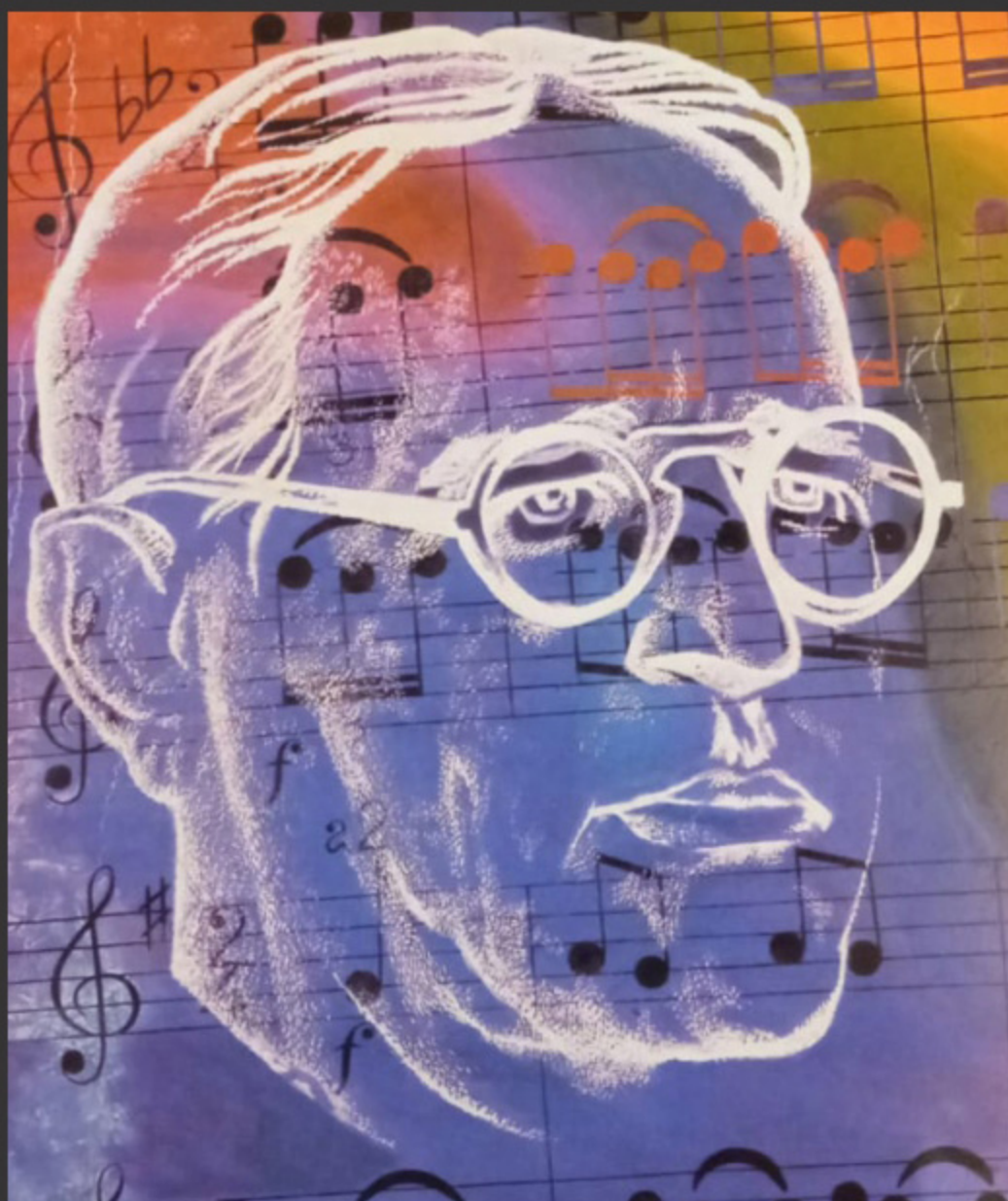


ISSN-2219-8474 (Print)
ISSN-2219-8482 (Online)

MUSIQI DÜNYASI



Vol. 27 / 2 (103), 2025

MUSİQİ DÜNYASI

МИР МУЗЫКИ / WORLD OF MUSIC
Vol.27 / 2 (103), 2025

ISSN 2219-8474 (Print)
ISSN 2219-8482 (Online)

Beynəlxalq, elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik, mədəni-
maarif musiqi jurnalı.

Təsisçilər: Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı, Bakı Musiqi
Akademiyası, "Koroğlu-T" firması.

Международный, научно-педагогический,
просветительский музыкальный журнал.

Учредители: Союз композиторов Азербайджана,
Бакинская Музыкальная Академия, фирма «Короглу-Т».

International, scientific-pedagogical, educational
musical journal.

Founders: Azerbaijan Composers Union, Baku Music
Academy, "Koroglu-T" company.

Redaksiyanın ünvanı: AZ1014, Bakı şəh., Ş.Bədəlbəyli küç., 98. Tel.: (99412) 4932302.

E-mail: mamedovtariyel@gmail.com Jurnal saytının ünvanı: <http://www.musiqi-dunya.az>

©Musiqi dünyası, 2025, ©Müəlliflər, 2025 /

©Мир музыки, 2025, ©Авторы, 2025 /

©World of music, 2025, ©Authors, 2025

NAŞİR VƏ BAŞ REDAKTOR

Tariyel Məmmədov

Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə elmlər
doktoru, professor
Üz. Hacıbəyli adına
Bakı Musiqi Akademiyası
(Azərbaycan)

MƏSLƏNƏTÇİ REDAKTOR

Gültəkin Şamilli

Sənətşünaslıq doktoru, aparıcı
elmi işçi
Rusiya Mədəniyyət Nazirliyinin
Dövlət İncəsənətşünaslıq İnstitutu
(Rusiya)

ИЗДАТЕЛЬ И ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Тариель Мамедов

Заслуженный деятель
искусства, доктор
искусствоведения, профессор
Бакинская Музыкальная
Академия имени
Уз.Гаджибейли
(Азербайджан)

РЕДАКТОР-КОНСУЛЬТАНТ

Гюльтекин Шамилли

Доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Государственный Институт
Искусствознания
Министерства Культуры
Российской Федерации
(Россия)

PUBLISHER AND EDITOR-IN- CHIEF

Tariyel Mammadov

Honoured Art Worker, *Doctor of*
Science (Art History), Professor
Baku Music Academy
named after Uz.Hajibeyli
(Azerbaijan)

ADVISORY EDITOR

Giultekin Shamilli

Doctor of Science (Art History),
leading researcher
State Institute for Art Studies of
the Ministry of Culture of
the Russian Federation
(Russia)

REDAKTOR KÖMƏKÇİSİ**Yeganə Əliyeva**

kulturologiya üzrə fəlsəfə
doktoru, dosent, aparıcı elmi işçi
*Azərbaycan Milli Elmlər
Akademiyaşının Memarlıq və
İncəsənət İnstitutu*
(Azərbaycan)

ПОМОЩНИК РЕДАКТОРА**Егана Алиева**

Доктор философии в области
культурологии, доцент,
ведущий научный сотрудник
*Институт Архитектуры и
Искусства Национальной
Академии Наук Азербайджана*
(Азербайджан)

ASSISTANT EDITOR**Yegana Aliyeva**

PhD in Culturology, Assistant
Professor, leading researcher
*Institute of Architecture and Art
of Azerbaijan National Academy
of Sciences*
(Azerbaijan)

REDAKSIYA HEYƏTİ

Aleksandr Sokolov - Sənətşünaslıq doktoru, professor, *Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının* rektoru (Rusiya)

Ədalət İssiyeva - Phd, *McGill və Concordia Universiteti* (Kanada)

Fərhad Bədəlbəyli - Azərbaycanın Xalq artisti, professor, *Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının* rektoru (Azərbaycan)

Firəngiz Əlizadə - Azərbaycanın Xalq artisti, professor, *Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı* (Azərbaycan)

Gisa Jähnnichen - Phd, professor, *Şanxay Musiqi Konservatoriyası* (Çin, Avstriya)

İroda Dadacanova - Sənətşünaslıq namizədi, *ORMV Mədəni Tədqiqatlar və Qeyri-Maddi Mədəni İrs İnstitutunun elm üzrə müdir müavini* (Özbəkistan)

Michael Lukin - Phd, elmi işçi, *Yəhudi Musiqi Araşdırma Mərkəzi, Yerusəlim İvrit Universiteti* (İsrail)

Nərminə Quliyeva - Pedaqoji elmlər namizədi, professor, *Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası* (Azərbaycan)

Nilgün Doğrusöz – Phd, *İstanbul Texniki Universiteti, Türk Musiqisi Dövlət Konservatoriyası* (Türkiyə)

Səidə Daukeyeva - Phd, dosent, *Wesleyan Universiteti* (Qazaxıstan, ABŞ)

Vadim Dulat-Aleyev - Sənətşünaslıq doktoru, professor, *N.G. Jiqanov adına Kazan Dövlət Konservatoriyasının* rektoru (Tatarstan, Rusiya)

Violetta Yunusova - Sənətşünaslıq doktoru, professor, *P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyası* (Rusiya)

Zəmfira Səfərova - Akademik, sənətşünaslıq doktoru, professor, AMEA-nın *İncəsənətşünaslıq və Memarlıq İnstitutu* (Azərbaycan)

TEXNİKİ REDAKTORLAR

Leyla Məmmədova - Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, *Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası* (Azərbaycan)

Leyla Zöhrabova - sənətşünaslıq doktoru, dosent, *Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası* (Azərbaycan)

WEB REDAKTOR, RƏSSAM - Alina Cahangirova

WEB MENECER - İrina Tişakova

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Адалят Исиева - PhD, лектор, Университет Макгилла и Конкордия (Канада)

Александр Соколов - Доктор искусствоведения, профессор, ректор Московской Государственной Консерватории им. П.И. Чайковского (Россия)

Вадим Дулат-Алеев - Доктор искусствоведения, профессор, ректор Казанской Государственной Консерватории им. Жиганова (Татарстан, Россия)

Виолетта Юнусова - Доктор искусствоведения, профессор, Московская Государственная Консерватория им. П.И. Чайковского (Россия)

Гиса Янихен - PhD, профессор, Шанхайская консерватория (Китай, Австрия)

Земфира Сафарова - Академик, доктор искусствоведения, профессор, Институт Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана (Азербайджан)

Ирода Дададжанова - Кандидат искусствоведения, заместитель директора по науке Института Культурологии и Нематериального Культурного Наследия при Министерстве Культуры Республики Узбекистан (Узбекистан)

Михаэль Лукин - PhD, научный сотрудник, Еврейский Музыкальный Исследовательский Центр, ЕВРЕЙСКИЙ Университет в Иерусалиме (Израиль)

Нармина Гулиева - Кандидат педагогических наук, профессор, Бакинская Музыкальная Академия им. Уз. Гаджибейли (Азербайджан)

Нилгюн Догрусёз - PhD, профессор, Стамбульский Технический Университет, Турецкая Государственная Консерватория (Турция)

Саида Даукеева - PhD, доцент, Уэслианский Университет (Казахстан, США)

Фархад Бадалбейли - Народный артист Азербайджана, профессор, Бакинская Музыкальная Академия им. Уз. Гаджибейли (Азербайджан)

Фирангиз Ализаде - Народная артистка Азербайджана, профессор, Союз Композиторов Азербайджана (Азербайджан)

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

Лейла Мамедова - Кандидат искусствоведения, профессор. Бакинская Музыкальная Академия им. Уз. Гаджибейли (Азербайджан)

Лейла Зохранова

Доктор искусствоведения, доцент. Бакинская Музыкальная Академия им. Уз. Гаджибейли (Азербайджан)

ВЕБ-ДИЗАЙНЕР, ХУДОЖНИК - Алина Джангирова

ВЕБ-МЕНЕДЖЕР - Ирина Тишакова

EDITORIAL BOARD

Adalyat Issiyeva - PhD in Musicology, Lecturer, McGill and Concordia University (Canada)

Alexandr Sokolov - Doctor of Science (Art History), Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

Farkhad Badalbayli - People's Artist of Azerbaijan, Professor, rector of *Baku Music Academy named after Uz. Hajibeyli* (Azerbaijan)

Firangiz Alizadeh - People's Artist of Azerbaijan, Professor, *Composers Union of Azerbaijan* (Azerbaijan)

Gisa Jähnichen - PhD in Musicology, Professor, *Shanghai Conservatory of Music* (China, Austria)

Iroda Dadadjanova - PhD in Art history, deputy director of Institute of Cultural Research and Intangible Cultural Heritage (Uzbekistan)

Michael Lukin - PhD in Musicology, Research Associate, *Jewish Music Research Centre, Hebrew University of Jerusalem* (Israel)

Narmina Quliyeva - PhD in Education, Professor, *Baku Music Academy named after Uz.Hajibeyli* (Azerbaijan)

Nilgun Dogrusoz - PhD in Musicology, Professor, Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory (Turkey)

Saida Daukeyeva - PhD in Musicology, Assistant Professor, Wesleyan University (Kazakhstan, USA)

Vadim Dulat-Aleyev - Doctor of Science (Art History), Professor, rector of N.G.Zhiganov Kazan State Conservatory (Tatarstan, Russia)

Violetta Yunusova - Doctor of Science (Art History), Professor, Moscow Tchaikovsky Conservatory (Russia)

Zemfira Safarova - Academician, Doctor of Science (Art History), Professor, *Institute of Architecture and Art of Azerbaijan National Academy of Sciences* (Azerbaijan)

TECHNICAL EDITOR

Leyla Mammadova - Philosopher Doctor in Musicology, Professor, *Baku Music Academy named after Uz.Hajibeyli* (Azerbaijan)

Leyla Zohrabova - Doctor of Science (Art History), Assistant Professor, *Baku Music Academy named after Uz.Hajibeyli* (Azerbaijan)

WEB EDITOR, ARTIST - Alina Jangirova

WEB MANAGER - Irina Tishakova

MÜNDƏRİCAT

MUSİQİ TÜRKOLOGİYASI

<i>Şamilli G.</i>	“V.M.Belyayev və “şərq” musiqişünaslığının problemləri”: musiqi türkologiyası tarixinə doğru	8
<i>Məmmədova (Sarabskaya) R.</i>	Musiqi türkologiyası kontekstində müqayisəli təhlilin metodologiyası haqqında	32

ETNOMUSİQİŞÜNASLIQ

<i>Şərif Məhəmməd Arefin Roni</i>	Varanasi dini mərasimlərində istifadə edilən musiqi alətləri	44
---------------------------------------	--	----

MUSİQİ KOMPARATİVİSTİKASI

<i>Abdullayeva L.</i>	Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” və Coakkino Rossininin “Vilhelm Tell” operaları. Müqayisəli təhlil təcrübəsi	59
-----------------------	--	----

PORTRETLƏR

<i>Rzayeva S.</i>	Vasif Adıgözalov – 90. “Bəstəkarların həyatı musiqidir”. V.Adıgözalov	82
-------------------	---	----

RESENZİYALAR. RƏYLƏR. İCMALLAR.

<i>Xazdan Y.</i>	Müsəlman dünyasının musiqisi haqqında: kitab üzərində düşüncələr	90
<i>Babayeva A.</i>	“Orqan və muğam musiqisi axşamı” adlı konsertin təəssüratları	105

СОДЕРЖАНИЕ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ

<i>Шамилли Г.</i>	«В.М. Беляев и проблемы “восточного” музыкознания»: к истории музыкальной тюркологии	8
<i>Мамедова (Сарабская) Р.</i>	О методологии сравнительного анализа в контексте музыкальной тюркологии	32

ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ

<i>Шариф Мухаммад Арефин Рони</i>	Музыкальные инструменты, используемые в религиозных обрядах Варанаси	44
---------------------------------------	---	----

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОРАТИВИСТИКА

<i>Абдуллаева Л.</i>	«Кероглы» Узеира Гаджибейли и «Вильгельм Телль» Джоаккино Россини. Опыт сравнительного анализа	59
----------------------	---	----

ПОРТРЕТЫ

<i>Рзаева С.</i>	Васиф Адыгёзалов – 90. «Жизнь композиторов – это музыка». В.Адыгёзалов	82
------------------	---	----

РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ

<i>Хаздан Е.</i>	О музыке мусульманского мира: размышления над книгой	90
<i>Бабаева А.</i>	Впечатления от концерта «Вечер органной музыки и мугама»	105

CONTENTS

MUSICAL TURCOLOGY

<i>Shamilli G.</i>	“V. M. Belyayev and problems of ‘eastern’ musicology”: to the history of musical turkology	8
<i>Mamedova (Sarabskaya) R.</i>	On the methodology of comparative analysis in the context of musical turcology	32

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Sharif Muhammad Arefin Rony</i>	Musical instruments used in Varanasi religious rites	44
--	--	----

MUSICAL COMPORATIVISTICS

<i>Abdullayeva L.</i>	Uzeyir Hajibeyli’s Koroghlu and Gioachino Rossini’s William Tell. A comparative study	59
-----------------------	--	----

PORTRAITS

<i>Rzayeva S.</i>	Vasif Adıgozalov – 90 “The life of composers is music”. V.Adıgozalov	82
-------------------	---	----

REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS.

<i>Khazdan Y.</i>	On the music of the muslim world: reflections on the book	90
<i>Babayeva A.</i>	Impressions of the concert "Evening of organ and mugham music	105

MUSIQİ TÜRKOLOGİYASI
МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ
MUSIQİ TÜRKOLOGİYASI

УДК 781.7

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16418209>

**«В.М. БЕЛЯЕВ И ПРОБЛЕМЫ “ВОСТОЧНОГО” МУЗЫКОЗНАНИЯ»:
К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ**

ГЮЛЬТЕКИН ШАМИЛЛИ*

*Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания,
125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
Researcher ID: J-5758-2013
shamilli@yandex.ru*

Для цитирования: Шамилли Г. «В.М. Беляев и проблемы “восточного” музыкознания»: к истории становления музыкальной тюркологии // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Vol.27/№2 (103), s. 8-31.

Резюме

В статье дается краткая характеристика дипломной работы «В.М. Беляев и проблемы “восточного” музыкознания (по материалам исследований туркменской музыки на рубеже 20-х — начала 30-х годов)», написанной автором в 1986—1989 годы на основе изучения материалов архива В.М. Беляева в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки (Москва). Данная рукопись остается единственным источником по систематизации ладовой системы на основе туркменской устно-профессиональной музыкальной традиции *мукам*. В ней показаны ранее неизвестные сведения о В.М. Беляеве, выдвинута гипотеза о происхождении туркменского двухголосия и сделан вывод о неприемлемости дихотомического противоположения понятий «монодия» и «многоголосие», относящихся к явлениям разного порядка в отличие от пар «монодия—полифония» и «одноголосие—многоголосие». Обнародование текста автореферата данной работы в рамках настоящей публикации позволит заполнить лакуны в истории изучения туркменской музыки и становления музыкальной тюркологии на постсоветском пространстве.

Ключевые слова: В. М. Беляев, туркменская музыка, традиция, инструментальное двухголосие, ладовая система, Узеир Гаджибеков, методология.

* ©Гюльтекин Шамилли, 2025

Введение

Работа в архиве Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки (в наст. время «Российский национальный музей музыки») велась мною в 1986—1989 годы во время написания дипломной работы «В.М. Беляев и проблемы “восточного” музыкознания (по материалам исследований туркменской музыки на рубеже 20-х начала 30-х гг.)» [Шамилова 1989а, рис.1].

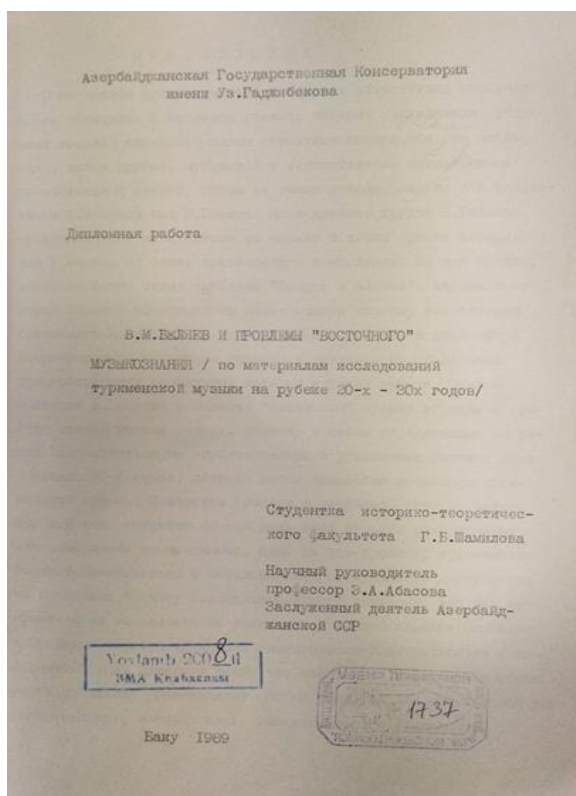


Рисунок 1. Титульный лист дипломной работы. Г.Б. Шапилова¹ «В.М. Беляев и проблемы “восточного” музыкознания (по материалам исследований туркменской музыки на рубеже 20-х — начала 30-х годов)». Научный руководитель профессор Э.А. Абасова, Заслуженный деятель Азербайджанской ССР. Баку, 1989. Архив библиотеки Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли. № 1737.

Тема работы была предложена моим научным руководителем — Эльмирой Абдулгамид кызы Абасовой, профессором Азербайджанской Государственной консерваторией им. Узеира Гаджибекова. Передо мной была поставлена задача — разработать собственную ладовую теорию туркменской музыки, отсутствие которой, по мнению специалистов, тормозило развитие современной композиторской школы в Туркменистане.

Изучение традиционной туркменской музыки в тот период сопровождалось моей ежегодной зимней и летней работой в ГЦММК им. М.И. Глинки, где при доброжелательном и внимательном отношении хранителя фондов изучались документы архива крупнейшего советского исследователя и фольклориста Виктора Михайловича Беляева (1888—1968). На тот момент времени единственными доступными источниками о его жизни и творчестве были собственный научный отчет

Беляева, посвященный 25-летию творческой деятельности [Беляев 1937, 6 (47), с. 105—109], и послесловие И. Травиной [Трапина 1971, с. 224—232] к посмертному сборнику его работ 1971 года издания [Беляев 1971]. Это была подробная вдохновляющая биография

¹ На титульном листе работы сохранилась русская, принятая в 1932 году, форма фамилии моего деда — Сейфуллы Али оглы Шамилли (Шапилова, 1902—1974), писателя, литературного критика, публициста, переводчика, философа, общественного деятеля, председателя Союза писателей Азербайджана (1936—1938), жертвы сталинских репрессий (1938—1955, реабилитирован в 1955 г.).

творческой жизни ученого, которая емко, по десятилетиям и годам, описывала гигантский труд, сделанный им в области русской и «восточных» музыкальных традиций.

Защита дипломной работы состоялась в 1989 году при участии Важа Александровича Гвахария (1925—1991) — председателя выпускной комиссии. Том состоял из 184 страниц машинописного текста — двух глав, шести разделов, предисловия, заключения, списка использованной литературы из 156 наименований на русском, восточных и европейских языках, а также приложения нотных примеров. До настоящего времени эта работа не публиковалась ни полностью, ни частями и не депонировалась для открытого доступа в интернете. Исследование остается неизвестным широкому кругу исследователей. Один экземпляр машинописи хранится в библиотеке Бакинской музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли, а другой — в личном архиве автора. Издание полного текста работы планируется в научной серии Государственного института искусствознания в рамках проекта «Музыка в Культуре» (отв. редакторы тома — А.Б. Джумаев и Л.Ш. Гусейнова).

О неизвестном исследовании

Несмотря на то что В.М. Беляев оставался центральной фигурой моего исследования, основная цель работы состояла в необходимости *представить ладовую систему туркменской традиционной музыки в соответствии с собственной логикой культуры, которая очевидно не совпадала с древнегреческими ладами, фигурировавшими в работах ученого*. И хотя сказанное выше не декларировалось открыто в тексте автореферата, будучи завуалированным фразой о том, что нужно «выявить и развить некоторые из затронутых им проблем в плане их критического анализа» [Шамилова 1989b, с. 1], большая часть работы была посвящена именно этой проблеме.

После защиты диплома консерватория планировала отправить полученные результаты в Туркменский государственный институт культуры, однако в 2023 году выяснилось, что этому плану не было суждено осуществиться.

Основной круг проблематики и методология дипломной работы, направленные на устранение научного европоцентризма, были ясно очерчены на первых же страницах труда. Исследование отражало тенденции, сформированные в русле идей, сформированных в течении более чем десятилетия на международных «Трибунах народов Азии и Африки» в Москве и Центральной Азии. По этой причине термин «восточный» был повсеместно взят в кавычки, начиная с названия на титульном листе работы. Это было маркером ясного понимания недолговечности стремления разделить музыку на «западную» и «восточную». Однако преодолеть географические координаты и методологические границы в изучении

музыки в полноценном объеме различных культур удалось только в 2018 году в коллективной монографии «Проблемы онтологии музыки» [Проблемы 2018].

Не менее важной в те студенческие годы была задача применения комплексного подхода, направленного на изучение *равноценных музыкальных традиций мира*. Именно поэтому в тексте работы были четко разграничены понятия «музыкальное востоковедение» и «этномузыказнание». Первое из них трактовалось как наследие колониального прошлого и носило пусть и не явную, но все же негативную коннотацию, тогда как второе — фигурировало в контексте новой методологии постколониального периода и задач, которые ставились в работах выдающихся ученых — Ф.А. Рубцова, И.И. Земцовского и других. Этой позиции поспособствовали не в меньшей степени яркие, запомнившиеся на всю жизнь лекции И.И. Земцовского, проведенные им в середине 80-х годов для педагогов и студентов Азербайджанской Государственной консерватории, его разъяснения экологии научного труда и термина «этномузыкалогия», в том числе и в его американском прочтении — «It No Musicology!» — противопоставившем новое направление классической науке о музыке.

Несмотря на высокую оценку научного наследия В.М. Беляева в целом, в работе критически оценивался его подход к изучению ладовой системы туркменской и в целом музыки «восточных» республик СССР. С другой стороны, становилась все более очевидной возможность применения ладовой теории Узеира Гаджибекова к реалиям туркменской музыки, наиболее близкой к азербайджанской из всех центральноазиатских культур. Видимо на этом основании и было введено на первой же странице работы тогда еще неразработанное понятие «музыкальная тюркология»:

«В настоящее время все чаще возникает объективная необходимость обращения к наследию ученых, которые закладывали фундамент молодой советской школы этномузыказнания, ибо эта наука, как и любая другая, нуждается в осуществлении естественных преемственных связей. Одним из таких ученых, наряду с Б. Асафьевым и К. Квиткой был В. Беляев. *Исследование трудов В. Беляева представляется необходимым не только с точки зрения методологии и опыта, но и критического осмысления*². На наш взгляд, особенно остро стоит проблема “Беляев и Восток”, изучение которой поможет восстановить более полную картину становления советского музыкального востоковедения. Именно в этой сфере сформировались тенденции [в работах] ученого к созданию новой научной идеи-разработки *глобальной истории мировой музыки*. Наследие В. Беляева в области “восточной” музыки огромно и требует усилий многих ученых. Поэтому в своем

² Здесь и далее курсив мой — Г.Ш.

исследовании мы решили остановиться на опубликованных и рукописных работах 20-х и начала 30-х годов, которые полностью посвящены туркменской музыке. Множество проблем и вопросов, которые затронул В. Беляев, остаются по сей день лишь отчасти разрешенными или совершенно неизученными. Одну из них — проблему туркменского инструментального и вокально-инструментального двухголосия — мы поставили в центр исследовательского внимания, так как она практически нацеливает на выявление в музыке народов Ближнего и Среднего Востока элементов многоголосия гармонического и полифонического. Думается также, что осмысление туркменоведческих работ В. Беляева представляет особую ценность для *музыкальной тюркологии* — науки, которая ждет концептуального осмысления» [Шамилова 1989, с.1].

В результате проведенного исследования в дипломной работе были представлены 1) ранее неизвестные сведения о В.М. Беляеве, 2) обоснована ладовая система туркменской традиционной музыки, 3) выдвинута гипотеза о происхождении туркменского двухголосия и 4) сделан вывод о неприемлемости противоположения «монодия— многоголосие» так как эти понятия относятся к явлениям разного порядка в отличие от пар «монодия— полифония» и «одноголосие— многоголосие». Последняя проблема все еще остается в поле зрения актуальных задач музыковедения, поставленных на лекциях И.И. Земцовского в аспекте логики противоположения музыкальных терминов и необходимости понять их сквозь философские категории сущности и явления. Монодию и полифонию Земцовский относил к сущностному, *скрытому* порядку мышления, тогда как одноголосие и многоголосие — к порядку *явленного*, воплощенного в разного рода формах. Вот почему монодия как сущность предстает миру как одноголосное и многоголосное явление, и на этом основании не состоит в бинарной оппозиции с собственной природой и феноменальными проявлениями, а только с полифонией как контрастным ей типом мышления.

Каждое из вышеупомянутых направлений работы нашло отражение в автореферате дипломной работы [Шамилова 1989b, с. 1—7], предлагаемом вниманию читателей. Он ограничен семью страницами машинописного текста и публикуется как *источник по истории изучения туркменской музыки и шире — музыкальной тюркологии*.

Последний термин был введен в работу по совету проф. Э. Абасовой и больше не использовался в работах автора статьи, будучи воспринятым как обозначение формальной совокупности исследований по музыке тюркоговорящих народов и не более того. В предельном понимании данного термина вопрос о правомерности его использования будет связан с проблемой языка и мышления, которая раскачивается, словно маятник Фуко в

противоположные стороны каждые несколько десятков лет безотносительно к тому, что было названо «мышлением музыкой» (понятие М.Г. Арановского). Гипотеза, выдвинутая в [Шамилли 2023, с. 25—36], была основана на факте единых принципов смыслопорождения в языке и музыке без прямого приравнивания вербальных и музыкальных структур и показала, что музыка обладает большей устойчивостью к репрессивной или ассимиляционной смене языка, сохраняя следы культурной трансгрессии древнешумерской и вавилонской цивилизаций для музыки Западной Азии, включая Южный Кавказ. Вот почему любые генерализации, связанные с языковым и тем более этническим фактором, не совпадающих друг с другом повсеместно ни исторически, ни по существу, остаются для меня умозрительной научной задачей в отличие от теории «типов рациональностей» и ясной методологической перспективы выявить их фундаментальные логические основания в музыке [Шамилли 2024, с. 9528—9549], основываясь на когнитивистике и философии сознания.

Таким образом, возвращаясь к обсуждаемой работе уточню, что публикация автореферата сопряжена с задачей восстановить лакуну в цепочке работ по истории изучения туркменской музыки и в содержательном наполнении понятия «музыкальная тюркология» а постсоветском пространстве, начиная с 1989 года и раньше того.

Текст автореферата³

{1} «Автореферат. В наше время, когда широко изучаются так называемые “восточные” музыкальные культуры обращение к обширному наследию В.М. Беляева представляется особенно актуальным. В своем исследовании мы ограничились опубликованными и архивными материалами 20-х и начала 30-х годов. Работы ученого этого периода почти полностью посвящены туркменской музыке и концентрируются вокруг первого тома книги “Туркменская музыка”, которая представляет первое фундаментальное исследование в области советского музыкального востоковедения.

Дипломная работа состоит из предисловия, двух глав и заключения.

Цель и задачи работы — показать необходимость освоения ряда выводов и положений исследования Беляева как в теоретическом аспекте, так и в сфере практики широкого историко-документирования различных сторон быта изучаемых явления; дать характеристику работам ученого, вскрыть специфику методологии, выявить и развить некоторые из затронутых им проблем в плане их критического анализа.

³ Текст публикуется без изменений и сокращений с небольшими корректорскими правками и вставками в квадратных скобках. В фигурных скобках дана оригинальная пагинация рукописи, а в Приложении к статье представлено факсимиле источника.

В первой главе — *“Музыкальный Восток в исследованиях Беляева 20-х — начала 30-х годов”* обрисовывается историческая картина, на фоне которой развернулась дискуссия о путях развития “восточных” национальных культур. Будучи ее участником, Беляев выступал сторонником формирования национальной культуры через развитие европейской нотописи и собирание этнографического материала. Беляев считал, что музыкальная этнография в “советских условиях” выражается в изучении искусства национальностей. Мысль эта была закономерной, ибо отражала исторически необратимый процесс сближения культур Азии и Европы, который интенсивно протекал в начале XX-го века.

Среди причин, побудивших Беляева обратиться к изучению культур Передней и Средней Азии, мы особенно выделяем тесную дружбу с ученым, композитором и педагогом В.А. Успенским, который уже в первой половине 20-х годов был известен как строитель музыкальной культуры Средней Азии. В результате {2} экспедиции Успенского по Старой Бухаре, где им был обнаружен вид нотной письменности, уже в 1924 году появилась статья Беляева “Хорезмийская нотация”. С нее и начался “восток” в творчестве ученого. Затронув проблему нотной письменности на “востоке”, Беляев именно в ней сделал немаловажный для его последующей деятельности вывод о явлении “консервативности” в восточной музыке.

Следующим шагом ученого стала работа по исследованию туркменской музыки. Импульсом послужили также экспедиции Успенского по Туркмении. За период с 1926 по 1931 год, Беляевым были написаны 23 статьи по музыке туркмен, включая статью, вошедшую в 1-м томе “Туркменской музыки”, изданном в соавторстве с Успенским.

Исследования Беляева в области “Востока” уже на раннем этапе обнаруживают тенденцию к созданию *новой научной разработки глобальной истории мировой музыки* (курсив мой — Г.Ш.). Их характеризует “комплексный подход”, корни которого уходят в дореволюционное русское востоковедение. Отсюда — внимание не только к “чистой” музыке, но и быту, нравам, традициям, религии и национальной психологии.

Работы периода 1926—1931 годов обнаруживают попытку использовать сравнительно-исторический метод в его «сравнительно-диффузионном» виде. Однако он не получил должного развития в силу недостатка элементарных и необходимых исторических, этнографических и собственно музыкальных сведений не только о туркменах, но и о соседних с ними народах. Возможно именно поэтому наиболее противоречивой в работах ученого явилась проблема исторического развития туркменской музыки, которая в начале представлялась Беляеву под влиянием концепции английского востоковеда Генри Джорджа

Фармера как приспособившая в своим национальным чертам арабо-персидскую музыкальную культуру и зависима от арабоперсидской теории⁴.

В конце 20-х годов Беляев писал о музыке туркмен уже как избежавшей исламских влияний и обнаруживающей зависимость от практики и теории греческой музыки, которая, по мнению ученого, лежит в основе музыки “Востока” вообще. Эта тенденция характеризует ряд статей Беляева этого периода {3}, посвященных грузинской и азербайджанской музыке. Уже в начале 30-х годов Беляев, отказавшись от теории заимствований, перешел на позицию теории стадильности, которая в те годы получила распространение во многих областях науки в результате открытий академика Марра в языкознании.

Если в сфере исторического исследования Беляев обнаруживает себя сторонником каузального, диахронного (с востока на запад) изучения мировой музыки и признает огромную роль т.н. Востока в историческом развитии европейской музыки, то в сфере теоретического исследования Беляев стоит на позиции европоцентризма, который, на наш взгляд, должен был [непрерывно] возникнуть как явление на почве освоения европейскими учеными азиатской музыкальной практики. Европоцентристским подходом отмечено исследование ладоинтонационной и композиционной сфер туркменской музыки, что, конечно, не представляет возможности для ее адекватного осознания.

В первой главе работы нами обращается внимание на множество проблем и вопросов, поставленных учёным, многие из которых на сегодняшний день остаются неразрешенными. Здесь же отмечается важная роль туркменоведческих работ Беляева для этномузыкознания, музыкальной тюркологии, для становления научной литературы по Туркмении и развития международного сотрудничества с зарубежными учеными.

Работы Беляева не свободны от противоречий, обусловленных временем, историей создания, методологическими установками. Одно из таких противоречий характеризует исследование проблем ладообразования в “восточной” музыке, с которой Беляев столкнулся в процессе изучения музыки туркмен.

Именно поэтому во 2-ой главе “*Основы туркменского двухголосия*” нами предпринимается попытка анализа и систематизации ладовой системы туркменской музыки.

⁴ «Арабо-персидская теория» — это корпус литературы о музыке, написанный на арабском и персидском языках. Данное понятие ошибочно понимается как указание на этническую или национальную принадлежность авторов теоретических трудов — прим. автора статьи.

В первом разделе 2-й главы — “Исторические корни туркменского двухголосия (заметки)” (с. 40—66) — указывается на шаманство как наиболее архаичный пласт туркменской культуры и анализируются тесно связанные с ним явления — бурдонное двухголосие как древнейший вид туркменского {4} двухголосия, а также бурдонизирующие инструменты — *каргы-туйдук* и двухструнный дутар. Опираясь на метод исследования бурдонного двухголосия музыковеда Л. Халтаевой — сквозь призму формирования мировоззрения и мышления древнего человека, его космогонических представлений — нами высказывается мысль о монодийно-гармоническом ладе туркменской музыки как звуковом эквиваленте двумерного восприятия “мирового дерева”. Данный звуковой эквивалент мог отразиться не только на раннефольклорном обертоновом двухголосии, но и на процессе собственно ладового становления. Шаманизм как мировоззренческая система туркмен, предопределил специфический путь развития туркменских ладов, несмотря на внешне прочную связь, или ладовую интеграцию с монодийной системой ислама.

Здесь же обращается внимание на актуальность изучения вопроса об автохтонности или заимствованности двухголосия, а также на вопрос о Кавказе как важном этнокультурном регионе в изучении феномена двухголосия сквозь призму проблемы “этногенез и многоголосие”. Предлагается схема генезиса туркменского двухголосия.

Во втором разделе “Ладовая основа двухголосия” (с. 66—93) высказывается мысль о принципиальной неприемлемости взгляда Беляева на явление ладообразования в музыкальной практике народов Передней и Средней Азии как систему шести диатонических ладов. Критически анализируется метод выявления Беляевым звукорядовых шкал, в результате которого была опущена специфика тетрахордного мышления. Нами обосновывается мысль о возможности применения ладовой концепции У. Гаджибекова в качестве “ключа” к неисследованным явлениям ладообразования в музыке народов мусульманского “Востока”. В работе *выведены и обозначены названиями* три основных лада туркменской музыки — *сегях-теки* (подобно *сегях*), *раст-теки* (подобно *раст*) и *кырклар* (название заимствовано из народной практики *бахши*). Правомерность использования данных названий обусловили принципиальная типологическая однородность туркменской и азербайджанской ладовых систем, которые, однако, по мнению Беляева являются в корне различными. На наш взгляд, общность обусловлена: 1) идентичностью ладовой структуры {5} и способов соединения тетрахордов; 2) ладоинтонационной спецификой и ладофункциональной характеристикой тонов, [а также] 3) идентичностью полных и половинных каденций. Специфику туркменского лада составляет монодийно-гармоническая характеристичность. *Сущность лада заключается в*

монодийной логике организации тонов, принципиально совмещающейся с двухголосием (курсив мой— Г.Ш.).

В результате диалектического взаимодействия ладоинтонационной, композиционной и модуляционной сторон туркменского двухголосия, нами выявлены три блока кварто-квинтовых соотношений, внутри каждого из которых реализуется определенный лад туркменской музыки. Вкупе они образуют стройную модуляционную систему, тесно связанную с композиционной сферой.

На основе анализа работ современных туркменских музыковедов подчеркивается, что использование античной ладовой терминологии и попытка втиснуть в прокрустово ложе европейской академической теории своеобразную ладогармоническую систему национального мышления, по существу, завела в тупик туркменских музыковедов-фольклористов.

Специфика проявления туркменского лада, согласно которой 1-й тетрахорд реализуется в нижнем голосе (так называемой гармонии), а 2-й тетрахорд — в верхнем (мелодии), образуя вертикально-горизонтальную координацию тонов лада, — все эти явления отмечены своеобразной зависимостью и от приемов игры на дутаре.

В третьем разделе второй главы — “О некоторых элементах гармонической системы” (с. 93—154) — критически осмысливается вывод Беляева о принципах “гармонизации” туркменской музыки как аналогичных средневековому европейскому органуму. Нами указывается на различие двух данных явлений многоголосия. В результате анализа термина “гармония” и возможности его экстраполирования на предмет “восточной” музыки, а также стремления найти общие закономерности в становлении европейской и азиатской гармонических систем, мы пришли к выводу, что внутри явления туркменской музыки, и, в частности, ее гармонической системы, олицетворяющей квар{6}товую “эпоху” гармонии, вызревали основополагающие для европейской гармонии и мажоро-минорной системы тенденции:

- 1) темперированный строй дутара, приведший к формированию типичного для мажоро-минора октавного звукоряда;
- 2) монодийно-гармоническая ладовая система, способствующая осознанию *созвучия-интервала* как главного структурно-логического звена — “праэлемента” европейской гармонии;
- 3) активные кварто-квинтовые отношения тонов лада — прототипов тоникодоминантовых и тонико-субдоминантовых отношений;

4) активизация терцового созвучия — развившегося впоследствии до важнейшей структурной единицы аккорда классической европейской гармонии.

В результате анализа секундовых созвучий нами сделано предположение о том, что 1) туркменское двухголосие является свидетельством тех норм музыкально-логического слуха, которые предшествовали во временном аспекте появлению в Европе полифонии строгого стиля, 2) ибо гармония туркменской музыки отражает своеобразный слуховой опыт, при котором созвучие секунды воспринимается в качестве консонанса, 3) а данная система гармонии выявляет принцип монодического мышления.

Опыт анализа терцовых созвучий показал, что появление терции в системе туркменского двухголосия, изначально ориентированного на терцовую структуру, ознаменовало переход к собственно гармоническому этапу двухголосия.

В разделе “*О полифонических тенденциях*” (с. 154—169) обосновывается неправомерность введенного Беляевым понятия “туркменская полифония”, ибо феномен туркменского двухголосия не отражает *полифоничность как способ мышления*, диктующий определенную логически-звуковую координацию тонов. Тем не менее в туркменском двухголосии существуют определенно выраженные тенденции к полифонизации. Результат их выявления обнаруживает такие полифонические приемы как бурдон типа остинатного баса и сопрано, вариантные проведения в различных голосах, имитации свобод {7}ные, скрытые и на расстоянии, перестановки с отрицательным и положительным показателем. Нами обращается внимание на конструктивную функцию музыкальной фактуры, так же выявляются типы совместного движения голосов, функции голосов и их взаимодействие, обращается внимание на выраженные тенденции в трехголосии.

В “*Заключении*” (с. 169—173а) излагается ряд методологических выводов, извлеченных из работ Беляева. В частности, высказывается мнение об умозрительности проблемы “Восток-Запад”, которая постепенно устаревает. Музыкальное востоковедение с его старой методологией, не позволяющей глубоко проникнуть в суть изучаемых явлений, с позиции современности теряет актуальность, уступая место этномузыкальному знанию, науке, которая пытается вывести общие для всех музыкальных культур парадигмы, не разделяя их на “западные” и “восточные”. Здесь же обращается внимание на проблему терминологии, в частности, антиномию “одноголосие— многоголосие”, которая [все еще] не получила приемлемое определение, а также на понятие “монодия”. Думается, что *термины “монодия” и “многоголосие” не могут находиться в бинарной оппозиции*, ибо первое [из них] — понятие сущностного порядка, а второе — формообразующего, то есть проявляющегося по форме. Становится очевидным, что *термины одноголосие и монодия не*

обозначают одно и то же. Монодия может быть сущностью одноголосного явления, так же как и полифония — сущностью многоголосного. В то же время *многоголосие как явление может быть полифоническим и монодийным*, что мы и наблюдаем на примере туркменской музыки, туркменского двухголосия.

Таким образом, наследие В.М. Беляева в области “Востока” представляет широкое поле деятельности для музыковедов различного профиля. Его освоение на новом концептуальном уровне поможет решению многих задач, стоящих перед современной музыкальной наукой» **{конец текста}**.

Вместо заключения

После защиты дипломной работы «В.М. Беляев и проблемы “восточного” музыкознания (по материалам исследований туркменской музыки на рубеже 20-х — начала 30-х годов)» в 1989 году прошло более тридцати лет и сегодня внимание исследователей вновь обращено к наследию Беляева и его современников. Это может показаться как данью преходящей моде, так и закономерным обращением к прошлому. После смерти В.М. Беляева (1975) были изданы материалы первого тома его «Очерков по истории музыки народов СССР» на английском языке под названием *Central Asian Music* и редакцией Марка Слобина [Beliaev 1975]. Появлялись статьи об ученом, его времени и научном наследии [Холопов 1990, с. 368–394] и продолжают удивлять неизвестные факты, все еще извлекаемые из архивов [Юнусова 2024]. В 2003 году вышла двухтомная «Туркменская музыка» [Успенский, Беляев, 2003] с предисловием музыковеда Шахима Гуллыева [Гуллыев 2003]. Не менее важным событием стала докторская диссертация «Туркменская музыка (наследие)» (1998), написанная с целью «а) рассмотреть и систематизировать бытовавшие в древности на территории Туркменистана и бытующие ныне у туркмен народные музыкальные инструменты с описанием их конструкционных и технико-исполнительских особенностей; б) составить жанровую классификацию традиционной туркменской музыки; в) установить связи каждого из видов и жанров музыкального фольклора и профессиональной музыки устной традиции с различными сторонами жизни и быта туркменского народа; г) показать место и роль музыки в системе общественного сознания туркмен и их предков» [Гуллыев 1998, с. 4].

Между тем решение проблемы ладовой теории туркменского двухголосия все еще остается насущной задачей для музыкальной науки, а найденные и описанные в работе «В.М. Беляев и проблемы “восточного” музыкознания (по материалам исследований туркменской музыки на рубеже 20-х — начала 30-х гг.)» закономерности мышления не осмыслены в контексте понимания интервала как базовой структуры для ряда

западноазиатских музыкальных традиций. Еще более важным представляется развитие наблюдений, высказанных относительно истоков европейской полифонии. Встречное движение ученых навстречу друг другу и преодоление условных барьеров становится важной задачей сегодняшнего дня.

Цитируемая литература

Беляев В.М. 25 лет научно-музыкальной деятельности. (Творческий самоотчёт) // Советская музыка. 1937, № 6 (47). С. 105–109.

Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки: доклады / послесловие И. Травиной. М.: Сов. композитор, 1971. 234 с.

Гуллыев Ш. «Туркменская музыка» (наследие). автореферат на соиск. ...доктора искусствознания. Ташкент. 1998. 37 с.

Гуллыев Ш. О времени создания и судьбе «Туркменской музыки». (От редактора) // Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка / отв. ред. Ш. Гуллыев; ред., предисл. и коммент. Э Алексеева. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. С. 5–17.

Проблемы онтологии музыки. К 90-летию Марка Генриховича Арановского (1928–2009): коллективная монография. Ред.-сост. Г.Б. Шамилли. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. 398 с.

Травина И. В.М. Беляев. Творческий путь // *Беляев В. М.* О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки: доклады / послесловие И. Травиной. М.: Сов. композитор, 1971. С. 224—231.

Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка / отв. ред. Ш. Гуллыев; ред., предисловие и коммент. Э. Алексеева. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. 832 с.

Халтаева Л. К проблеме зарождения бурдонного многоголосия / Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции «Фольклор: проблемы сохранения, изучения, пропаганды». ч. 2. М., 1988. 400 с.

Холопов Ю.Н. В.М. Беляев-учёный // Виктор Михайлович Беляев (1888–1968). (Музыковед, историк и фольклорист: сборник) / Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки; А.В. Беляев, И.К. Травкина. М.: Сов. композитор, 1990. С. 368–394.

Шамилова Г.Б. В.М. Беляев и проблемы «восточного» музыкознания (по материалам исследований туркменской музыки на рубеже 20-х — начала 30-х годов). Дипломная

работа. Азербайджанская Государственная консерватория им. Уз. Гаджибекова. Баку, 1989а. №1737. Машинопись. 184 с.

Шамилова Г.Б. В.М. Автореферат дипломной работы «Беляев и проблемы “восточного” музыкознания (по материалам исследований туркменской музыки на рубеже 20-х — начала 30-х годов)». Баку, 1989b. Личный архив Г.Б. Шамилли. Машинопись. 7 с.

Шамилли Г.Б. Надындивидуальные механизмы языка и музыки: три шага к формулировке гипотезы // Вопросы философии. 2023. № 12. С. 25–36.

«*Шамилли Г.Б.* Мы работаем именно с началом мысли и сознания»: беседа с А.С. Смирновым // Musiqi Dünyası, 2024, 3(100). С. 9528—9549.

Юнусова В.Н. Виктор Михайлович Беляев (1888–1968) — исследователь музыки тюркских народов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 3. С. 168–177. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.3.168-177. EDN: QLLOIU.

Beliaev V.M. Central Asian Music / transl. M. and G. Slobin; ed. M. Slobin. Middletown CT: Wesleyan University Press, 1975. 340 p.

References

Belyaev V.M. 25 let nauchno-muzykal'noj deyatel'nosti. (Tvorcheskij sa-mootchyot) [25 years of scientific and musical activity. (Creative self-report)] // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1937, № 6 (47). S. 105–109. (In Russian).

Belyaev V. M. O muzykal'nom fol'klore i drevnej pis'mennosti. Stat'i i zametki: doklady [On musical folklore and ancient writing. Articles and notes: reports] / posleslovie I. Travinoj. M.: Sov. kompozitor, 1971. 234 s. (In Russian).

Gullyev Sh. «Turkmenskaya muzyka» (nasledie) [Turkmen music" (heritage)]. Avtoreferat na soisk. ...doktora iskusstvovedeniya. Tashkent. 1998. 37 s. (In Russian).

Gullyev Sh. O vremeni sozdaniya i sud'be «Turkmenskoj muzyki». (Ot redaktora) [About the time of creation and the fate of "Turkmen music". (From the editor)] // Uspenskij V., Belyaev V. Turkmenskaya muzyka [Turkmen music] / otv. red. Sh. Gullyev; red., predisl. i komment. E Alekseeva. Almaty: Fond Soros-Kazahstan, 2003. S. 5–17. (In Russian).

Problemy ontologii muzyki. K 90-letiyu Marka Genrihovicha Aranovskogo (1928–2009): kollektivnaya monografiya [Problems of music ontology. On the 90th anniversary of Mark Genrikhovich Aranovsky (1928—2009): a collective monograph]. Red.-Sost. G.B. Shamilli. M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 2018. 398 s. (In Russian).

Travina I. V.M. Belyaev. Tvorcheskij put' [Creative path] // Belyaev V. M. O muzykal'nom fol'klоре i drevnej pis'mennosti. Stat'i i zametki: doklady [On musical folklore and ancient writing. Articles and notes: reports] / posleslovie I. Travinoj. M.: Sov. kompozitor, 1971. S. 224—231. (In Russian).

Uspenskij V., Belyaev V. Turkmenskaya muzyka [Turkmen music] / otv. red. Sh. Gullyev; red., predislovie i komment. E. Alekseeva. Almaty: Fond Soros-Kazahstan, 2003. 832 s. (In Russian).

Haltaeva L. K probleme zarozhdeniya burdonnogo mnogogolosiya [On the problem of the origin of bourdon polyphony] / Tezisy Vsesoyuznoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Fol'klор: problemy sohraneniya, izucheniya, propagandy» [Folklore: problems of preservation, study, propaganda]. ch. 2. M., 1988. 400 s. (In Russian).

Holopov Yu.N. V.M. Belyaev-uchyonyj [Belyaev-scientist] // Viktor Mihajlovich Belyaev (1888–1968). (Muzykoved, istorik i fol'klorist: sbornik) / Gos. centr. muzej muz. kul'tury im. M.I. Glinki; A.V. Belyaev, I.K. Travkina. M.: Sov. kompozitor, 1990. S. 368–394. (In Russian).

Shamilova G.B. V.M. Belyaev i problemy «vostochnogo» muzykoznaniya (po materialam issledovaniy turkmenskoj muzyki na rubezhe 20-h — nachala 30-h godov) [V.M. Belyaev and the problems of "Oriental" musicology (based on research materials of Turkmen music at the turn of the 20s — early 30s)]. Diplomnaya rabota. Azerbajdzhanskaya Gosudarstvennaya konservatoriya im. Uz. Gadzhibekova. Baku, 1989a. №1737. Mashinopis'. 184 s. (In Russian).

Shamilova G.B. V.M. Avtoreferat diplomnoj raboty «Belyaev i proble-my “vostochnogo” muzykoznaniya (po materialam issledovaniy turkmenskoj mu-zyki na rubezhe 20-h — nachala 30-h godov)» [Abstract of the thesis "Belyaev and the problems of "Eastern" musicology (based on research materials of Turkmen music at the turn of the 20s — early 30s)"]. Baku, 1989b. Lichnyj arhiv G.B. Shamilli. Mashinopis'. 7 s. (In Russian).

Shamilli G.B. Nadyndividual'nye mekhanizmy yazyka i muzyki: tri shaga k formulirovke gipotezy [Supranindividual mechanisms of language and music: three steps to the formulation of a hypothesis] // Voprosy filosofii. 2023. № 12. S. 25–36. (In Russian).

«Shamilli G.B. My rabotaem imenno s nachalom mysli i soznaniya»: bese-da s A.C. Smirnovym [We work precisely with the beginning of thought and consciousness": conversation with A.C. Smirnov] // Musiqi Dünyası, 2024, 3(100). S. 9528—9549. (In Russian).

Yunusova V.N. Viktor Mihajlovich Belyaev (1888–1968) — issledovatel' muzyki tyurkskih narodov [Viktor Mikhailovich Belyaev (1888-1968) — researcher of the music of the Turkic peoples] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of music science] / Music Scholarship. 2024. № 3. S. 168–177. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.3.168-177. EDN: QLLOIU. (In Russian).

Beliaev V.M. Central Asian Music / transl. M. and G. Slobin; ed. M. Slobin. Middletown CT: Wesleyan University Press, 1975. 340 p.

Факсимиле автореферата дипломной работы «В.М. Беляев и проблемы “восточного” музыкознания», Г.Б. Шамилли, 1989 год.

АВТОРЕФЕРАТ

В наше время, когда широко изучается так называемые "восточные" музыкальные культуры, обращение к обширному наследию В.М.Беляева представляется особенно актуальным. В своём исследовании мы ограничились опубликованными и архивными материалами 20-х и начала 30-х годов. Работы учёного этого периода почти полностью посвящены туркменской музыке и концентрируются вокруг первого тома книги "Туркменская музыка", которая представляет первое фундаментальное исследование в области советского музыкального востоковедения.

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА состоит из предисловия, двух глав и заключения.

ЦЕЛЬ и ЗАДАЧА работы - показать необходимость освоения ряда выводов и положений исследования Беляева как в теоретическом аспекте, так и в сфере практики широкого историко-документирования различных сторон быта изучаемых народов; дать характеристику работам учёного, раскрыть специфику методологии, выявить и развить некоторые из затронутых им проблем в плане их критического анализа.

В первой главе - "МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВОСТОК В ИССЛЕДОВАНИЯХ БЕЛЯЕВА 20-х, НАЧАЛА 30-х ГОДОВ" обрисовывается историческая картина, на фоне которой развернулась дискуссия о путях развития "восточных" национальных культур. Будучи её участником, Беляев выступал сторонником формирования национальной культуры через развитие европейской нотации и собирание этнографического материала. Беляев считал, что музыкальная этнография в "советских условиях" выражается в изучении искусства национальностей. Мысль эта была закономерной, ибо отражала исторически необратимый процесс сближения культур Азии и Европы, который интенсивно протекал в начале 20-го века.

Среди причин, побудивших Беляева обратиться к изучению культур Передней и Средней Азии мы особенно выделяем тесную дружбу с учёным, композитором, педагогом В.А.Успенским, который уже в первой половине 20-х годов был известен как строитель музыкальной культуры Средней Азии. В результате

- 2 -

экспедиции Успенского по Сиврой Бухаре, где им был обнаружен вид нотной письменности, уже в 1924 году на страницах журнала " " появилась статья Беляева "Хорезмийская нотация" . С неё и началось "восток" в творчестве учёного. Затронув проблему нотной письменности на "востоке" Беляев именно в ней сделал немаловажный для его последующей деятельности вывод о тлении "консервативности" в восточной музыке.

Следующим шагом учёного стала работа по исследованию туркменской музыки. Импульсом послужили также экспедиции Успенского по Туркмении. За период с 1926 по 1931 год, Беляевым были написаны 23 статьи по музыке туркмен, включая статьи, вошедшие в I-ый том "Туркменской музыки" изданной в соавторстве с Успенским.

Исследования Беляева в области "Востока" уже на раннем этапе обнаруживают тенденцию создания новой научной разработки глобальной истории мировой музыки. Их характеризует "комплексный подход", корни которого упираются в дореволюционное русское востоковедение. Отсюда – внимание не только к "чистой" музыке, но и быту, нравам, традициям, религии и национальной психологии.

Работы периода 1926-31 годов обнаруживают попытку использования сравнительно-исторического метода в его сравнительно-диффузионном виде. Однако он не получил должного развития в силу недостатка элементарных и необходимых исторических, этнографических и собственно музыкальных сведений не только о туркменах, но и о соседних с ними народах. Возможно именно поэтому наиболее противоречивой в работах учёного являлась проблема исторического развития туркменской музыки, которая в начале под влиянием концепции английского востоковеда Генри Джорджа Фармера представлялась Беляеву, как приспособившая к своим национальным чертам арабо-персидскую музыкальную теорию культуру и зависящая от арабо-персидской теории. В конце 20-х годов Беляев писал о музыке туркмен уже как о избежавшей исламских влияний и обнаруживавшей зависимость от практики и теории греческой музыки, которая, по мнению учёного, лежит в основе музыки "Востока" вообще. Эта тенденция характеризует ряд статей Беляева этого периода

- 3 -

посетивших грузинской и азербайджанской музыки. Уже в начале 30-х гг. Белчев, отказавшись от теории заимствований, перешёл на позиции теории стихийности, которая в те годы получила распространение во многих областях науки в результате открытий академика Карра в языковедении.

Если в сфере исторического исследования Белчев обнаруживает себя сторонником каузального, диахронного (с востока на запад) изучения мировой музыки и признаёт огромную роль т.н. Востока в историческом развитии европейской музыки, то в сфере теоретического исследования Белчев стоит на позиции европоцентризма, который на наш взгляд, должен был возникнуть как следствие из почве освоения европейскими учёными восточной музыкальной практики. Европоцентристским подходом отмечено исследование ладоинтонационной и композиционной сфер туркменской музыки, что, конечно, представляет возможности её адекватного осознания.

В первой главе работы обращается внимание на множество проблем и вопросов, поставленных учёными, многие из которых на сегодняшний день остаются неразрешёнными. Здесь же отмечается важная роль туркменоведческих работ Белчева для этномузыковедения, музыкальной этнологии, для становления научной литературы по Туркмении и развитию международного сотрудничества с зарубежными учёными.

Работы Белчева не свободны от противоречий, обусловленных временем, историей создания, методологическими установками. Одно из таких противоречий характеризует исследование проблемы ладообразования и ладообразования "восточной" музыки, с которой Белчев впервые сталкивается в процессе изучения музыки туркмен.

Именно поэтому во II-ой главе "ОСНОВЫ ТУРКМЕНСКОГО ДВУХГОЛОСИЯ" вновь предпринимается попытка выявления и ретрансляции ладовой системы туркменской музыки.

В первом разделе 2-й главы – "ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ ТУРКМЕНСКОГО ДВУХГОЛОСИЯ" (заметки), нами указывается на значение как наиболее архаичный пласт туркменской культуры и анализируется тесно связанное с ним явление – бурдонное двухголосие как древнейший вид туркменского

- 4 -

двухголосия, а также бурдонные инструменты – каргы-ту Идик и двухструнный дутар. Опираясь на метод исследования бурдонного двухголосия музыковедом Халтаевой сквозь призму формирования мировоззрения и мышления древнего человека, его космогонических представлений, нами высказывается мысль о монодийно-гармоническом ладе туркменской музыки как звуковом эквиваленте двумерного восприятия "мирового древа". Данный звуковой эквивалент мог отразиться не только на раннефольклорном обертоновом двухголосии, но, и на процессе собственно ладового становления. Именно как мировоззренческая система туркмен, предопределил специфический путь развития туркменских ладов, несмотря на внешне прочную связь, или ладовую интеграцию с монодийной системой ислама. Нами обращается внимание на актуальность изучения вопроса об автохтонности или заимствованности двухголосия, а также на вопрос о Кавказе – как важном этнокультурном регионе в изучении феномена двухголосия сквозь призму проблемы "Этногенез и многоголосие". Здесь же предлагается схема генезиса туркменского двухголосия.

Во втором разделе "ЛАДОВАЯ ОСНОВА ДВУХГОЛОСИЯ" высказывается мысль о принципиальной неприемлимости взгляда Беляева на ладовые ладообразования в музыкальной практике народов Передней и Средней Азии как на систему шести диатонических ладов. Критически анализируется метод выявления Беляевым звукоявных шкал, в результате которого был опущен специфика тетрахордного мышления. Нами обосновывается мысль о возможности применения ладовой концепции У. Гаджибекова в качестве "ключа" к неисследованным явлениям ладообразования в музыке народов мусульманского Востока. В работе нами введены и обозначены названиями три основных лада туркменской музыки – сегях-теки (подобно сегях), раст-теки, кирклар (название заимствовано из народной практики бахши). Правомочность использования данных названий обусловлены принципиальная типологическая однородность туркменской и азербайджанской ладовых систем, которые, однако, по мнению Беляева, являются в корне различными. Наш взгляд, общность обусловлена: I – идентичностью ладовой структуры

- 5 -

и способов соединения тетрахордов; 2 - мезоинтонационной спецификой и мезофункциональной характеристикой тонов; 3 - идентичностью лютых и полутинных каденций. Специфику туркменского лада составляет моно-дильно-гармоническая семантическая характеристичность. Сущность лада заключается в монодильной логике организации тонов, соответствующая с принципиальным лаутголосоном.

В результате диалектического взаимодействия мезоинтонационной, композиционной и модуляционной сторон туркменского лаутголосома, нами выделены три блока кварта-квинтовых соотношений внутри каждого из которых реализуется определённый лад туркменской музыки. Вкупе они образуют стройную модуляционную систему, тесно связанную с композиционной сферой.

На основе анализа работ современных туркменских музыковедов, подчёркивается, что использование античной ладовой терминологии - попытка протиснуть в прокрустово ложе европейской академической теории своеобразную ладогармоническую систему национального мышления, по существу загнать в тупик туркменских музыковедов-фольклористов.

Специфика прослежена туркменского лада, согласно которой I-ый тетрахорд реализуется в нижнем голосе (так называемой гармонии), а II-ой тетрахорд - в верхнем (- мелодии), образуя вертикально-горизонтальную координату тонов лада, - все эти явления отмечены своеобразной семантической зависимостью и от приёмов игры на дутаре.

В третьем разделе второй главы "О НЕКОТОРЫХ ЭЛЕМЕНТАХ ГАРМОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ" критически осмысливается вывод Бялзева о принципах "гармонизации" туркменской музыки как аналогичных средневековому европейскому органу. Нам указывается на различие двух данных явлений многоголосия. В результате анализа термина "гармония" и возможности его экстраполирования на предмет "восточной" музыки, а также стремление найти общие закономерности в становлении европейской и азиатской гармонических систем, мы пришли к выводу, что внутри явления туркменской музыки, и, в частности, её гармонической системы, олицетворяющей "ква"

- 6 -

тому "эпоху" гармонии выразили основополагающие для европейской гармонии и мажор-минорной системы тенденции:

1 - темперированный строй дутара, приведший к формированию типичного для мажор-минора октавного звукоряда.

2 - монодийно-гармоническая ладовая система, способствующая осознанию созвучия-интервала как главного структурно-логического звена - "предела" европейской гармонии.

3 - активные кварто-квинтовые отношения тонов лада - прототипов тонико-доминантовых и тонико-субдоминантовых отношений.

4 - активизация терцового созвучия - развившегося впоследствии до важнейшей структурной единицы аккорда классической европейской гармонии.

В результате опыта анализа созвучия секунды нами сделаны предположения о том, что 1-туркменское двухголосие является свидетельством тех норм музыкально-логического слуха, которые предшествовали во временном аспекте появлению в Европе полифонии строгого стиля; 2 - о том, что гармония туркменской музыки отражает своеобразный слуховой опыт, при котором созвучие секунды воспринимается в качестве консонанса; 3 - что данная система гармонии вытесняет принцип монодийского мышления.

Опыт анализа созвучия терции показал, что появление терции в системе туркменского двухголосия, изначально неориентированного на терцовую структуру, означало переход к собственно гармоническому этапу двухголосия.

В разделе "О полифонических тенденциях" обосновывается неправомерность введенного Беляевым понятия "туркменская полифония" ибо феномен туркменского двухголосия не отражает полифоничность как способ мышления, диктуемый определённо логически-звучной координацией тонов. Тем не менее в туркменском двухголосии существуют определённо выраженные тенденции к полифонизации. В результате их выявления, обнаруживаются такие полифонические приёмы как бурдон типа оstinato баса и сопрано, варианты проведения в различных голосах, имитации-свобод-

- 7 -

ние, скрытые и не расставленные, перестановки с отрицательным и положительным показателем. Чем обращается внимание на конструктивную функцию музыкальной фактуры, так же выделяются типы совместного движения голосов, функции голосов и их взаимодействие, а также обращается внимание на выявление тенденции к трёхголосию.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ излагается ряд методологических выводов, извлечённых из работ Беттеса. В частности, высказывается мнение об умозрительности проблемы "Восток-Запад", которая постепенно устаревает. Музыкальное востоковедение, с его старой методологией, не позволяющей глубоко проникнуть в суть изучаемых явлений, с позиции современности теряет актуальность, уступая место этномузыковедению, науке, которая пытается вывести общее для всех музыкальных культур paradigma, не разделяя их на "западные" и "восточные". Здесь же обращается внимание на проблему терминологии в частности антиномии "одноголосие- многоголосие", которая не получила ещё приемлимого определения, а также на понятие "монодия". Думается, что термины "монодия" и "многоголосие" не могут находиться в бинарной оппозиции, ибо первое-понятие сущностного порядка, а второе- формообразующего, то есть проявляющегося по форме. Установится также очевидным, что термины одноголосие и монодия не обозначают одно и то же. Монодия может быть сущностью одноголосного явления, также, как полифония сущностью многоголосного. В то же время, многоголосие как явление может быть полифоническим и монодийным, что мы и наблюдаем на примере туркменской музыки., туркменского двухголосия.

Таким образом, наследие В.М.Беттеса в области "Востока" представляет широкое поле деятельности для музыковедов различного профиля и его освоение на новом концептуальном уровне поможет решению многих задач, стоящих перед современной музыкальной наукой.

“V.M.BELYAYEV VƏ “ŞƏRQ” MUSİQİŞÜNASLIĞININ PROBLEMLƏRİ”: MUSİQİ TÜRKOLOGİYASI TARİXİNƏ DAİR

GÜLTƏKİN ŞAMİLLİ

Sənətsünaslıq doktoru, Dövlət İncəsənət İnstitutunun
Musiqi nəzəriyyəsi sektorunun aparıcı elmi işçisi,
125375, Rusiya, Moskva, Kozitsky per., 5
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
ResearcherID: J-5758-2013
shamilli@yandex.ru

Xülasə

Məqalədə müəllifin "V.M. Belyayev və 'şərq' musiqi elminin problemləri (20-ci əsrin 20-ci və 30-cu illərinin əvvəllərində türkmən musiqi araşdırmaları əsasında)" adlı diplom işin qısa xarakteristikası verilir. Bu tədqiqat 1986-1989-cu illərdə M.I. Glinka adına Dövlət Mərkəzi Musiqi Mədəniyyəti Muzeyində (Moskva) V.M. Belyayevin arxiv materiallarının əsasında aparılıb. İşin nəşr olunmamış nüsxəsi, türkmənlərin maqamlardan ibarət modal sisteminin təşkili təsvir edən yeganə mənbə olaraq qalır və onun vasitəsilə türkmənlərin muqamlarının musiqi ənənəsinə əsaslanan sistemləşdirilməsi həyata keçirilir. Diplom işi V.M. Belyayev haqqında məlum olmayan məlumatları açıqlayır, türkmənlərin iki səsli oxuma metodunun mənşəyinə dair ehtimal irəli sürür və "monodiya" və "çox səsli" anlayışlarının ziddiyyətinin qəbulu mümkün olmadığını nəticə çıxarır; bunun əvəzinə, "monodiya"—"polifoniya" və "bir səsli"—"çox səsli" kimi cütlüklərin müxtəlif mənalarla aid olduğunu göstərir. Diplom işinin avtoreferatının dərc olunması, Azərbaycan və Türk dünyasının ənənəvi musiqisinin öyrənilməsində və XX əsrin son üçdə və XXI əsrin ilk iyirmi beşliyində musiqi türkologiyasının formalaşmasında boşluqları doldurmağa kömək edir.

Açar sözlər: V. M. Belyayev, türkmən musiqisi, ənənə, instrumental ikihissəli ifa, modal sistem, Üzeyir Hacıbəyov, metodologiya

“V. M. BELYAYEV AND PROBLEMS OF ‘EASTERN’ MUSICOLOGY”: TO THE HISTORY OF MUSICAL TURKOLOGY

SHAMILLI GIULA B.

D. Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory,
State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
ResearcherID: J-5758-2013
shamilli@yandex.ru

Abstract

The article provides a brief overview of the diploma thesis "V.M. Belyayev and the Problems of 'Eastern' Musicology (based on research materials of Turkmen music from the late 1910s to early 1930s)" written by the author between 1986 and 1989, using materials from V.M. Belyayev's

archive housed in the State Central Museum of Musical Culture named after M.I. Glinka (Moscow). The unpublished diploma thesis remains the only source for systematizing the modal system of Turkmen music based on the oral-professional musical tradition of *muqam*. It reveals previously unknown information about V.M. Belyayev, hypothesizes about the origin of Turkmen two-voice singing, and concludes that the dichotomous opposition between the concepts of "monody" and "multivoice" is unacceptable, as they pertain to phenomena of a different order, unlike the pairs "monody—polyphony" and "single-voice—multivocality." The publication of the text of the abstract of this work within the framework of this publication will fill in the gaps in the history of the study of Turkmen music and the formation of musical Turkology in the post-Soviet space.

Key words: V. M. Belyayev, Turkmen music, tradition, instrumental two-part singing, modal system, Uzeyir Hajibeyov, methodology

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 02.06.2025

Qəbul olunma tarixi: 17.06.2025

MUSİQİ TÜRKOLOGİYASI
МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ
MUSİQİ TÜRKOLOGİYASI

UOT 781.2

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16415344>

**MUSİQİ TÜRKOLOGİYASI KONTEKSTİNDƏ
 MÜQAYİSƏLİ TƏHLİLİN METODOLOGİYASI HAQQINDA**

RƏNA MƏMMƏDOVA (SARABSKAYA)*

*AMEA-nın müxbir-üzvü, sənətşünaslıq doktoru,
 professor, AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun
 “İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri” şöbəsinin müdiri
 Ünvan: AZ 1141, Bakı, H. Cavid pr.114
 E-mail: renasarabskaya@mail.ru
<https://orcid.org/0009-0007-7215-4331>*

Sitat gətirmək üçün: Rəna Məmmədova (Sarabskaya). Musiqi türkologiyası kontekstində müqayisəli təhlilin metodologiyası haqqında // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Vol.27/№2 (103), – s.32-43.

Xülasə

Oxucuya təqdim olunan məqalə musiqi türkologiyasının aktual məsələsi olan türkdilli xalqların musiqisi kontekstində formulluq məsələsinə həsr edilmişdir. Burada təkcə ladintonasiya tipologiyalarının deyil, həm də malogenezin funksional əhəmiyyətinin eyniyyətinin rolu qeyd edilir. Müqayisəli təhlilin metodologiyasının əsas məqsədi türk dünyası musiqisinin həm ümumi, həm də müxtəlif xüsusiyyətlərinin müəyyənəndirilməsindən ibarətdir. Burada genetik səviyyədə prinsipial uyğun olan mədəniyyətlərin müqayisəli təhlili mühüm yer tutur. Ladintonasiya aspektinə maraq musiqi təfəkkürünün genoformul səviyyəsinin daha çox intonasiya təhlili vasitəsilə açılmasından irəli gəlir. Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında əks etdirdiyi elmi konsepsiya metodoloji vektor kimi xidmət göstərir. Məhz bu konsepsiya melodik formulların intonasiya uyğunluğunu fiksasiya etməyə imkan verir. Təhlilin əsası kimi kadans intonasiya- tipoloji modellər təklif edilir, bunların semantik əhəmiyyəti türkdilli xalqların musiqisində tipoloji oxşarlığı daha böyük məqsədəuyğunluqla arqumentasiya etməyə imkan verir. Müqayisəli təhlil nəticəsində, bir tərəfdən, türkdilli xalqların ümumi, qohum, tipoloji əhəmiyyətli xüsusiyyətlərini müəyyənəndirmək, digər tərəfdən, müqayisə edilən mədəniyyətlərin spesifik, milli xarakter

* © Məmmədova (Sarabskaya)

xüsusiyyətlərini aşkar etmək mümkünləşir. Məqalədə etnoşüurun güclü tərkib hissələri olan türk amilinin, türk köklərinin tədqiqi etnomusiqişünaslığın bir çox fundamental məsələlərinə cavab tapmağa yönəlmiş digər araşdırmalar üçün də metodoloji əsas olması göstərilir.

Açar sözlər: türkologiya, formulluq, genoformula, lad, intonasiya, tip.

Giriş

Bu gün musiqi elminə konsepsiyalı metodoloji xarakter daşıyan fundamental nəzəri tədqiqatlar lazımdır. Söhbət ondan gedir ki, bu gün Azərbaycan musiqi tarixi musiqi dilinin təkamülü və genezisi səviyyəsində öyrənilməlidir. Təkcə təsvir etmək, xarakterizə etmək, qeyd etmək deyil, həm də tarixi inkişaf prosesində milli spesifik parametrlərin dərin impulslarını aşkar etmək lazımdır. Bu baxımdan müraciət olunan mövzunun aktuallığı öz təsdiqini tapır.

Elmdə müqayisəli metodun biliyin mühüm halqası olduğu haqda təsəvvür çoxdan yaranmışdır. Lakin Azərbaycan sənətsünaslığında müqayisəli tədqiqatlar uzun müddət “populyar” olmamışdır. Müqayisəli təhlil məhz bu gün sivilizasiyalararası ünsiyyət dövründə, həqiqətən, aktuallaşmışdır.

Bizim problemin tədqiqində əsas məsələlərdən biri - türk xalqlarının mədəniyyətinin tarixində tipoloji proseslərə əsaslanan müqayisəli təhlil yolu ilə türk bədii dünyasının ümumiliyinin xüsusiyyətlərini göstərməkdir. Tədqiqatın belə aspekti nə verir? Hər şeydən öncə, böyük zaman diapazonunda qarşılıqlı əlaqələrin baxılmasına imkan yaranır. Mədəniyyətlərin əlaqəsinin mərhələli olduğunu və daimi xarakter daşımadığını nəzərə alaraq, müqayisəli-tipoloji təhlilə istinad etmək bu və ya digər ümumiləşmələrin düzgünlüyündə daha etibarlı variant sayılır.

Musiqi türkologiyasının başlıca vəzifəsi - türkdilli xalqların mədəniyyətində genezis və musiqi təfəkkürünün təkamülünü müəyyənləşdirə bilən elmi layihənin yerinə yetirməkdən ibarətdir. Bizim iş - etnogenezin türk köklərilə şərtlənən Azərbaycan xalq musiqisinin intonasiya genezisinin, türk xalqlarının tarixi yaddaşında “proqramlaşdırılmış” müəyyən ladintonasiya, melodik modellərin tədqiqini nəzərdə tutur.

Araşdırmanın nəticələri musiqi türkoloji tədqiqatların işlənməsində mühüm elmi-nəzəri mənbə kimi istifadə edilə bilər.

Material və metodlar

Azərbaycan humanitar elmində Azərbaycan xalqının etnogenezinə həsr edilmiş kifayət qədər geniş ədəbiyyat mövcuddur. Lakin Azərbaycan etnomusiqişünaslığında Azərbaycan musiqi folklorunda etnogenezin rolu ilə əlaqədar tədqiqatlar hələ ki az

saydadır. Yalnız son on ildə alimlər Azərbaycan xalq musiqisində etnomədəni məzmunun aktual və maraqlı mövzusunə müraciət etmişlər.

Müqayisəli, o cümlədən, müqayisəli-tipoloji təhlil bir tərəfdən, milli spesifikanın, digər tərəfdən, mədəniyyətin universallıqlarının problemlərini həll etməyə imkan verir. Bununla yanaşı etnoloji metodların tətbiqi tarixi inkişafda dəyişiklikləri idarə edən qanunları aşkarlamağa kömək edir.

Götkəmli musiqişünas-alim İ.İ.Zemtsovski [5] tərəfindən müəyyən mövqeləri irəli sürülmüş etnomorfoloji təhlil mədəniyyətlərin müqayisəli təhlilini nəzərdə tutur, çünki yalnız müqayisə milli identifikasiyanın aktual mövzularını müəyyənləşdirə bilər.

Tədqiqatın əsasını konkret musiqi materialı təşkil edir. Bunlar müəyyən qədər ilkin folklor intonasiyalarının nümunələri kimi baxıla bilən musiqili mərasim folkloru, uşaq folkloru nümunələri, məişət mahnı-instrumental xalq musiqisi və şübhəsiz, muğamatdır.

Bizim problemin metodoloji müddəaları daha çox etnolojidir. Məlum olduğu kimi, etnoloji təhlil hər şeydən öncə, etnoloji və etnomədəni oriyentirlərə əsaslanır. Genoformula bizim irəli sürdüyümüz etnomorfoloji təhlilin əsasını təşkil edir.

Genoformulanı musiqişünaslardan B.Asafyev “adətcarlı” formulalar, “gəzərgi” havalar adlandırmış, İ.Zemtsovski “melodik tip”, V.Qoşovski “arxetip” anlayışlarını irəli sürmüşdür və s.

Genoformula anlayışı V.Qoşovskinin [4] məşhur “arxetip” formulirovkasına yaxın durur. Vaxtı ilə V.Qoşovski məqsədi qədim musiqi mədəniyyətinin mənbələrini öyrənməkdən ibarət olan musiqi slavyanşünaslığı - xüsusi elmi fənnin daxil edilməsini təklif etmişdir.

Əgər V.Qoşovski arxetipi “qədim slavyan xalq musiqisinin praforması” kimi başa düşürdüsə, bu tədqiqatda genoformula bu gün də aktual olan türk musiqi dilinin modeli kimi şərh edilir.

Bundan əlavə, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi əsərində əksini tapan musiqi-nəzəri konsepsiyası [2] tədqiqatın metodoloji bazası kimi istifadə edilmişdir.

Müzakirə və qənaətlər

Genoformula - türk xalqlarının musiqisinin müqayisəli təhlilinin baza modeli kimi

Musiqi türkologiyası qanunauyğun qaydanın analoqları əks olunan kateqoriyalara əsaslanır. Musiqi türkologiyasının bu “binasının” bünövrəsində genoformula ideyası durur,

belə ki, musiqi folklorunun mürəkkəb strukturunun tərkib hissələrindən biri onun genoformula kodudur.

Genoformulanın təkamülü - yaranması prosesində ortaya çıxan intonasiyalılıqdır, konsentrasiya və böyümə prosesində lad işidir. Başqa sözlə desək, genoformulanın inkişafı lad funksionallığın kristallaşması istiqamətində hərəkət edir. Bu vacibdir, belə ki, müqayisəli təhlilin göstərdiyi kimi, türkdilli xalqların musiqisindəki paralellər bu aspektdə identifikasiya edilir. Bu da mövzunun seçiminin aktuallığını şərtləndirir.

Genoformulada musiqi şüurunun dərhal bir neçə səviyyəsi - impulsun ilkinliyi, stabil modelin konsentrasiyalılığı və münasibəti əksini tapır. Başqa sözlə desək, yaradıcı başlanğıc möhkəm özəyə əsaslanır.

Genoformulada ilkin baza intonasiya, sonra isə lad funksional əlaqə yaranırdı; genoformula mərkəzləşmənin prioriteti ideyasını qeyd etdi, musiqinin ən spesifik etnomədəni xüsusiyyətlərini topladı.

Türkdillli xalqların musiqi mədəniyyətində genoformulanın ən spesifik və konstant cəhətləri kimi aşağıdakıları hesab etmək olar:

- 1.səsyüksəkliyi sabitliyinin ölçüsü;
- 2.intonasiyanın uyğun tipi;
- 3.müəyyən areal çərçivəsində yayılma;
- 4.formulluq;
- 5.səsyüksəkliyi sisteminin elementlərinin qarşılıqlı asılılığı.

Genoformulada “melo yaradıcılığının məhsuldar qüvvələri” (İ.Zemtsovski) fiksasiya edilmişdir; bu, hər şeydən öncə, musiqi mədəniyyətinin həyat qabiliyyətli elementidir, ona görə də onun melogenezi müəyyənləşdirir. Belə ki, genoformulanı çoxlu, uyğun variantların invariant modeli hesab edərək, onun melodik əhəmiyyətini tipoloji kateqoriya kimi və onun tematik əhəmiyyətini funksional kateqoriya kimi təsdiq etmək olar.

Türk musiqi nitqinin mənbəyi, ilkin seqmenti kimi genoformulaya baxılması səviyyəsində biz qeyd edək ki, xalq musiqi mədəniyyətinin formula qatının öyrənilməsi bədii obrazın polisemantizmini açır, bu da etnik kollektivin bilavasitə həyat fəaliyyətilə bağlıdır.

Göstərilən aspektlərin sıx əlaqəsi haqqında E.Alekseyev yazırdı ki, səs sırası - lad funksional - intonasiya triadasında məhz sonuncuya üstünlük verilir. Onun fikrincə, “yalnız intonasiyalı kontekst prosesual mahiyyəti və bununla da mütəşəkkil səsyüksəkliyinin məzmunlu ilkin əsasını açır”[1, s.29]. Ladintonasiya sahəsində həll edilməmiş məsələlər haqda danışaraq

E.Alekseyev qeyd edirdi: “Onların təkrar qoyuluşu və həlli olmadan musiqişünaslıq fikrinin bütün digər sahələrdə gələcək irəliləyişi şübhə doğurur” [1, s.6].

Musiqidə onun “ilkin təkanı” kimi formulluğun öyrənilməsinin stimulu türk xalqlarının çoxsaylı musiqisi əsasında türk musiqi mədəniyyətinin qohumluğunu müəyyənləşdirən spesifik formulların olması təşkil edir. Bizim fikrimizcə, məhz Azərbaycan musiqisinin və türkdilli xalqların musiqisinin lad sisteminin funksional interpretasiya aspekti eyniyyətin müəyyənləşməsində məqsədəuyğun və perspektivli olmuşdur.

Müqayisəli təhlilin məqsədi təkcə identik intonasiya formulların “vizual” uyğunluğunun tədqiqi olmamalıdır. Melodik dönmələrin spesifikliyini nəzərdə tuturam. Ladların səssirası əsası, dayaqlı və qeyri-dayaqlı pillələrin funksional məzmunluluğunun uyğunluğu, təkcə ayrı-ayrı səslərin deyil, həm də ladintonasiya tipologiyalarının cazibə intensivliyinin bu və ya digər dərəcədə ifadə olunması da olduqca vacibdir.

Müsqayisəli təhlilin son məqsədi müqayisə olunan obyektlərin həm ümumi parametrlərini, həm də milli xüsusiyyətlərini aşkarlamaqdan ibarətdir. Bununla yanaşı, milli özünəməxsus musiqi xarakteristikaları özünü musiqi dilinin və formasının sadəcə ayrı bir detalında deyil, prioritetlərindən biri funksionallıq olan kompleksdə aşkarlayır.

Bu və ya digər materialın dayaqlı stereoəsas şəklində istifadə edilməsi imkanı bilavasitə onun təzahürünün sabitliyi, stabilliyi ilə əlaqədardır. Azərbaycan xalq musiqisinin ladintonasiya formalarının funksional vektorları belə xüsusiyyətlərə malikdirlər. Bunlardan hər biri müəyyən lada aiddir və özünün melodik təkrarlanan qrupu mövcuddur. Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinə müraciət edək [2].

Ü.Hacıbəylinin elmi konsepsiyası metodoloji vektor kimi

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını formalaşdırmış, Azərbaycan musiqisinin bütün spektrini birləşdirən sistem yaratmışdır. Bütün növlər və janrlar Azərbaycan xalq musiqisinin bütöv, vahid sistemində birləşmişdir. Tonika kadensiyaları səviyyəsində göstərilən Azərbaycan xalq musiqisinin funksional məzmunluğu müəyyən edilmişdir. Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına temperasiyalı sistemdə baxılmasına zərurət onunla motivasiya edilirdi ki, Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin bütün özünəməxsusluğunu, gözəlliyini kifayət qədər geniş musiqiçilər auditoriyasına çatdırmağa çalışırdı. Şifahi ənənəli professional musiqinin - muğamların, lirik şəhər mahnılarının, aşiq sənətinin özünəməxsusluğu ondan ibarətdir ki, dayaqxətli konturlar dəyişkəndir və improvizasiya prosesində qeyri-sabitdir. Ü.Hacıbəylinin əsas məqsədi sistemə strukturluq vermək, onu məlum nəzəri kateqoriyalarda modelləşdirməkdən ibarət idi. Söhbət Ü.Hacıbəylinin sistemində xüsusiyyətlərin

müəyyən kompleksi üzrə identifikasiya edilmiş, modelləşdirilmiş struktur kimi xalq musiqisindən gedir. Onun qarşısında Azərbaycan lad sistemini öz əsaslarında bütöv, vahid təqdim etmək məsələsi dururdu.

Çıxışlarının birində Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental əsərinin işıq üzü gösməsini elan etmişdi. Bu zaman böyük mütəfəkkir qeyd etmişdir ki, əsərdə bir neçə “teorem” mövcuddur. Teorem isə - deşifrə tələb edən mənadır. Ü.Hacıbəyli bizə, öz varislərinə təkcə aksiom kimi deyil, həm də Azərbaycan etnomusiqişünaslığının potensialı kimi baxılmağı tələb edən əsər qoymuşdur. Bu mənada Ü.Hacıbəylinin “pratürk” musiqi sistemi haqqında əsərlərini yada salaq. Təsədüfi deyil ki, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində Şərq sistemi “bina” şəklində təqdim olunur. Ü.Hacıbəyli yazırdı: “Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti öz intibahına XIV yüzillikdə çatmışdır və on iki sütunlu və altı qülləli “tikili” (dəstgah) şəklində qürurla ucalaraq hündürlüyündən dünyanın dörd tərəfinə mənzərə açılır: Əndəluздan Çinə və Orta Asiyadan Qafqaza... 12 sütun üzərində sanki möhkəm duran musiqi “tikili”si 12 əsas muğamı, 6 qüllə isə - 6 avazatı təcəssüm etdirirdi.

12 əsas muğamlar bunlar idi: Üşşaq, Nəva, Busəlik, Rast, İraq, İsfahan, Zirafkənd, Bozuruq, Zəngülə, Rəhavi, hüseyini və Hicaz. 6 avaz bunlardır: Şahnaz, Mayə, Səlmək, Novruz, Gərdaniyə, Güvəşt” [2, s.18].

Ü.Hacıbəylinin bu və ya digər postulatının arqumentasiyası, sübutu onun konsepsiyasında öz əksini tapmışdır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda tonika kadensiyaları kimi irəli sürülmüş melodik formulalarda ümumiləşdirmə gücü musiqi təcrübəsinin konsentrasiyasındadır. Bu formulaları müqayisəli təhlilin “başlangıç nöqtəsi” kimi istifadə etmək imkanı yaranır, belə ki, Ü.Hacıbəylinin yaratdığı formul kateqoriyaları, Azərbaycan xalq musiqisinin ladintonasiya fondunun rekonstruksiyalı invariantları təkcə musiqi dilinin məzmunluğunu, ifadəliliyini deşifrə etməyə deyil, həm də onları türk mentallığı çərçivəsində təfsir etməyə imkan verir.

Qeyd edək ki, müqayisəli təhlil bir neçə parametrlər üzrə uyğunluqları müşahidə etməyə imkan verir, belə ki, melodik komplekslərin identik uyğunluqları özündə eyni məzmunla malik olan ladfunksional formulları yığır. Azərbaycan musiqisinin qoynunda formalaşan musiqi dilinin sabit elementləri bizim tərəfimizdən türk musiqi dilinin səviyyəsi kimi xarakterizə edilir. Azərbaycan və türk tədqiqatçılarının əsərlərində yerinə yetirdikləri müqayisəli təhlil belə bir nəticə çıxarmağa imkan verir. Genoformula sırasının təhlili intonasiya formulalarının əhəmiyyətinin səviyyəsini, türk musiqi sistemi şəraitində onların tipikliyini müəyyənləşdirir. Bir daha qeyd edək ki, Ü.Hacıbəylinin konsepsiyasında göstərilən formullu

melodik komplekslər tonika kadensiyaları kimi türk musiqi məkanı kontekstində universal formula əhəmiyyətinə malikdirlər.

Genoformulanın müqayisəli öyrənilmə metodologiyası

Praktiki olaraq Azərbaycan ladlarının tonika kadensiyaları, yəni Azərbaycan musiqisinin tipoloji əhəmiyyətli formulları - genoformula strukturunun müəyyən sinfinin nümayişidir. Şübhəsiz, türk musiqi ünsürü genoformulaların bu dəsti ilə məhdudlaşmır. Bununla yanaşı, göstərilən tipologiyaların ladintonasiya məkanı türkdilli xalqların musiqisində əhəmiyyətli rol oynayır və onların heç bir şübhə olmadan qohumluğunu təsdiqləyir. Beləliklə, biz rast, şur, segah, çahargah Azərbaycan ladlarının formullarını tipologiyaların müəyyən sırasının variantı kimi şərh edirik, bunlar da bizim tərəfimizdən türkdilli xalqların musiqisinin ilkin əsası - genoformulalar kimi qəbul edilir.

Şübhəsiz, türkdilli xalqların ümumi musiqi genofondunun tədqiqini mühüm, aktual edən fakt - müqayisəli təhlilin metodologiyasının genoformula sırasının çoxşaxəliliyinə müraciət etməsidir. Məhz buna görə təklif etdiyimiz genoformulaların təhlili türk musiqi məkanı çərçivəsində bu məkanın bir hissəsi kimi formalaşmış tipoloji sistemi müəyyənləşdirməyə imkan verir. Başqa sözlə desək, biz genoformulaya müəyyən musiqi lokasiyası çərçivəsində tarixən yaranmış və öz fəaliyyətinin çox müxtəlif tərəflərini əldə etmiş invariant kimi yanaşırıq. Deyildiyi kimi, əsas olaraq biz Ü.Hacıbəylinin formalaşdırdığı Azərbaycan xalq musiqisinin ladintonasiya modellərini irəli sürürük. Bu zaman həm də qeyd edirik ki, rast, şur, segah, çahargah türk musiqisində oxşar emosional-ifadəli mənaya malikdirlər. Əlavə edək ki, kadanslı intonasiya-tipoloji modellər öz təzahürlərində Azərbaycan musiqisinin bütün janrlarında sabitdirlər. Tipologiyaların təcəssümünün məhz konstantlığı, təkrarlılığı intonasiya - tipoloji modellərə türk mədəniyyətinin təkamülündə əsas klişe kimi baxılmasına imkan verir.

Tipoloji genoformula sırasının formulları Azərbaycan ladlarının semantik əhəmiyyətli tonika kadensiyalarına analogidir. Genoformula, öz növbəsində, etnofərqləndirici sıranın amillərinə aiddir, ümumi və müxtəlif isə funksionallıq vasitəsilə konkretləşir. Ü.Hacıbəyli tərəfindən formalaşaraq yaranmış tonika kadensiyaları zamanca cilalanmış melodik əhəmiyyətli vahidləri təmsil edirlər. Bu formullar istənilən kontekstdə onun “həyat fəaliyyətini” təmin edən, funksional cəhətdən mühüm, öz daxili strukturuna malikdirlər. Azərbaycan musiqisinin özünəməxsus xüsusiyyətlərini göstrmək üçün ladintonasiya parametrlərinin əhəmiyyətini qeyd edək.

Bununla yanaşı, belə sualların yaranması qanunauyğundur: Azərbaycan ladlarının tanınmış tonika kadensiyaları “musiqi məntiqinin fiqurları” kimi nə üçün və necə kristallaşdı? Bu formula funksional cazibənin hansı gücünə malikdir ki, belə effektiv tənzimləməni bacarır?

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını ladfunksional sistem, bundan əlavə, inkişaf etmiş tonal təfəkkürün məhsulu kimi müəyyənləşdirdi. Mərkəzləşmə prinsipi Ü.Hacıbəylinin elmi konsepsiyasının prioriteti oldu. Ü.Hacıbəylinin metodoloji konstantları “janrüstü” xarakter daşıyırdı, belə ki, Azərbaycan xalq musiqisinin bütün janrlarını birləşdirirdi. Ü.Hacıbəylinin formalaşdırdığı melodik formullar əsrlərlə cilalanmış “musiqi məntiqinin ladintonasiya fiqurlarıdır”. Bu da qanunauyğundur, belə ki, Azərbaycan xalq musiqisinin melodik səviyyəsi formalaşdırıcı enerjiyə malikdir, Azərbaycan xalq musiqisində formanın melodik yaranması ladin funksional “həyatı” ilə şərtləndirilmişdir.

Azərbaycan ladlarında melodik funksionallıq cəzəbmənin kvintessensiyası olan melodik formulaların hərəkəti üzrə reallaşır. Müvafiq olaraq funksional “vəziyyət” xalq musiqisinin bu və ya digər nümunəsinin ümumi strukturuna yönəldir. Ü.Hacıbəylinin təlimatına əməl edərək demək olar ki, lad-tonal mərkəz Azərbaycan xalq musiqisi nümunələrində inkişafı tənzimləyir. Bu prosesdə funksionallıq implikasiya roluna malikdir, burada binarlıq prosesin mənbəyini və nəticəsini müəyyənləşdirir.

Deməli ki, Ü.Hacıbəylinin dahiliyi özünü təkcə Azərbaycan xalq musiqisinin ladintonasiya əsaslarının sisteminin yaradılmasında, nəhəng, mən deyərdim, saysız-hesabsız materialın ümumiləşdirilməsində göstərməyib. Bu sistem funksional şərtləndirilmiş reqlamentli laddlarda ifadə olunmuşdur.

Funksional yanaşmanın rolu musiqi türkologiyası üzrə artıq ilk əsərlərdə qeyd edilirdi. A.Həsənova yazırdı : “Müqayisəli təhlil bir neçə genetik şərtsiz tupologiya xarakteri daşıyan parametrləri göstərməyə imkan verir.

1. Çox mühüm tipoloji əhəmiyyətli xüsusiyyət - sabitliyin və qeyri-sabitliyin uyğunluğunun üst-üstə düşməsi;
2. Tetraxordların müəyyən funksional qarşılıqlığı sistemində özünü ifadə edən ladiyaranmanın identikliyi;
3. Tonikanı müəyyənləşdirən tipoloji parlaq kadensiyaların, formulaların uyğunluğu. Beləliklə, söhbət əsas funksional formulanın uyğunluğundan gedir” [3].

Azərbaycan musiqisində mərkəzləşdirmə, tonikalıq bir lad sisteminin daxilində tetraxordların funksional cəzəbməsinin parlaqlığı fonunda daha çox göstərilir. Beləliklə, işlək fərziyyə olaraq təxmin edək ki, Ü.Hacıbəylinin formalaşdırdığı rast, şur, sagah, çahargah

ladlarının tipoloji modelləri türk dünyası musiqisinin həm də əhəmiyyətli markerləridir. Onda Ü.Hacıbəylinin funksional məzmunu malik ladintonasiya tipologiyaları şəklində irəli sürdüyü formul intonasiyalar türkdilli xalqların musiqi dilinin kodlaşması haqqında qoyulan məsələnin başlanğıcıdır.

“Eşitmə” qabiliyyətinin kifayət qədər tez-tez hiss etdiyi melodik, intonasiya eyniliyi asan olmasa da, bununla belə, tipoloji təhlilə məruz qalır. Burada təkcə meloritmik uyğunluğu deyil, həm də təhlilin iki çox mühüm, əhəmiyyətli tərkib hissəsini müşahidə etmək vacibdir. Birinci, melogenezin, öyrənilən tipologiyaların intonasiya “kökünün” axtarışdır. İkinci - ladintonasiya tipologiyaların funksional məzmunluğudur.

Türkdilli xalqların musiqi mədəniyyətində genoformulaların eyniyyəti təkcə melodik formulaların funksional strukturunun uyğunluğunu, identifikasiyasını müəyyənləşdirməyə imkan vermir. Təkcə səssırası və səs yüksəkliyinin formal xüsusiyyətlərinin uyğunluğu deyil, lad dayaqlarının funksional münasibətlərinin sistemi də identikdir. Funksional- melodik intonasiyanın qohumluğu intonasiyaların sadə uyğunluğu haqqında məsələni aradan qaldırır. Söhbət tipoloji əhəmiyyətli formulalar-rəmlərdən gedir.

Türk xalqlarının musiqisini müqayisə etmək üçün bizim seçdiyimiz və genoformula sırası kimi xarakterizə etdiyimiz ladintonasiya əsası, kulturologiya dili ilə desək musiqi mədəniyyətinin mənəvaradan koordinatları sistemini nümayiş etdirir. Musiqi sənətinin millətlərarası əlaqələrinin aşkarlanması tədqiqatın bir neçə səviyyəsində aparılaraq, millətlərarası əlaqələrin proseslərini optimal göstərməyə, mənbələri açmağa və konkret nəticələr çıxarmağa imkan verir.

Bu sistemin tərkib hissələrini sadalayaq:

- 1.türkdilli xalqların etnomədəniyyətinin kontekst əhəmiyyəti;
- 2.türkdilli xalqların musiqi nümunələrinin müqayisəli təhlili;
- 3.türk musiqi sisteminin universal determinantlarını təmsil edən elementlərin aşkarlanması.

İrəli sürülən metodologiyaya müvafiq olaraq tədqiqatın yolu da müəyyənləşir.

- 1.ayrı-ayrı türk xalqlarının musiqisində genoformula sırasına baxılması;
- 2.janr əsasının (genoformula sırasının janr konteksti) xarakteristikası.

Genoformulanın təhlili nəticəsində hər biri məzmunlu olan tipoloji definisiyalar zənciri yaranır. İntonasiya identifikasiyasından ladfunksional tipologiyaya qədər olan müqayisəli təhlilin yolu göstərir ki, türk musiqi sisteminin “dialektüstü” xüsusiyyətlərinin (P.Desnitskayanın termini) öyrənilməsini biz təhlilin aşağıdakı zəncirindən başlayırıq:

- 1.konkret səssıralarının konstataşyası;

2.intonasiya-tipoloji modellərin baxılması;

3.genoformulanın funksional identifikasiyasının öyrənilməsi.

Beləliklə, söhbət zahiri uyğunluqlar haqqında deyil, prinsipial, tipoloji qohumluqdan gedir.

Genoformula daha çox dəqiq və variantlı təkrar vasitəsilə yaranan struktur özəyin elementini nümayiş etdirir. Məhz buna görə demək olar ki, genoformula özündə hərəkətin güclü stimulumu, insan yaddaşının mənbəyini, hər şeyin əbədi silsiləli təkrarlığı ideyasını təcəssüm etdirir. Belə təkrarlıq mənbələrini bəşər mədəniyyətinin ən uzaq təbəqələrində axtarmaq olar. Silsiləvilik, son və başlanğıcın üst-üstə düşməsi xüsusi ilkin stereoəsas yaradırdı.

Deyildiyi kimi, türk dünyasının musiqisində intonasiya uyğunluqlarının konstatastiyasından sonra mühüm mərhələ ladintonasiya seqmentlərinin funksionallığının öyrənilməsidir. Yalnız belə bir analitik işdən sonra türk regionunun modelləşdirilmiş genoformulasının arqumentasiyası mümkündür. Öncə işçi ehtimal şəklində tipoloji əhəmiyyətli ladintonasiya sırası kimi, lad modelləri sırası (rast, segah, şur, çahargah ladlarının tonika kadanseyalarını nəzərdə tuturam) irəli sürülür. Müəyyən səbəblərə görə bu da məqsədəuyğundur. Birincisi, diqqəti ladfunksional səviyyədə vurğulamaq, ikincisi - kifayət qədər geniş regional miqyasda tipologiyani açan müəyyən semantik məlumatı təklif etmək. AXI konkret mətn hədsiz dərəcədə müxtəlifdir və istənilən genoformula bu mətnə dağınıq olur. Buna görə də bizim üçün sabitlik, təkrarlıq, klişe keyfiyyətləri çox vacibdir. Məlum olduğu kimi, sonuncu invariantı, tipoloji modeli, genoformulanı formalaşdırır.

Yekun nəticə

Beləliklə, funksional əhəmiyyətli elementlərin mürəkkəb sistemi olaraq ladintonasiya sistemi həyat qabiliyyətli modellərin folklor təcrübəsi ilə toplanması nəticəsində yaranmışdır. Bu modellər zaman keçdikcə müxtəlif tarixi dövrlərdə musiqi mədəniyyətində kristallaşmış və saxlanılmışdır. Musiqi folkloru, məlum olduğu kimi, bir tərəfdən, özündə mənşəyinin izlərini qoruyub saxlayır, digər tərəfdən, təkamül inkişafının pillələrini əks etdirir. Musiqi folklorunun çoxplanlılığı etnogenezlə sıx əlaqədardır, belə ki, müxtəlif növ təsirlərin izlərini özünə daxil edir.

Deyilənlər bunu təsdiqləməyə imkan verir ki, müqayisəli təhlil lad sisteminin təkamülünü idarə edən qanunlar haqqında, lad formulalarının yaranmasını, sabitliyini, saxlanılmasını və inkişafını tənzimləyən qanunlar haqqında mühüm məsələlərə cavab verir.

Belə ki, Azərbaycan xalq musiqisinin parlaq semantikasını və gözəlliyini özündə daşıyan formalaşmış lad modelləri öz mənşəyinin xüsusiyyətləri haqqında şahidlik edirlər.

Ədəbiyyat

- 1.Алексеев, Э.А. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект/ Э.Алексеев.- Москва: Советский композитор, -1986. -240 с.
- 2.Гаджибейли, У.А.Основы азербайджанской народной музыки / У.Гаджибеков.- Баку: Язычы, -1985. - 146 с.
- 3.Гасанова, А.И. Интонационно-типологические связи азербайджанской и турецкой музыки: /Автореферат диссертации доктора философии по искусствоведению/- Баку, 2000, -23 с.
- 4.Гошовский, В.Л. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению: / В.Гошовский. - Москва: Сов.композитор, -1971. - 303с.
- 5.Земцовский, И.И. О мелодической «формульности» в русском фольклоре. Русский фольклор: XXIV: / И.Земцовский. - Ленинград: Наука, - 1987 . – 156с.

О МЕТОДОЛОГИИ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ

РЕНА МАМЕДОВА (САРАБСКАЯ)

*Член-корресп. НАНА, профессор,
Доктор наук по искусствоведению,
Зав.отделом «Взаимодействия искусств»
Института Архитектуры и искусства НАНА*

Резюме

Представленная читателю статья посвящена проблеме формульности в контексте музыки тюркоязычных народов, что является актуальной проблемой музыкальной тюркологии. Здесь отмечается роль своеобразия не только типологий ладинтонации, но и функциональное значение малогенеза. Основная цель методологии сравнительного анализа — определение как общих, так и различных черт музыки тюркского мира. Здесь важную роль играет сравнительный анализ культур, принципиально схожих на генетическом уровне. Интерес к аспекту ладинтонации возникает из-за того, что геноформулярный уровень музыкального мышления в большей степени раскрывается через интонационный анализ. Методологическим вектором служит научная концепция, отраженная У. Гаджибейли в его книге «Основы азербайджанской народной музыки». Именно эта концепция позволяет фиксировать интонационное соответствие мелодических формул. В качестве основы анализа предлагаются кадансово-интонационно-типологические модели,

семантическая значимость которых позволяет с большей целесообразностью утверждать типологическое сходство в музыке тюркоязычных народов. В результате сравнительного анализа, с одной стороны, появляется возможность выявить общие, родственные, типологически значимые черты тюркоязычных народов, а с другой стороны, выявить специфические, национальные черты характера сравниваемых культур. В статье показано, что изучение тюркского фактора, являющегося сильным компонентом этносознания, и изучение тюркских корней является методологической основой для других исследований, направленных на поиск ответов на многие фундамент

Ключевые слова: тюркология, формула, геноформула, лад, интонация, тип.

ON THE METHODOLOGY OF COMPARATIVE ANALYSIS IN THE CONTEXT OF MUSICAL TURCOLOGY

RENA MAMEDOVA (SARABSKAYA)

*Correspondent member of ANAS,
Institute of Architecture and art of ANAS
Doctor of Arts, Professor,
Head of the Department of "Interrelations of Arts"
Institute of Architecture and Art of the ANAS*

Abstract

The article presented to the reader is devoted to the problem of formula in the context of the music of Turkic peoples, which is an actual problem of musical Turkology. Here, the role of idiosyncrasy is noted not only in typological ladintonation, but also in the functional significance of malogenesis. The main goal of the methodology of comparative analysis is the definition of both common and different features of the music of the Turkic world. A comparative analysis of cultures that are fundamentally similar at the genetic level plays an important role here. Interest in the aspect of ladintonation arises due to the fact that the genoformular level of musical thinking is revealed to a greater extent through intonation analysis. The methodological vector is the scientific concept reflected by U. Hajibeyli in his book "Basics of Azerbaijani folk music". It is this concept that allows you to fix the intonation correspondence of melodic formulas. Cadence-intonation-typological models are offered as the basis of the analysis, the semantic significance of which allows us to more expediently assert typological similarities in the music of the Turkic peoples. As a result of the comparative analysis, on the one hand, it becomes possible to reveal the common, related, typologically significant features of the Turkic-speaking peoples, and on the other hand, to reveal the specific, national features of the nature of the cultures being compared. The article shows that the study of the Turkic factor, which is a strong component of ethnic consciousness, and the study of Turkic roots is a methodological basis for other studies aimed at finding answers to many fundamental questions of ethnomusicology.

Key words: turkology, formula, genoformula, fret, intonation, type.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 18.05.2025

Qəbulolunma tarixi: 05.06.2025

ETNOMUSIQİŞÜNASLIQ
ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ
ETHNOMUSICOLOGY

UDC 78.034(541.42)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16415394>

**MUSICAL INSTRUMENTS USED IN VARANASI
RELIGIOUS RITES**

SHARIF MUHAMMAD AREFIN RONY*

Research Scholar (Supervisor: Prof. Rajesh Shah)
Department of Instrumental Music
Faculty of Performing Arts
Banaras Hindu University, Varanasi, Uttar Pradesh
Email: sharif.ar11@gmail.com

For citation: Sharif Muhammad Arefin Rony. Musical instruments used in Varanasi religious rites // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025.Vol.27/№2 (103), – s.s.44-58.

Abstract

The study investigates the use of traditional ceremonial musical instruments in Varanasi festivals and temples today, as well as instruments and music of Varanasi which have pauranic (mythical) origins. Varanasi is one of the oldest cities in the world that is still inhabited. The Hindu city of Varanasi, also called Banaras or Kashi, is located by the Ganges river in northern India and plays a significant role in the customs of pilgrimage, death, and sorrow. The methodology integrates a qualitative investigation of the different religions prevalent in the ancient Indian metropolis, including Hinduism, Buddhism, Sikhism, Islam, Christianity and Jainism. Concurrently, a historical and contextual analysis of musical instruments offers a more profound understanding of how their physical characteristics and playing methods have changed throughout time. Every religion in Varanasi has its own music and instruments for prayers and celebrations. Many temples from different religious gharanas are specifically highlighted in the article, along with their rites. The results demonstrate the range of musical instruments, such as shankh, dholak, mridangam, pakhawaj, manjira, damru, nagara, shehnai, and nadaswaram, among others, and how they

*© Sharif Muhammad Arefin Rony, 2025

continue to be used in modern religious traditions. The study employs a mixed methodology, gathering data from the Varanasi temples and conducting interviews.

Key words: Musical Instrument, Traditional, Ritualistic, Indian Music, Religion.

Introduction

Varanasi is one of the world's oldest surviving cities, sometimes also called Benaras and Kashi. There is almost no evidence of Varanasi's prominence in Hindu mythology. English writer and novelist Mark Twain, who was fascinated with the myth and sacredness of Benaras, famously wrote "Benaras is older than history, older than tradition, older even than legend and looks twice as old as all of them put together". (History/ District Varanasi, Government of Uttar Pradesh)¹¹

The city is located on the banks of the Ganges, in the Indian state of Uttar Pradesh. In the Rig Veda, the city is also known as Kashi, which means "luminous". Many people recognize it as the city of learning and temples. The city is renowned for its uniqueness, nature, beliefs, values, customs, religion, and traditions. Islam, Buddhism, Hinduism, and Jainism are all widely accepted in the city. The city is home to 300 mosques and 4,000 temples, among other religious landmarks. It is renowned for its arts, crafts, music, education, and learning. The Ganges and its religious importance are deeply ingrained in Varanasi culture. The pilgrims use the ghats by the Ganges as locations to bathe and these are considered noteworthy. (Kapur 2018)⁽¹²⁾

For thousands of years, this city in northern India has served as a hub for culture and religion. Significant awareness has been raised among people at both the domestic sphere and other nations due to the city's well-known culture and religion. When people come to this city, they learn about the arts, crafts, music, and other standards and values in addition to religious values and beliefs.

The music of Varanasi has roots in the pauranic (mythical) era. Ancient legend attributes the development of dance and music to Shiva. Vaishnavism, a Bhakti movement, gained prominence in the Middle Ages. The employment of traditional ritualistic musical instruments in festivals and temples in the modern day will be the main focus of this essay.

Varanasi Religions

Varanasi is a Hindu pilgrimage site that is revered by both Hindus, Jains & Buddhists. It is said that Varanasi is the "microcosm of India" in the sacred geography of India (Jacobsen 2013, p. 136.)¹³. Along with its 3,300 sacred Hindu sites, Varanasi is home to 1,388 Muslim holy sites, nine Buddhist shrines, three Gurdwaras (Sikh shrines), three Jain mandirs, and twelve churches.

(Singh 2009, p. 33)¹⁴ In the region, there are hundreds of mosques and an estimated 23,000 temples.

Followed by 70.11 percent of the population, Hinduism is the most common religion in Varanasi. Islam is the second most common religion in Varanasi, with over 28.82 percent of the population practicing it. Christianity accounts for around 0.34 percent of the population in Varanasi, followed by Jainism (0.12 percent), Sikhism (0.22 percent), and Buddhism (0.04 percent). About 0.02 percent said "Other Religion", and roughly 0.33 percent said "No Particular Religion". (census2011)¹⁵

Each faith has its own music and musical instruments that are used during festivals and worship. Varanasi is home to numerous temples belonging to various religious gharanas, and during their ceremonies, they use a variety of musical instruments, including shankh, dholak, mridangam, pakhawaj, manjeera, damru, nagara, shehnai, and nadaswaram, among others.

Musical Traditions of Varanasi

A significant component of Varanasi's old religious tradition is music. Being the oldest city still in existence, Banaras has a rich history and a wealth of musical heritage. Mythology states that the customs and Vedic culture were also brought to Kashi (Varanasi) by Renu (son of Vishwamitra) and Mahagovind. In addition to being Varanasi's ruling deity, Lord Shiva is revered as the king of music and dance. The Puranic (mythical) stories state that the Apsaras, Gandharvas, and Kinnars resided in Varanasi and contributed to the city's rich musical heritage.

We can trace the development of dance, music, and theater in Varanasi back to many historical periods. Two musicians are shown playing percussion instruments in a terracotta figurine discovered during Varanasi excavations. There is a strong musical legacy in Kashi or Varanasi, according to ancient and medieval literature.

The practice of music in Varanasi was greatly influenced by the Bhakti movement during the Middle Ages. Vallabhacharya and the great saint Chaitanya were crucial to the growth and appeal of music in Varanasi. The Bhajans of saints like Surdas, Kabirdas, Ravidas, Meera, and Tulsidas are still well-liked today because of their rich and significant contributions to devotional music.

Varanasi is also known for its many outstanding musicians. Sitar maestro Pandit Ravi Shankar has received widespread praise worldwide alongside shehnai maestro Ustad Bismillah

Khan. Madan Mohan, Bhola Nath Prasanna, Mannuji, Amarnath Mishra, Brindawan Das, Ram Sahai, and Ashu Babu are more accomplished musicians. (Varanasi: Art & Culture: Varanasi Music)¹⁶

Musical Instruments in Religious Rites in Varanasi

Hinduism:

In Hinduism, Varanasi is regarded as the holy capital. It is considered the most sacred city. Varanasi has long been the most visited place by Hindu pilgrims. Hindus believe that a person who dies in Varanasi will be freed from the cycle of reincarnation and find atonement.

Numerous anthropological and religious cultures call Varanasi home, making it a multi-cultural city. People from every Indian state have been living in Banaras since ancient times. According to the principal deity or deities, the primary modern currents of Hinduism are Shaivism (Shiva) Shaktism (Devi) and Vaishnavism (Vishnu).

Varanasi is home to and visited by people from every branch of Hinduism. Everybody uses musical instruments for festivals and regular worship. This city is home to numerous temples dedicated to various deities and ideologies. The use of musical instruments during worship is a tradition in all temples.



Ganga Aarti (Ceremony of Light)

Most pilgrims are drawn to Varanasi's Ganga Aarti (Ceremony of Light). At every dawn and evening, this captivating custom is performed at Dashashwamedh Ghat, Assi Ghat, and other spots along the river. With the accompaniment of ringing bells and rhythmic chanting, priests use fire as an offering in the form of multi-tiered oil lamps during this ceremonial worship of the Ganges. To watch this spiritual display, crowds of people congregate at the ghats or in boats. The Ganges is revered as the wellspring of life and purity, and the aarti reflects this reverence, fostering a mystical sense of oneness and dedication. While priests sing, play damru, kartal/jhaj, and ring bells in the morning, a recorded chant with music plays during the evening aarti. (Varanasi Development Authority)¹⁷

Shaivism

Shaivism, a significant branch of Hinduism that honors Shiva, features a number of festivals all year round. Among the most well-known are Maha Shivaratri, a serious festival centered on devotion and meditation, and Ganesh Chaturthi, a festive celebration of Ganesha, who is frequently seen as a member of the Shaiva religion because of his affiliation with Shiva.

In their festivals and daily worship, damru is used by all of the major Shaivites, including Kal Bhairava and Kashi Vishwanath temples. This also includes the use of shehnai, dholak, bell and shankh both in regular devotion and during festivals like Maha Shivratri.



Every morning, damru, nadaswaram, and bell are used in a procession of Shiva that traverses from the Kedareshwar Temple in Kedar Ghat to the Kashi Vishwanath Temple. Additionally, Kedareshwar Temple has a legacy of classical music played every morning and evening on the violin, flute, shehnai, pakhawaj, and mridangam. (Self observation 2023 to 2025)

Damru is a tiny, portable, two-headed drum that is utilized in Tibetan Buddhism and Hinduism. It is thought to call forth spiritual energy and is connected to the Hindu deity Shiva. Usually constructed of wood, metal, or skull, the damru has animal skins wrapped around both ends and is tied with cords or strings. Varanasi's damru is larger than usual according to custom. (Imtiaz Ali June 2025)

Shaktism

Shaktism, a significant branch of Hinduism that emphasizes the worship of Devi or Shakti (The Divine Mother), features a number of festivals all year long. Many of these festivals are shared with other Hindu traditions, but there is a particular focus on the different facets and forms of Devi. Varanasi rejoices during Navratri, Kali Puja, Lakshmi Puja (around Diwali), and Chaitra Navaratri, which are a few of the most significant festivals of Shaktism. The nine-day festival of Chaitra Navaratri, which honors Goddess Durga, is another significant festival. (Self observation 2023 to 2025)

Damru, alongside bell, gharial (bell) and shankh is also used in worship in prominent Devi temples that are part of Shaktism, such as Durga Temple, Annapurna Temple, Prachin Guha Kali Temple, and Shava Shiva Kali Temple.

Vaishnavism

Lord Vishnu and his avatars, especially Krishna and Rama, are the focus of Vaishnava festivities. Holi, Krishna Janmashtami, and Gaura Purnima are a few of the most important ones.

Harmonium and pakhawaj are used in the bhajans (prayer songs) of certain Vaishnava temples. Mridangam, pakhawaj, manjeera, jhaj, and a few more cymbals are used in Vaishnava culture. (Self observation 2023 to 2025)

Priests at Varanasi's Ram Krishna Mission, a spiritual and philanthropic organization with its headquarters located in Belur Math, West Bengal, play the pakhawaj and harmonium in addition to vocal music during devotion. (Self visit Nov 2024) Haveli Sangeet, (Influenced by Dhrupad, originated in Braj of Northern India), has been performed at Gopal Temple for more than 500 years, accompanied by pakhawaj and harmonium. (Self visit June 2025)

The harmonium is a popular hand-pumped reed instrument in the Indian subcontinent that is compact and portable. The sound is similar to bellows-driven free-reed aerophones or an accordion. (Brahapati, S.V. 2023)¹⁸

“Veena used to be played with the Pakhawaj in this temple previously, but now veena players can rarely be found, so they are playing harmonium now,” stated Mr. Jamuna Vallabh Gujrati known as Bhaiyan Ji, (June 2025), 68, who has been playing the harmonium since he was 23. Additionally, he asserts, “I began playing at the age of eight and learned how to play the harmonium from this temple. Nowadays, I perform at a lot of classical music programs as well.”

The harmonium, manjeera, and srikhol are used in the kirtan (chant) of the International Society for Krishna Consciousness (ISKCON). Also called the Hare Krishna movement, ISKCON is a Gaudiya Vaishnava Hindu religious organization.

At Tulsi Manas Temple and Sankat Mochan Hanuman Temple, damru, jhaj and shankh are traditionally played during prayers. Varanasi is home to numerous South Indians who practice Vaishnavism and Shiva Shakti. Electronic drums and a bronze bell are used in regular worship at the Udupi Shri Krishna Madhawa Temple in ASSI, Varanasi, which was founded and is run by South Indians.

During festivals, chande is played (Kumar Kartiq, June 2, 2025). The chande is a drum made of wood and cow pelts that is utilized in South Indian traditional and classical music, especially in Karnataka's Yakshagana theater. The Yakshagana Tala system is used.

Indian Classical Music in Hindu Rituals and Festivals

Given that Indian classical music has long been entwined with mythology and spirituality, it has a special place in society. It possesses the amazing ability to arouse strong feelings, raise awareness, and act as a means of emancipation. There are many tales and traditions in Indian mythology that offer profound insights into the heavenly parts of life. There are references to music and its connection to spiritual emancipation in numerous ancient texts and epics. Music was considered a gift from the gods and goddesses themselves. (Discover Divinity through Indian Classical Music, Archives for Gokul, May 21, 2025)¹⁹

Classical musicians from Varanasi include sitar maestro Bharat Ratna (India's highest civilian award) Pandit Ravi Shankar, who brought Hindusthani classical music to the world, and Ustad Bismillah Khan, a captivating shehnai player who came from a family of musicians who had previously worked at the Balaji Mandir in Banaras.



Ustad Bismillah Khan playing shehnai with sons Nayyar Hussain (shehnai) and Nazim Hussain (tabla) on the banks of River Ganges, Varanasi⁽²¹⁾

Up to now, Varanasi has maintained the tradition of playing classical music at a number of temples and religious celebrations. During the Varanasi festivities, artists of classical music from all around India perform. Some temples employ classical musicians on a permanent basis to

perform during devotion. These festivals feature a variety of classical music instruments, including the sitar, sarod, violin, tabla, pakhawaj, and many more.

A Shiva procession travels from the Mahamrityunjaya Temple to the Kashi Vishwanath Temple on the Hindu holiday of Mahashivaratri. (Britannica, 11 August 2009)²⁰. In February and March, Tulsi Ghat hosts a five-day Dhrupad Mela, a musical festival dedicated to the Dhrupad style. (Uttar Pradesh Tourism. Retrieved 22 October 2012.) In March and April, the Sankat Mochan Hanuman Temple commemorates Lord Hanuman's birthday, Hanuman Jayanti. There is a public parade, aarti, and a special puja. (The Times of India, April 2009). Famous performers from all across India are invited to participate at the temple's Sankat Mochan Sangeet Samaroh, a six-day festival of classical music and dance concerts that began in 1923. (Britannica. August 2009)²⁰.

Musical Instruments in:

Islamic Culture

The presence of 1,388 shrines and holy places in Banaras, such as 415 mosques, 299 mazars (the tombs of Sufi saints), 197 imam chauk (the place where tazia crosses), 88 takiya (the place where people are buried), 11 Eidgah (the location for a special prayer), and imambara (the place where tazia is buried), indicates the significance of Muslims in the city. (Shing: Personal Survey, 2000, 2009, p 130).

Tazia refers to a replica of the tomb of Imam Hussain, a grandson of the Prophet Muhammad (PBUH), and is a central part of Shia Muslim mourning rituals during the month of Muharram. It's also the term for a passion play or spectacle that recounts the events surrounding Imam Hussain's martyrdom at Karbala.

In Islamic culture, music is only practiced at mazars. As many Muslims think that the Qur'an and Sunnah forbid music (instruments and singing), some institutions do not permit music. (Harris, Diana (2006)

The practices in Varanasi are nearly same. Qawwali is a part of the mazar culture. Sufi Islamic devotional singing, known as qawwali, has its roots in the Indian subcontinent.

"There is no culture of music here," explains Mr. Neaz Ali (May 2025), a khadim (shrine custodian) of the 400-year-old Mazar of Hazrat Makhdoom Shah Tayyab Banarasi Baba. "People come to the shrine to show their devotion, and those with vows sing qawwali, accompanied by

harmonium, dhol, and tabla. There is no culture in the mazar to organize a qawwali program," he continued.

According to Mohammad Akhtar (June 2025), caretaker of another mazar of Hazarat Yakub Saheed Baba, "The qawwali program is organized here on the occasion of Salana Urs." Urs is an annual celebration of Sufi Islam that marks the anniversary of a saint's death. "The major instruments used in the program are the dholak, tabla, and harmonium," added Akhtar.

Christianity

Christian missionaries arrived to preach at the first English Seminary, the Anglo-Indian Seminary of Varanasi, which was established in 1830, during the British colonial period, but the upper caste Hindus were unaffected. Only the poorer classes of society, including the untouchables, adopted Christianity. However, Varanasi did not see any additional growth in Christianity once British administration ended. There are not many Christian settlements in Varanasi. Twenty-two churches can be found throughout the city. (Singh 2009, p. 36)

The most notable are St. Mary's Cathedral, St. Thomas Church, Varanasi's Latin Catholic Diocese, and St. Francis of Assisi Church.

The parish priest in charge of St. Francis of Assisi Church in Varanasi, Father Rajan Lakhra S.J.(June 2025) states, "While both the Roman Catholic and Protestant churches in Varanasi have a tradition of playing music during prayer, it is more practiced in the Roman Catholic Church."

Every Sunday prayer includes the playing of harmonium, tabla, keyboard, drums, mander (a traditional instrument of the Indian state of Jharkhand), flute, taal, and numerous cymbals. People utilize these instruments for prayer and chanting at festivals including Easter Sunday, Christmas Day, Holy Communion, and the Eucharistic Celebration often known as the Mass Holy Communion.

According to Father Rajan, "People of every anthropological area add their own instruments to the church music in which they associate. We use mander because we are from Jharkhand."

The mander is a traditional Indian folk drum that is especially well-liked in Bihar and Jharkhand. This drum is a hand instrument featuring two heads, one larger than the other, a cylindrical body, and a little bulge in the middle. In traditional music, rituals, and festivities, the mander is frequently employed as the rhythmic foundation.

Jainism

For Jains, Varanasi is a tirtha (holy place) or pilgrimage site since four of their Tirthankaras were born here in the eighth century BC. In Varanasi, at Bhelupur, which is today known as the Parshvanatha Jain temple, Parshvanatha, the 23rd Tirthankara, was born in the eighth century BC. Many Jain images from the 9th to 11th centuries BC were discovered during archaeological digs at this location, while a small number of images from the 5th century BC were also found. In the sixth century BC, Mahavira arrived here after Parshvanatha. Three other Jain temples can be found in Varanasi: two in Simhapur and one in Sarnath.

During worship, cymbals, a harmonium, and a dholak have been observed in the Parshvanatha Jain temple. (Self visit, May 2025)

Buddhism

Sarnath is a Buddhist pilgrimage site located in the Varanasi neighborhood. It is said that Gautam Buddha delivered his first sermon on the fundamentals of Buddhism at the location of the deer park. (Mellor & Podany 2005, p. 73)²⁶ Only the foundation of the Dhamek Stupa is still standing, making it one of the few pre-Ashokan stupas still standing. The Chaukhandi Stupa, which honors the location where Buddha first met his disciples in the fifth century, is still standing. (Singh 2009, p. 453.)¹⁴

There are nine Buddhist shrines in Sarnath. Theravada and Mahayana are the two major schools of Buddhism, representing different approaches to achieving enlightenment and guiding practitioners. In the Theravada approach, there is no tradition of music but in the Mahayana tradition there is a culture of playing music during prayers. The only Mahayana Temple in Varanasi is Tibetan Temple. Tibetan Temple is one of the popular Buddhist monasteries and the temple is located in Sarnath.

Tibetan bell with vajra, naga, damru, gyaling, conch and container or khicha are used in the Tibetan Temple. Jamyangdagpa (June 2025), a priest of Tibetan Temple, Varanasi, says, “All these instruments are used in prayers every day and different occasions.”

Jamyangdagpa (June 2025) explains, “The Tibetan bell is a symbol of wisdom, vajra represents peace, and naga drum represents the sound of the universe. Nagas are not specifically known as musical instruments themselves, but they are often depicted in the context of music and are associated with musical instruments. Damru is of a different shape from damru of Hinduism, representing trueness of soul. The gyaling is a traditional Tibetan double-reed wind instrument,

often used in Buddhist ceremonies. Resembling a mix of shehnai and flute, this instrument is played marking the arrival of the Lama. Conch is shankh in Hinduism. Container or khicha is played at the Molam festival as a prayer-based practice and the Great Prayer Festival. Tibetan dung-chen and singing bowl is also a regular part of prayer. At every full moon and new moon, they add more instruments than that on other days.”

Sikhism

For Shikhism, Varanasi is also a sacred site. Shikhism's founder, Guru Nanak, went on two visits to Varanasi. He arrived in 1502 while on a pilgrimage as a young man. When he proclaimed his Sikhism on the day of the Maha Shivaratri festival in 1506, he came to Banaras for religious engagement with the sages. Following India's 1947 split, the bulk of Sikhs in this area arrived as immigrants from Pakistan's West Punjab. (Singh 2009, p. 35.)¹⁴

In Sikhism, a gurdwara, sometimes known as a gurudwara, is a place of worship. Nevertheless, it usually means "home of guru or master" or "place of guru". The two most significant places in Varanasi are Gurudwara Sri Guru Nanak Devji Gurubagh and Gurudwara Sri Badi Sangat Sahib.

Gurudwaras in Varanasi frequently use music in their rituals and worship. One of the main components of Sikh worship is kirtan, which is the devotional singing of songs from the Guru Granth Sahib and is done in Gurudwaras. Furthermore, the city is home to classic Indian musical instruments such as the sitar, tabla, and sarod, which are used at devotional events and performances. The harmonium and tabla are used in traditional kirtan. (Jaswinder Singh, June 2025)

Instrumental Groups:

There are numerous musical ensembles in Varanasi that supply musicians to the temples. The "damru dal" is the most notable. The city is filled with damru dals in every part.

A religious group or organization known as damru dal plays drums and other percussion instruments, especially at religious festivals and events. "Damru dal" literally means "drum group". These groups, which are well-known for their energetic performances and the ecclesiastical ambiance they foster, are frequently connected to Varanasi's Kashi Vishwanath Temple.

Raja Sahani (May 2025), a class eleven student and member of the "Shri Siddheshwar Mahadev Damru Dal", explains, "We rotate between different temples to perform; we don't demand money; the temple authorities determine how much they will give." He claims that their group consists of about 80 people. Karan Kumar (June 2025), the group's manager explains, "Damru dals began to perform in the Kashi Vishwanath Temple before spreading around the city.



Karan Kumar with his Damru

There were a few damru dals in the 1990s, but now it has crossed 100."

Religious Harmony:

There is a notable interreligious harmony in the relationship between the instrument manufacturer and the devotees. Muslim instrument producers produce a large number of musical instruments used in Hindu ceremonies. Only Muslims create damru, nagara, dholak, naal, and tabla, which Hindus use in their worship.

Instrument manufacturer Imtiaz Ali (June 2025) stated, "We have been making pakhawaj, tabla, dholak, naal, nagara, and damru for five generations; all the skin instrument makers in Varanasi are Muslim, but most of our customers are Hindu."

One such example is renowned shehnai maestro Ustad Bismillah Khan, who was a Muslim and performed shehnai at temples for generations.

Conclusion

Varanasi's notable customs, cultures, norms, values, beliefs, and standards are acknowledged throughout the nation. In addition to improving the lives of individuals, temples, shrines, ashrams, historical sites, monuments, ghats, the Ganga river, Hinduism, and religious harmony are some of the elements that have made a substantial contribution to the advancement of the city and overall India. The city's multiculturalism and artistic appeal have drawn both tourists and locals. The people like going to the Ganga river, the ghats, and historical and religious sites.

Spiritualism and different attractions are features of the city. These are seen in the customs, prayers, ceremonies, and celebrations that are held. A significant component of all of these is music. Through its instruments and music, the city is preserving its old past. The most significant instrument in Shiva's city is the large damru; all other instruments, including the flute, manjeera,

pakhawaj, and mridangam, have a thousand-year heritage. The history of religious harmony is carried by these instruments.

Bibliography

Personal Communication

1. Kumar, Kartiq. June 02, 2025. *Employee, Udupi Shri Krishna Madhwa Temple in ASSI, Varanasi*
2. Ali, Imtiaz. June 02, 2025. *Instrument manufacturer, Varanasi*
3. Kumar, Karan. June 04, 2025. *Manager, 'Shri Siddheshwar Mahadev Damru Dal', Assi Ghat Varanasi*
4. Sahani, Raja. May 30, 2025. *Damru player, 'Shri Siddheshwar Mahadev Damru Dal', Assi Ghat Varanasi*
5. Jamyangdagpa. June 04, 2025. *Priest, Tibetan Temple, Sarnath. Varanasi*
6. Lakhra, Rajan, Father, S.J. June 02, 2025. *The parish priest, in charge, St. Francis of Assisi Church, Varanasi*
7. Ali, Neaz, May 28, 2025. *Khadim, Mazar of Hazrat Makhdoom Shah Tayyab Banarasi Baba. Varanasi*
8. Akhtar, Mohammad June 01, 2025. *Caretaker, Mazar of Hazarat Yakub Saheeb Baba, Varanasi*
9. Singh, Jaswinder. June 04, 2025. *Research Scholar, Banaras Hindu University.*
10. Bhaiyan Ji, Jamuna Vallabh Gujrati. June 2, 2025. *Prominent musician, Varanasi*

Books & Articles

11. History | District Varanasi, Government of Uttar Pradesh. <https://varanasi.nic.in/history/>
12. Kapur Radhika, April 2018 *Significance of Culture and Religion in the City of Benaras*, <https://www.researchgate.net/publication/324726535>
13. Jacobsen, Knut A. (2013). [*Pilgrimage in the Hindu Tradition: Salvific Space*](#). Routledge. [ISBN 978-0-415-59038-9](#).
14. Singh, Rana (2 October 2009). [*Banaras: Making of India's Heritage City*](#). Cambridge Scholars Publishing. [ISBN 978-1-4438-1579-6](#).
15. census2011.co.in/data/religion/district/568-varanasi.html Brahaspati, S.V. (2023). *How to Play Harmonium*, p. 3. Abhishek Publications.
16. *Varanasi : Art & Culture : Varanasi Music*, <https://www.varanasicity.com/varanasi-music.html>

17. Varanasi Develoepment Authority, Government of UP.
<https://vdavns.com/tourist/ganga-aarti>
18. Brahaspati, S.V. (2023). *How to Play Harmonium*, p. 3. Abhishek Publications.
19. *Discover Divinity through Indian Classical Music*, Archives for Gokul, May 21, 2025
20. "*Varanasi*". *Encyclopædia Britannica*. Retrieved 11 August 2009.
21. <https://www.varanasicity.com/varanasi-music.html>
22. <https://artiumacademy.com/blogs/discover-divinity-through-indian-classical-music/>
23. Uttar Pradesh Tourism. "*Fair and Festivals of Varanasi*". Uttar Pradesh Tourism. Archived from [the original](#) on 29 June 2012. Retrieved 22 October 2012.
24. ("Jasraj, Birju Maharaj enthral on first night". *The Times of India*. 14 April 2009. Archived from the original on 4 November 2012
25. "*Varanasi*". *Encyclopædia Britannica*. Retrieved 11 August 2009.
26. Mellor, Ronald; Podany, Amanda H. (2005). *The World in Ancient Times: Primary Sources and Reference Volume*. Oxford University Press. ISBN 978-0-19-522220-3.
27. *Sustainable Development of Heritage City: Varanasi*, n.d.
28. Harris, Diana (2006). *Music Education and Muslims*. Trentham Books. p. 10. ISBN 978-1-858u56-356-5.)
29. https://youtu.be/JyuQbDs-9Vc?si=4iYT_ecdQ2YK1Lu4

VARANASI DİNİ MƏRASİMLƏRİNDƏ İSTİFADƏ EDİLƏN MUSİQİ ALƏTLƏRİ

ŞƏRİF MƏHƏMMƏD AREFİN RONI

Instrumental musiqi kafedrası

İfa Sənəti Fakültəsi

Banaras Hindu Universiteti, Varanasi, Uttar Pradeş

Xülasə

Məqalədə Varanasi festivallarında və məbədlərində ənənəvi mərasim musiqi alətlərinin istifadəsi, həmçinin Puranik (mifik) mənşəli Varanasi alətləri və musiqisi araşdırılır. Varanasi dünyanın ən qədim şəhərlərindən biridir. Banares və ya Kaşi də adlandırılan hinduların Varanasi şəhəri Hindistanın şimalında Qanq çayının sahilində yerləşir və həcc, ölüm və yas mərasimlərində mühüm rol oynayır. Araşdırmanın metodologiyasını hinduizm, buddizm, siqhizm, islam, xristianlıq və caynizm də daxil olmaqla qədim Hindistan metropolunda yayılmış müxtəlif dinlərin müqayisəli tədqiqi əhatə edir. Eyni zamanda, musiqi alətlərinin tarixi və kontekstual təhlili təbiiq edilir ki, bu da onların xüsusiyyətlərinin və ifa üsullarının zamanla necə dəyişdiyini daha dərinlən anlamağa imkan verir. Varanasidəki hər bir dinin öz musiqisi və dualar və festivallar üçün alətləri var. Məqalədə müxtəlif dini qərənaların çoxsaylı məbədləri və onların ritualları ətraflı şəkildə araşdırılır. Tədqiqatdan alınan mühüm nəticəyə görə şankh, dholak, mridangam, pakhawaj,

manjira, damru, nagara, shehnai və nadaswaram kimi musiqi alətlərinin müxtəlifliyini, eləcə də müasir dini rituallarda davamlı istifadəsini nümayiş etdirir.

Açar sözlər: Musiqi aləti, ənənəvi musiqi, ritual musiqi, hind musiqisi, din.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В РЕЛИГИОЗНЫХ ОБРЯДАХ ВАРНАСИ

ШАРИФ МУХАММАД АРЕФИН РОНИ

Кафедра инструментальной музыки

Факультет исполнительских искусств

Банарасский индуистский университет, Варанаси, Уттар-Прадеш

Резюме

В исследовании рассматривается использование традиционных церемониальных музыкальных инструментов на фестивалях и в храмах Варанаси в наши дни, а также инструменты и музыка Варанаси, имеющие пураническое (мифическое) происхождение. Варанаси — один из древнейших городов мира. Индуистский город Варанаси, также называемый Банарес или Каши, расположен на берегу реки Ганг в северной Индии и играет важную роль в обычаях паломничества, смерти и скорби. Методология включает сравнительное исследование различных религий, распространённых в древнеиндийском мегаполисе, включая индуизм, буддизм, сикхизм, ислам, христианство и джайнизм. Одновременно с этим применен исторический и контекстуальный анализ музыкальных инструментов, что позволяет глубже понять, как менялись их характеристики и методы игры с течением времени. Каждая религия Варанаси имеет свою музыку и инструменты для молитв и праздников. В статье подробно рассматриваются многие храмы разных религиозных гхаран и их обряды. Результаты демонстрируют разнообразие музыкальных инструментов, таких как шанкх, дхолак, мридангам, пакхавадж, манджира, дамру, нагара, шехнай и надасварам, а также их дальнейшее использование в современных религиозных ритуалах.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, традиционная музыка, ритуальная музыка, индийская музыка, религия.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 15.05.2025

Qəbulolunma tarixi: 29.05.2025

MUSIQİ KOMPARATIVİSTİKASI
МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОРАТИВИСТИКА
MUSICAL COMPORATIVISTICS

УДК 78

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16415747>

**«КЕРОГЛЫ» УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ И «ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ»
ДЖОАККИНО РОССИНИ. ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА**

ЛЕЙЛА АБДУЛЛАЕВА*

Доктор философии в области искусствоведения, доцент

E-mail: shargi2008@yandex.ru

<https://orcid.org/0009-0002-0082-6470>

Для цитирования: Абдуллаева Л. «Кероглы» Узеира Гаджибейли и «Вильгельм Телль» Джоаккино Россини. Опыт сравнительного анализа // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025.Vol.27/№2 (103), – s.59-81.

Резюме

Цель статьи – рассмотрение оперы «Кероглы» в контексте европейской оперной традиции. Подобный ракурс ставится во главу угла впервые: до сих пор исследования оперы касались претворения в ней национальных традиций. Выбор оперы Россини обусловлен сходством тематики и жанра. При этом, в центре исследования – анализ движущих сил музыкальной драматургии, позволяющий отказаться от идеологизированного подхода, укоренившегося в советском музыковедении в отношении обеих опер. Ставя своей целью определение самобытности оперы Гаджибейли, автор сосредотачивается на следующих аспектах: сюжетная канва; жанровые и стилевые черты «большой оперы»; интонационные особенности воплощения героических образов; драматургическая функция хоров. В статье выявлены черты соответствия обоих произведений жанру большой оперы, а также приверженность обоих композиторов стилю классицизма. Вместе с тем, в отличие от «Кероглы», в опере Россини явственно прослеживаются черты романтизма, которые проявились, в частности, в огромной роли жанрово-бытового начала и связи его с образами природы. В интонационной сфере героики автор обращает внимание на такую ее составляющую, как горные кличи, подчеркивая новаторское отношение обоих композиторов к фольклору. Особое внимание уделяется драматургической функции лирико-драматической интонационности. В обеих операх подобными центрами являются центральные арии главных героев и хоровые «Клятвы», и в обоих случаях указанные

* ©Абдуллаева, 2025

номера, провозглашая высшие ценности жизни, носят концептуальный характер. То, что эти концепции разнятся, наглядно показывает подробный анализ хоровых сцен. В опере Россини центральное место занимает жанрово-бытовая составляющая жизни народа в окружении швейцарской природы, а также беззаветная вера в Бога; соответственно главенствуют жанры хорала, пасторали, пляски. В «Кероглы» же все развитие сосредоточено на показе динамики народного бунта как такового. Достигается это при помощи вариантно-разрабочного развития обобщенных героических интонаций, сформировавшихся в европейской опере XVIII века. Из всего сказанного следует, что новаторство Гаджибейли лежит не только в области национального музыкального языка, но и в представленной в «Кероглы» оригинальной музыкально-драматургической концепции европейской героической оперы. Приведенный анализ способствует продвижению оперы «Кероглы» на европейской сцене в современных режиссерских прочтениях.

Ключевые слова: музыкальная драматургия, большая опера, вариантно-разрабочное развитие, героическая тема, народ, власть.

Введение

Определить степень самобытности того или иного произведения можно только в контексте сравнения его с аналогичными (с точки зрения выбранного ракурса) явлениями в истории музыки. В отношении «Кероглы» подобный ракурс представляется достаточно новым: в большинстве работ на эту тему во главу угла ставятся проблемы национальной самобытности, касающиеся музыкального языка. Между тем, как покажет анализ, опера Гаджибейли представляет собою оригинальное явление в плане претворения традиций европейской героической оперы.

Если попытаться рассмотреть с этой точки зрения оперу Гаджибейли в ракурсе оперной драматургии, то первое произведение, которое приходит на ум, – это «Вильгельм Телль» Россини, хотя бы, в силу лежащего на поверхности сходства тематики (для краткости будем обозначать: ВТ и К). В обоих случаях речь идет о восстании народа против тирана; отсюда сходная диспозиция противоборствующих сторон конфликта: герой, народ, с одной стороны, тиран и его окружение, с другой. Как покажет дальнейший анализ, для обоих композиторов, трактовка данного сюжета далека от пафосной однозначности, что и позволяет квалифицировать оба произведения как шедевры. Мы сосредоточились лишь на некоторых аспектах, которые, на наш взгляд, имеют прямое отношение к идейной концепции произведения. Это: сюжетные переклички, жанровые черты «большой оперы», интонационные особенности воплощения образа героики; хоровая драматургия.

Материалы и методы

Не секрет, что в отношении обеих опер в азербайджанском музыковедении господствовал идеологический подход, определяющий тему их как справедливую борьбу свободолюбивого народа. Опираясь на анализ музыкальной драматургии, мы предлагаем отойти от утвердившихся клише и отыскать глубинные механизмы, действующие на разных уровнях музыкального текста и способствующие более адекватному толкованию темы и концепции обоих произведений. В отношении ВТ подспорьем в нашем изучении оказались работы итальянских музыковедов. В отношении К большая часть выводов делается впервые. Подспорьем оказался труд Абезгауз, где так или иначе затрагиваются вопросы драматургии.

К К вполне можно отнести слова, сказанные итальянским исследователем о ВТ: эта опера – об «изменении того, что дано» [9]. Это в самом общем плане. Говоря же более конкретно, в обоих случаях тираноборческий сюжет подымает проблему легитимности насилия в тех случаях, когда власть открыто превышает свои полномочия.

Сразу отметим, что общие черты двух опер отнюдь не ограничиваются упомянутым сходством проблематики, но затрагивают и другие уровни художественного текста, такие, как жанр, стиль, особенности музыкальной драматургии. Тем более интересно сравнить две разные концепции, лежащие в основе этих произведений.

Обсуждения и результаты

Жанр. Стиль.

С точки зрения типа содержания обе оперы можно назвать героико-патриотическими. При этом обе являются откликом на некий социальный заказ, обусловленный временем. Написанная в 20-х годах XIX века (первая постановка 1829 год) опера Россини отразила набирающую популярность в европейском искусстве тему национально-освободительной борьбы. Последняя, в свою очередь, была связана с новым для того времени художественным методом – романтизмом. В случае с оперой Гаджибейли (1937 год) это был, с одной стороны, заказ со стороны государства, где тема народного восстания подымалась на щит советской идеологией. С другой, - первая попытка обращения национального композитора к одному из европейских стилей, и именно классицизм оказался удивительно созвучен его мышлению. Но вот, что интересно: оба произведения по ряду стилевых признаков демонстрируют некий рубеж между

классицизмом и романтизмом. Как известно, Россини в ВТ поставил жирную точку стилю классицизма, ярко воплотив его черты; в то же время, в опере присутствуют черты романтизма (недаром, считается, что Россини потому не создал после ВТ ни одной оперы, что пережил свой стиль). Что же касается К, эта опера также по целому ряду признаков относится к классическому стилю, в то же время, написанная в середине XX века, она демонстрирует те достижения в оперной драматургии, которые выдвинула романтическая опера, в частности, систему лейтмотивов, и драматургическую роль оркестра.

Если следовать жанровой классификации, принятой в истории оперы, оба произведения, особенно с точки зрения их композиции, демонстрируют черты так называемой «большой оперы». Как известно, именно этот жанр в начале XIX века обозначил стилевой перелом от классицизма к романтизму. Для него характерны: «сюжет, основанный на неразрывном сплетении любовно-драматической и исторической линий, его политическая злободневность, четырех- пятиактная структура, значительная роль хора и балета, местный колорит и связанная с ним зрелищность постановки, предполагающая историческую и географическую достоверность сценического ряда» [5].

Если опера Россини иллюстрирует все вышеизложенное в полной мере, недаром он считается одним из основоположников этого жанра, то в опере Гаджибейли отсутствуют некоторые важные его признаки, связанные именно с романтизмом. Прежде всего, это касается наличия двух линий, соответственно, двух конфликтов: внешнего и внутреннего. У Россини внутренний конфликт связан с историей любви второго главного героя оперы – сына крестьянина Мильтхаля Арнольда (тенор, герой-любовник) и принцессы Матильды; эта мелодраматическая линия развивается параллельно основному сюжету, пересекаясь с ним в самом конце. У Гаджибейли любовная линия встроена в основной сюжет и, подчеркнем (!) лишена драматизма (внутренних сомнений); иными словами, все драматические события в опере сопряжены не с внутренним, а с внешним конфликтом.

Еще одно важное различие касается трактовки образа главного героя. Если Кероглы подан как герой, резко возвышающийся над остальными (чего стоит его въезд на коне в сцене Ченлибель с победной песней «Mərd iqtilər»), то трактовка Телля Россини ближе к романтическому пониманию героя как «человека из народа, отличающегося удивительной простотой»[7]. Недаром у героя Россини нет ни одного героического соло, все подобные интонации являются частью ансамблей.

Далее, романтические тенденции у Россини сказались в огромной роли связанного с оркестровым колоритом пасторально-пейзажного начала (традиция, идущая от Вебера), неотделимого от жанрово-бытовых примет национального. Более того, эта сфера

выполняет важную драматургическую функцию, имеющую отношение к идейной концепции произведения: «...настоящим главным героем произведения является Природа... «Вильгельм Телль» превозносит жизнь в обществе, состоящую из простоты, спокойствия, уважения и знания природы» [10].

У Гаджибейли образ природы, обрисованный только в Антракте к третьему действию и несколькими штрихами в сцене грозы, не несет драматургической нагрузки. Что же касается жанрово-бытовой составляющей, то присутствующая в основном в дивертисементах, последняя связана, как представляется, не столько с национальными приметами быта, сколько с образом национального искусства (тема отдельного исследования).

Остановимся подробнее на этих и других особенностях музыкальной драматургии двух опер.

Сюжетные переключки.

При всех различиях места, времени, конкретных событий, характеров героев, основные вехи оперного действия отражают историю зарождения, развития и победы народного бунта против власти.

Назовем лежащие на поверхности параллели. Сразу оговорим, что исследование не касается побочной сюжетной линии: Арнольд – Матильда.

Экспозиция – хоровая. В обоих случаях сначала на сцене показан народ (своеобразный знак авторской позиции), и только потом появляются представители власти. Обе оперы начинаются и заканчиваются хором народа.

Завязка. В обоих случаях толчок восстанию дает насилие над стариком (в В.Т. – расправа над Мильтхалем, символом патриархальности и добронравия; в К. – ослепление Алы). Ситуация насилия над стариком, как нечто совершенно недопустимое, усиливает впечатление несправедности власти. К тому же, это способствует реалистичности ситуации, когда борьба имеет подоплекой и личный мотив мести.

Развитие. Дальнейшие события отражают нарастание противостояния. Власть обнаруживает все большее самодурство и жестокость, народ становится грозной силой: бунт приобретает массовый характер. В В.Т. Геслер приказывает крестьянам кланяться его шляпе; в К. Гасан хан обещает руку Нигяр Гамза-беку в благодарность за поимку Кероглы. Знаком героической решимости народа стоять до конца в обоих случаях является сцена в горах: сцена в Рютли (второе действие ВТ), сцена у крепости Ченлибель (третье действие К).

Кульминация. Герой проникает в стан врага, пойман и приговорен к казни. Новые проявления жестокости власти – после того, как герой пойман. В ВТ Вильгельм Тель сам приходит на бал у Геслера. Ему предложено сбить яблоко с головы сына и тем самым получить прощение. Он справляется с этим заданием, но все равно схвачен. В К. Кероглы сам приходит на празднество во дворце хана, успешно справляется с заданием (исполняет ашугские песни), но внезапно узнан и схвачен.

Развязка в последнем действии. Мгновенное сверхъестественное спасение героя. Успех восстания – единение героя и народа. В ВТ Телль чудодейственным образом спасается во время разыгравшейся бури, затем меткой стрелой поражает Геслера, это совпадает с начавшимся восстанием трех кантонов, в результате которого провозглашается свобода. В К Кероглы столь же чудодейственным образом разрывает железные путы кандалов и бежит, а затем восставшие освобождают в последний момент приговоренных к казни.

Касательно образов главных героев, в обоих случаях бесстрашие неотделимо от человеческого благородства и способности к состраданию другим. Данные качества, позволяющие увидеть персонаж крупным планом, придают образам особую привлекательность, тем более что именно эти качества становятся для героев губительными. Телль навлекает на себя гнев, спасая рыбака; Кероглы жалеет Гамзу и попадает в капкан. Показательно и то, что в минуту нависшей угрозы помыслы обоих персонажей обращены к любимому человеку: у Телля – к сыну, у Кероглы – к Нияр.

Реалистичность операм придает тот факт, что в обоих случаях ситуация мщения мотивирована личной обидой: Кероглы мстит хану за отца, потом спасает возлюбленную; Телль не может простить Геслеру эпизод с яблоком. Это что касается сюжета.

Музыкально-интонационная драматургия.

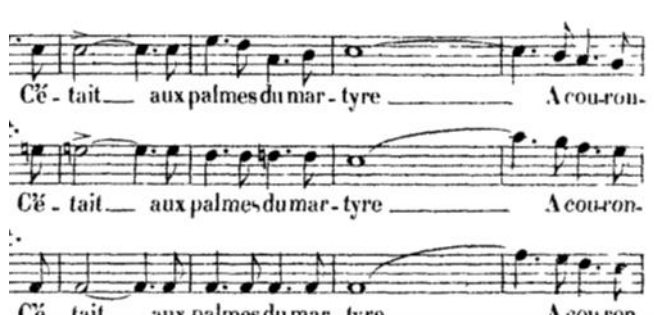
Интонации героики.

В обеих операх можно говорить о сквозной линии интонационности, вызывающей устойчивые ассоциации с образами героики. Как правило, для подобных тем характерно сочетание подвижных темпов, маршевых ритмов, обостренных пунктирными акцентами, с прямолинейными мелодическими ходами, например, интонацией восходящей мажорной кварты. Весь этот интонационный арсенал, представляющий «классический героический стиль» [6. С.67], сложившийся в европейской опере XVIII века, естественен для опер с тираноборческой тематикой. В ВТ таковы темы терцета из второго действия:

Пример 1

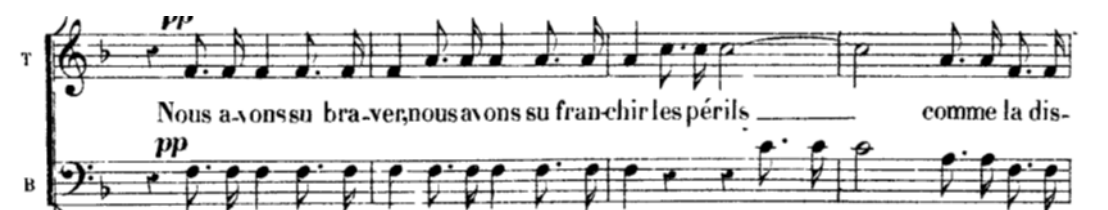


Пример 2



Пример 3

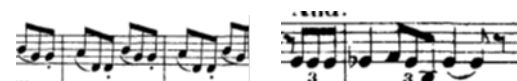
Тема хора из сцены в Рютли:



В К истоки многих тем, основанных на пунктирных, скандирующих интонациях, таких, как: «Təngə gəldik», «Çənlibeldə zülm olmaz», «Mərd igidlər», думается, следует искать, прежде всего, в европейской традиции героических интонаций.

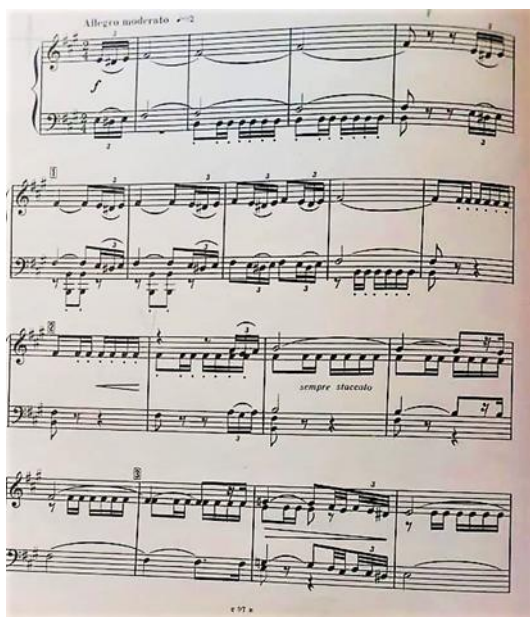
Но есть еще один пласт, одинаково характерный и для ВТ, и для К. Речь идет о кличах, вызывающих ассоциации как с горным пейзажем, так и с боевым призывом. Как отмечает советский исследователь Конен, в ВТ «роговые», «охотничьи» интонации пронизывают ряд сцен, создавая характерно романтическую «лесную» атмосферу» [7]. Являясь метафорой горного пространства, то есть ярким символом швейцарской природы, они, в то же время, символизируют и важную черту национального характера, связанную с образом главного героя - меткого стрелка. Недаром они появляются в узловых моментах оперного действия, как бы напоминая о том, что герои оперы пастухи - охотники.

Пример 4



В К триольный мотив появляется впервые в Антракте к третьему действию – составной части сцены Ченлибель. Тембры духовых, квази-импровизационное развитие – все эти приметы пастушьих наигрышей главной темы в контексте сонатного развития, вкупе с квартовыми попевками на пунктирном ритме побочной темы, создают образ воинственного призыва (пример 5).

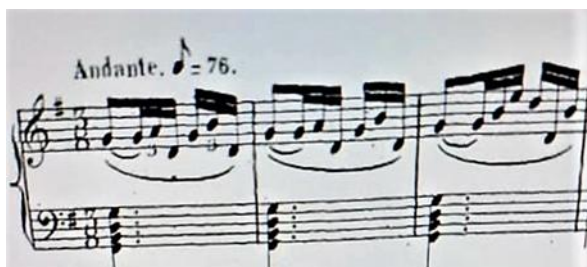
Пример 5



Но что представляется здесь особенно интересным – так это творческий подход к фольклорному первоисточнику обоих композиторов. В ВТ кличи - это одна из немногих цитат: в основе их швейцарские народные мелодии, известные как «*ganz des vache*» (на это указывают исследователи, в частности: Claudio Toscani [11]).

И как великолепно переинтонирует их композитор в поэтичную пасторальную тему Увертюры:

Пример 6



В К знаменитый триольный мотив, открывающий Антракт к третьему действию, а потом ставший лейттемой Увертюры, – «пример невероятно смелого подхода к мугаму»[3]... это «спрессованный вариант *bərdaşt* и *maue* из дестгяха Шур» [там же], где

созерцательность мугамного образа переплавилась в активно-действенный героический призыв.

И в том, и в другом случаях кличи как образ широкого пространства, объединившего восставший народ, безусловно, являются составной частью героической интонационности.

Своеобразие драматургической трактовки героики в обеих операх лежит и в области контекста, который превращает героику в составную часть и образов героев, и представленной в обеих операх широкой панорамы народной жизни; таким образом, присущая подобным интонациям декларативность обретает глубинный подтекст.

Остановимся на этом вопросе подробнее.

Так особенность драматургии двух опер касается присутствия, причем намеренного, сходных волевых интонаций и тем в партиях положительных и отрицательных героев.

В ВТ достаточно привести две сцены. Первая – финал первого действия: когда сын Телля Джеми повторяет в точности тему австрийского наместника Рудольфа с другими словами. В ответ на угрозу спалить всю деревню мальчик кричит, что его отец всем отомстит:

пример 7

The image displays a musical score for a scene from an opera. It features four systems of music, each with a vocal line (soprano or tenor) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Veloce, 6-82'. The lyrics are in French and German, with the French text above and the German text below. The first system includes the tempo marking. The second system includes the marking 'Violon.' and 'Detache!'. The third system includes the marking 'JENNY. Gemy.'. The fourth system includes the marking 'blu tig'.

French lyrics:
 bra - ve ma jus - te fu - reur que du ra - va - ge
 fidi - le meine gan - ze Wuth! Lasst Flammen wü - then,
 que du pli - la - ge sur ce ri - va - ge pe - se l'horreur honte et mi -
 plundert die Hüt - ten, Fel - der und Blü - then, al - len den Tod! Bis - set Ihr
 - se - re sont le sa - lai - re que ma co - lè - re légue au malheur
 Knech - te, bisst eit - le Rech - te Exch bie - te Frie - den, Frie - den der Tod!
 Si du ra - va - ge si du pli - la - ge sur ce ri - va - ge pe - se l'hor -
 Lasst Flammen wü - then, plundert die Hüt - ten, Fel - der und Blü - then, blu - tig

German lyrics:
 Wuth!
 Lasst Flammen wü - then,
 honte et mi -
 Bis - set Ihr
 au malheur
 Frie - den der Tod!
 l'hor -
 blu - tig

Второй такой пример – противостояние идентичных маршевых интонаций в диалоге Геслера и Матильды в финале третьего действия, когда Матильда вырывает Джемми из рук Геслера и берет мальчика под свою опеку:

Пример 8



В К самая яркая иллюстрация подобной идентичности – диалог хора народа и представителей власти в пятом действии, построенный на одной и той же теме:

Пример 9



Смысловая подоплека подобного драматургического приема состоит в том, что у каждого из противоборствующих лагерей своя правда, которую они готовы отстаивать до конца. Именно подобная непримиримость позиций приводит в конечном итоге к крови.

Лирико-драматическая сфера героики.

Огромную роль в обеих операх играет лирико-драматическая интонационность, которая выполняет функцию психологического подтекста всех героических свершений. И это можно считать еще одной важной драматургической особенностью, роднящей две оперы.

Так, при всем различии подходов к образу главного героя, показательно, что кульминацию в партиях и Вильгельма Телля, и Кероглы представляет лирическая ария. В ВТ – это обращенное к сыну ариозо «Sois immobile» (Оставайся неподвижным!); в К – это ария «Sevdim» (Тебе предан я). В обоих случаях музыка, начинаясь с лирической интонации, постепенно сворачивает в сторону неприкрытого драматизма.

Монолог Телля – это единственный развернутый сольный номер главного героя. Здесь словно прорвался наружу тот драматизм, который до этого лишь угадывался в коротких ансамблевых репликах.

И вот в ариозо, обращенном к сыну перед судьбоносным выстрелом, слышится эмоциональный взрыв:

Пример 10



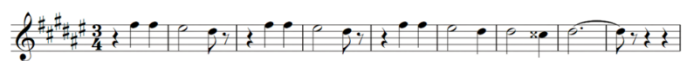
Вот как пишет об этом номере итальянский музыковед Ронкалья: «Это поистине крик души, страдающей и полной любви, сопровождаемый плачем виолончели... Перед нами ария, но она лишена обычной структуры, представляя собой чистую мелодическую речитацию. Здесь нет строфики, но ритмически совершенный музыкальный период течет спокойно, смиренно, мелодия льется, естественно и постоянно варьируясь: настоящая бесконечная мелодия» [7]. Не случайно этот номер в свое время так поразил Рихарда Вагнера (там же).

Интересно, что слова здесь больше соответствуют жанру молитвы, обращенной к Богу и к жене. Но ужасающая суть происходящего передана именно музыкой. Думается, концентрация новаторских средств потребовалась композитору для адекватного отображения не просто конкретного драматического момента, но глубокого смятения, осознания трагедийной подоплеки всей этой борьбы за свободу, когда своими бесстрашными действиями человек подвергает смертельной опасности самых близких людей.

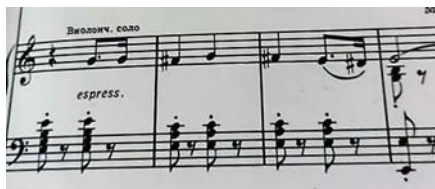
Не менее концептуальна по своей драматургической сути любовная ария Кероглы. Абезгауз определяет ее жанр как «лирико-героическая»[2.С.146], указывая на две образно-интонационные сферы: лирическую (крайние части) и героическую - так называемая «тема народной победы» (там же). Исследователь подмечает интонационную модификацию героического мотива, который звучит здесь в миноре. С точки зрения драматургии это очень важный момент, означающий нечто большее, чем просто «лиризацию» героики и просто минорную перекраску. Вся средняя часть арии – это пафосное лирико-драматической интонационности. Поется здесь о готовности стоять насмерть в борьбе за новый мир, поется на невероятном драматическом накале. В музыке при этом развиваются два мотива. Один – упомянутый мотив победы, который подается в динамизированном

виде (устремленное вперед секвентное развитие на выдержанном ум.7). Второй мотив (h-moll – dis-moll)– вариант так называемого лейтмотива любви (примеры 11,12).

Пример 11



Пример 12



Получается, что слова «Вражью силу мы раздавим» сопровождается самая исповедальная интонация во всей опере, которая в контексте арии приобретает черты иступленной декламации, недаром тема повторяется дважды: сначала в h-moll, потом в dis-moll. О глубинном смысле этой сквозной для оперы интонации будет сказано дальше. Сейчас же отметим, что в арии Кероглы, так же как и в монологе Телля, при всей разнице стиля и жанра, лирическая исповедь становится поводом для провозглашения высших ценностей жизни: любви и верности своим идеалам. И в обоих случаях подобный обобщенный смысл рождается, благодаря высокому эмоциональному градусу музыкального высказывания.

Еще один яркий пример лирико-драматической интонационности, имеющей прямое отношение к концепции оперы, представляют хоровые «Клятвы»: оба номера венчают массовые сцены в горах.

По жанру обе совмещают черты хорала и гимна: Andantino maestoso в ВТ ; Andante maestoso в К. В обоих случаях впечатление значительности и торжественности происходящего усилено контрастом предшествующего материала. В ВТ Клятве предшествуют три хора: представители трех кантонов, откликнувшихся на призыв Телля охарактеризованы Россини через бытовые жанры. Пастушьи переключки, темы хоров, по большей части на два пьано, передают скорее миролюбивый характер пастухов, неразрывную связь с природой, чем их воинственный дух. И вот после третьего хора (пример 13)

Пример 13

Allegro-



шепотом: Вильгельм, на твой мы зов пришли тебе сказать

следует драматическая декламация Телля, заканчивающаяся Adagio на два пьано. В таком контексте оглушительные фанфары «Клятвы» Es-dur с мгновенными переходами от форте на три пьано воспринимаются как яркий контраст сиюминутности стоящим за этой сиюминутностью вечным ценностям, главной из которых является свобода.

Пример 14



Думается, жанровый контраст величественного гимна-хорала предшествующим песенным, моторным и танцевальным темам отнюдь не случаен. Он имеет прямое отношение к концепции оперы, где свободная жизнь на природе, неотделимая от Веры в Бога, и является той самой целью, во имя которой стоит отдать жизнь.

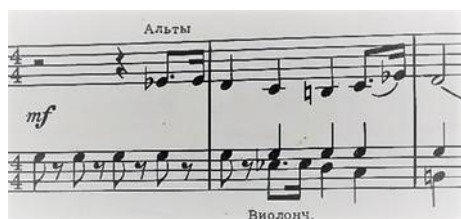
«Клятва» в К также имеет прямое отношение к сквозной идее оперы и также драматургически подготовлена. Впервые ее минорный мотив звучит в оркестровом вступлении ко второму действию – дворцовой сцене, вроде бы не имеющей отношения ни к народным героям, ни к восстанию. Смысл этого мотива объясняет сопровождающая его декламация Гасан хана: «не задрожит моя рука, сжимая горло бунтовщика». Так что пафосность (вступительные аккорды на пунктирном ритме, маршевый ритм) и трагическая окрашенность темы обусловлены глубинной сутью происходящих событий: неизбежности пролития крови.

В своем целостном виде – как короткий хор – «Клятва» звучит в третьем действии после зажигательной воинственной пляски: пронзительные тембры зурны и флейт пикколо не оставляют сомнения в воинственном характере последней, этакое головокружительное упоение победой и выход наружу все крушащей физической энергии. И вот после такого

напора выдержанная в полутонах *sotto voce*, с превалирующими женскими голосами, «Клятва» воспринимается как трепетная и затаенная вера в высокие цели своей борьбы. Тот самый яркий жанровый контраст бытового и возвышенного, который наблюдался в ВТ.

Концептуальность «Клятвы» лежит и в интонационной плоскости. Дело в том, что первый мотив темы (пример 15) - это легко узнаваемый вариант уже упоминавшегося лейтмотива любви (пример 12).

Пример 15



Оба мотива являются сквозными (каждый появляется по три раза), оба появляются и в оркестре, и в вокале. *В обоих случаях речь идет о тех самых высших ценностях бытия, за которые стоит отдать жизнь. Таковыми для героя оперы являются любовь и вера в высокие идеалы справедливого мироустройства.* Как видим, при всем сходстве драматургических функций лирико-драматических интонаций, идейные концепции двух опер разнятся. Это наглядно демонстрируют народные хоры.

Хоровая драматургия.

Сразу отметим, что в обоих случаях хоровые сцены представляют единую линию образно-смыслового, соответственно и интонационного развития: от вступительного хора до заключительного. Тем очевиднее разница, которая прослеживается как на уровне воплощения определенной идеи, так и на уровне следования определенным стилевым тенденциям. Остановимся кратко на главных особенностях хоровых сцен каждой оперы.

На важность образа народа в ВТ указывают итальянские исследователи:

«Даже когда мы вовлечены в проблемы Гульельмо и Джемми или Матильда, Арнольд и Мельтхаль, швейцарский народ и его судьба остаются центральными в развитии драмы и музыки» [12].

Удельный вес хоровых сцен в ВТ поистине беспрецедентен: 20! При этом 10 из них сосредоточены в первом действии, где почти до самого его конца не происходит никаких событий. Как уже отмечалось, Россини в своей трактовке народно-хоровых сцен воплотил тот интерес к национально-жанровому началу, который стал отличительной чертой романтизма. В центре действия свадебный обряд как воплощение народной традиции. Он

является поводом показать приверженность народа традиционным ценностям, включая беззаветную веру в Бога. Россини здесь следует шиллеровской концепции. Вот как пишет о драме «Вильгельм Телль» Шиллера Тургенев:

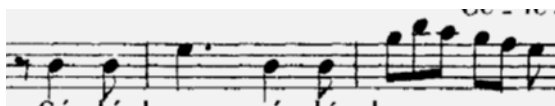
«Несмотря на грозное содержание «Телля», всё это произведение проникнуто важной и патриархальной тишиной: восстание швейцарцев против их притеснителя совершается спокойно и неотразимо» [8].

И в опере Россини народ показан отнюдь не воинственным или революционно настроенным; вся эта развернутая экспозиция призвана показать его миролюбивый характер, и только акт величайшей несправедливости способен породить в нем волю к протесту. Именно такую идею воплощает вся хоровая линия в первом действии. Чередование разнохарактерных хоровых номеров имеет свою внутреннюю динамику, где большую роль играет жанровая драматургия. В основе ее: пастораль как символ спокойной жизни на природе, торжественный хорал-гимн как знак безграничной веры в Бога и пляска (ритм тарантеллы) как символ скрытой в народе мощи и силы. Все эти три сквозные сферы объединяют интонационные и тональные арки. Достаточно сравнить хорал (E-dur с серединой в G-dur) : с построенной на его начальной интонации мужественной тарантеллой с фугой G- dur:

Пример 16



Пример 17



Аналогичная жанровая метаморфоза наблюдается и в следующей сцене: после победы сына Телля на соревнованиях по стрельбе, происходит трансформация пасторального оркестрового мотива, открывающего всю сцену праздника, в зажигательную тарантеллу «Слава Теллю!»:

Пример 18



Пастораль, хорал, пляска, рисующие традиционный уклад жизни народа, имеют прямое отношение и к категории патриархальных ценностей, и к обозначению скрытой в народе мощи и силы.

После драматического перелома (финал первого действия), связанного с появлением австрийских солдат, требующих выдать бунтовщика, жанровые характеристики, связанные с жизненным укладом и обрядами в хорах народа уступают место непосредственной эмоциональной реакции на происходящие события. Но и здесь кульминацией всей сцены является хор-молитва «Дева пречистая».

Пример 19



G-dur здесь перекидывает тональную арку от начальной пасторальной баркареры (символ спокойной жизни) к молитве как отклику на трагическое событие, эту жизнь нарушившему. Последний хор народа в первом действии не солирует, а аккомпанирует репликам Джемми, выступая как персонаж переживающий, но не действующий.

Жанровые характеристики народа превалируют, как уже отмечалось, и в сцене в горах, куда по зову Телля собрались представители трех швейцарских кантонов. Их решимость бороться воплотилась в Клятве, торжественная статика которой венчает сквозную линию предыдущих торжественных гимнов – обращений к Всевышнему. «Ссылка на Бога непрерывна, как для мести, так и для искренней молитвы» [10].

Интересно, что протест, возмущение народа действиями властей демонстрируют хоры, аккомпанирующие ансамблю солистов, встроенные в большие сцены, например, финалы первого и третьего актов. Но самым красноречивым моментом, выражающем концепцию оперы Россини, является финальный хор. После разразившейся в природе бури (оркестровый эпизод грозы) и убийства Теллем тирана Геслера наступает тишина: музыка, совмещающая пастораль и молитву, возвращает нас к спокойствию начального хора.

Пример 20



Вот как пишут об этом итальянские критики: «...Как по волшебству, горизонт озаряется звуками арфы, он наполняется светом: важнейшей пасторальной мелодией, которая переходит от одного инструмента к другому, при этом голоса чередуются. Прогрессивное кресчендо наконец растворяется в лучезарном арпеджио, души изливаются в освободительной песне: «Liberté, redescends des cieux! Et que ton règne recommence» (Свобода снова сходит с небес! И пусть ее царствование начнется снова!) [12].

Вот как объясняет концепцию ВТ писатель, драматург Алессандро Барико: «переломный момент истории происходит лишь в последние несколько минут...когда Вильгельм Телль убивает тирана...«Когда есть тиран, нет свободы. Когда нет свободы, люди несчастны, люди не могут делать все, что хотят»...Россини удивляет нас, представляя момент после смерти тирана...это не праздничные оvationи, крики и объятия, а молчание, пропитанное изумлением, удивлением» [13].

И совершенно иную концепцию воплощает хоровая драматургия оперы Гаджибейли.

В отличие от ВТ, в К, как это ни парадоксально, хоровые сцены меньше всего демонстрируют национально-жанровое начало. Исключение составляет хор Ченлибель, где жанровые черты марша, песни и пляски присутствуют в виде вкраплений в победную тему, но драматургическая функция их состоит отнюдь не в показе национально-характерных примет быта, а в выражении общего победного настроения.

При этом композитор объединил народные хоры единой, устремленной вперед линией интонационного развития, так что каждый хор воспринимается как этап в череде нарастающих как ком событий. То есть речь идет о той динамике музыкального развития, вызывающей ассоциации с «идеей действия»[4. С.31], которая ассоциируется с бетховенской традицией.

Каковы же имманентно музыкальные средства драматургического процесса в опере К? К таковым следует отнести, прежде всего, единый пульс метро-ритмического

сопровождения, сквозную ритмо-формулу: , вызывающую ассоциации со столь характерным для классического стиля образом объективного пульса времени (в статье Айдына Азимова национальные истоки подобной фигуры связываются с ашугским аккомпанементом саза, в этой же статье автор говорит о переданном в музыке образом конской поступи)[2]. Подобный пульс, так же, как подвижный темп большинства хоров, способствует динамизму музыки. Еще одна отличительная черта, имеющая прямое отношение к хоровой драматургии, - вариантно-разработочное развитие, основанное на метаморфозах мотивов, заданных во вступительном хоре «Bu qızıl təbiət»(пример 21).

Большинство хоров народа представляют собою варианты ритмо-формулы , заданной во втором мотиве,

Пример 21

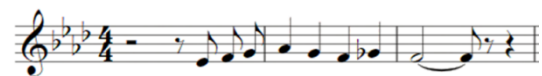


Вызывая с самого начала ассоциации с неким волевым движением вперед, этот мотив на каждом новом витке оперного сюжета будет символизировать все крепнущую решимость народа к активному сопротивлению. Достаточно сравнить два хора из первого действия: «Qərək bu qün», и «Nə qədər qulluq eyləsən».

Пример 22



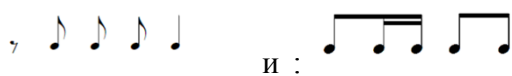
Пример 23



Оба выражают эмоциональную реакцию на конкретное событие – ослепление Алы. При этом оба хора встроены в большие сцены, так что возникает ситуация диалога героев и народа, в результате которого на наших глазах рождается решение восстать. Иными словами, *пресловутая идея единства героев и народа предстает не как нечто заданное с самого начала, а как развивающийся на наших глазах психологически обусловленный процесс, где хор народа выступает как некий вдохновляющий момент и своего рода катализатор принятия судьбоносного решения.*

Есть еще один важный момент для понимания идейной концепции оперы. Дело в том, что сразу после вступительного хора, выражающего образ народного недовольства, следует соло и хор придворных Гасан хана, где выражено кредо власти: « Döyməsən, söyməsən, malın almasan» (Коль не бить, не душить...). То есть, в отличие от экспозиции ВТ, народ и власть представлены сразу как две противоборствующие стороны, и далее хоры в К, как правило, несут в себе динамический заряд; выступая в роли активного участника событий, они выполняют драматургическую функцию продвижения сюжета.

Полон внутренней динамики, при всей своей монументальности, и кульминационный хор Ченлибель. Основанный на вариантном развитии указанных ритмо-формул:



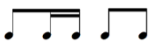
и : , он воспринимается как очередной этап в истории народного бунта. Это некая картинка победы – вот такой она останется в памяти потомков. Но окончательная точка отнюдь не поставлена, недаром вслед за ним следует полная драматизма «Клятва», напоминающая о высокой цене одержанной победы. И если в ВТ драматизм Клятвы обусловлен тем, что сражение еще впереди; то в К – осознанием того, что победа не окончательная.

Эту идею воплощает и огромная хоровая сцена пятого акта, где ситуация противостояния народа и власти поднята на новый уровень (пример 9). И вновь напрашивается сравнение с ВТ. Там, в сцене пленения Телля также имеет место ситуация противостояния с идентичными интонациями противоборствующих сторон (пример 8). Но в качестве сторон конфликта выступают Геслер и Матильда (лишь в самом конце Телль бросает свое короткое «Анафема Геслеру!», *хор же, в котором голоса народа и солдат сливаются в одно целое, носит аккомпанирующий характер, представляя скорее общий план, а не сторону конфликта.*

В К сцена, объединившая ситуацией диалога три хора народа и ансамбль вельмож, делая их равными сторонами диалога, выдвигает тему взаимоотношения народа и власти на первый план. Благодаря музыкальной динамике этой трехчастной композиции (смена тоник и ладового наклонения, вариантное развитие, приводящее к превращению коротких реплик в протяженные фразы, словно каждая из сторон приводит все новые доводы в пользу своей правды) – само это противостояние воспринимается как процесс, где, казалось бы, возможен был другой исход, прояви власть, если не милосердие, то хотя бы мудрость.

И наконец финал. Торжественная маршевая реплика хора провозглашает победу: Zəfər bizimdir, и тут же тема в партии Кероглы жанрово модулирует в лирику лейтмотива любви, как бы раскрывая психологическую подоплеку этой грандиозной победы: любовь

как вдохновляющую силу. *Как видим, концепция оперы выдвигает на первый план феномен народного бунта в контексте его социальной и психологической подоплеки.*

И еще один показательный момент: перед помпезным финальным хором звучит оркестровое Moderato (14. С. 426) – вновь знакомый ритм скачки  напоминает о неумолимом пульсе времени, чреватых новыми событиями и победами. Этот оркестровый антракт и завершающий оперу хор можно уподобить праздничному финалу и торжественной коде классической симфонии как закономерному итогу всего предшествующего динамического развития.

Два слова об увертюрах. Каждую из них можно считать эмблемой творчества композитора. Пастораль и галоп ВТ, так же, как вступительный боевой клич и лейтмотив любви К, концентрируют в себе главные образы оперы. В обоих случаях перед нами яркий контраст образов: воинственный напор и красота. И обе увертюры получили самостоятельную жизнь, благодаря художественному мастерству их создателей.

Заключение

1. Обоим операм, написанным в разное время и на разных национальных языках, присущи сходные моменты, касающиеся развития сюжета.
2. Хотя опера К по целому ряду признаков подходит под определение большой оперы, тем не менее, в ней отсутствует та составляющая, связанная со стилем романтизма, которая является характерным атрибутом этого жанра, появившегося в начале XIX века.
3. Очень многие интонации оперы К, в частности, содержащие пунктирные маршевые ритмы, восходят к героическому топосу европейской музыки.
4. Своеобразие трактовки героики в обеих операх связано с интонациями пастушьих кличей, в претворении которых оба композитора проявили новаторский подход.
5. Оригинальность героической концепции в обоих случаях определяется огромным удельным весом лирико-драматической интонационности. Достаточно сказать, что кульминацией в партии главных героев является лирическая ария.
6. Сквозная линия хоровых сцен демонстрирует разные концепции в трактовке народно-патриотической темы. Если в ВТ это провозглашение высшей ценностью жизни верности Вере и заветам отцов, то в К – подобная высшая ценность заключается в преданности идеалам борьбы за народное счастье и любви как ее вдохновляющей силы.

7. Полученные выводы были бы весьма полезными для продвижения оперы К на европейской сцене в новых режиссерских трактовках.

Литература

1. Абдуллаева, Л. Сквозные ритмоформулы и метафорические цепочки в опере У.Гаджибейли «Кероглы». KONSERVATORIYA №3 (60).– Bakı, 2023
2. Абезгауз, И. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. – М., 1987. – 230 с.
3. Азимов А. К вопросу об ашыгских традициях в опере Узеира Гаджибейли “Koroğlu” KONSERVATORIYA №1 (62)
4. Арановский, М. Симфонические искания. Ленинград 1979
5. Жесткова, О. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление. <https://www.dissercat.com/content/frantsuzskaya-bolshaya-opera-kak-khudozhestvenno-esteticheskoe-i-sotsialno-politicheskoe-yav>).
6. Кириллина, Л. Пасынок истории. М.А.2003№3 с.67
7. Конен В. ; Ронкалья <https://www.belcanto.ru/tell.html>
- 8.Тургенев И.С. Полное собр. соч. в 30 тт. Т. 1
https://rvb.ru/turgenev/01text/vol_01/03articles/0048.htm
9. Klára Berzeviczy. FREIHEITSIDEE BEI SCHILLER UND ROSSINI□ Идея свободы у Шиллера и Россини
https://www.academia.edu/36940317/WILHELM_TELL_GUGLIELMO_TELL_IL_CONCETTO_DI_LIBERTA_IN_SCHILLER_E_ROSSINI
- 10.Guglielmo Tell: il trionfo della Natura
<https://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?t=9923y>
11. Claudio Toscani La genesi dell’opera <https://www.teatroallascala.org/static/upload/la-la-genesi-dell-opera-guillaume-tell.pdf>
12. Alessandro Di Adamo <https://www.quinteparallele.net/compositori/gioachino-rossini-a-parigi-da-maometto-ii-a-guglielmo-tell/>
13. Alessandro Barico <https://www.musicaemusica-sml.it/files/prog-centro-cult-mus-rossiniana150-note-il-teatro-musicale-di-g-rossini-2018.pd>
14. Нотография: Узеир Гаджибеков. Кёр-оглу. Опера в пяти действиях. Либретто М.С. Ордубады, перевод Л.Зорина. Переложение для пения и фортепиано. Редакция Ашрафа Аббасова. – Москва, 1970.

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” VƏ COAKKİNO ROSSİNİNİN “VİLHELM TELL” OPERALARI. MÜQAYİSƏLİ TƏHLİL TƏCRÜBƏSİ

LEYLA ABDULLAYEVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Xülasə

Məqalənin məqsədi Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasını Avropa opera ənənəsi kontekstində araşdırmaqdır. Bu yanaşma ilk dəfə olaraq tətbiq edilir: indiyədək operaya dair tədqiqatlar əsasən onun milli ənənələrin bədii inikasına yönəlmişdi. Rossininin operasının seçilməsi isə mövzu və janr baxımından yaxınlığı ilə izah olunur. Araşdırmanın mərkəzində musiqi dramaturgiyasının hərəkətverici qüvvələrinin təhlili dayanır — bu isə sovet musiqişünaslığında hər iki operaya münasibətdə formalaşmış ideoloji yanaşmadan uzaqlaşmağa imkan verir. Hacıbəylinin operasının orijinallığını müəyyənləşdirməyi qarşısına məqsəd qoyan müəllif aşağıdakı aspektlərə diqqət yetirir: süjetin quruluşu; “böyük opera” janrının janr və üslub xüsusiyyətləri; qəhrəman obrazlarının intonasiya ilə ifadəsi; xorun dramaturji funksiyası. Təhlil hər iki əsərin “böyük opera” janrının tələblərinə uyğunluğunu, həmçinin hər iki bəstəkarın klassik üsluba bağlılığını ortaya qoyur. Bununla yanaşı, “Koroğlu” ilə müqayisədə Rossininin operasında romantizm üslubunun aydın izləri görünür — xüsusilə məişət səhnələrinin və təbiət təsvirlərinin ön planda olması ilə. Qəhrəmanlıq intonasiyası sahəsində müəllif “dağ hayqırıqları” kimi elementləri vurğulayaraq hər iki bəstəkarın folklorə yenilikçi yanaşmasını qeyd edir. Lirik-dramatik intonasiya üslubunun dramaturji funksiyasına xüsusi diqqət yetirilir. Hər iki operada bu funksiyanı baş qəhrəmanların əsas ariyaları və xorla ifa olunan “And” səhnələri yerinə yetirir; bu musiqi nömrələri həyatın ali dəyərlərini bəyan edən və konseptual mənə daşıyan mərkəzlər kimi çıxış edir. Lakin bu dəyərlərin xarakteri fərqlidir — bu isə xor səhnələrinin detallı təhlilində aydın şəkildə görünür. Rossininin operasında xalqın gündəlik həyatı və təbiətlə bağlılığı, eləcə də Allaha sarsılmaz inam əsas yer tutur və bu, xoralların, pastoral və rəqs janrlarının geniş tətbiqində əksini tapır. “Koroğlu”da isə əsas diqqət xalq üsyanının dinamik inkişafının əksinə yönəlib. Bu isə XVIII əsr Avropa operasında formalaşmış ümumiləşdirilmiş qəhrəmanlıq intonasiyalarının variantlı-inkişaf etdirmə prinsipi ilə əldə olunur. Beləliklə, Hacıbəylinin novatorluğu yalnız milli musiqi dilində deyil, həm də Avropa qəhrəmanlıq operasının musiqi-dramaturji modelinə gətirdiyi orijinal yanaşmada özünü göstərir. Təqdim olunan təhlil Koroğlu operasının Avropa səhnəsində tanındılmasına və innovativ rejissor qərarlarına öz töhfəsini verir.

Açar sözlər: musiqi dramaturgiyası, böyük opera, intonasiya inkişafı, qəhrəmanlıq mövzusu, xalq, hakimiyyət.

UZEYİR HAJIBEYLI'S KOROGHLU AND GIOACHINO ROSSINI'S WILLIAM TELL. A COMPARATIVE STUDY

LEYLA ABDULLAYEVA

PhD in Art History, Associate Professor

Abstract

The aim of this article is to examine Koroghlu within the context of the European operatic tradition. This perspective is applied for the first time: until now, scholarly studies of the opera have primarily focused on its embodiment of national traditions. The choice of Rossini's opera is motivated by thematic and generic similarities. Central to the study is an analysis of the driving forces of musical dramaturgy, which allows for a departure from the ideologically driven approach characteristic of Soviet musicology concerning both operas. In striving to determine the distinctiveness of Hajibeyli's opera, the author focuses on the following aspects: plot structure; genre and stylistic traits of the grand opera; intonational means of heroic characterization; and the dramaturgical role of the chorus. The article identifies traits in both operas that correspond to the grand operagenre and reveals both composers' allegiance to Classicism. At the same time, unlike Koroghlu, Rossini's opera exhibits clear Romantic features, particularly in the significant role of genre-based scenes and their connection to depictions of nature. In the realm of heroic intonation, special attention is given to mountain calls, underscoring both composers' innovative engagement with folklore. The lyrical-dramatic dimension of intonation also plays a key role in both operas. In each, this is manifested in the protagonists' central arias and the choral "Oaths," which affirm the highest human values and serve as conceptual pillars. However, the nature of these values differs, as demonstrated by a close analysis of the choral scenes. Rossini's opera centers on the everyday life of the people in harmony with the Swiss landscape, and on unwavering faith in God—hence the prevalence of chorales, pastorals, and dances. In Koroghlu, by contrast, the entire dramatic arc is focused on the unfolding of a popular uprising. This is achieved through a variant-developmental treatment of generalized heroic intonations rooted in the 18th-century European operatic tradition. Thus, Hajibeyli's innovation lies not only in his use of a national musical language, but also in his creation of an original musical-dramaturgical conception of European heroic opera. The analysis provided contributes to the promotion of opera Koroghlu on the European stage and innovative directorial decisions

Keywords: musical dramaturgy, grand opera, intonational development, heroic theme, people, freedom, national consciousness.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 13.05.2025

Qəbul olunma tarixi: 05.06.2025

PORTRETLƏR
ПОРТРЕТЫ
PORTRAITS

UOT 78.03

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16415354>

VASİF ADİGÖZƏLOV – 90

“BƏSTƏKARLARIN HƏYATI MUSİQİDİR”. V.ADIGÖZƏLOV

SEVİNC RZAYEVA*

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sitat gətirmək üçün: Rzayeva S. Vasif Adıgözəlov – 90. “Bəstəkarların həyatı musiqidir”. V.Adıgözəlov // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025.Vol.27/№2 (103), – s.82-89.

VASİF ADİGOZALOV – 90

“THE LIFE OF COMPOSERS IS MUSIC”. V.ADIGOZALOV

SEVINC RZAYEVA

Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor

ВАСИФ АДЫГЁЗАЛОВ – 90

«ЖИЗНЬ КОМПОЗИТОРОВ – ЭТО МУЗЫКА». В.АДЫГЁЗАЛОВ

СЕВИНДЖ РЗАЕВА

Доктор философии по искусствоведению, доцент

Musiqi yaratmaq üçün dünyanın ritmini, həyatın ahəngini duymaq kifayət deyil, bunu üçün qəlbin Allah əmanəti olan ruhun və şübhəsiz ki, ilahi vergisi olan istedadın olmalıdır. Bütün bunlar əldə edilmir, dünyaya gələndə insana bəxş edilir. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin çoxəsrlik tarixi səhifəsinə adı yazılmış Vasif Adıgözəlov bütün bu xüsusiyyətlərə malik qüdrətli sənətkar idi.

* ©Sevinc Rzayeva, 2025

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, sağlığında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının birinci katibi, “Şöhrət” və “İstiqlal” ordenli, professor Vasif Adıgözəlov böyük sənətə 60-cı illərdə gəlmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ən yaxşı ənənələri üzərində böyüyən, yaradıcılığında, Şərq və Qərb mənəvi dəyərlərinin yüksək bədii-fəlsəfi sintezinə nail olan Vasif Adıgözəlovun yaradıcılıq irsi Azərbaycan klassik musiqi mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsidir.

Vasif Zülfüqar oğlu Adıgözəlov 1935-ci il iyul ayının 28-də Bakıda məşhur ifaçı Zülfü Adıgözəlovun (1898-1963) ailəsində dünyaya gəlmişdir. Onun istedadı Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbində oxuyarkən meydana çıxır. O, fortepiano sinfində oxumaqla yanaşı bəstəkarlığa da maraq göstərir. Belə ki, şagird Vasif Adıgözəlovun yazdığı “Yan tonqalım” mahnısı Radio müsahibəsində mükafata layiq görülmüşdür.

Bu uğur onu ruhlandıraraq bir sıra əsərlərin meydana gəlməsinə gətirib çıxardır. Onlardan arfa və kaman üçün sonata, kaman ilə fortepiano üçün fantaziya, fortepiano üçün sonatasının adlarını çəkə bilərik.

1953-cü ildə Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbini bitirən gənc bəstəkar, elə həmin il Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına (indiki Bakı Musiqi Akademiyası – S.R.) bəstəkarlıq fakültəsinə - dünya şöhrətli bəstəkar Qara Qarayevin sinfinə daxil olur. Amma bu Vasif Adıgözəlovun Qara Qarayevlə ilk görüşü deyil. O, 1952-ci ildə ilk dəfə şöhrətli sənətkarla, hələ 10-cu sinif şagirdiykən görüşmüşdür. V.Adıgözəlov öz müəllimi haqqında xatirələrində yazırdı: “1952-ci ilin dekabrında indiki Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbinin onuncu sinfində oxuyarkən fənn müəllimim, bəstəkar Mithəd Əhmədov mənim fortepiano pyeslərimə qulaq asandan sonra dedi ki, gəl bu pyesləri Qara Qarayevə göstərək. Belə də elədik. Mən öz kiçik əsərlərimi ifa elədim, Qarayevin mənə ilk sualı bu oldu: “Bəstəkar olmaq istəyirsənmi?” Sorğu çox sadədir, ancaq Qarayevin dilində bu üç kəlmənin zəhmi məni tutdu. Təbiidir ki, mən fikrimi bildirdim. O, əlavə etdi: “Bilirsənmi, bəstəkar olmaq nə deməkdir? Bütün həyatın boyu işləmək, müasir musiqinin cürətli addımlarına çatmaq, dinclik bilməmək deməkdir. Narahatlıq deməkdir.” Ondan eşitdiyim bu sözlər mənim həyatımın devizi oldu. 1953-cü ildə Qara Qarayevin sinfinə daxil oldum və o gündən ta bu günə qədər mən özümü onun tələbəsi hesab eləyirəm.”^[1]

Genetik musiqi istedadına, ailə və məktəbdə mükəmməl musiqi tərbiyəsi alması sayəsində V.Adıgözəlov özünü Q.Qarayevin sinfində inamlı hiss edirdi və eyni zamanda fortepiano sahəsindəki gözəl ifaçılıq məharəti isə ona ikinci bir şöbəyə daxil olmaq hüququ verdi. Belə ki, ikinci kursda ona artıq böyük konsertlərdə piano ifaçılığı etibar edilir. Gürcü bəstəkarları Otar Taktakişvili gənc V.Adıgözəlovun ifasında öz əsərini dinləyəndən sonra demişdir: “Mənə bundan yaxşı solist lazım deyil”.

Beləliklə, parlaq fortepiano texnikası, improvizasiya bacarığı və əlbəttə ki, Q.Qarayevin dərsləri və məsləhətləri V.Adıgözəlovun bəstəkar üslubunun formalaşmasına çox müsbət təsir göstərirdi. Q.Qarayev yaradıcılığının fəlsəfi mahiyyətindən qidalanan sənətkar, həyatda müəlliminin layiqli davamçısı oldu.

Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığının başlanğıcını Azərbaycan Bəstəkarlarının I qurultayında “Simfonik poema” və “Sonata”sının ifa olunduğu 1956-cı ildən hesab etsək, bu debütun çox uğurlu olduğunu görürük. Bu uğurdan həvəslənən bəstəkar “Qəhrəmanlıq” simfonik poema, R.Mustafayevlə müştərək M.F.Axundovun eyniadlı komediyası əsasında “Hacı Qara” musiqi komediyası, diplom işi olaraq Birinci simfoniya kimi bir sıra əsərlər yaradır. Bu əsərlərin yaranma prosesində bəstəkar böyük bir inkişaf yolu keçmişdir və nəticədə təkrarolunmaz, daxilən bütöv və bununla yanaşı çoxşaxəli orijinal üslub meydana gəlmişdir.

O, böyük həvəslə Avropa musiqisini öyrənməklə yanaşı heç bir zaman Qərbin texnoloji modern yeniliklərini kor-koranə qəbul etmir. Bəstəkar ən müasir musiqi dilinin formalarını və texnoloji yeniliklərini öz ana yurdunun milli musiqisinə, onun intonasiya və formalarına uyğunlaşdırır. Onun musiqi düşüncəsinin əsasları və ümumiyyətlə, bəstəkarlıq təfəkkürünün kökləri milli musiqidə və folklordadır. Musiqisi daima geniş dinləyici tələblərinə yönəlmiş bəstəkar, əsərlərində xalq sənəti janrını – aşiq musiqisi, bayatılar, rəqs havaları, mahnılar və xalqa doğma janr olan muğama müraciət edir. V.Adıgözəlov yaradıcılığının janr sferasının olduqca çoxşaxəliliyi və müxtəlifliliyi diqqəti cəlb edir. Bu haqda XX əsr Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin bənzərsiz nümayəndəsi, xalq artisti professor Tofiq Quliyev İ.Efendiyevanın “Баси́ф Ады́гезалов” (“Vasif Adıgözəlov”) monoqrafiyasına “Ön söz”ündə görkəmli müasiri haqqında yazmışdır: “Bizim özünəməxsus musiqi həyatımızda elə bir sahə yoxdur ki, V.Adıgözəlov onun inkişafına birbaşa və yaxud bilavasitə təsir göstərməsin. Bəstəkarın çoxcəhətli yaradıcılıq əməyi yaratdığı əsərlərin janr qalereyası baxımından elə möhtəşəmdir ki, hərdən mat qalırsan: “Bir adam bu qədər əsəri necə yaradıb?” onlardan bəzilərini – Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixi salnaməsinə daxil olmuş üç simfoniyanı, dörd fortepiano konsertini, kaman, violonçel və orkestr üçün konsert, “Ölülər” operası, “Nənəmin şahlıq quşu” operethtasını, “Odlar yurdu”, “Qarabağşikəstəsi”, “Çanaqqala” oratoriyalarını, “Novruzum” kantatasını xatırlamaq kifayətdir”.

[2]

Vasif Adıgözəlov gözəl bəstəkar olmaqla yanaşı, həmçinin musiqi-ictimai xadim, musiqi mədəniyyətinin yorulmaz təbliğatçısı olmuşdur. O, 1960-cı illərdə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında baş musiqi redaktoru kimi yaradıcı təşkilati işlə məşğul olmuşdur, 1968-ci ildən isə Bəstəkarlar İttifaqının məsul katibi seçilmişdir. Uzun müddət A.Zeynallı adına musiqi məktəbinin direktorku vəzifəsində çalışmışdır. Bakı Musiqi Akademiyasında “Xor dirijorluğu”

kafedrasına rəhbərlik etmiş, 1990-cı ildə isə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının birinci katibi seçilmişdir.

XX əsrin 60-cı illərində dünya şöhrətli müğənni R.Behbudovla birgə fəaliyyəti onun yaradıcılığının təbliğində mühüm rol oynamışdır. Onun yaradıcılığının mühüm hissəsini təşkil edən lirik mahnıları bəstəkarın 60-cı illərdə formalaşmış bədii üslubunu daha parlaq və qabarıq şəkildə təcəssüm etdirir. V.Adıgözəlovun “Qərənfil” (söz.X.Natəvan), “Yeddi çinar” (söz.R.Rza), “Yuxular” (söz.N.Xəzri), “Yenə o bağ olaydı” (söz. M.Müşfiq), “İntizar” (xalq sözlərinə), “Bakı” (söz.R.Rza), “O qız hanı” (söz.Ə.Kürçaylı) və s. mahnı və romansları Azərbaycan vokal lirikasının incilərindəndir.

60-cı illər eyni zamanda sərbəst yaradıcılıq axtarış illəri, bəstəkarın bədii üslubunun müəyyənləşmə illəridir. Artıq 1961-ci ildə bəstələnmiş bir sayılı “Fortepiano ilə orkestr üçün konsert” əsəri yetkin bir bəstəkar qələminin məhsulu hesab edilə bilər. Bu əsəri ilə V.Adıgözəlov bir daha Qara Qarayev sənət məktəbinə mənsubluğunu təsdiq etmişdir. Çünki bu əsər bəstəkarın müəllimi Qara Qarayevə həsr edilmişdir. Həmçinin bu illərdə yaranan “Afrika mübarizə edir” simfonik poemasını, C.Məmmədquluzadənin eyni adlı traji-komediyası əsasında ilk “Ölülər” operasının adlarını çəkmək yerinə düşərdi. Bu operada bəstəkar “milli musiqinin qədim janrları ilə Avropa musiqi mədəniyyətini üzvi şəkildə qovuşdurmaya nail olur.” (İ.Əfəndiyeva). bu illərin nailiyyətlərindən danışarkən həmçinin “kaman və simfonik orkestr üçün konsert”i və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üçüncü qurultayında səslənən “İkinci simfoniya”nın adını çəkmək lazımdır. Onu da qeyd etmək ki, bu əsə bəstəkara böyük şöhrət gətirdi.

70-ci illərin əvvəllərində artıq məşhur bəstəkar V.Adıgözəlov “Nənəmin şahlıq quşu” və “Ayrılmaq, evlənərik” operettalarını yaradır. Həmçinin 70-ci illərin fəaliyyətini Ümumittifaq miqyasda genişləndirən V.Adıgözəlov Moskvada, Ukraynada həm təşkilati, həm də yaradıcı çıxışlar edir. Bu onun böyük bəstəkar, ustad T.Quliyevlə birgə fəaliyyət dövrüdür.

80-ci illərdə V.Adıgözəlov yeni ideya-estetik istiqamətlərdə, janrlarda intensiv axtarışlar aparır. Azərbaycanın tarixi taleyi ağır sınaqla üz-üzə gələndə Sovet İmperiyasının və onun totalitar ideologiyasının çökməsindən istifadə edən tarixi düşmənlər torpağımıza göz dikəndə böyük bəstəkar əslən Qarabağımızdan olan V.Adıgözəlov vətən taleyi mövzusunə müraciət edərək “Odlar Yurdu” (söz.R.Zəka) və “Qarabağ şikəstəsi” (söz.T.Elçin) oratoriyalarını yaratdı. Bu yeni janr onun üslubunu ideya-emosional, bədii-fəlsəfi baxımdan daha da zənginləşdirdi.

Ümumiyyətlə qeyd etməliyik ki, XX əsrin son ili (1989-1999) V.Adıgözəlovun yaradıcılığında yeni və yüksək bir mərhələ idi. Bu dövrdə bəstəkarın yaratdığı üç məşhur əsər “Qarabağ şikəstəsi” (1989), “Çanaqqala” (1996) və “Qəm karvanı” (1999) oratoriyaları musiqi mədəniyyətimizin tarixində XX əsri yekunlaşdıran əsərlər kimi şöhrət qazandı.

Məşhur pianoçu, SSRİ və Azərbaycan SSR xalq artisti, Azərbaycan SSR Dövlət mükafatı laureatı, üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, professor Fərhad Bədəlbəyli S.Rzayevanın “Vasif Adıgözəlov. Vətən sevgisi” monoqrafiyasına “Ön söz”ündə bu oratoriyalar haqqında yazmışdır: “Vasif Adıgözəlovun “Qarabağ şikəstəsi”, “Çanaqqala” və “Qəm karvanı” oratoriyaları musiqimizdə xüsusi yer tutmuş, ictimai həyatımızda böyük əks-səda doğurmuşdur. Bəstəkarın oratoriyaları xalqımız və tariximizdən bəhs edən, tematik konsepsiyası və qeyri-adi miqyası ilə seçiləcək monumentalizmi özündə üzvi şəkildə ehtiva edən, bununla da musiqimizdə özünə yeni səhifə yazmış möhtəşəm bir triptixdir.

Mübarizə mövzusu ətrafında birləşmiş bu əsərlər bir-birilərini bir növ tamamlayırlar. Əsərlərində qaldırılmış problematik məsələlər zamanımızın nəbzini çox gözəl ifadə edir.”^[3]

Musiqisinin konseptuallığını, monumentalizmini, yeni səs diapazonunu bədii-fəlsəfi üslub fərdiliyini müəyyənləşdirən bu əsərləri ilə V.Adıgözəlov artıq ehkamları dağıtmağa, ənənələri dəf etməyə və öz ənənələrini – Qərbdən asılı olmayan milli-bəşəri ənənələr yaratmağa nail oldu. Bunlar artıq yalançı sosializm realizmi bədii metodunun çərçivəsində yaradılmış əsərlər deyildi. Bu əsərlərdə ümumtürk epos təfəkkürünü, yüksək vətən əxlaqı və milli-mənəvi özünüdərk ehtirası çağlayırdı.

Öz universal bədii konseptuallığı, ifadə vasitələrinin qeyri-adiliyi, dramaturgiyası, səslənmə əzəməti və monumentallığı ilə fərqlənən “Qarabağ şikəstəsi” əsəri oratoriya janrının qəliblərindən çox-çox kənara çıxaraq öz musiqi-poetik konsepsiyasının artıq simfonik həllinə gətirib çıxarmışdır. “Qarabağ şikəstəsi” ənənəvi olaraq “Segah” üstündə oxunan zərbi muğam olsa da, bəstəkar öz fəlsəfi qayəsini əks etdirmək üçün müxtəlif Azərbaycan ladlarına müraciət edir. Məsələn, 2-ci hissədə qaboyun solosu “Humayun” muğamında keçir; bir qədər sonra burada oxunan “Qarabağ şikəstəsi” də ənənəvi deyil, “Qatar” üstündə oxunur. 5-ci hissədə - “Tut ağacı” demək olar ki, tamamilə “Caharigah” muğamı üzərində qurulmuşdur, bu hissənin sonunda yenidən “Humayun” üstündə qurulmuş klarnetin solosu səslənir. əsas yençiliklərdən biri isə, fikrimizcə, bundadır ki, müəllif oratoriyasının teatrlaşmasına böyük diqqət yetirir.

Bu əsərin taleyi ilə bağlı bir maraqlı və ibrətli faktı qeyd etməyi lazım bilirəm. “Qarabağ şikəstəsi”nə dünyanın müxtəlif ölkələrində dirijorluq etmiş bəstəkarın oğlu, tanınmış dirijor, xalq artisti Yalçın Adıgözəlov bu əsərlə bağlı bir xatirəsini bölüşərək deyir: “Oratoriya 1991-ci il yanvarın 20-də Moskvada Çaykovski adına Konservatoriyanın Böyük konsert zalında səsləndi. Zalda ermənilər olduğu üçün konsertin aparıcısı xanım Anna Çexova əsərin adını elan etməkdən çəkinir. O, teatrın rəhbərliyi ilə məsləhətləşərək əsərin adını “Vasif Adıgözəlov: “Şikəstə” oratoriyası adı ilə elan etdi. Bu konsertdən sonra bizim ailə ermənilər tərəfindən hədələrə məruz qalmışdır.”^[4]

Öz novator yaradıcılığı ilə XX əsr Azərbaycan professional musiqisinin yeni zirvələrini müəyyənləşdirən V.Adıgözəlovun 3 noyabr 1995-ci ildə keçirilən yubileyi əsl musiqi hadisəsinə çevrildi. Bu zaman o, ümummilli lider Heydər Əliyevin sərəncamına əsasən “Şöhrət ordeni” ilə təltif olundu.

Bir müddət sonra bəstəkar Türkiyə tarixinin şərəfli bir dövründən – məşhur Çanaqqala savaşından alınmış “Çanaqqala” oratoriyasını yazdı.

Hər bir xalqın yaddaşında müəyyən bir tarixi keçmişi simvolizə edən dini-mistik və yaxud başqa tipli sakral, müqəddəsləşdirilmiş hadisələrlə bağlı olan müxtəlif coğrafi məkan və isimlər var. Məsələn, ruslar üçün bu Boradino, fransızlar üçün Vaterloo, ərəblər üçün Qüds, yaponlar üçün Xirosima və Naqasaki, hər birimiz üçün Çaldıran və ya Xocalı belədir. Bu yerlər and yeri olmaqla bərabər, ictimai toplumun kütləvi şüurunda, daha doğrusu, təhtəl şüurunda artıq əbədi olaraq həkk edilmiş geneoloji-mənəvi imperativlərə çevrilir. Bu sırada türklər üçün Çanaqqalanın yeri xüsusiyyətdir. XX əsrin ən böyük savaşlarından biri, türk xalqı üçün qəhrəmanlıq və mətanət yeri olan, bir çoxları üçün keçilməzlik və dəhşət andıran, 100 minlərlə insanların və onların sakit ola bilməyəcək ruhlarının son məskəni Çanaqqala!

Sabah Durunun librettosu və Türkiyənin milli şairi Mehmet Arif Ersoyun poeziyası V.Adıgözəlovun ecazkar qəhrəmanlıq-rekviyem musiqisi ilə birləşərək 1 saat 20 dəqiqə davam edən möhtəşəm bir musiqi epopeyasının yaranması ilə nəticələndi. Əsərin uğurlu premyerası 16 oktyabr 1998-ci ildə Türkiyə Prezident Simfonik Orkestrinin zalında Yalçın Adıgözəlovun dirijorluğu ilə baş tutdu.

V.Adıgözəlovun “Çanaqqala” oratoriyasını türk ruhunun yenilməzliyini əks etdirən musiqi abidəsi kimi qiymətləndirmək olar. Bu əsərdə vətənin taleyi, şərəfi milli varlığın rəmzi kimi əks olunur.

Triptixi tamamlayan “Qəm karvanı” ovatoriyası bədii konsepsiyası və estetik qayəsinə görə rekviyem və memorial xarakterli daşıyır. Bu oratoriya V.Adıgözəlov tərəfindən 1999-cu ildə Rəsul Rzanın müxtəlif illərdə qələmə aldığı şeirlərdən yaranmış libretto əsasında yazılmışdır. Hətta əsərin adı “Qəm karvanı” ifadəsi də şairin bir misrasından götürülüb. Bu əsər bəstəkarın yetkin dövründə və qanlı 20 Yanvar hadisələri, Xocalı soyqırımından 10 illik bir tarixi məsafədə yazılmışdır. Bu əsərində bəstəkar XX əsr tarixində xalqımıza və vətənimizə qarşı baş vermiş dəhşətli faciədən söz açır. Artıq əsərin adından və partituranın başlığında bəstəkarın yazdığı ithafdan – “Müqəddəs şəhidlərimizin əziz xatirəsinə!” oratoriyada sənətkarın necə müqəddəs mövzuya toxunacağı aydın olur. Bu oratoriya irimiqyaaslı əsərdir, qeyri-adi konseptual bir bədii lövhədir və triptixin qapanmasıdır.

Buradakı bütün funksionallıq və yaradılmış bədii obrazlar məhz buna tabe olur. Tarixin təbii prosesin məntiqinə uyğun olaraq öz milli mövcudluğunun, xalqının milli ideyasını – milli mənlilik şüurunun, milli özgürlüyünü, onun bütün komponentlərini – dilini, dinini, tarixini, mənəviyyatını, sosial-psixoloji-ruhi mentalitetini qorumaq, bu ideallar uğrunda qurban getmiş bütün şəhidlərin xatirəsinə əbədi ehtiram ifadə etməkdir. Hadisələri xüsusi dəst-xətt ilə canlandıran bu möhtəşəm tablo, triptixin sonu olaraq qəhrəmanlıq eposu kimi yaradılmışdır. Hər üç əsər, o cümlədən “Qəm karvanı” insanların mənəvi ehtiyaclarına tarixi bir cavab idi.

Vətən həsrəti ilə yanıb-tutuşan, onun “qanayan yarası” olan, dəfələrlə müraciət etdiyi Qarabağ mövzusu XXI əsrin əvvəllərində V.Adıgözəlov yaradıcılığında yenidən meydana çıxır. Vətən sevgisi, vətən mövzusu onun bütün yaradıcılığından, bütün əsərlərindən qırmızı xəttlə keçir və nəhayətdə 2003-cü il dekabr ayının 7-də “Natəvan” operasının premyerası Vətən, Qarabağ, Şuşa mövzusunun bir növ kulminasiyası oldu. Operada XIX əsrin II yarısında Qarabağda baş verən hadisələr, Qarabağ hakimi Mehdiqlulu xanın qızı Xurşudbanu Natəvanın Azərbaycan tarixində, mədəniyyətində tutduğu yer, həyat və yaradıcılığı əyani faktlarla əks olmuşdur. “Natəvan” operası tarixi və mədəni baxımdan olduqca böyük əhəmiyyət kəsb edir. Əgər XX əsrin əvvəllərində Üzeyir bəy özünün “Leyli və Məcnun” əsəri ilə Şərqdə ilk opera janrının əsasını qoydusa, V.Adıgözəlov da XXI əsrin əvvəllərində bu janra yeni məna verərək dahi Üzeyir bəyin ənənsini zamanın tələbinə görə uyğun şəkildə, layiqincə davam etdirərək musiqi tariximiz üçün son dərəcə əhəmiyyətli əsər yaratdı. Bu opera XXI əsrin ilk opera nümunəsidir. “Natəvan” operasında lirik mövzular tarixi hadisələrin fonunda cərəyan edir. Əsərdə xalqını, vətəninə, torpağını bütün varlığı ilə sevən Natəvan obrazı bu günün və gələcəyin nəsilləri üçün əsl vətənpərvərlik simvoludur.

Tarix Vasif Adıgözəlovu bizdən uzaqlaşdırdıqca zaman onun bir sənətkar kimi milli-mənəvi varlığımız, mədəniyyətimiz üçün əhəmiyyətini döənə-döənə təsdiq edir. Əslində bəstəkarın vəfatından sonra keçən vaxt onun əsərlərinə xalqımızın böyük ehtiyacı olduğunu sübut etməkdədir.

Əgər məndən soruşsalar ki, V.Adıgözəlovun çoxşaxəli yaradıcılığını və istedadını xarakterizə edən başlıca prinsip nədir? Mən tərəddüd etmədən "Melos" sözünü işlədərdim. V.Adıgözəlov musiqini melos kateqoriyası ilə dərk edir. Öz impulsunu və arxitiplərini, şübhəsiz ki, bəstəkar üçün çox doğma olan musiqimizdən (muğamlar, aşiq mahnıları və s.) almış bu kateqoriya, əsrarəngiz melodiya onun bütün bədii konsepsiyaların, musiqi poetikasının, monumental əsərlərinin konstruksiyalarının əsası və ən böyük təkan vericisidir. Çağdaş dövrümüzün ustad bir metodisti olan bəstəkarın məhz bu sahədə yaratdığı incilərin yeri, müasir Azərbaycan musiqisində əvəzəlməzdir.

V. Adıgözəlov əsl-nəcabətli bir nəslin oğlu, böyük şəxsiyyət və istedad sahibi idi. Onun şəxsiyyətində və sənətində Ü.Hacıbəyliyə xas millilik və müdriklik, müəllimi Q.Qarayevdən gələn fəlsəfi-intellektual təfəkkür əbədiləşib.

Gözəl bəstəkar, tanınmış ustad V.Adıgözəlov Azərbaycan musiqi mədəniyyətimizin tarixində heç kəsə bənzəməyən, öz fərdi üslubu ilə seçilən, Şərqi və Qərbi musiqisinin imkanlarından, janrı və formalarından bacarıqla istifadə edən qüdrətli sənətkar idi. Yarıçılpaq və müasirliyin vəhdəti, milli müəyyənlik, alliterasiyaların mozaik düzümü, ritm variasiyaları, monumentallıq və konseptuallıq V. Adıgözəlov musiqisinin bədii-estetik məziyyətləridir. Onun musiqisi də özü kimi qürurludur. Bu qürur millətə və vətənə sevgidən, dövlətçilik duyğusundan, yüksək ziyalılıqdan və əlbəttə ki, inamdan irəli gəlir.

İnam... İnam çox böyük bir hissdir. V.Adıgözəlov hər zaman inanırdı ki, Azərbaycanın işğal altında olan torpaqları tez bir zamanda geri qaytarılacaq və o Qarabağı, doğma yurdu Şuşanı görəcək. Ən böyük arzusu isə "Qarabağ şikəstəsi" oratoriyasının Şuşada səslənməsi idi.

Əziz bəstəkar, gözəl sənətkar, ruhunuz şad olsun!

Torpaqlarımız azaddır! Qarabağ Azərbaycandır!!!

"Qarabağ şikəstəsi" oratoriyası doğma yurdu, Qarabağın tacı olan Şuşada, xarı bülbül ətirli, əsrarəngiz təbiətli Cıdır düzündə böyük təntənə ilə səsləndi (13 may 2021. Dirijor Y.Adıgözəlov)!

Nur içində yatın! Allah sizə rəhmət eləsin, böyük Bəstəkar!

Ədəbiyyat

1. Babayeva, H. Vasif Adıgözəlov. Bakı: Ergün,— 1995
2. Эфендиева, И. Васиф Адыгезалов. Баку: —1999
3. Rzayeva, S. Vasif Adıgözəlov. Vətən sevgisi. Bakı: Azərbaycan, — 2017

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 11.04.2025

Qəbul olunma tarixi: 27.04.2025

RESENZİYALAR. RƏYLƏR. İCMALLAR
РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ
REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

УДК 781.7

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16415452>

**О МУЗЫКЕ МУСУЛЬМАНСКОГО МИРА:
РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД КНИГОЙ**

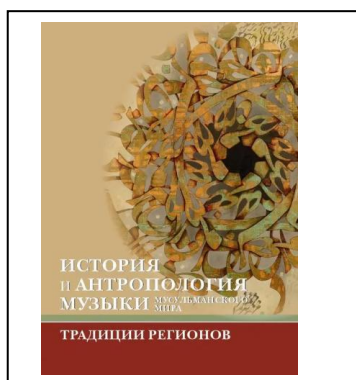
ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН*

этномузыковед, кандидат искусствоведения,
независимый исследователь,
член Союза композиторов Санкт-Петербурга

E-mail: k1e-zemer@mail.ru

<https://orcid.org/0000-0002-6709-5484>

Для цитирования: О музыке мусульманского мира: размышления над книгой // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025.Vol.27/№2 (103), – s.90-104.



История и антропология музыки мусульманского мира: традиции регионов: сборник статей / перевод с перс. И. Р. Губайдуллина, Б. В. Норика; с англ. И. Р. Гибадуллина, Т. М. Джани-заде, Т. Г. Корнеевой, С. А. Шелеповой; с нем. Т. М. Джани-заде; сост. и науч. ред. Т. М. Джани-заде. Москва : Сандра, 2023. 664 с. (Серия «Ислам и музыка». Вып. 2).

History and Anthropology of the Muslim World's Music: Traditions of the Regions: A Collection of Articles. Moscow: Sandra, 2023. 664 pp. (In Russian).

Müsəlman dünyası musiqisinin tarixi və antropologiyası: regionların ənənəsi. Məqalələr toplusu. Moskva: Sandra, – 2023. – 664 (rus dilində)

Резюме

В издательстве «Садра» вышел новый сборник, посвященный изучению музыкальной культуры мусульманского Востока. Опубликованные в нем исследования охватывают гигантскую территорию, которая включает Северную Африку, Западную и Центральную Азию, позволяя

* © Евгения Хаздан, 2025

увидеть региональное разнообразие традиций этого культурного кластера. В книгу вошли статьи восемнадцати авторов из разных стран. Здесь представлены работы историографического, этнографического и аналитического характера. Предметами исследований выступают некоторые исторических периоды развития музыкального искусства, локальные традиции, отдельные ритуалы и жанры, этико-эстетические взгляды, столь значимые для мусульманского мира, а также фигуры выдающихся музыкантов. В отличие от первого сборника из серии «Музыка ислама», в котором осуществлялся плавный переход от текстов, представляющих традиционные взгляды ученых Ирана, к работам, опирающимся на методы более привычные для академического музыкознания, в новом издании сталкиваются разные парадигмы, а некоторые авторы сочетают в своей работе элементы различных подходов.

Ключевые слова: музыкальные традиции стран Востока, музыка исламской цивилизации, теория музыки, исследовательский подход, макам, дастгах, ладовая система

Различие наших мнений происходит не от того, что один разумнее других, а только от того, что мы направляем наши мысли различными путями и рассматриваем не одни и те же вещи.

Рене Декарт. Рассуждение о методе...

Из меткого замечания Декарта, казалось, следовал естественный вывод: стоит лишь договориться о предмете и едином пути рассуждений, как будет достигнуто взаимопонимание. Однако для этого следовало пренебречь отдельными незначительными расхождениями и принять подобное за тождественное. Именно этот путь в течение нескольких веков определял развитие академической мысли в Европе, пока не обнаружилось, что он ведет к искажению представлений об изучаемом феномене и одновременно — к размытию терминологии. Такого рода результат не мог удовлетворить как исследователей, так и тех, чью культуру исследовали. Спустя четыреста лет наука снова оказывается перед дилеммой множественности взглядов и мнений и ищет пути ее решения.

В издательстве «Садра» вышел второй сборник, посвященный исламской музыке. Во многом он задуман как продолжение диалога культур, начатого несколько лет назад книгой «Музыка в контексте ислама: Традиции Ирана» [2]¹. Однако замысел второго выпуска намного масштабнее. Издание существенно объемнее первого. Расширен географический охват: помимо территории Ирана (этому ареалу посвящен самый крупный раздел), авторы сборника обращаются к музыке народов Северной Африки (Тунис и Алжир) и Ирака, Турции и Азербайджана, Средней Азии (Узбекистана, Таджикистана и Татарстана).

¹ См. рецензию на книгу: [5].

Не менее значителен временной диапазон — от эпохи Газневидов (X–XI вв.)² до современности.

В сборник включены статьи восемнадцати авторов из стран Западной и Центральной Азии, Западной Европы и России. Некоторые работы выходили ранее за рубежом и здесь даны в переводах, другие опубликованы впервые. Соответственно, в книге представлен широкий спектр взглядов за примерно четверть века (самая ранняя работа — Экхарда Нойбауэра — увидела свет в 1994 году, доклад Шехеразады Касим Хасан прозвучал в 1998-ом и был напечатан в 2006-ом).

Разнообразны жанры, среди которых есть энциклопедическая статья, фрагмент готовящейся диссертации, материал доклада на международном форуме, работы историографического, этнографического и аналитического характера. Сурая Агаева и Аскарали Раджабов представили в книге биографические эссе, знакомящие читателя с великими музыкантами прошлого — ‘Абдулгадиром (‘Абд ал-Кадиром) Мараги, имя которого имеет непреходящее значение для всех ветвей традиции, и Ахмадом Махдумом Донишем. Некоторые тексты обобщают многолетнюю работу, сделанную авторами и их коллегами. Предметами исследований выступают ряд исторических периодов развития музыкального искусства, локальные традиции (вплоть до отдельного города), некоторые ритуалы и жанры. Важное место в книге занимают работы, посвященные теоретическим основам мусульманской музыкальной традиции, становлению и развитию ее базовых категорий и чрезвычайно значимым для мусульманского мира этико-эстетическим взглядам, отделяющим разрешенное от запретного.

Книгу в целом отличает широта источниковой базы. Авторы обращаются к трактатам разного времени, к поэтическим источникам: как отдельным стихам, в которых упоминаются макамы, ритмы или музыкальные инструменты, так и сборникам, в том числе *байазам* (подборкам стихотворений известных поэтов для вокальных частей макомата). Бушра Дельриш и Мустафа Ла‘лшатери соединяют данные из исторических текстов с анализом иконографического материала (османская живописная миниатюра XVI века). В одной из работ Хумана Асади в списке литературы есть раздел аудиоисточников, а развернутый текст Юргена Эльснера (Германия) выстроен на аналитическом сопоставлении двух рукописей и транскрипций семи аудиозаписей алжирского чембара³ Сиках. Кроме того, современные данные представлены полевыми записями и интервью с музыкантами-

² Газневиды — династия, правившая на землях современных Афганистана, Пакистана, восточного Ирана и юга Средней Азии, называемая по городу Газна. Временные границы эпохи по европейскому летоисчислению с 976/977 по 1186/1187 гг.

³ Чембар (ченебар) — инструментальное вступление к композиции сюитного типа.

исполнителями. Асади обращает внимание на устную историю, кроме того, важное место в его работах занимают обзоры теоретических трудов и анализ подходов, используемых коллегами в исследованиях иракской музыкальной традиции. Гузэль Сайфуллина показывает, как претворяется принцип этической оценки музыки в работах татарских богословов начала XX века, уделяя особое внимание аргументации и источникам, к которым спорящие обращались для обоснования позиции.

Как и предыдущая книга, рассматриваемый сборник неоднороден эпистемологически. Напомним, что в первом выпуске читатель знакомился с научными парадигмами условных Запада и Востока, совершая своего рода путешествие, в котором продвигался в направлении Европы и переходил от текстов, представляющих традиционные взгляды ученых Ирана, к работам, опирающимся на более привычные для нашего музыкознания исторические и теоретические методы. Новый сборник выстроен по региональному принципу и его композицию можно охарактеризовать как арочную. Авторы нечасто цитируют друг друга, однако рассматриваемые феномены и понятия находятся в общем исследовательском поле, что создает эффект перекличек и взаимоотсылок.

Некоторые из текстов, затрагивая один и тот же предмет, предлагают непротиворечивые ракурсы. Таковы, например, статьи «Роль музыки как инструмента в обретении нравственных добродетелей» Хосейна Шайесте и Абдольхосейна Хосроупанаха и «Если музыка — *харам*... Татарские богословы начала XX века о “запретности” музыки» Гузэль Сайфуллиной. Один из разделов статьи Шехеразады Касим Хасан знакомит читателя с церемонией мавлед (маулед) у арабов (с. 116–121)⁴ — и с ним резонирует масштабное исследование Фаттах Халык-заде о мёвлуде (мевлиде, мавлюде), подытоживающее многолетнюю этнографическую работу в сунитских общинах Азербайджана. Раскрывая культуру через отдельный обряд, Халык-заде соединяет полевые наблюдения с анализом достижений коллег. Дополнительную глубину исследованию придает обзор трудов Узеира Гаджибейли (Гаджибекова), написанных в 1916–1926 гг. по азербайджански и неизвестных русскоязычному читателю. Махмуд Геттат на первых страницах книги, говоря о разнообразии истоков арабской музыки, в географическом плане ограничивает ее регионом распространения арабского языка (с. 17). В заключительной обобщающей статье составитель сборника Тамила Джани-заде предлагает единый подход, при котором в эволюции музыкальной культуры мусульманского Востока прослеживается

⁴ Здесь и далее в круглых скобках указаны страницы из рецензируемого сборника.

— в непосредственной связи с расцветом литературы на данных языках — последовательная смена арабского, персидского и тюркского этапов.

Однако в большинстве текстов содержатся данные, гипотезы или положения, оспариваемые другими авторами, — как будто читателя вовлекают в дискуссию, побуждают решать, чья аргументация убедительнее. Так, Мохаммад-Карим Юсеф Джамали из Открытого университета Наджафабада приводит пространный перечень документальных источников, часть из которых отрицает склонность сефевидского шаха к музыке и развлечениям, другая же часть, напротив, свидетельствует об их распространенности. Автор делает вывод, что правители эпохи Сефевидов, любившие увеселения, лишь стремились сохранять видимость благочестия (с. 224). С этой гипотезой отчасти спорит Абдольмаджид Иди, который полагает, что в эпоху Сефевидов начался неблагоприятный период, когда «не отводили музыке какого-либо статуса <...>, а носители этого искусства даже оказываются под угрозой объявления их неверными» (с. 230).

Александр Джумаев рассматривает историю формирования бухарского шашмакома, опираясь на сведения о политической и социально-экономической ситуации в XVIII веке. Указав, что Шах Мурад и его преемник Амир Хайдар (правивший до 1825 года) «не питали симпатий к музыке и рафинированному придворному искусству» (с. 434), автор утверждает: «Очевидно, что в условиях упадка экономической и культурной жизни в Бухаре, кризиса власти и перемен в образе жизни правящей и аристократической элиты было трудно поддерживать и сохранять в неизменном виде во дворце и за его пределами существующую форму макамата. <...> Вряд ли можно полагать, что тогда проходила реформаторская деятельность придворных или иных музыкантов высокого ранга. Их просто могло не быть в наличии во дворце и аристократических кругах Бухары» (с. 435). Однако буквально в следующем предложении апокалиптичность картины смягчается: «Скорее всего, при дворе сохранялась прежняя система двенадцати макамов, претерпевавшая дальнейшее развитие» (с. 435). За этим текстом следует статья Аскарали Раджабова о деятельности каллиграфа и художника, автора трудов в области истории, религии, астрономии, знатока поэзии и музыки Ахмада Дониша. Из нее мы узнаем о собраниях просвещенных горожан, проходивших в городах Мавераннахра⁵ с начала XIX века и игравших заметную роль в развитии науки и культуры. Если в предыдущей работе утверждалось, что шашмаком мог появиться лишь в 1830–1840 годах, когда и был написан

⁵ Мавераннахр — регион, включающий земли между реками Амударья и Сырдарья. В настоящее время территория разделена между Узбекистаном, Казахстаном и Таджикистаном. Одним из крупнейших и древнейших городов Мавераннахра являлась Бухара.

трактат о нем (с. 450), то здесь мы читаем: «Неслучайно шашмаком *в течение многих веков* являлся объектом анализа и осмысления со стороны исследователей и ученых Мавераннахра и Хорасана» (с. 467, курсив наш. — *Е. Х.*). Описывал ли Дониш новоизобретенный жанр или давно существовавшую традицию, и говорят ли два исследователя об одном и том же — решать читателю.

Еще большего внимания требует используемый научный аппарат — именно в этом особенность книги, ее сложность и ее своевременность. По сути, здесь почти нет однозначно определяемых методологических позиций, зато немало взаимных отражений. Многочисленные переключки, возникающие между текстами, подчеркивают различия в методологических подходах, способах анализа, в отношении авторов к трудам предшественников и коллег, и даже в написании терминов и имен. Разница в подходах ощущается еще острее оттого, что все собранные здесь работы обращены к европейски-ориентированному читателю. Исследователи оперируют понятиями, принятыми в современном академическом музыкознании, стремятся встроить звуковые практики восточной традиции в матрицы классической теории с ее неперенными упорядочивающими структурами (периодизацией, классификацией и т.п.). Исключением является работа Окана Мурата Озтюрка из Анкары, направленная на установление соотношений между базовыми теоретическими понятиями западного академического музыковедения и основными аутентичными наименованиями, используемыми в тюркской традиции⁶. Озтюрк подчеркивает отличие концепции макама, не имеющего прямых соответствий с конкретными звукорядами, от понятий «лада» и «тональности» (с. 315). Он характеризует процессуальную природу макама, не прибегая к пояснению определяющих принципов мышления (в статье упомянуты лишь «мистические интерпретации»). В оригинале этот текст был написан на английском языке, а перевод на русский добавил путаницы. Английское слово *mode*, означающее в первую очередь модус, т. е. *метод, способ* [действия] (и в этом своем процессуально ориентированном значении подходящее для передачи сути феномена), — превратилось в «лад», который в русскоязычном музыкознании связан с тяготениями ступеней, равномерной темперацией, октавной системой, а еще со структурной устойчивостью и упорядоченностью.

Авторы большинства статей используют в отношении макама термины «лад» и «звукоряд» и этимологически трактуют его как «стоянку», «остановку», тогда как здесь

⁶ Текст работы был представлен на конференции в 2014 и опубликован в 2016 году. К некоторым из поднятых вопросов автор также обращался в работах: [7; 8].

были бы уместны иные термины: «средоточие», «собираение», «концентрация», означающие не покой, а пребывание и *движение* в неких пределах.

Терминологические переключки создают эффект эха: в повторениях каждый раз слышится нечто иное. То и дело появляются понятия из академического музыкознания (фольклор, классическая музыка, лад, тетрахорд, функция тонов, вводный тон, кульминация, каденция, сюита и др.); как правило, они используются для обозначения феноменов, в чем-то напоминающих европейские аналоги, однако не эквивалентных им. Встречая знакомый термин, следует быть внимательным: автор может применять его для обозначения неких иных сущностей. Например, «настройка инструмента» здесь означает не подтяжку струн, а навязывание на гриф ладков, соответствующих определенному макуму (с. 320).

Именно европейские ученые, активно внедряя привычный понятийный аппарат, делают оговорки, показывающие, что нет полного соответствия описываемых феноменов предлагаемым терминам. Например, в статье Юргена Эльснера читаем: «Классическая алжирская традиция обладает не только полутонами и целыми тонами, но и другими диатоническими интервалами. Соответственно, существуют некие запасные тоны, которые составляют 17-ступенную гамму...» (с. 89)⁷. «... Казалось бы уже возникшее отношение к макуму как к понятию, которое *является обобщающим* для обозначения «лада/ладов», в культуре ислама до сих пор не принимается», — замечает Тамила Джани-заде (с. 512, курсив наш. — *Е. Х.*), а несколько далее поясняет: «В настоящей статье делается попытка приблизиться к автохтонным представлениям о мелодическом ладе, *имеющем иную природу, нежели известные нам другие системы ладов*» (с. 528, сноска 705, курсив наш. — *Е. Х.*).

Размежевание авторов сборника на тех, кто мыслит «на западный» или «на восточный манер» проходит не по географическому принципу. Порой встречается совмещение разных компонентов этих парадигм. Хуман Асади предложил для публикации в этой книге две крупные работы, посвященные становлению термина *дастгах* и *дасгаху* как циклической композиции, имеющей в своей основе многоладовую структуру. Обобщая историю изучения иранской классической музыки, он рассматривает большое число трактатов, написанных на арабском, персидском, а позже и турецком языках, и сетует, что

⁷ В препринте этой статьи, размещенной автором на сайте Acadtmia.edu в 2014 г., нет определения тонов как «запасных». Там фраза звучит так: “Sie haben ergeben, dass die klassische algerische Tradition nicht nur Halb- und Ganztöne, sondern auch andere diatonische Intervalle besitzt. Danach existiert ein Tonvorrat, der eine 17stufige Skala bildet, wenn alle in der klassischen algerischen Musik (Tlemcen und Algier) anscheinend genutzten Tonnormen erfasst werden” [6].

«в кадjarский период истории [т.е. в первой четверти XIX века. — *Е. Х.*] большинство иранских музыковедов были не особенно знакомы с теоретическими проблемами своей музыки» (с. 286). Мы видим, что с одной стороны, автор использует традиционную периодизацию⁸, а с другой следует характерному для европейских коллег убеждению, что наука существует лишь в письменном виде, трактаты, содержащие рассуждения о природе звука и звуковых соотношениях, — суть музыковедческие трактаты (то есть создавались для изучения музыки), и наконец, что в Центральной Азии в период Арабского халифата, затем тюркских и монгольских завоеваний существовала если не профессия музыковеда, то музыковедение как обособленный род занятий. Схожие суждения находим в статьях Абдольмаджида Иди: «...иранская музыка носила научный характер до середины IX в. л.х.⁹, однако после этого <...> не было написано ни одной книги по теории музыки...» (с. 229) и Бабака Хазраи: «как нам кажется, музыковеды той эпохи [Сельджуков. — *Е. Х.*] не особо стремились к письменной фиксации музыкальных произведений» (с. 170)¹⁰.

Есть и обратные ситуации, когда исследователь из Европы жертвует объективностью, стремясь упрочить впечатление об изучаемой культуре как о самобытной, не подверженной инонациональным влияниям, и поместить ее для этого в исключительные условия. Так, немецкий востоковед Экхард Нойбауэр фокусирует внимание на единственном городе, в период, ставший переломным для многих культур. Начало статьи звучит завораживающе чеканно: «Когда Мехмед II Завоеватель победно вошел в Стамбул в 1453 г., город почти обезлюдел, музыкальная традиция, имеющая хоть какое-либо значение, канула в лету вместе с ее носителями» (с. 304)¹¹. Нойбауэр хочет показать, что не

⁸ Ученые из Ирана, Ирака, Северной Африки не размечают события на единой временной шкале, но апеллируют каждый раз к той или иной «эпохе» без указания дат, что вызывает у западно-ориентированного читателя ощущение вневременности. Понятие эпохи соответствует периоду нахождения у власти какой-либо династии или отдельного правителя и одновременно указывает на конкретный географический ареал. В рецензируемом сборнике есть статьи об эпохах Газневидов, Сельджуков, Тимуридов, Сефевидов, Каджаров, упоминаются также эпоха Надир-шаха Афшара (с. 230), основателя династии, правившей в 1736–1750 и эпоха Насир ад-Дин-шаха (с. 238), годы правления которого не указаны, некоторые игравшие при его дворе музыканты дожили до времен появления в Иране звукозаписывающей аппаратуры. Эпохи Газневидов (с 976/977 по 1186/1187) и Сельджуков (945–1231) по времени накладываются одна на другую, однако исследователи представляют их порознь. В европейской науке близкое понятие, соответствующее этим эпохам с неразделяемыми пространственно-временными характеристиками, — хронотоп.

⁹ Летоисчисление в работах иранских коллег ведется по Хиджаре (*араб.* «переселение»), то есть со времени переселения пророка Мухаммеда с последователями из Мекки в Медину и обозначается как «л.х.». Разница с европейским календарем составляет 621/622 года, так что IX век л.х. соответствует XV веку н.э.

¹⁰ В заключительном разделе статьи автор предполагает, что это «было обусловлено походами и частыми переездами» (с. 186).

¹¹ Эта статья взята из пятого тома Стамбульской энциклопедии (1994). Возможно, что, работая над текстом, автор находился под впечатлением антиколониальных движений. Вероятнее всего, история города и населявшие его национальные общины были подробно представлены в других разделах этого издания, так что Нойбауэру не требовалось специально останавливаться на этом.

могло быть никаких наслоений, никаких субстратов: всё писалось с чистого листа. Правда, ближе к концу текста он отступает от этой позиции, говоря о сосуществовании в городе представителей разных национальностей — европейцев (в основном итальянцев), кельтов, греков, евреев, армян (с. 310). Статья наглядно демонстрирует смещение оптики: в ней не только ни разу не появляется историческое название города (напомним, что официальное переименование Константинополя в Стамбул произошло лишь в первой половине XX века, вскоре после провозглашения в 1923 году Республики Турция), но и умалчивается о том, что он был центром Византийской империи. Пропал великий город, как будто не существовал на свете¹².

При сопоставлении взглядов извне и изнутри традиции становится понятно, что для ученых, опирающихся на автохтонные методы, трактаты прошлого остаются актуальными вне зависимости от времени их написания, тогда как мнения современников не обладают таким авторитетом. Знание о музыке в этой парадигме единое, не меняющееся в своей сути, не прекращавшее существования. Можно представить себе обширную область передаваемых в бесписьменной форме сведений, подобную глубоко залегающей драгоценной породе, и лишь в некоторых случаях выходящую на поверхность — фиксируемую. В трактатах закреплялись не столько обнаруживаемые на практике новые данные, сколько некоторые нормы.

Для академических же исследователей как временные, так и географические дистанции имеют большее значение: знание мыслится как меняющееся, способное к приращению, перемещению и к устареванию. В тех случаях, когда сведения не укладываются в предустановленные рамки, их можно определить, как «неупорядоченные», «бессистемные» (с. 450), присутствующие «в “остаточном” (реликтовом) виде» (с. 428) или же те, что «еще плохо рефлексировались» (с. 550). Трактат в этой парадигме представлен как результат новых изысканий, тогда как его написание могло быть связано с ускоренной, относительно упрощенной передачей некоторых базовых положений там, где в них возникала нужда, и в той форме, в какой они могли быть понятны заказчику. Не случайно о многих манускриптах известно, что они создавались при дворах, для правителей и по их требованию.

¹² Подобные неувязки встречаем и в других работах. Так, мулла ‘Усман ал-Маусили (1854–1923) совершает нечто вроде зарубежного турне, выезжая из Багдада в Ирак, Сирию, Йемен, Хиджаз и Турцию (с. 112 и 113), хотя в реальности его путь пролегает по землям Османской империи и странам, находящимся в вассальной зависимости от нее. В другой статье Авраам-Цви Идельсон, родившийся и получивший образование в Европе, долго живший в Америке и умерший в Йоханнесбурге в 1938 году — задолго до образования государства Израиль, — представлен израильским исследователем (с. 540, 575).

Наконец, для европейски-ориентированного ученого важным инструментом является категоризация, отделяющая от изучаемого предмета всё, что кажется малосущественным и не относящимся к нему напрямую. В противовес этому в традиционной парадигме музыка неразрывно связана с математикой и астрономией, нередко к ним добавлялась медицина (в сборнике на это указывает Озтюрк, с. 333–334). Академический исследователь склонен видеть в таких взглядах обновление натурфилософской концепции (с. 561): после Декарта и Ньютона эти связи выглядят наивными и устаревшими, причем «невозможным является не соседство вещей, но общая почва их соседствования» [4: 29].

В качестве одного из признаков крупнейшего разрыва в эпистеме западной культуры Мишель Фуко (1926–1984) представляет проникновение историчности, в результате которого вещи изолируются и «замыкаются на самих себе, не требуя в качестве принципа своей умопостижимости ничего, кроме своего становления» [4: 36]. Для характеристики противоположной системы взглядов ученый обращается к трудам Джамбаттисты делла Порта и Освальда Кроллиуса¹³ и, в частности, приводит такую цитату: «Взаимная и непрерывная связь действует столь четко, что кажется струной, протянутой от причины сущего до вещей низменных и самых незначительных; так что высшая добродетель, проливая свои лучи, дойдет до такой точки, что если тронуть один конец струны, то он задрожит и приведет в движение всё прочее» [4: 56]. Музыка здесь — тот «конец струны», касаясь которого человек мог/может воздействовать на себя, других, окружающий мир. Необходимо лишь в точности понимать, как это следует делать¹⁴. Соответственно, знанием здесь считается не представление непознанного, но понимание порядка действий, ведущее к правильному использованию взаимосвязей. Для этой науки существует не определенное бытие, а *устройство становлений* и возможность воздействия на них¹⁵.

Разница в понимании терминов проявляется отнюдь не только на уровне материала — при обозначении исследуемых феноменов, — но также и в определении методологии. Так, Асади разграничивает «соображения, высказанные в связи с разъяснением теоретических основ иранской классической музыки за последнее столетие <...> на три

¹³ Джамбаттиста делла Порта (1535–1615) — итальянский врач, философ, алхимик, автор трудов по агрономии, изобретатель, драматург. Освальд Кролл (Кроллиус) (ок. 1560–1609) — немецкий алхимик, оккультист, профессор медицины в Университете Марбурга в Гессене, автор трактата «О знаковости вещей» (лат. *De signatura rerum*), в котором он описал соответствия между травами, металлами и минералами с частями и органами человеческого тела.

¹⁴ В том же трактате делла Порта упоминает об огромной скале, якобы находящейся недалеко от одного города (Nagrasum) в Азии, которую можно сдвинуть, если дотронуться до нее одним пальцем, но, если навалиться всем телом, она не сдвинется с места [9: 22].

¹⁵ Неточная цитирование характеристики, которую Эдуарду Вивейруш де Кастру дает «практической онтологии», «в которой познание — не предоставление непознанного, а взаимодействие с ним, то есть способ скорее создания, чем созерцания, рефлексии или коммуникации» [1: 76].

основные категории: западнические подходы, исторические подходы и феноменологические подходы» (с. 287). Такая классификация не может быть принята в академической среде по формальному признаку: из-за разных критериев оценки, но также и потому, что ученый неканонически использует некоторые термины. Под историческими он понимает труды, в которых «основной целью является демонстрация исторического прошлого музыковедческой науки в Иране и рассуждения о категории исторической преемственности. <...> он [этот подход. — Е. Х.] обращает наше внимание на необходимость изучения своей музыкальной самобытности, а не слепого следования за западными и западническими теориями; с другой стороны, одним из моментов, заслуживающих критики, является *отсутствие внимательного и досконального изучения истории музыки и ее трансформаций*» (с. 288, курсив наш. — Е. Х.). Возникший в характеристике оксюморон (недостатком исторического метода является отсутствие изучения истории!) объясняется просто: Асади имеет в виду взгляд, *исторически присущий* культурам Средней Азии. Соответственно, под западническим подходом подразумевается не стремление иранских ученых следовать европейским примерам, а восприятие культуры «с точки зрения критериев западной культуры и /западно-европейского/ музыкального строя» (с. 287). При этом стремление описывать и разъяснять феномены «путем непосредственного обращения к ним» (мыслимое автором как нейтральное и объективное) сочетается в статье с «компаративной перспективой», а все предшествующие труды характеризуются, как не имевшие «прочных теоретических рамок» (с. 290). Таким образом Асади сам — на методологическом уровне — следует нормам академической науки.

Подобный синтез встречается и в ряде других работ, порождая внутренние противоречия. Например, Шахеразада Касим Хасан предлагает вариант жанровой классификации в поздний османский период и пробует разделить светскую и религиозную сферы, но находит многочисленные свидетельства их взаимопроникновения и указывает, что «одно и то же песнопение могло быть исполнено в трех жанрах» (с. 111).

Обобщая представленные в книге позиции, можно очертить две отчетливо выраженные культурные конвенции, описанные Роем Вагнером¹⁶: европейские исследователи, считающие методологически необходимыми разграничения (периодизации, жанры, роды деятельности и т.п.), склонны рассматривать представленную в книге

¹⁶ Этот фрагмент в переводе на русский язык процитирован в кн.: [1: 24]. Дословно он звучит так: «...народ, который практикует особого рода дифференцирующую деятельность, будет неизменно контризобретать мотивирующую коллективность [общество и его конвенции. — прим. переводчика] в качестве “врожденного”, тогда как народ, который осознанно практикует коллективизирующую деятельность особого рода, будет, соответственно, контризобретать мотивирующую дифференциацию».

обширную территорию от Испании до Индии, как единое пространство — исламскую цивилизацию. Напротив, ученые, осознающие общность понимания многими народами природы макамата, обращают внимание как на региональные особенности претворения базовых правил, так и на участие в этом процессе разных этносов и людей разных вероисповеданий. На одну из граней этой проблемы указывает, например, профессор Сурая Агаева: «Порой, не дифференцируя культуру народов Востока, некоторые авторы называют различных ее представителей или арабами, или персами» (с. 385). О музыкальной традиции данного региона часто судят по языку трактатов или по месту их создания, забывая, что писали их порой музыканты, вывезенные из покоренных земель, то есть воспитанные в других традициях.

Османская империя не была единоверческой: на ее территории существовали крупные христианские и еврейские общины, сохранялись зороастрийские верования. Сейед Хосейн Мейсами, рассматривая музыку в эпоху Газневидов, уделяет особенное внимание положению музыкантов при дворе и среди них — многочисленным военнопленным из Северной Индии, относящимся к разным народностям (с. 152–156). О культурном симбиозе, сформировавшем «общее многонациональное ядро, которое мы часто сводим просто к слиянию арабского, греческого, иранского и турецкого взаимодействий» упоминает Махмуд Геттат (с. 17). Абдольмаджид Иди пишет, что: «вплоть до XIX в., то есть в эпоху Каджаров, в Иране по большей части музыкой занималось еврейское меньшинство. Ширазские евреи считались лучшими музыкантами, потому что мусульмане воспринимали занятие этой профессией как нечто унижительное для себя» (с. 239). Близкие сведения содержатся в статье Нойбауэра: в Стамбуле евреи и армяне вовлечены в музыкальную жизнь «в качестве музыкантов, изготовителей инструментов и музыкальных педагогов для рабынь» (с. 310). В разных статьях упоминаются ассирийцы, халдеи, бедуины, туркмены, курды, цыгане. Неоднородность культур на рассматриваемой территории подчеркивается многообразием диалектных вариантов терминов, бережно сохраненных редактором.

Трудно представить себе, что, свозя ко дворам певцов и музыкантов, правители требовали от них освоения нового стиля игры. Более вероятным кажется, что их мастерство изначально было привлекательным и принималось, а значит, не вступало в противоречие с новым контекстом. Логично предположить, что базовые принципы, на которых основывалось их искусство, простирались за пределы означенных территорий. Не случайно

современные исследователи обнаруживают сходные черты в музыке Ирана и Индии, а также отыскивают в византийских трактатах свидетельства интереса к музыке Востока¹⁷.

Истоком обозначенных нами парадигмальных различий является несовпадение понимания музицирования и музыки как таковой. Для одних исследователей она — результат действий, складывающихся в произведение (которое и есть цель), тогда как для других она — действие, приводящее к некоему результату. Отсюда — множественность воплощений макама. Музыка как средство достижения цели подобна пути, проходя который многократно, не ставишь ногу след в след, а порой можешь весьма существенно отклоняться от маршрута, и тем не менее считаешь его тем же самым. Для академического ученого важно установить, с какими отклонениями от избранного им образца играют те или иные исполнители спустя столетие, используют ли в обряде те же песнопения и в полном ли объеме, тогда как для человека внутри традиции это — малозначимые детали. По той же причине бесконечно обсуждение вопросов о разрешенном или запрещенном, и в нем не указываются конкретные произведения или типы музицирования: вердикт определяется ожидаемым воздействием и должен каждый раз выводиться заново с учетом всех градаций желательного/допустимого.

Именно благодаря вскрывающимся разнонаправленным интенциям, сборник получает особенную ценность. Он демонстрирует одновременное существование картин мира, выстроенных на разных основаниях, и фиксирует попытки сближений. Было бы неверным считать, что трансформация взглядов будет происходить исключительно в среде авторов из мусульманских стран. Их европейские коллеги делают встречные шаги, стремясь преодолеть патерналистский подход, но пока не отходят от представлений о музицировании как обособленной и самодостаточной деятельности. Попытки объяснить музыку Востока раздвигают рамки академических концепций, и одновременно меняется возможность мыслить, меняется само представление о рамках.

Сборник дает богатый материал для анализа путей поиска общего языка, ибо — *независимо от намерения, пишущего* — то, как авторы называют те или иные феномены и явления и как их определяют, отражает их онтологическую позицию. Тексты, собранные в книге, позволяют не только наблюдать, как происходит становление новой науки о

¹⁷ Доклады, поднимающие эти темы, — И. В. Стариковой «Макам и византийские гласы: точки пересечения» и Н. Ботыровой «Сафи ад-Дин аль-Урмави и суфийана калам» — прозвучали 21 и 22 мая 2025 года на 77 и 78 заседаниях Междисциплинарного научного семинара «Музыка в культуре» (проводится под эгидой Государственного института искусствознания МК РФ) [3]. В рассматриваемом сборнике также есть соотнесение макама со средневековыми ладовыми системами (с. 333) и уподобление авазат древнерусским гласам, ведущее к сопоставлению макамов с византийским октоихом (с. 544, сноска 724; с. 554).

музыкальной культуре Востока, — они приглашают участвовать в этом процессе, разбираясь в неизбежных столкновениях, слияниях или разграничениях подходов.

Литература

1. *de Кастру Э. В.* Каннибальские метафизики. Рубежи постструктурной антропологии / пер. с франц. Дмитрия Кралечкина. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. 216 с.
2. Музыка в контексте ислама: Традиции Ирана: сб. статей / Российская академия музыки им. Гнесиных [и др.]; пер. с перс.: Б. Норик, И. Гибайдуллин, Н. Тарик; науч. ред. Т. М. Джани-заде. — М.: Садра, 2019. 512 с. (Единство красоты: ислам и музыка. Вып. 1).
3. Программа заседаний 79–78 Междисциплинарного научного семинара «Музыка в культуре». URL: https://sias.ru/upload/iblock/8d5/quopkjgm22tmdbb9by90zuku2ntppofqo/2025_Seminar_Muzyka-v-Kulture_20_22-maya_SHamilli.pdf.
4. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. СПб.: А-сэд, 1994. 407 с.
5. *Хаздан Е. В.* Музыка ислама: приглашение к диалогу // Музыкальная академия. 2019. № 3. С. 249–255.
6. *Elsner, Jürgen.* Zur Überlieferung des Tchembar Sīkāh 1 in Algerien (2014). URL: https://www.academia.edu/37152414/Zur_%C3%9Cberlieferung_des_Tchembar_S%C4%ABk%C4%81h_1_in_Algerien_2014 (дата обращения 12.03.2025).
7. *Öztürk, Okan M.* The Place of the Concept of “Melodic Motion” in the Ideas of Makam and Mode // Proceedings of the IV International Musicological Symposium ‘Space of Mugham’. March 12–14, 2015, Baku, Azerbaijan / Edit by Suraya Agaeva. Baku: Serq-Qerb, 2015. P. 293–305.
8. *Öztürk, Okan M.* How Was the Traditional Makam Theory Westernized for the Sake of Modernization? // Rast Müzikoloji Dergisi. 2018. No. 6 (1) P. 1769–1787. <https://doi.org/10.12975/pp1769-1787>
9. *Porta, Iohn Baptist, a Neopolitane.* Natural Magick : in XX Books. London, 1658. 424 p.

MÜSƏLMAN DÜNYASININ MUSIQİSİ HAQQINDA: KİTAB ÜZƏRİNDƏ DÜŞÜNCƏLƏR

YEVGENIYA XAZDAN

*Etnomuziqişünas, sənətşünaslıq namizədi,
müstəqil tədqiqatçı, Sankt-Peterburq Bəstəkarlar İttifaqının üzvü*

Xülasə

“Sədra” nəşriyyatında müsəlman Şərfinin musiqi mədəniyyətinə dair yeni məqalələr toplusu nəşr olunub. Kitab Şimali Afrika, Qərbi və Mərkəzi Asiya da daxil olmaqla geniş ərazini əhatə edən tədqiqatları ehtiva edir ki, bu da bizə bu mədəni klasterin ənənələrinin regional müxtəlifliyini müşahidə etməyə imkan verir. Kitabdakı məqalələr Tunis, İran, İraq, Türkiyə, Azərbaycan, Özbəkistan, Tacikistan, Tataristan, həmçinin Almaniya, Fransa və Rusiyadan olan on səkkiz müəllif tərəfindən yazılmışdır. Burada tarixi, etnoqrafik və analitik əsərlər təqdim olunur. Tədqiqatın predmeti musiqi sənətinin bir sıra tarixi inkişaf dövrləri, yerli ənənələr, bəzi ayin və janrlar, müsəlman dünyası üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edən etik-estetik baxışlar, eləcə də görkəmli musiqişünasların fəaliyyətidir. İran alimlərinin ənənəvi baxışlarını əks etdirən mətnlərdən akademik musiqişünaslığa daha yaxın olan metodlara əsaslanan əsərlərə rəvan keçidi həyata keçirən “İslam musiqisi” silsiləsinin ilk toplusundan fərqli olaraq, yeni nəşrdə müxtəlif tədqiqat paradigmaları qarşı-qarşıya gəlir, bəzi müəlliflər öz yaradıcılıqlarında müxtəlif yanaşma elementlərini birləşdirirlər.

Açar sözlər: Şərq musiqi ənənələri, İslam sivilizasiyasının musiqisi, musiqi nəzəriyyəsi, tədqiqat yanaşması, məqam, dəstgah, lad sistemi.

ON THE MUSIC OF THE MUSLIM WORLD: REFLECTIONS ON THE BOOK

YEVGENIYA KHAZDAN

*Ethnomusicologist, candidate of art education,
independent researcher
member of the Union of Composers of Saint Petersburg*

Abstract

A new collection of articles on the musical culture of the Muslim East was published by ‘Sadra’. It contains research covering a vast area, including North Africa, West and Central Asia, allowing us to observe the regional diversity of the traditions of this cultural cluster. The articles in the book were written by eighteen authors from Tunisia, Iran, Iraq, Turkey, Azerbaijan, Uzbekistan, Tajikistan, Tatarstan, as well as Germany, France and Russia. Historical, ethnographic, and analytical works are presented here. The subjects of research are a number of historical periods of development of musical art, local traditions, some rituals and genres, ethical-aesthetic views so important for the Muslim world, as well as the activities of outstanding musicians. Unlike the first collection of the Music of Islam series, which made a smooth transition from texts representing traditional views of Iranian scholars to works based on methods more familiar to academic musicology, in the new edition confront different research paradigms, and some authors combine elements of diverse approaches in their work.

Keywords: musical traditions of the Orient, music of the Islamic civilization, music theory, research approach, maqam, dastgah, musical mode system

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 03.04.2025

Qəbul olunma tarixi: 21.04.2025

RESENZİYALAR. RƏYLƏR. İCMALLAR
РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ
REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

UOT 78.03

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16415654>

“ORQAN VƏ MUĞAM MUSIQİSİ AXŞAMI”
ADLI KONSERTİN TƏƏSSÜRATLARI

AYTƏN BABAYEVA*

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sitat gətirmək üçün: Babayeva A. “Orqan və muğam musiqisi axşamı” adlı konsertin təəssüratları // // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025.Vol.27/№2 (103), – s.105-109.

ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ КОНЦЕРТА

«ВЕЧЕР ОРГАННОЙ МУЗЫКИ И МУГАМА»

АЙТАН БАБАЕВА

Доктор философских наук в области искусствоведения, доцент

IMPRESSIONS OF THE CONCERT

"EVENING OF ORGAN AND MUGHAM MUSIC

AYTAN BABAYEVA

Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində Qərb və Şərq musiqi mühitinin əlaqələndirilməsindən yaranan konsertlərin keçirilməsi böyük maraqla qarşılır. Bu silsilədən olan növbəti konsert programı isə Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ilə xalq mahnı və rəqslərinin Avropa mənşəli

* ©Aytən Babayeva, 2025

musiqi alətlərində ifa olunmasına əsaslanmışdır. Konsertin təşkil olunması zamanı milli musiqi mədəniyyətimizə xas musiqi nümunələrinin Avropa alətlərində ifaçılıq xüsusiyyətlərinə əsasən səsləndirilməsi amili nəzərə alınmışdır. Eyni zamanda konsertin keçirilməsi Azərbaycan Bəstəkar İttifaqının 90 illik yubileyinin keçirildiyi dövrə təsadüf etdiyi üçün əsas məqsəd bu istiqamətdə gənc musiqiçilərin öz töhfələrini verməkdən ibarət olmuşdur.

Qeyd edək ki, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 90 illik yubiley tədbirlərinin keçirilməsi ölkəmizin mədəni həyatını zənginləşdirməklə yanaşı, yeni yazılmış əsərlərin səsləndirilməsi və istedadlı gənc musiqiçilərin üzə çıxarılması ilə əlamətdar oldu. Müxtəlif musiqi məkanlarında təşkil olunan çoxsaylı tədbirlərin əksər hissəsi Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının musiqi mədəniyyətinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynamasını təsdiqləməklə yanaşı, həm də bu yaradıcı təşkilatın musiqi təhsili sahəsində ən yaxşı ənənələrin qorunub saxlanması və yeniləndirilməsi prinsiplərinin də göstəricisidir. Bu baxımdan M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Kamera və Orqan musiqisi zalında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 90 illik yubileyi ilə əlaqədar “Orqan və muğam musiqisi axşamı” adlı konsertin keçirilməsi müasir dövrdə musiqi təhsili və ifaçılıq sahəsində bəstəkar və ifaçılar arasında qarşılıqlı əlaqənin nümayiş etdirilməsinin ən parlaq nümunəsi kimi dəyərləndirilə bilər.

Tədbirdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zemfira Qafarova, bəstəkar Rüşət Ramazanov və musiqi ictimaiyyətinin tanınmış nümayəndələri iştirak etməklə, gənc musiqiçilərin ifaçılıq bacarıqlarını nümayiş etdirmələrinə dəstək göstərdilər.

Ənənə və varislik prinsipi üzrə təşkil olunan konsertdə gənc musiqiçilərlə yanaşı, müəllimlərin də çıxış etməsi, eyni zamanda tədbiri hesabat əhəmiyyətli konsert kimi dəyərləndirməyə imkan verirdi. Hesab etmək olar ki, bu kimi konsertlərin təşkil olunması müəllim və tələbə arasında yaradıcı əlaqənin yaradılmasına bilavasitə təsirini göstərməklə yanaşı, həm də gənc musiqiçilərin professionallıq səviyyəsinin yüksəlməsində, onların püxtələşməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Ümumiyyətlə, bu kimi konsertlərin keçirilməsi gənc musiqiçilərin ifaçılıq bacarıqlarının nümayiş olunması ilə yanaşı, onların tamaşaçı ilə ünsiyyəti zamanı özünü formalaşdırmasına da imkan yaradır.

Konsertdə Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi, Əməkdar incəsənət xadimi, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Rəsimə Babayeva, müəllim Gülnar Mirqasım, həmçinin, Beynəlxalq Müsabiqələr Laureatı Nigar Məmmədova və hazırda Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin tələbəsi olan Kənan Qasımlı iştirak edərək, konsertdə canlanma yaratmışlar.

Tədbirdə Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının nəzdində fəaliyyət göstərən “Bakının ulduzları” adlı instrumental ansamblı da iştirak etmişdir. Xatırladaq ki, 2022-ci ilə yaranan ansamblın bədii rəhbəri sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının dosenti Lalə Hüseynlidir. Ansamblın tərkibinə respublika və beynəlxalq müsabiqələr laureatları, eyni zamanda prezident təqaüdcüsü olan yeddi istedadlı gənc daxildir: Əhmədzadə Emil (fortepiano), Hüseynov Kənan (tar), Məmmədov Nihad (kamança), Mehdizadə Nizami (nağara), Əhmədov Rəvan (balaban, klarnet), Mehdizadə Nihad (balaban, klarnet), Şərifzadə Məhəmməd (qarmon). Ansambl qısa müddət ərzində yaranmasına baxmayaraq, Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası ilə yanaşı, eyni zamanda müxtəlif respublika və beynəlxalq əhəmiyyətli tədbirlərdə, simpozium və konfranslarda çıxışları ilə dinləyiciləri valeh etməyi bacarmışlar.

Konsertin proqramı repertuar zənginliyinə malik idi. Belə ki, konsertdə Azərbaycan bəstəkarlarının orijinal əsərləri və köçürmələri ilə yanaşı, xalq mahnı və rəqsləri də səslənmişdir. Qeyd etməliyik ki, proqrama daxil olan musiqi nömrələrinin tərtibi zamanı milli ənənələrə bağlılıq nəzərə alınmış və tamaşaçıların musiqi zövqünün milli ruha köklənməsinə üstünlük verilmişdir.

Tədbiri giriş sözü ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının müəllimi Gülnar Mirqasım açaraq, təşkil olunan konsertin əsas məramını, əsas məqsədini açıqladı. Konsert professor Rasimə Babayevanın ifasında tanınmış bəstəkar Nazim Əliverdibəyovun “Bayatı-Şiraz” muğam kompozisiyasının orqanda səslənməsi ilə başladı. Daha sonra “Bakının ulduzları” instrumental ansamblının ifasında Üzeyir Hacıbəylinin “Fantaziya”sı səslənərək, konsertdə canlanma yaratdı.

Ardınca Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının tələbələrinin ifasında Vasif Adıgözəlovun “Laylay” (Kənan Hüseynov), Hacı Xanməmmədovun Kamança üçün konsertinin II hissəsi (Rasimə Babayeva (orqan) və Nihad Məmmədov (kamança)), F.Əmirovun işləməsində “Gözəlim sənsən” xalq mahnısı (Emil Əhmədzadə - piano və Gülnar Mirqasım - orqan), Cahangir Cahangirovun “Alagöz” mahnısı (Kənan Qasımzadə (xanəndə), Həsən Rzayevin “Çahargah rapsodiyası” (Nigar Məmmədova - orqan), “Sarı gəlin” və “Yaylıq” xalq mahnıları (Emil Əhmədzadə - piano və Gülnar Mirqasım - orqan), Rüfət Ramazanovun “And” poeması (Gülnar Mirqasım - orqan və Kənan Qasımzadə - xanəndə), Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Dumanlı Təbriz” əsəri (Rəvan Əhmədov - klarnet və Nihad Mehdizadə - klarnet), Vasif Adıgözəlovun “Bakı” (Məhəmməd Şərifzadə) və “Muğam-fantaziya”sı (Nigar Məmmədova - orqan), Niyazinin “Qaytağı” əsərləri gurultulu alqışlarla qarşılandı.

İfaçı tərkibindən də göründüyü kimi, konsertdə Avropa musiqi alətləri ilə milli xanəndəlik sənəti uzlaşdırılmış, musiqi mədəniyyətimizin inkişafı mərhələsində əldə olunmuş nailiyyətlər cəmləşdirilmişdir. Xüsusilə, “Gözəlim sənsən”, “Sarı gəlin” və “Yaylıq” xalq mahnılarının orqan

və fortepiano alətlərində ifa olunması konsertdə milli musiqinin qanunauyğunluqlarının daha da qabardılmasına səbəb olmuşdur. Xalq mahnılarının səciyyəvi xüsusiyyətlərinin orqan alətində səsləndirilməsi bu əsərlərə sanki yeni nəfəs verərək, onların Avropa alətinin qədim ruhu ilə qovuşaraq, yeni ahəngdə səslənməsinə imkan yaratmışdır.

Konsertdə Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrlı əsərlərinin orqan üçün köçürmələri də maraqla qarşılandı. Ümumiyyətlə, orqan üçün yazılmış əsərlərin məhdud sayda olmasını nəzərə alsaq, Azərbaycan bəstəkarlarının hamı tərəfindən tanınan və sevilən əsərlərinin əsasən orqan alətində müxtəlif köçürmə və işləmə şəklində səslənməsi konsertin ümumi əhvali-ruhiyyəsinə yeni çalarlar bəxş etdi.

Hacı Xanməmmədovun Kamança üçün konsertinin II hissəsinin orqanda Rasimə Babayeva və kamançada Nihad Məmmədov tərəfindən səsləndirilməsi Şərq və Qərb musiqi mühitini təmsil edən alətlərin maraqlı tembr sintezini yaratmağa müvəffəq oldu. Eyni zamanda Nigar Məmmədovanın Həsən Rzayevin “Çahargah rapsodiyası”nı orqanda ifa etməsi həmin əsərə yeni tembr rəngarəngliyi bəxş etdi.

Konsertdə Azərbaycan bəstəkarlarının orqan üçün yazılmış əsərləri də ifa olundu. Bu baxımdan gənc ifaçılar Rüfət Ramazanovun “And” poemasını məsuliyyət hissi ilə ifa edərək, tamaşaçıların rəğbətini qazanmağa müvəffəq oldular.

Konsertin proqramı tamaşaçıları Qərb və Şərq alətlərinin sintezinə əsaslanan musiqi dünyasına apararaq, milli musiqimizin özünəməxsus xüsusiyyətlərini, müxtəlif çalarlığını Avropa alətlərində - orqan və pianoda hiss etməyə kökləməyə nail oldular. Eyni zamanda konsert akademik təhsil pilləsində təhsil alan tələbələrin milli musiqinin qanunauyğunlarına bələd olması və onları ruhən hiss etmələri üçün də mühüm amil oldu. Azərbaycan bəstəkarlarının xalq mahnı və rəqslərinin janr və obraz-emosional məzmununun, rəngarəngliyinin göstərilməsi Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının tələbələri ilə yanaşı, eyni zamanda konsert boyu parlaq çıxışları ilə yadda qalan Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının “Bakının ulduzları” ansamblı tərəfindən də aydın təzahürünü tapdı. Milli ruhlu musiqi nömrələrinin bir-birini əvəz etməsi konsertə emosional başlanğıc və gümrahlıq, lirik romantiklik və əzəmətli səslənmə gətirərək, tədbirin xoş notlar üzərində tamamlanması ilə nəticələndi.

Əlamətdar haldır ki, “Orqan və muğam musiqisi axşamı” adlı konsert Azərbaycan Bəstəkar İttifaqının 90 illik yubileyi çərçivəsində Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının tələbələrinin keçirdikləri yekun tədbirlərdən biri kimi dəyərləndirilə bilər. Məhz bu səbəbdən konsertin proqramı xüsusi bir şəkildə, əsasən Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri əsasında tərtib olunmuşdur.

Ümumiyyətlə, belə səpkili konsertlərin davam etdirilməsi və ifaçıların öz ifaçılıq bacarıqlarını müntəzəm şəkildə göstərməsi nəzərdə tutulmuşdur.

Ümumiyyətlə, müəllim və tələbələr arasında yaradıcı münasibətlərə əsaslanan belə konsertlərin təşkil olunması məqsəddən və məramdan asılı olmayaraq, hər zaman aktual əhəmiyyətə malikdir. Xüsusilə, gənc ifaçıların səhnə həyatına qədəm qoymasında, onların çıxışlarının professional musiqiçilər tərəfindən izlənməsi bu səpkili konsertlərin əhəmiyyətini daha da artırır. Bu baxımdan “Orqan və muğam musiqisi axşamı” adlı konsertdə milli musiqi və orqan alətinin əlaqələndirilməsinə Qərb və Şərq sintezindən yanaşılması tamaşaçıların maraqlı təəssüratları ilə qarşılandı.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 18.04.2025

Qəbulolunma tarixi: 02.05.2025