını, hansı məqam-intonasiya dönmələri ilə bağlı olduğunu önə çəkərək çərək tonların maye və əsas tonların ətrafında gəzişməkdən yaranan intonasiya bloklarında peyda olmasını, yəni köməkçi pərdələrin qəbul etdiyi alterasiya işarələrinin nəticəsində yarandığını təsdiq edir. Eyni zamanda alim bunu məqamın tetraxord sistemli təbiətindən irəli

gəldiyini qeyd edərək Azərbaycan məqam nəzəriyyəsində əks.8 həcmli məqam sisteminin (M.S.İsmayılov) uyarsızlığını vurğulayır⁸ [19. s. 104-117].

Bununla da E.Babayev Şərq xalqlarında olduğu kimi, Azərbaycan musiqisinin də əsasında yarım tondan kiçik intervalların mövcudiyyətini qeyd edərək, bunu milli qammanı - milli koloriti əmələ gətirən və tembrintonasiyanın mühüm amilinə çevrilən seqment kimi təqdim edir. Muğamlarımızın icrasında tarın 17 pərdəlik səs düzüümü - natamam mikrointerval səs bölgüsü xalq musiqi praktikasında çərək tonların istifadəsinin labüdlüyünü ortaya qoyur.

Lakin E.Babayev çərək tonların muğamın kompozisiya baxımından digər mövqeyinə də diqqət çəkir. O, ilk növbədə Ü.Hacıbəylinin çərək tonları məqam sistemindən çıxarmasını, “çərək ton buxovlarından azad etməsini” (E.Babayev) peşəkar musiqimizin ən böyük nailiyyəti kimi baxır və muğam intonasiyaları ilə zənginləşməsinin əsas səbəbi hesab edir. “Şərq musiqisi çərək tonlar əsarətindən çıxma bilmədiyi üçün əsl milli intonasiyaları not musiqi sisteminə, bəstəkar yaradıcılığına tətbiq etmir. Əgər Üzeyir bəy çərək ton buxovlarını qırmasaydı... ..bu növ intonasiyalar peşəkar musiqimizə daxil ola bilməzdi. ...Muğamla professional musiqi arasındakı uçurumu dəf etmək, eyni zamanda muğamı nota salmaq, simfonikləşdirmək, ona əsaslanan əsərlər yaratmaq yeganə dürüst yoldur. Kim bilir Üzeyir bəy kimi dahimiz olmasaydı bu yol nə qədər enişli, yoxuşlu olacaqdı” [5].

Lakin bununla yanaşı çərək tonların ixtisar olunmasının Azərbaycan muğamında yaratdığı bəzi problemlərə işıq salaraq yazır: “Müasir Azərbaycan dəstgahlarının kompozisiya xüsusiyyətləri barədə danışarkən öz mövqeyimizi müəyyən etməliyik. Bizə belə gəlir ki, dəstgahlarımız, peşəkar musiqimiz kimi, Ü.Hacıbəyovun yaradıcılıq fəaliyyəti nəticəsində yenidən yaranmışdır. Üzeyir bəy tarın pərdələrinə əl gəzdirib onları bərabər temperasiya kökünə uyuşdurub. Nəticədə “neytral”⁹ pərdələrdən bir qismi dəyişdirilib, bir qismi yerində qalıb, bir qismi isə tamamilə ixtisar edilib. Bu da öz arxasında dəstgahın guşələrində, şöbələrdə dəyişikliyə səbəb olub. Müəyyən pərdənin itməsilə musiqimizdən bütöv muğamlar belə kənarda qalıb” [9]. Ardınca 1996-cı il BMA-da təhsil alan İran islam Respublikasından gəlmiş tələbələrin bu mövzuda məruzə edərək, “Nəva” dəstgahı və “Əbuəta” nəğməsinin Azərbaycan muğamatından çıxmasının səbəbini məhz bəzi pərdələrin ixtisar edilməsində gördüklərini və bu barədə mətbuatda da çıxış etdiklərini söyləyir [9].

Göründüyü kimi, kiçik bir nüans, səslər arasındakı çərək ton nisbətində olan interval münasibətləri (cüzi fərq olsa belə) yeni muğamın və ya şöbənin, yeni səs sırasının yaranmasına səbəb olur. Bəlkə buna görədir ki, Azərbaycan muğam sənətində daha artıq muğamın olması fikri mövcuddur. Üzeyir bəy isə yazır: “Azərbaycan musiqisində həştada qədər muğam olduğunu iddia edənlərin fikrinə zidd olaraq, mən bizim musiqimizdə öz xüsusi quruluşu olan sərbəst muğamların sayının səkkizdən artıq olmadığı fikrindəyəm, bundan başqa əlavə mu-

ğamlar vardırsa da bunlar əsas muğamlardan ayrılmır” [14, s. 223]. Üzeyir bəy bu muğamları əsas muğamların variantı, növ müxtəlifliyi kimi xarakterizə edir.

E.Babayevin musiqimizin temperasiya məsələləri haqqındakı fikirlərinin formalaşmasına onun İraq İslam Respublikasında fəaliyyətinin güclü təsiri olmuşdur. Belə ki, qeyri-müntəzəm temperasiyalı kökə malik ərəb makamlarının hər-tərəfli - məqam-funksional, quruluş-struktur, poetik mətnin təzahürü, ələlxüsüs da metro-ritmik araşdırılması, o cümlədən makam ifaçılığı ilə yaxından tanışlıq, alətlərin və s. öyrənilməsi musiqişünasın Azərbaycan muğamlarına bir daha ümumşərq makam sənəti kontekstində baxmağa vadar etdi. Xüsusilə də temperasiya məsələlərində, çərək tonlarla zəngin olan ərəb məqam sistemi, Şərq musiqisinin mikrointerval sisteminə əsaslanan makamları musiqişünasın tembr duyumuna özəl təsir göstərmiş, çərək tonların yaratdığı özəl tembrintonasiya aləminə köklənməyə vadar etmişdir.

“İraq və ümumiyyətlə yaxın və orta Şərq ölkələrinin makam ifaçılarını Azərbaycan muğam ifaçıları ilə müqayisə etsək maraqlı məziyyətlər aramış olarıq. Azərbaycan ifaçıları keçdikləri təhsil sisteminə görə texniki cəhətdən xeyli cəlddirlər. Lakin ifaçılarımız bu texnikanın muğamlara tətbiqində çox zaman ifratçılığa yol verir. Bu da muğam improvizasiyasından çox improvizasiyalı şərhə gətirib çıxarır. Nəticədə çalğıçılar yeni nəfəslər, barmaqlar vurmağa ehtiyat edir, tapdanmış cıgırlarla gedirlər. İkinci və çox vacib məsələ muğam ifaçılığında çərək tonların rolunun heçə endirilməsidir. Bunun səbəblərindən biri muğamın mükəmməl temperasiyalı alətlərdə çalınmasıdır. İkinci tərəfdə isə tarda, kamançada klassik musiqi nümunələrinin ifa edilməsi ifaçının intonasiya duyumuna təsir edir. Hər iki proses müsbət və qarşılıqlı olmazsa da nəticə etibarilə muğamlarımızın 1/4 tonlardan “təmizlənməsinə” gətirib çıxarır” [10].

E.Babayev 100 sentlik bərabər bölgü sistemini muğamlarımızın intonasiya çalarlarını bəsitləşdirdiyini hesab edərək yazırdı: “Muğam ifaçılığımıza mükəmməl temperasiyalı alətlərin gəlməsi çalğı texnikasının yüksəldilməsinə, ansambl sənətinin yaradılmasına səbəb oldusa da bu halda çərək tonların aradan çıxması milli koloritin sönükləşməsinə gətirib çıxardı” [10]. Tarın müntəzəm temperasiya sisteminə daxil olması ilə muğamlarımızın milli, fərdi koloritinin itirilməsi məsələsini isə “Sadıqcanın tarı harada qaldı” başlıqlı məqaləsində aydınlıq gətirir. O, İraqın görkəmli makam ustaları Münir Bəşir, Əlil İmam, Şaubi İbrahimin çalğısını dinləyəndə muğam sənətimizin nəyi itirdiyini – təkrarsız milli koloriti, səslər, boyalar aləmini itirdiyini qeyd edir. Bu səslər, boyalar aləmini tarın pərdələrinin ilkin - yəni, qeyri-müntəzəm düzülüşündə - Sadıqcanın tarının nümunəsində olduğunu vurğulayaraq bu tarın yenidən bərpa olunmasını arzulayır: “Bu gün musiqi mədəniyyətimiz Avropada, bütün dünyada tanınır. Əgər bu gün azca geri dönüb Sadıqcan tarını özümüzə götürsək musiqimizin beynəlxalq nüfuzunu aşağı salmarıq. Qazancımız isə muğamlarımızın təkrarsız, bənzərsiz səslənməsi olar. ...Hər halda borcumuz Sadıqcan tarını qoruyub yaşatmaqdır. Bunun üçün alət

ustalarımızla akustiklərimizin birgə səyi vacibdir. Bu səylər nəticəsində yaradılmış ilk təcrübə nümunəsi çox şeyi anladır”¹⁰ [11].

Lakin qeyri-müntəzəm temperasiyalı sistem, çərək tonların geniş istifadə olunması bir sıra müasir ifaçı-musiqçilər tərəfindən birmənalı qarşılanmır. Onlar çərək tonlardan çox istifadə olunduğu təqdirdə qulağa ağır gəldiyini, yorucu olduğunu qeyd edir, temperasiyalı kökdə, eyni zamanda tarın 17 pərdəli sistemində muğam intonasiyasının daha təmiz və aydın, dolğun səsləndiyini deyirlər. E.Babayev bu məqamı belə açıqlayır: “Müasir takt sistemi ritmimizi cilaladığı kimi temperasiya sistemi də eşitmə qabiliyyətimizi yarım ton çərçivəsində formalaşdırır. Bərabər temperasiyalı qarmonda, fortepianoda, klarnetdə, qoboyda çalınan muğamlar (alətlərin daha kamil olduğuna görə) zövqümüzü daha çox oxşayır” [10]. O, professional təhsil görmüş xalq ifaçılarının xanə və bərabər temperasiya sistemlərinin əsiri olduğunu vurğulayır [3, s. 362]. Bu məqamda Üzeyir bəyin bu ifadəsi yada düşür: “Temperasiyalı səslərə müəyyən dərəcədə alışdıqda, Azərbaycan melodiylarının temperasiyalı musiqi alətlərində ifa olunması pis təəssürat oyatmaz” [15, s. 22].

Qeyd etmək lazımdır ki, artıq XVIII əsrdən bəri müntəzəm temperasiyaya köklənmiş musiqi duyumlu Qərb dinləyicisi də Azərbaycan muğamını məhz bu səbəbdən daha aydın qavrayaraq onu dünya musiqi incisi kimi qəbul edir. 2008-ci ildə muğam YUNESKO-nun milli qeyri-maddi mədəni irsi siyahısına daxil olur. XX əsrin əvvəllərində bəstəkar yaradıcılığı ilə çulğışaraq bütün dünyanı simfonik muğam formasında fəth edən muğamlarımız əsrin sonunda milli-etnik formasında, muğam üçlüyü kimliyində, dəstgah formasında bütün dünyada Azərbaycan muğamı kimi tanındı və qəbul olundu. O, digər Şərq makam sənəti kimi lokal mövqedən sıyrılaraq beynəlxalq status qazanır. Bu, birmənalı olaraq muğamlarımızın müntəzəm temperasiya sisteminə keçidi, mütənasib kompozisiya strukturu, dramaturji inkişafı və s. özəllikləri ilə bilavasitə bağlı idi. Əgər Üzeyir bəyin uzaqgörənliyi olmasaydı, E.Babayevin sözü ilə desək “muğam ümumi musiqi mədəniyyətindən ayrı düşər, öz kökündən uzaq düşmüş bəstəkar yaradıcılığı isə Qərb musiqisinə təqlidçilikdən irəli gedə bilməzdi. Nümunə üçün hər hansı bir Şərq ölkəsinin musiqi mədəniyyətinə nəzər salmaq kifayətdir” [5].

Demək olar ki, Azərbaycan muğamı müntəzəm temperasiyalı sistemə keçməsi ilə qeyri-müntəzəm temperasiyalı Şərq musiqi sistemindən nisbətən uzaqlaşmışdır. Zənnimizcə, bunun nəticəsidir ki, Azərbaycan muğamı kənar təsirlərdən qorunaraq özünün orijinal intonasiya bazasını, strukturunu, lakonik dramaturji inkişaf xəttini saxlamağa qadir olmuşdur.

Bir məqamı da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan muğamı ərəb makam sənətində olduğu kimi, çərək ton hakimiyyətinin mütləq təsiri altında deyil. Biz yuxarıda çərək tonların hansı məqamlarda üzə çıxdığını, xalis intonasiya bloklarından daha çox melizm, kolorit, bəzək məqamlarında səsləndiyini, həmçinin aparıcı ton mövqeyi daşdığını vurğuladıq. Qeyd edək ki, aşiq yaradıcılığı ilə sıx qar-

şılıqlı əlaqədə inkişaf edərək formalaşan Azərbaycan muğamı aşıq sənətinin intonasiya və digər parametrlər üzrə strukturundan mütləq mənada təsirlənmişdir. Ta qədimlərdən türk etnoslarının ən parlaq sənət nümunəsi olan ozan-aşıq yaradıcılığı Azərbaycan-oğuz türklərinin muğam oxumalarından da əvvəl əxz etdiyi və bütün canı ilə yaşatdığı, mövcudiyyətinin ayrılmaz hissəsi olan milli-bədii təfəkkür formasıdır. E.Babayev muğamın intonasiya mündəricəsini araşdıraraq onun aşıq sənəti ilə qarşılıqlı əlaqəsi məqamlarını təhlil edir və bu əlaqənin kökünün qədim olduğunu, aşıq sənətinin muğam oxumalarından daha əvvəl formalaşdığını qeyd edir: “Şərq mədəniyyətinin incisi olan “ənənəvi musiqi” müəyyən tarixi dövrdə və şəraitdə Azərbaycan ərazisinə düşərək, peşəkar musiqiçilərin yaradıcılığına yol tapmışdır. ...Həmin dövrdə xalqımız müəyyən səviyyəli musiqi mədəniyyətinə malik idi. Muğam sənəti tarix boyu peşəkar aşıq-ozan yaradıcılığı və folklor musiqisi ilə yanaşı addımlayıb. Aşıq və folklor musiqisinin nəticəsində muğamın - ənənəvi musiqinin milli təzahür forması - Azərbaycan monodiyası formalaşmışdır” [3, s. 241].

Aşıq sənətinin tarixin müxtəlif mərhələlərində hərblə bağlılığı məsələsinə vurğu edən A.Həsənova Səlcuq ordusunda ozanların rolu haqqında yazaraq onların döyüş zamanı tam ordunun içərisində olduğunu, döyüşçüləri öz qəhrəmani havaları ilə ruhlandırıqlarını bildirir [17, s. 42]. Savaş ruhlu etnos olan türklərin ulu ozan sənətinin də məhz amiranə, qəhrəmani intonasiyalarla zəngin olması təsadüfi deyil. Əlbəttə burada daha çox “təmiz” intonasiyalar, kvarta-kvinta tərkibli çağırış intonasiyaları, uzağa yönələn, istiqamətlənən motivlər əsaslı rol oynayır. Çərək ton nisbətində monodik intonasiya sistemi isə daha çox ruha xitab edən, yığcam ortamda mövcud olan sənətin özəlliyidir. E.Babayev tardan fərqli olaraq sazın pərdələrinin düzümündə şərti çərək tonlara xeyli az yer verildiyini deyir [3, s. 177].

E.Babayev temperasiya ilə bağlı araşdırmalarında səsin yüksəklik baxımından ən kiçik ölçü vahidini də müəyyən etməyə çalışır. O, temperasiya bölgüsünün qanunauyğunluğu üçün ilk olaraq ən kiçik intervalın müəyyən edilməsini, kiçik intervalın özünün və ya onun kiçik bir hissəsinin səsin ölçü vahidinə çevrilə biləcəyini qeyd edir. Bunun üçün o türk musiqişünası İsmayıl Hakkı Özkanın təqdim etdiyi səsin ölçü vahidini və ən kiçik intervalı müəyyən edən cədvələ əsaslanır [18, s. 62].

ADI	KOMA DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLU	SEMBOLU	ORANI
KOMA	1	♯	♭	F	$\frac{531441}{524288}$ və ya $\frac{74}{73}$ Matematik koma $\frac{77}{76}$ Sentonik koma $\frac{81}{80}$

BAKİYE	4	#	♯	B	256/243
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	≠	♭	S	2187/2048
BÜYÜK MÜCENNEB	8	##	♯♯	K	65536
TANINI	9	X	♭♭	T	9/8
ARTIK İKİLİ	12-13	–		A ₁₂ A ₁₃	7/6 32/27
EKSİK BAKİYE	3	–		E	<u>134217728</u> 129140163 ve ya 25/24

204 sent, yəni bir ton yüksəkliyi olan böyük sekunda intervalının 9 komma-ya bölündüyü faktını irəli sürən E.Babayev türk musiqisində ölçü vahidi olan kommanın yüksəkliyinin təqribən 22,6 sent olduğunu vurğulayaraq öz hesablamalarını aparır¹¹ [12]. O, intervalın sent ölçüsünü cədvəldə verilən kommaların sayına bölərək kommanın daha dəqiq və təbii ölçüsünün 22,6 sent olduğunu sübut edir. Qeyd edək ki, intervalların ölçüsü kitabın əvvəlində verilən Pifaqor cədvəli ilə hesablanır.

Oktava $1200 : 53 = 22,6$

Kvinta $702 : 31 = 22,6$

Kvarta $498 : 22 = 22,6$

B. sekunda $204 : 9 = 22,6$

Musiqişünas tarın səs sırasında rast gəlinən kommadan daha böyük (66 sent) və yarım tona daha yaxın (90 sent) olan intervalları “kiçik bakiyə” və “bakiyə” adlandırır. Məhz S.Urməvi bakiyəni ən kiçik ölçü adlandırmışdır [12].

E.Babayevin elmi araşdırmaları öz dərinliyi, əhatəliliyi və aktuallığı ilə muğamşünashq, müqayisəli etnomusiqişünashq elminin inkişafına, muğamın nəzəri əsaslarının tədqiqi sahəsinə böyük töhfə verdi. Onun tədqiq etdiyi bir çox problemlər, o cümlədən temperasiya məsələləri XX əsrin 80-90-cı illəri üçün müəyyən mənada yenilik idi. Dövrün ictimai-siyasi vəziyyəti, sərhədlərin açılması, milli mədəniyyətlərin qaynayıb-qarışması mükəmməl temperasiya ilə cilalanmamış akustik muğam dünyasına baş vurmağımıza səbəb oldu. Tarın rekonstruksiya məsələləri, qədim Şərq məqam və muğamlarının araşdırılaraq musiqi ictimaiyyətinə təqdim olunması, çərək tonların muğam ifaçılığında və məqam sistemində təzahürü və s. kimi məsələlər gündəmə gəldi. Vaxtilə E.Babayevin elmi-tədqiqat obyekti olan məsələlər hal-hazırda bir çox ifaçı və musiqişünaslar, o cümlədən S.Ağayeva, İ.Şıxəliyev, F.Baxşəliyev, M.Salah, Ş.İsmayılov, M.Cəfərov tərəfindən araşdırılır.

Qeyd edək ki, temperasiya məsələləri Azərbaycan musiqişünaslığı üçün aktualıq kəsb edən, eyni zamanda birmənalı qarşılanmayan məsələlərdəndir. Xüsusilə də ifaçılıq praktikasında. Milli musiqi elmində problemlə bağlı müxtəlif, o cümlədən zidd fikir və görüşlərin mövcudluğunun şahidi oluruq. Göründüyü kimi E.Babayev muğam ifaçılığında qeyri-müntəzəm temperasiyanın tətbiqi məsələsinə müsbət, hətta vacib məsələ kimi yanaşır. Hal-hazırda da bu fikri dəstəkləyən, mövcud istiqamətdə araşdırma aparan tədqiqatçı-alim və ifaçılarımız fəaliyyət göstərir, müxtəlif tədqiqat işləri ilə çıxış edirlər. Musiqişünas-alimin qiymətli fikirləri problemin həlli yolunda vacib və əhəmiyyətli hesab oluna bilər.

QEYD:

¹ Şərq musiqisinin mikrointerval səs bölgüsünün yaranmasında milli simli alətlərin böyük rolu danılmazdır. Mükəmməl temperasiya isə ilk növbədə klavişli alətlərin konstruktiv mexanizmi ilə əlaqədar olaraq meydana çıxır. Klavesin üzrə amerikalı mütəxəssis, Eduard Kottik (1930) mükəmməl temperasiyanın yaranmasını klavesinin dövr üçün hakim mövqeyilə bağlayır, bunu dövrün musiqi estetikasının tələbi olduğunu, temperasiyanın ancaq fortepiano üçün əhəmiyyət kəsb etdiyini vurğulayırdı [26].

² 1200 sentlik oktava mükəmməl temperasiyada hər biri 100 sent olmaqla 12 yarımtona bölünür. Təbii halda isə bu mümkün deyil. Pifaqorun yaratdığı səslər qamması da bərabər temperasiyalı kökdən fərqlənir [3, s. 173].

Pifaqor kökü	Temperasiyalı kök
DO 0	0
RE 204	200
Mİ 408	400
FA 498	500
SOL 702	700
LYA 906	900
Sİ 1110	1110
DO 1200	1200

³ E.Babayev qeyri-mükəmməl temperasiyadan yaranan interval münasibətlərində qarşıya çıxan səsin bəmləşmə və yüksəlmə dərəcələrini göstərmək üçün Şərq məqam nəzəriyyəsində qəbul edilmiş mikroalterasiya işarələrindən istifadə edir. Bir xətti bemol işarəsi səsi $\frac{1}{4}$ ton, iki xətti bemol $\frac{3}{4}$ ton bəmləşdirir. Bir xətti diyez səsi $\frac{1}{4}$ ton, üç xətti diyez isə səsi $\frac{3}{4}$ ton yüksəldir.

$\frac{1}{4}$ çərək ton - $\flat$ (kar bemol); $\sharp$ (kar diyez)

$\frac{2}{4}$ yarım ton - $\flat$ (bemol) $\sharp$ (diyez)

$\frac{3}{4}$ 3 çərək ton - $\flat\flat$ (dubl kar bemol); $\sharp\sharp$ (dubl kar diyez)

$\frac{4}{4}$ bütöv ton - $\flat\flat$ (dubl bemol) $\times$ (dubl diyez)

Alim V.Əbdülqasımovun irəli sürdüyü 1/3 ton münasibətindən imtina edərək tonu 4 çərək tona bölməyi (1/4 ton) məqsəduyğun hesab edir. O, 1/3 və 1/4 tonlar arasındakı 16 sent məsafənin cüzi olmasını vurğulayaraq bunun yalnız akustik cihazla ölçülə bildiyini, heç bir praktik əhəmiyyət kəsb etmədiyini və yalnız qarışığa səbəb ola biləcəyini qeyd edir [5].

⁴ Təqdim olunan bütün not yazıları E.Babayevə məxsusdur.

⁵ İraq Rast ladı iki eyni tərkibli (1t -3/4 t -3/4 t) tetraxordun bir ton məsafəsində birləşməsindən əmələ gəlir [2].

⁶ Y. Q. Kon: “Səs zonalarının genişliyi səs sıralarının müxtəlif cür “nüanslaşdırılmasına” imkan yaradır, yəni zona daxilində səs yüksəkliyinin bütün hədlərinə keçidi təmin edir” [24].

⁷ “Qeyd edək ki, Ü.Hacıbəyov, M.Mənsurov hətta tarda pillələrin sayının artırılması fikrini də irəli sürürdülər. Ü.Hacıbəyli 19, M.Mansurov 21 pərdənin olması təklifi ilə çıxış edirdilər. S. Rüstəmov isə pərdələrin sayının 12-ə endirilməsi fikrini irəli sürürdü” [1, s. 78].

⁸ E.Babayev səssıralarının oktava həcmində yerləşməməsinin əsas səbəblərindən birini ladın muğamla qırılmaz vəhdət təşkil etməsində görür və qeyd edir ki, bu əlaqə olmadan hər hansı bir milli lad nəzəriyyəsini qəbul etmək düzgün deyil. Alimin fikrincə tetraxord strukturlu laddardan fərqli olaraq əsk.8 həcmli laddlarda ladintonasiyanın başlıca ünsürləri əks olunmur. Müəllimi M.S.İsmayilov tərəfindən yaradılmış əskildilmiş oktava diapozonlu laddarı isə qohumluq münasibətlərinə dair elmi məqaləsində irəli sürülən müddəaların məntiqi davamı kimi qəbul edir [3, s. 285-287].

⁹ Y.K.Konun çərək tonların lad sistemində mövqeyini müəyyən etmək üçün irəli sürdüyü termin.

¹⁰ Sadıq Əsədoğlunun tarında pərdələrin sayı (həm sim boyunca bir oktava həcmi daxilində) klassik 17 pilləli səs düzümü sisteminə uyğun gəlir. Hər bir tonun bölünmə sayı baxımından, o həm 17 pilləli ərəb, fars musiqi sistemindən, həm də öz sələfi beşsimli tarın pərdələr düzümündən xeyli fərqlənir. Bu fərq şifahi ənənəyə əsaslanan Azərbaycan professional musiqisinin-muğam sənətimizin orijinal düzümə malik olduğundan irəli gəlir [25].

¹¹ V.S.Vinoqradov kommanı 23,5 sentə, V.Əbdülqasımov isə yuvarlaqlaşdıraraq 24 sentə bərabər olduğunu deyir [12].

ƏDƏBİYYAT:

1. Abduləliyev A.Ə. V.M.Belyayev və Azərbaycan musiqisi. / “Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri” B.: Elm, 1999, s. 56-80
2. Babayev E.Ə. İraq xalqının milli musiqi alətləri. // Azərbaycan Elmlər Akademiyasının xəbərləri. Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası, 1990, N3, s. 109-119
3. Babayev E.Ə. Azərbaycan muğamının nəzəri əsasları. Dərs vəsaiti. B.: “MTM” Innovation MMC, 2018, 367 s.

4. Babayev E.Ə. “Şərq musiqisinin mikrointerval sistemi”, Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv.
5. Babayev E.Ə. “Şərq musiqisində çərəkton problemi”, Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv.
6. Babayev E.Ə. “Bir daha intonasiya barədə”. Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv
7. Babayev E.Ə. “İraq musiqisində çərəktonlar problemi” Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv
8. Babayev E.Ə. Əlyazma. Şəxsi arxivindən
9. Babayev E.Ə. “Yaxın Şərq xalqlarının makam sənətində bəzi struktur və kompozisiya xüsusiyyətləri”. Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv
10. Babayev E.Ə. Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv
11. Babayev E.Ə. “Sadıqcanın tarı harada qaldı” Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv
12. Babayev E.Ə. “Azərbaycan musiqisində qeyri-bərabər temperasiya bölgüsünün tembrintonasiya təzahürü”. Əlyazma. E.Babayevin şəxsi arxiv.
13. Baxşəliyev F.Ə. Milli məqamların əmələ gəlməsində qeyri-temperasiyalı quruluşun təhlilinə dair. // “Konservatoriya” jurnalı, 2018, 2 (40), s. 16-22
14. Hacıbəyov Ü.Ə. Musiqidə xəlqilik. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 221-223
15. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 151 s.
16. Hacıbəyov Ü. Ə. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 194-204
17. Həsənova A.İ. Azərbaycan etnokulturoloji tarixində səlcuqların rolu. // “Konservatoriya” elmi nəşri, 2010, №3, s. 38-45
18. İsmail Hakkı Özkan. Türk musiqisi nazariyatı ve usülleri. Kudüm Velveleleri. İstanbul Universitesi Devlet Konservatuarı Türk Musiqisi Bölümü. Öğretim Görevlisi. İ.: Ötügen Neşriyat, 2016, 816 s.
19. İsmayılov M.S. Xalq musiqimizin lad-məqam sisteminə yeni baxış (8 pərdəli əskilmiş oktavlı məqam sistemi haqqında).// Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. Bakı, Elm, 1981, s. 104-117
20. Şıxəliyev İ.N. Azərbaycan musiqisinin lad nəzəriyyəsi. Dərs vəsaiti. Sumqayıt, Zərdabi nəşriyyat-poliqrafiya MMC, 2015, s. 168.

Rus dilində ədəbiyyat

21. Земцовский И.И. Русская советская музыкальная фольклористика. // Вопросы теории и эстетики музыки, Музыка, 1967, № 6-7, с. 215-262
22. Мамедова Р.А. Проблемы функциональности в Азербайджанском мугаме. Б.: Элм, 1989, 162 с.
23. Панахова Э.П. Ладовая теория Узеира Гаджибейли в контексте ладовых систем античности и средневекового Востока. Учебное пособие для музыкальных вузов. Баку, “Yeni Poliqrafist” MMC, 2016, 125 с.
24. Ю.Г.Кон. К теории народных ладов. В кн. Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961, с. 123

Saytoqrafiya

1. Əbdülqasimov V. Ə. Böyük tarzən Mirzə Sadiq Əsədoğlunun tar islahatları. // "Musiqi dünyası" jurnalı, № 1-2, 2007, s. 102-106. URL:<http://www.musiqi-dunya.az/new/magimages/1.jpg>
2. Равномерная и «хорошая» темперации. URL:<http://barocpraxis.arts.spbu.ru/Temperatia/temperatia-1.php>

Пярвин СЕФЕРЛИ

Преподаватель Центральной школы искусств им. К. Караева

ВОПРОСЫ ТЕМПЕРАЦИИ В ТРУДАХ УЧЁНОГО-МУЗЫКОВЕДА ЭЛЬ-ХАНА БАБАЕВА

Резюме: В статье, на основе рукописей, рассматриваются этапы формирования мыслей и взглядов учёного-музыковеда Э.Бабаева относительно вопросов темперации. Анализируются выводы автора по ладовой теории темперированного строя и его проявлений в исполнительской практике, высказывания учёного о "зонной природе звука" в трудах русских учёных-музыковедов, а также рассуждения и предложения учёного относительно основ тембринтонации микроинтервальной системы звуков и применения в мугамном исполнительстве неравномерной темперации и четвертьтонов.

Ключевые слова: темперация, микрохроматика, комма, тембринтонация, ладинтонация, ладовая функциональность, макам, мугам, альтерация

Pervin SEFERLI

The teacher of the Central Art School named after G.Garayev

THOUGHTS AND VIEWS OF RESEARCHER MUSICOLOGIST ELKHAN BABAYEV ON TEMPERAMENT ISSUES

Summary: In the article manuscripts by researcher musicologist E.Babayev's are studied and the stages of formation of his views and opinions on temperament (system of tuning) issues are considered. The place of his conclusions in the modes theory of the tempered toning and performance practice, the scholar's statements regarding the "zoning nature of sound" by Russian musicologists, his thoughts and suggestions regarding the basics of timbre/intonation of the microinterval pitch system and the application of uneven temperament and quartertones in mugham performance are illuminated.

Keywords: temperament (system of tuning), micro-chromatic, comma, timbre/intonation, modal functionality, mugham, alteration

Rəyçilər: sənətşünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Xatirə Həsənzadə
sənətşünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Elmira Pənahova