

Məryam MƏMMƏDZADƏ

AMK-nın müəllimi və doktorantı

Elmi rəhbər: Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sənubər Bağirova

Ünvan: Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç.7

E-mail:memmedzade.meryam93@mail.ru

İRANDA QACARLAR DÖVRÜNDƏ KLASSİK MUSIQI VƏ KAMANÇA İFAÇILIĞINA DAİR

***Xülasə:** Bu məqalə Azərbaycan musiqişünaslığında müraciət olunmamış istiqamətə işıq tutur və burada istifadə edilən ədəbiyyatın bir çox hissəsi ilk dəfə olaraq Azərbaycanda elmi dövriyyəyə daxil edilir. Məqalə İran mədəniyyətinin əsasən XIX əsrin ikinci yarısından XX əsrin əvvəllərinə kimi mövcud olan musiqi mühiti və klassik musiqisinin bəzi məsələlərini araşdırmaq məqsədini daşıyır. Lakin XIX əsrin birinci yarısındakı, yəni Qacarlar hakimiyyətinin erkən dövrünün saray incəsənəti və musiqi mühiti haqqında musiqi elminizdə az məlumat olmasını nəzərə alaraq Giriş hissəsində biz bu mətləblərdən də bir qədər danışmağı zəruri bilirik.*

***Açar sözlər:** Qacarlar, İran klassik musiqisi, rədif, kamança ifaçılığı, musiqi improvizasiyası*

Giriş:

XIX əsrin birinci yarısında İranda saray incəsənətinə ümumi nəzər

XIX əsr İran tarixində mürəkkəb dövr idi. Bu əsrin birinci yarısında siyasi, iqtisadi və hərbi cəhətdən zəifləmiş İran dövləti Rusiya imperiyasına iki hərəkəmlə kampaniyasında (1813 və 1828-ci illərdə) məğlub olaraq öz ərazisinin bir qismini, xüsusən azərbaycanlıların yaşadığı torpaqları Rusiyaya geri alınmayacaq şəkildə verməli oldu. Bununla yanaşı, incəsənət baxımından XIX əsr İran mədəniyyətində canlanma dövrü sayıla bilər. XVIII əsrin sonundan XX əsrin birinci rübünə kimi İranda hakimiyyətdə olmuş Qacarlar (Qovanlı türk tayfasına mənsub olan azərbaycanlı sülalə) öz hakimiyyətinin və ümumilikdə iqtidarın mədəni imicinin möhkəmlənməsi üsullarından biri kimi incəsənətə və musiqiyə xüsusi nəzər yetirirdi (Qeyd 1). Qeyd etmək lazımdır ki, XIX əsrin son rübünədək İranda musiqi və rəngkarlıq sənəti sahəsində ən yüksək bədii nailiyyətlər, əsasən, saray mühitində yaranmışdı.

Qacarlar dövrü İran mədəniyyətinin rəsm sənəti kontekstində yeni üslubun yaranması və inkişafı ilə iz qoyaraq dünya incəsənəti tarixinə “Qacarlar üslubu” adı ilə daxil oldu. Bu üslubun təməl prinsiplərinin Fətəli Şah Qacarı hakimiyyəti dövründə (1797-1834) meydana gəldiyi qeyd olunur. Saray rəngkarlığında və xüsusilə də portret janrında bərqərar olmuş Qacarlar üslubu həmin əsrin ikinci yarısında, yəni Nəsrəddin Şah Qacar dövründə isə bir sıra yeni əlamətləri ilə səciy-

yələnilir. Portret, məişət janrı, kitab miniatürü, mənzərə, natürmort və dekorativ incəsənətin müxtəlif növlərində inkişaf edən rəsmi üslub bir qədər demokratikləşərək, müəyyən sərbəstlik əldə etdi. Rəsmi saray təsvirlərindən azad olan bu növ və janrlarda İran təsviri incəsənətinin Avropa realist incəsənəti, xüsusilə də Fransanın rəngkarlıq təcrübəsi ilə yaxınlaşması özünü daha qabarıq büruzə verir. Qacar dövrü rəngkarlığının əzəmətli cəhətlərini Məhəmməd Rza Qəffari Nəmin özünün “Qacar dövrü rəssamlığında realizm (1795-1925)” məqaləsində aşağıdakı kimi izah etmişdir: “İnsan və onun vəziyyətlərinin təsvirləri ilə bağlı rəsmlər, yeni xalqlarda həqiqi ədəbi mövzuların işlənilməsi, ənənəvi üsullarla yanaşı Avropa üsullarının işlədilməsi, Qacar dövrünün əvvəlində Avropa üsullarının həddən artıq uyğunlaşdırılması və bu dövrün sonunda ondan üz döndərilməsi, son olaraq sənət meyarlarında şərqdən qərbə dönüş gerçəkləşdi” [4, s. 93].

“Qacar dövrü” musiqi sənətində də eyni ad və yenilikçi islahatlarla tarixə düşdü. Artıq Fətəli şah dövründə İranda musiqi sənətində “*rədif*” ideyası formalaşmaqla yanaşı tar ifaçılığında da getdikcə geniş vüsət alır. XIX əsrin əvvəllərindən etibarən İran cəmiyyətində musiqi sənətinə və musiqiçilərə qarşı münasibət dəyişməyə başlamışdı: musiqi cəmiyyət tərəfindən müzakirə olunur, saray musiqiçilərinin ifaçılıq məharətindən söz açılırdı. Musiqi sənəti ölkə daxilində indiyədək əldə etmədiyi nüfuza sahib oldu. Adətən, İran cəmiyyəti musiqiçilərə sosial təbəqə içərisində aşağı sinif münasibəti göstərirdi. Buna görə də İranda müsəlmanlardan çox az insan musiqiçi olmaq istəmiş və övladlarının musiqiçi olmasına icazə verməmişdilər. Əsrlər boyu tətbiq edilən dini qadağalar musiqi sənətini müəyyən tərzdə istiqamətləndirmişdi. İran din xadimləri musiqinin psixoloji təsirini nəzərə alaraq, məhz dini emosiyaları artıran mərsiyə, nöhə, rövzə, təziyə kimi dini musiqi formalarına dəstək və üstünlük verirdilər. Qacarlar dövründən başlayaraq isə İranın musiqi həyatında yeni, dünyəvi xarakterli meyllər formalaşır. Belə ki, musiqi ifaçılığında dini (mərsiyəxanlıq, rovxəxanlıq, təziyə) formaları ilə bərabər saray musiqi məclisləri, bəzm və mey məclisləri getdikcə geniş yer alır.

Fətəli şahın sarayında böyük qrup musiqiçilər mövcud idi. Bir hissəsi müstəqil, bir hissəsi isə saraya tabe olan “Dəstə” (dasteh) adlanan qruplar içərisində qadın musiqiçilər də yer almışlar. Onların arasında ən məşhurları Zöhrə və Mina idi. Bu iki qadın musiqiçilər məşhur müğənni olub kamançanı öz dəstələrində ən əhəmiyyətli alət kimi istifadə edirdilər [12].

Fətəli şahın dövründəki saray musiqi mühitindən və musiqi ifaçılığından maraqlı məlumat İran alimi Əmir Xosrov Purcavadinin (Pourjavady) dissertasiya işində təqdim edilir. Onun bilgilərinə görə Fətəli şah dövründə *dastgāh-e bāzigar-khāneh* (əyləncələr otağı) adlı məclislər təşkil olunurdu [6, s. 36]. Yuxarıda adını çəkdiyimiz Zöhrə və Mina kimi musiqiçilərin dəstələrindən başqa bəzi kişi ifaçılar da bu məclislərə daxil olurdu.



Şəkil 1. Musiqi məclisi, XX əsrin əvvəlləri [9, s.6]

Bu qəbildən olan kamança ifaçıları sırasında 1835-ci ildə vəfat etmiş Rəcəb Əli Xan Kərmanınin adı çəkilir. O, sarayın musiqiçi başı və mütrübbası (Qeyd 2) vəzifəsində çalışırdı. Purcavadi polşalı şərqsünas alim, bir müddət Rusiyanın İrandakı konsulu vəzifəsində çalışan Aleksandr Xodzko`nun (Alexander Chodźko, 1804-1891) Rəcəb Əli Xanla Təbrizdə olarkən tanış olduğunu və onu virtuos kamançaçı adlandırdığını qeyd edir [6, s. 49]. Rəcəb Əli Xan sarayı tərk etdikdən sonra vəzifəsini İslamı qəbul etmiş yəhudi kamançaçı Çalançı Xana (Chālānchi Khān) həvalə etmişdi. 1840-cı illərdə bu cür məclislər zəifləməyə başlayır, yerini daha professional musiqi icra edən kişi musiqiçilərə ötürür [6, s. 37]. Fətəli şahın oğlu Məlik Qasım Mirzənin sarayına 1840-cı ildə Parisdən dəvət olunan arxeoloq və politoloq alim Ejen Flandin (1809-1889) burada olan musiqiçilər haqqında məlumat verir və bu yazısında həmin dövrün daha bir kamança ifaçısı “kor kamançaçı”nın adını qeyd edir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, kamança ifaçılığı təkcə professional musiqi ifaçıları tərəfindən deyil, hətta musiqi həvəskarlarının, o cümlədən zadəgan təbəqəsindən olan insanların da marağını çəkirdi. Bunların arasında Fətəli şahın oğlu Fətullah Mirzə (1811-1869) və Məhəmməd Şahın qardaşı Firuz Mirzə (1818-1886) kimi yuxarı rütbəli həvəskar kamança ifaçılarının adları da bəllidir.

XIX əsrin birinci yarısında saray musiqi mühiti və musiqi ifaçılığının qısa icmalını yekunlaşdırarkən bu tarixi zaman kəsiyini İran mədəniyyətində mütərəqqi və islahatçılıq meyllərinin erkən dövrü kimi səciyyələndirə bilərik. Bu meyllər Nəsrəddin şah dövründə (XIX əsrin ikinci yarısında) geniş inkişafını taparaq dövrün ən xarakterik cəhətini təşkil etmişdir.

İran mədəniyyətinin “Qızıl Dövrü”

“Naseri dövrü” adını almış zaman kəsiyi İranın ictimai, mədəni və o cümlədən də musiqi həyatında “Qızıl dövrü” kimi tanınmışdır. İran taxtında yarım əsr

qalan Nəsrəddin Şahın dönəmi (1848-1896) elm, təhsil, mətbuat və musiqi sahəsində bir sıra islahatlarla nəticələnmişdir. Elm və təhsil sahəsində “Naseri” dövrünün ən böyük nailiyyəti Tehran universitetinin (“Dar-ül Fünun”) açılması idi. 1851-ci ildə təsis edilmiş bu universitet İranın ilk ali təhsil müəssisəsi olaraq Nəsrəddin şahın yenilikçi sədrəzəmi Əmiri Kəbir tərəfindən orduya hərbi zabıt və dövlət idarəçilik kadrlarını yetişdirmək məqsədini daşıyırdı. Geologiya, tibb, riyaziyyat, fars, ərəb, ingilis, rus dilləri, fizika, coğrafiya kimi fənlərin tədrisi ilə yanaşı, sonradan bu siyahıya rəsm və musiqi dərsləri də əlavə olunur. 1856-cı ildə universitetin nəzdində musiqi bölməsi açılır. “Musiqi bölməsinin açılması ilə ölkədə musiqi tədrisi <...>, bir çox yeni metodların tətbiqi və terminologiyanın yaradılması kimi proseslər başlamışdır” [5, s. 105]. Nəticədə, musiqi müasir bir elm olaraq qəbul edilir, dərslər kitabları hazırlanır və İran musiqisi ilk dəfə Avropa üsulu ilə nota yazılır. Bəzi mənbələrdə şahın “Dar-ül Fünun”a etdiyi illik ziyarətlərdə bütün dərslərdən daha çox musiqi dərslərində iştirakı ifadə edilir [5, s. 105].

Nəsrəddin şahın musiqi islahatları çərçivəsində 1856-cı ildə Tehrana iki fransız musiqiçi – Buske (*Bousquet*) və onun köməkçisi Ruayon (*Rouillon*) dəvət olunur. Onlar tələbələrə qərb musiqisindən parçalar öyrətməkdə, Qərb musiqi akkord sistemi, musiqi alətləri və musiqi nəzəriyyəsinə dair kitabları fransızcadan farscaya tərcümədə nailiyyət qazana bilmişlər.

Avropa musiqi sisteminə daha da artıq yiyələnmək məqsədilə 1867-ci ildə İran hökuməti Fransadan daha bir professional musiqi müəllimini də dəvət etmişdi. Bir il sonra Paris Konservatoriyasından Alfred Jan-Batist Lemer (*Alfred Jean-Batiste Lemaire*, 1842-1909) Tehrana gəlir. O, İran tarixində Qərb musiqi təhsili üzrə ən nüfuzlu şəxslərdən biri kimi qəbul edilir. Tehrandakı 40 illik fəaliyyət göstərən musiqiçi ilk olaraq sarayın musiqi direktoru təyin edilmiş, sonralar “Dar-ül Fünun”un musiqi bölməsinin başına gətirilərək “*muzikâncıbaşı (chef du musique of Iran)*” dərəcəsinə yüksəlmişdir. İran alimi Bəstəninəcad Lemerin İran musiqisinə verdiyi töhfələri 8 bənd şəklində açıqlayır: [5, s.106]

1. Qərb metoduyla tədris verən ilk musiqi məktəbinin açılması;
2. Violin kimi daha sonra İran musiqisində əhəmiyyətini qoruyan bəzi Qərb musiqi alətlərinin populyarlıq qazanması;
3. İran musiqisinin ilk dəfə Qərb not sistemi ilə yazılması;
4. Musiqi nəzəriyyəsi və praktikasına dair nəşrlərin farsca çap olunması;
5. İran musiqi əsərlərinin orkestr və fortepiano üçün işlənilməsi;
6. İran ziyalıların musiqiyə olan münasibətinin müsbət yönə doğru dəyişməsi;
7. İranda ¼ tonun Qərb “yarım ton” adı ilə dəyişdirilməsi;
8. Fransız musiqi terminologiyasının daha işlək hal alması.

İran üçün dövrün önəmli hadisələrindən biri də 1871-ci ildə “Dar-ül Fünun”un müdiri və Təhsil naziri Məkbər`üd Dövlə tərəfindən Tehrandakı avropalılar üçün ilk dəfə olaraq konsert təşkil olunmasıdır. Konsertə həmçinin, saray işçiləri və İran ziyalıları da dəvət olunmuşdu. 1873-cü ildə Nəsrəddin şah ilk Avropa

səyahətinə çıxmış, İrana geri qayıdarkən buraya bir neçə piano aləti gətirərək hərəmindəki qadınların öyrənməsini istəmişdi.

Nəsrəddin şah musiqi sənətinin mühafizəsində öncül hesab olunurdu. Onun hakimiyyəti Qərb musiqisinin İrana nüfuz etdiyi dönmə sayılır. Lakin maraqlısı odur ki, Nəsrəddin şah şəxsi həyatında ənənəvi İran musiqisinə üstünlük verirdi. İran alimi Maraşinin fikrincə onun musiqi zövqü və təfəkküründə mühafizəkar cizgilər ön planda idi [5, s. 111]. Təsadüf deyil ki, Nəsrəddin şah dini musiqi formalarına da dəstəyini əsirgəməirdi. Məsələn, o, təziyə tamaşalarının daha geniş alınacağı “*Təkyə-i Dövlət*” monumental binanın tikilməsini əmr edir. (Qeyd 3) Qeyd etmək lazımdır ki, o dövrün musiqiçilərinin bir çoxu da mühafizəkar mövqedə qalmışlar. İranda formal musiqi təhsilin təsis olmasına baxmayaraq, İran musiqiçiləri əsasən ustad-şagird ənənəsiylə dərslər keçirdilər. Hətta Qacar dönəminin son illərində onların böyük bir qismi İranın ənənəvi musiqi mirasını sonrakı nəsllə olduğu kimi ötürmək niyyətində olmuşlar. Beləliklə, demək olar ki, musiqi sahəsində Nəsrəddin şahın islahatları İranın müasirlik ilə ayaqlaşmasına yönəlmiş addımlar olsa da, bu tədbirlər səthi xarakter daşıyırdı. Şahın Qərb musiqisinin İranda təsirinə müsbət münasibəti isə yalnız ölkəsi üçün təsəvvür etdiyi yenilik arzuları idi.

İran klassik musiqisində Qacar üslubu

Bir sıra Qərb və İran alimləri İran klassik musiqisinin inkişafında bir neçə mərhələləri müəyyən edirlər. 2009-cu ildə İranın Mahur Mədəniyyət və İncəsənət İnstitutu tərəfindən buraxılmış “*An Introduction to Iranian Music*” (İran musiqisinə giriş) nəşrində İran klassik musiqisində dörd üslub haqqında danışılır. Bunlar “Qacar”, “Vəzir”, “Orta” (keçid) və “İntibah” üslubları kimi müəyyənləşdirilir [18, s. 22]. Hazırkı məqaləmizdə əsasən “Qacar” musiqi üslubu və onun nümayəndələri haqqında söhbət gedəcək.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, “Qacarlar dövrü” müasir İran klassik musiqisinin əsasının qoyulduğu vaxt olaraq qəbul edilir. Bu üslubu təmsil edən musiqiçilər mübahisəsiz İran klassik musiqisinin ustadları hesab olunur. Bunların sırasında ilk növbədə 1861-ci ildə vəfat etmiş məşhur tar və setar ifaçısı Ağa Əli Əkbər Farahani və onun ailə üzvlərinin – oğlanları Mirzə Abdullah və Ağa Hüseyn Qulu, qardaşı oğlu Ağa Qulamhüseynin adları çəkilə bilər. Qacar üslubunun bir sıra digər təmsilçiləri də var ki, onlar İranın klassik musiqi ifaçılığında xüsusi yer tutmuşlar. Bu sırada həmçinin Pəhləvi dövründə yaşayıb yaratmış Morteza Neydavud (1900-1990) və Əli-Əkbər Şahnazi (1897-1984) də daxil edilə bilər. Bu musiqiçilər zaman baxımından “**Orta Dövrə**” aid olsalar da onlar köhnə dəbin təbliğçiləri olmuşlar. İran klassik musiqisinin “Qızıl Dövrü” sayılan zaman kəsiminə bu illər də daxildir. Çünki musiqiçilərin əksəriyyəti hələ tarixi ümumşərq köklərindən ayrılmamış və Qərb musiqi sisteminə uyğunlaşmayaraq ənənəvi musiqi və onun ifaçılıq prinsiplərinə sadıq qalmışlar. Beləliklə, bu dövrdə yaşayan ustadlar klassisizmin pionerləri kimi qəbul edilir.

İranda “klassik musiqi” dedikdə İran *rədifi* nəzərdə tutulur. *Rədif* İranın daxilində yaşayan xalqların musiqi xəzinəsinin böyük bir məcmuəsini təşkil edir. Türk musiqişünası Yaser Atar yazır ki, “*rədif*” sözü Qacarlar dövründə istifadə edilməyə başlamışdır [15]. Bu sözün hərfi mənası “sıra” deməkdir. Amerikalı alim, Harvard universitetinin professoru Ella Zonis *rədifi* melodiyaların böyük kolleksiyası kimi təqdim edir [8, s. 1-2]. Lakin İranda *rədif* sözü bir musiqi termini kimi həm İran klassik ənənəvi musiqisinin repertuarını təşkil edən havaların toplusuna, yəni 12 dəstgah sisteminə, həm də dəstgahların hər birinə aid edilir.

Eyni sıradan olan “*dəstgah*” və “*rədif*” terminləri əsasən məqam sırası, məqamların düzüm qaydası kimi anlaşılır. Dəstgah əslində bir neçə müəyyən məqamların “dəstidir”. Bununla belə, bir kompozisiya olaraq, İran dəstgahı *piş-dəraməd*, *çahar mizrab*, *guşə*, *avaz* və *təsnif* adlı kiçik musiqi janrlarını özündə ehtiva edir. Həmin prinsiplər özünü Azərbaycan dəstgahlarının quruluş əsasında da əks etdirir. Azərbaycan muğamının tədqiqatçısı S.Bağirovanın Azərbaycan Sovet Ensiklopediyasında 1983-cü ildə dərc edilmiş “Muğam” məqaləsində oxuyuruq ki, “Hər bir dəstgah müəyyən sistemə salınmış kanonizə edilmiş <...> məqamlar məcmusundan ibarətdir” [3, s. 83]. Bu fikri digər məqalələrində davam etdirərək tədqiqatçı yazır ki, belə məqam silsilələrinin əsasında meydana gələn musiqi forması dəstgah adı altında XIX əsrin birinci rübündə İran musiqisində bərqərar oldu [2, s. 103] və “dəstgahı təşkil edən hissələr özünün forma, janr və melodik tipinə görə bir-birindən fərqlənir” [7, s. 29]. Belə ki, Azərbaycan dəstgahları muğam, *təsnif*, *rəng* və *zərbi-muğam* kimi müstəqil musiqi janrları bir kompozisiya vahidində birləşdirdi və bu cür “çoxjanrlı kompozisiyalar XVIII-XIX əsr İran və Orta Asiya (Turan) xalqlarının musiqi praktikasında geniş yer almışdır” [7, s. 30].

Dəstgahın tərkibini təşkil edən hissələr üsullu və üsulsuz havalardan ibarətdir. Üsulsuz havalər müəyyən məqam çərçivəsində əmələ gələn melodiya modelləridir və onların icrası improvizə sənəti üzərində qurulmuşdur. Bu improvizələr hər ifaçının müstəqil xəyal məhsulu olub bədahətən yaranma xüsusiyyətinə malikdir [13]. Yəni hər bir musiqiçi *rədifi* icra edərkən improvizə etdiyi parçanın bəstəkarına çevrilir. Ustad ifa əsnasında öz zövqü, düşüncəsi və hissi çərçivəsində guşələri ardıcıl düzərək *rədifi*n fərdi bir nümunəsini meydana gətirir. Beləliklə, *rədiflərin* məzmun və uzunluğuna görə bir-birini təkrar etməməsi onların fərqli səslənməsinə zəmin yaradır. İfa olunan *rədifi*n heç vaxt olduğu kimi ikinci dəfə səsləndirilməsi mümkün deyil.

İran *rədif* musiqi ifaçılığında *Qacar üslubu* tarixən ən erkən ifa üslubu sayılır. Yuxarıda adı çəkilən mənbədə (*Introduction to Iranian Music*) bu üslub və onun ifa xüsusiyyətləri haqqında dərc edilmiş bəzi fikirlər bizim müşahidələrimizlə üst-üstə düşür. Bu müşahidələrə görə, *rədif* ifaçılığında sərbəst ölçü sabit ölçüyə nəzərən daha çox istifadə olunur. İfaçı öz virtuozluğunu daha çox həmin sərbəst ölçülü bölmələrdə nümayiş etdirir. Burada improvizəyə geniş yer verilir,

lakin improvizə olunduğu melodik ideyalar, təbiidir ki, *rədifə* əsaslanır. Belə ki, *rədifdən* alınan motiv və qısa melodik işləmələr improvizənin əsas xəttini təşkil edir. İmprovizə prosesində yaranan melodiyların sintaktik bölgüsü qeyri-müəyyəndir; burada dəqiq, aydın melodik sətir və ibarələrdən istifadə edilmir, musiqidə qısa fasilələr davamlı və arasıkəsilməz cümlələrlə əvəz olunur.

Qacar ifa üslubunun özəllikləri həmçinin bol bəzəklər və tremolalı pasajlardan, vaxtaşırı isə quşların səsinin imitasiyası kimi “cəh-cəh” texnikasından istifadə edilməsində özünü göstərir. İfaçılıq nöqtəyi-nəzərindən isə bu ifa üslubu yüksək sürət və dinamikası ilə səciyyəlidir [18, s. 24-25]. Yuxarıda adı çəkilən İran alimi Əmir Xosrov Purcavadi Qacar dövrünün ifa üslubunu şərh edərək klassik İran ifa texnikalarında başqa yerli milli ifa ənənələrinin təsirini də görür. Onun fikrincə ənənəvi folklor ansambllarının daxilində istər kişi, istərsə də qadın ifaçıların bəzən türkmən, kürd, Azərbaycan və lori musiqisindən istifadə etmələri Qacar dövrü səs yazılarında daha çox rast gəlinir [6, s. 93]. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində yazılmış bu musiqi valları öz dövrünün musiqi sənədi olaraq Qacar musiqi üslubu haqqında müəyyən dərəcədə əyani təsəvvürlərin və onların əsasında müstəqil elmi mülahizələrin yaranmasına yol verir.

XIX əsr - XX əsrin əvvəllərində İran klassik musiqisində kamançanın yeri



Şəkil 2. “Kamança çalan qız” (XIX əsr, Qacar rəsm üslubu) [11]

İran klassik musiqisində, xüsusilə də sözü gedən Qacar dövründə instrumental ifaçılığa böyük əhəmiyyət verilirdi. Hətta demək olar ki, musiqi praktikasında instrumental *rədiflər* vokal *rədiflərə* nəzərən daha geniş yer tutur. Məsələn, tar və setarda solo ifaları üçün *rədif* hələ XIX əsrdə mövcud idi. İran və Qərb alimlərinə görə bu instrumental *rədifin* tərtibçisi Ağa Əli Əkbərin oğlu Mirzə Abdullah (1843-1918) olub. Mirzə Abdullahın *rədif*i hazırda əldə olan *rədiflərdən* ən qədimi sayılır.

İran klassik musiqisində tar, setar, səntur kimi simli alətlərlə yanaşı kamança aləti də mühüm yer tutur. Bu alət hələ Səfəvi və Qacar dövründə ən əhəmiyyətli musiqi alətlərindən biri sayılırdı. Qacar dövründə isə (1880-ci illərə qədər) kamança bəlkə də ən məşhur musiqi aləti olmuşdur. Maraqlıdır ki, kamança üzrə bir neçə rekonstruksiya və təkmilləşmə cəhdləri məhz bu zaman kəsiyinə təsadüf edir, bu da alətin daimi praktiki dövriyyədə olmasına dəlalət edir. İran alimi Dr.Peyman Nasehpur öz yazılarının birində qeyd edir ki, qədim kamançanın cəmi iki simi olmuşdur və üçüncü simin necə artırılması bilinməsə də, Qacarlar dövründə kamançanın artıq üç simli olduğu məlumdur. Doğrudan da XIX əsrə, yəni Qacarlar dövrünə aid

“Kamança çalan qız” adlı portretdə (Şəkil 2) təsvir olunan kamançanın üç simli olmasını görürük.

Görkəmli Azərbaycan alimi, mərhum professor-orqanoloq Səadət Abdullayeva da təsdiq edir ki, qədim kamança iki simli olub. Tədqiqatçı özünün “Azərbaycan musiqisi və təsviri sənəti” adlı kitabında orta əsrlərin miniatür rəsm əsərlərini əsas götürərək kamançanın uzun qola və dayağa malik olduğunu, onun alt qurtaracağı döşəməyə söykədilməsini və alətin ölçülərinin müasir növü ilə müqayisədə iri olduğunu qeyd edir [1, s. 212].



Şəkil 3. Bağır Xan Rameşqar [16]

Məlumdur ki, hal-hazırda kamançanın dörd simi var. Ehtimal olunur ki, violinin təsiri altına düşən alət dördüncü sim də elə məhz bu səbəbdən artırılmışdır. Ancaq hələ violinin İrana yayılmadığı zamanlarda 6 simli kamança da mövcud idi [17]. Bunu məşhur kamança ifaçısı Bağır Xan Rameşqarın burada yerləşdirdiyimiz rəsminə də görürük. Üç simli kamançanın hər siminə eyniadlı simi əlavə olunmuş və alət 6 simli kamança halını almışdır (Şəkil 3). Səs yazılarını dinləyərkən bu 6 simli kamançanın bir xüsusiyyəti diqqətimizi çəkdi: burada kamançanın solo ifası zamanı dəm səsini saxlaması üçün digər alətlərin müşayiətinə ehtiyac qalmır, çünki bu proses həmin əlavə simlərin vasitəsilə həyata keçirilir.

Təkmilləşmə cəhdləri, həmçinin kamançanın quruluşu sahəsində də baş verirdi. Məsələn, Qacarlar dövrünün məşhur kamança ifaçılarından biri olan Ağa Can yeni tipli, qolu uzun, qəribə simləri və aşıqları olan kamança ixtira etmişdir və onu ayaqüstü ifa edirdi. Ağa Can yaratdığı bu alətə “Majles-Ara” adını vermişdir [17].

Hər bir musiqi alətinin mədəniyyətdəki rolu onu icra edənlərin sayında da özünü büruzə verir. Qacar dövrü İranın musiqi tarixinə onlarla parlaq kamança ifaçılarının adlarını yazdı. Onların sırasına Məhəmməd şah Qacar dövrünün (1834-1848) ən məşhur kaman ustaları Ağa Mütəllib (1830-40-cı illər) və Ustad Xoşnəvaz Xan (1840-50-ci illər) aiddir. Xoşnəvaz Xan, həmçinin Nəsrəddin şah zamanında da ən tanınmış musiqiçilərdən biri sayılırdı. Fransız diplomatı və yazıçısı Jozef Artür de Gobino (1816-1882) 1850-ci illərin əvvəllərində İranda olarkən Xoşnəvazın ifalarını dinləmişdir və özünün “Üç il Asiyada” adlı kitabında onu möhtəşəm kamança ifaçısı adlandırmışdı. (Qeyd 4) Qacar dövrünün digər görkəmli musiqiçilərindən “Kamançakaş” ləqəbi ilə tanınan Hüseyn Xan İsmayilzadə (1854-1934), yəhudi mənşəli kamançaçı Musa Kaşi (1856-1939) və onun tələbəsi olmuş Bağır Xan Rameşqar, bunlardan da başqa Hüseyn Yahaqi (1903-1968) və Əli Əsgər Bahari (1905-1995) kimi musiqiçilərin adlarını ilk növbədə çəkmək lazımdır. O dövrün bir sıra kamançaçıları haqqında geniş məlumat olma-

sa da ən azı adları məlumdur. Məsələn, Qulu Xan, Mirzə Rəhim, Cavad Xan Qəzvin (Nəsrəddin şah dövrü), Əlirza Cəngi, Ağa Qulam Hüseyn, Səftər Xan (Müzəffərəddin şah dövrü), Kərim-Kur (Kor Kərim) ləqəbli Hüseyn (vəfatı 1892), Farmanfarma, Əli Xan, Rıza Xan Nikfar kimi kamança ifaçılarının adları XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində nəşr olunan valların üzərində əks olunmuşdur. (Qeyd 5) Qacar dövründə professional kamança ifaçıları arasında bir sıra qadın ifaçıları da var idi. Bunlardan ən tanınmışları Kor Kərim ləqəbli Hüseynin bacısı Vəcihə, İsmayıl Xanın qadın şagirdi olmuş Cəmilə və Hüseyn Yahaqi`nin bacısı Keşvər Xanım olmuşlar. Onlar, əsasən, musiqi dəstələrində kamança ifa edirdilər.

Qacar dövrünün kamança ifaçılığı mədəniyyəti mövzusunun davam edərək burada kamançanın solo və ya ansambl aləti kimi istifadə edilməsi və ifa texnikası haqqında da demək lazımdır. İran *rədif* ifaçılığında istər solo, istərsə də ansambl daxilində kamança alətinin rolu danılmazdır. XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində İranın klassik musiqisi artıq konsert şəraitində ifa olunmağa başlayanda solo kamança ifaları da konsertlərdə əhəmiyyətli yer tuturdu. Qacar dövrünə aid səs yazıları da kamançanın o zaman musiqi praktikasında olan mühüm rolunu təsdiq edir. Belə ki, səs yazılarının hər birində kamançanın partiyaları eşidilir. [18, 19, 20] Həmin dövrə aid solo kamança səs yazıları da mövcuddur. (Qeyd 6) Bu səs yazıları “Qacar dövrünün kamança sənəti” adlı audio albomunda yerləşdirilmişdir. Əlimizdə olan bu səs yazılarının təhlilini başqa məqaləmizdə geniş yer verəcəyimiz üçün burada ifalara ümumi rəy bildirməklə kifayətlənmək istədik. Sözü gedən səs yazılarının demək olar ki, çox hissəsi Hüseyn Xan İsmayılzadə, Səftərxan və Bağır Xan Rameşgarın ifalarından ibarətdir [16]. Burada həm solo, həm də ansambl daxilində ifalara rast gəlirik və ifaların əksəriyyəti sərbəst improvizə xarakterlidir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, *rədifin* tərkibində olan üsulsuz havaların quruluşundan anlayışı olmayan gənc musiqiçi üçün bu ifalar tədris materialı ola bilməz. Çünki burada improvizə edilən cümlələr havanın ilkin intonasiya özəyindən çox uzaqlaşan sərbəst melodik variantlara çevrilir. Digər səciyyəvi xüsusiyyəti də kaman ifa texnikasının fərqli olmasıdır. Məsələn, Hüseyn Xan İsmayılzadənin ifasında həmin CD-albomuna [18] daxil edilən və iki dəqiqə doqquz saniyə davam edən “Segah” səs yazısını dinləyərkən violin tembrini duymaq mümkündür. Hüseyn İsmayılzadə və onun bəzi tələbələri violin texnikasını kamançaya tətbiq etməsi nəticəsində burada dolğun kaman hərəkətləri yerini cəld hərəkətli xırda passajlara vermişdir.

XIX əsrin son iki onilliklərində İran musiqisində kamança ilə violin arasında yaranmış rəqabət kamança ifaçılığına və ifa texnikasına təsir göstərmiş amillərdən oldu; buna görə məqaləmizin son bölümündə bu məsələyə də toxunmaq istərdik.

Qacar dönəminin sonunda kamançaya münasibət

1880-ci illərdən başlayaraq İranda piano, violin və bəzi Avropa nəfəs alətləri, xüsusilə də violin musiqi praktikasında geniş yer alır. İran mənbələrinə görə violin aləti artıq Fətəli Şah Qacar dövründən İranda məlum idi. Lakin XIX əsrin son onilliklərində violin getdikcə kamançanın yerini almağa başlayır və yuxarıda dediyimiz kimi, ehtimal olunur ki, məhz violinin təsiri altında kamança dörd simli alətə çevrilir. Violin aləti Qacar sarayında da böyük diqqət mərkəzində olmuşdur. Tarixən tam təkamil olan alətin digərinin yerini tutması təsadüfi deyildir. O dövrün bir çox musiqiçilərin fikrincə, violin kamançaya bənzər olub, ayaq üstə ifa olunduğuna və daha gözəl görünüşünə görə kamançanı əvəz edə bilərdi. Kaman texnikasını mükəmməl mənimsəmiş musiqiçilər İran musiqisinə asanlıqla uyğunlaşmış və böyük populyarlıq qazanmış violin alətinə yönəlməkdə heç bir çətinlik çəkmədilər. Hətta rədif musiqisini ifa edərkən kamança əvəzinə violindən istifadə edirdilər. Bu cərəyanın görkəmli nümayəndəsi, XX əsrin əvvəllərində ən sayılan kamança ifaçılarından olan Hüseyn Xan İsmayilzadə (1854-1934) (Şəkil 4) idi.



**Şəkil 4. Hüseyn Xan
İsmayilzadə [16]**

O, həmçinin, bəstəkar kimi də tanınırdı; xüsusən, onun pişdəraməd və rəng janrlarında xeyli əsərləri var idi. Hüseyn Xan İsmayilzadənin yaradıcılıq yolları hamar, yekrəng olmamışdır. İfaçı bir müddət şah sarayında klassik musiqinin ifaçısı kimi çıxış etmiş, sonra bir müddət şənlik musiqiçisi kimi də fəaliyyət göstərərək musiqiçilər arasında “motreb” (mütrüb) adlandırılmışdır. Lakin tezliklə, o, bu profildən uzaqlaşaraq “*Ənjo-man-e Oxovvat*” (Qardaşlıq Cəmiyyəti) adlı sufi dərvişlər icmasına daxil olur. 1910-cı ildə təsis edilmiş bu cəmiyyətə o dövrün bir çox musiqiçiləri, o cümlədən məşhur tarzən Qulamhüseyn Dərviş Xan, xanəndə Taherzadə, tarzən, musiqişünas və musiqi xadimi Əli Nağı Vəziri kimi İranın tanınmış şəxslər üzv olmuşlar. (Qeyd 7) Şənlik məclislərini tərk etmiş Hüseyn Xan bir

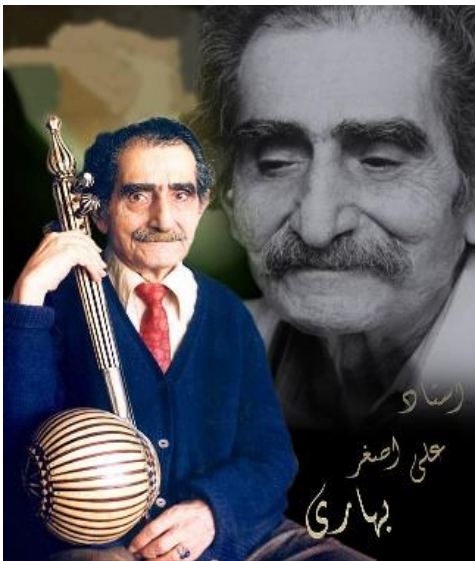
musiqiçi kimi özünün konsert və pedaqoji fəaliyyətini davam etdirmişdir. İran mənşəli Amerika alimi Hormoz Fərhat məqalələrinin birində yazır ki, Hüseyn Xan İsmayilzadə violini kamança üslubunda ifa etmişdir [14]. Bu üsluba sağ-sol kamanla qısa hərəkətli ifa xasdır. Beləliklə tanınmış alimin fikrincə, İran musiqisində bu iki alətin ifaçılıq istiqaməti üzrə bədii və texniki təsirlər qarşılıqlı olmuşdur.

İran bəstəkarı, dirijoru və musiqi alimi Ruhollah Xaleqi Hüseyn Xan haqqında yazır ki, o, ifa texnikalarının eyniyyəti səbəbindən violini də tədris edə bilirdi və onun bir neçə tələbəsi, o cümlədən, Rza Mahcubi, Roknaldin Muxtari, Əbül Həsən Saba, İbrahim Mansuri və başqaları violini mükəmməl ifa edə bilirdilər [18]. Bu tələbələrin arasında Əbülhəsən Səba (1902-1957) xüsusilə seçilirdi.

Hələ gənclik illərində violin alətinə kamançadan daha çox meyl etmiş bu musiqiçi həyatının yetkinlik dövründə violin ifaçılığında ustad dərəcəsinə çatmışdır. Bununla belə o, kamança və violin ilə yanaşı, həmçinin tombək və setar alətlərində də ifa edirdi (Qeyd 8).

XIX əsrin son onilliklərində çoxlu kamança ifaçıları kamançanı yerə qoyub violini tədris və ifa etməyə başladılar. Dr. Peyman Nasehpur özünün yuxarıda adı çəkilən məqaləsində İran musiqi araşdırmaçısı Həsən Məşhunun məşhur kamança ifaçılarından biriylə olan dialoquna yer verib: – “Niyə kamançanı atdız? Bizim violin ifaçılarımız çoxdu, lakin kamança ifaçıları bir-birinin ardınca qocalır və fəaliyyətini dayandırır.” İfaçı cavab verir ki, artıq kamança ifaçıları yoxdur. İnsanlar müasirləşir və violin ifa edirlər” [17].

Beləliklə, XIX əsrin sonunda İran musiqiçilərinin, xüsusən də cavan nəslin kamançadan violinə olan meyli kamança ifaçılığının tənəzzülünə gətirirdi. Bu vəziyyət XX əsrin ilk onilliyində dəyişməyə doğru yol aldı. Bəzi vətənpərvər musiqiçilər, o cümlədən məşhur inqilabçı şair və bəstəkar Arif Qəzvini (1882-1933), klassik musiqinin və onun əsas alətləri olan kamança, səntur, tarın ləğv edilməsi təhlükəsindən çox narahat idilər.



Şəkil 5. Əli Əsgər Bahari [16]

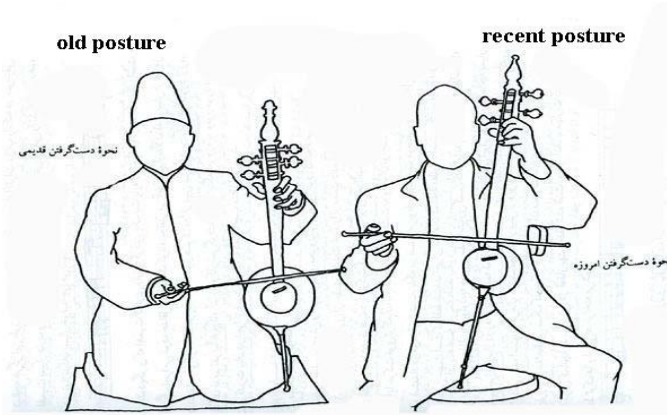
XIX əsrin son onilliklərində İranın siyasi, iqtisadi və müəyyən dərəcədə mədəni həyatı Qərb ölkələrinin tam təsiri altına düşür. Bu vəziyyət İran cəmiyyətində ciddi narazılıq hisslərinin yaranmasına səbəb olaraq nəticədə 1905-1911 illərdə dövlət çevrilişi cəhdlərinə, ölkənin Konstitusiya əsasında idarə olunması uğrunda mübarizəyə gətirib çıxardı. Konstitusiya uğrunda inqilabi hərəkət milli azadlıq ideyaları ilə qarışırdı. Qərbin təsirindən azad olmaq meylləri musiqi sənətində də öz təzahürünü tapırdı. O zaman İran musiqiçiləri arasında klassik musiqi və milli çalğı alətlərinin dəyərini yenidən anlamaq və mühafizə etmək ideyaları baş qaldırdı. Bu baxımdan XX əsrin ikinci onilliyində artıq Pəhləvi sülaləsinin (1925-1979) hakimiyyətə gəlməsinin ilk dönəmində, Tehran Universitetində İran Klassik Musiqisi ixtisası yaradılması ənənəvi musiqi alətlərin tədrisinə və ifasına xüsusi təkan verdi. Burada tanınmış İran kamança ifaçısı Ustad Əli Əsgər Baharinin (1905-1995) (Şəkil 5) də rolunu qeyd etmək lazımdır.



**Şəkil 6. Rəhmətullah
Badi [16]**

Onun əhəmiyyətli səyi nəticəsində kamança yenedən canlandı və əvvəlki şöhrətinin bir hissəsini geri aldı. Əli Əsgər Bahari o dövrdə yeganə ifaçı idi ki, kamançanı ənənəvi yolla ifa edirdi. O, çoxlu konsert və tədbirlərdə, radio və TV kanallarında kamançanı ifa etməklə alətə yeni həyat bəxş etdi. Baharidən başqa Rəhmətullah Badi (Şəkil 6) də kamança ifaçılığının yayımlanması və hətta təkmilləşməsi üçün öz səyini əsirgəmədi. O, ilk dəfə olaraq üçüncü barmaq pozisiyasını və müxtəlif ifa texnikalarından istifadə edərək alətdən müxtəlif tembrli səslər almağa nail olmuşdur [16].

İranda hal-hazırda çoxlu sayda kamança ifaçıları fəaliyyət göstərir. Onların professional ifaçılıq səviyyəsi və müxtəlif ifa texnikalarının olması kamança ifaçılığının gələcəyi üçün narahatlığın əsassız olduğuna dəlalətdir [17]. Təbiidir ki, son 40 ildə alətdə yeni müxtəlif ifa texnikaları əldə edilmişdir.



Şəkil 7. Kamançanın qədim (sol) və müasir (sağ) ifa qaydası [16]

Düzdür, bu texnikalardan bəziləri, məsələn sürətli pasajlar, *Arcata*, *Arrache*, *Tremolo*, *Trill*, *Staccato* və s. tətbiqi violindən nüfuz etmişdir. Buna baxmayaraq İran alimi Peyman Nasehpurun sözləri bir həqiqət olaraq qalır: “Violin violindir, kamança da kamançadır. Hər bir alətin öz dəyəri var və bunun müzakirəyə ehtiyacı yoxdur” [17].

Sonda qeyd edək ki, XX əsrin əvvəllərindən İran cəmiyyətində Qərbin siyasi, iqtisadi və mədəni təzyiqinə müqavimət getdikcə artmış, milli azadlıq ideyaları ictimai həyatın bütün sahələrində, o cümlədən incəsənətdə də öz təzahürünü tap-

mışdır. Bununla da musiqi sənəti sahəsində klassik musiqiyə və musiqi ifaçılığınəna, xüsusilə də kamança sənətinə marağın yenidən artması baş verdi. Nəhayət, İran musiqisində öz həmişəki yerini gəlib tutan kamança ifaçılıq sənəti indiyədək öz yerini layiqincə qoruyub saxlamağa müvəffəq olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, 416 s.
2. Bağırova S. Azərbaycan muğamı. II cild. B.: Elm, 2007, 153 s.
3. Bağırova S. Muğam. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, 1983, s.83-84.
4. Məhəmməd Rza Qəffari Nəmin. Qacar dövrü rəssamlığında realizm (1795-1925). // “Mədəniyyət dünyası”, elmi-nəzəri məcmuə, XX buraxılış. 2010, 166 s.

Türk dilində:

5. Akın Kiren. Nasirüddin Şah Dönemi İrani’nda (1848-1896) Modernleşme ve Meşruiyet Araçlarından Biri Olarak Müzik., DOI 10.10.16917/iusosyoloji.331329, iyul 2017, 37 (1)

İngilis dilində:

6. Amir Hosrov Pourjavady. Music Making in Iran: Developments Between the Sixteenth and Late Nineteenth Centuries.. The Graduate Center, City University of New York. 2019
7. Baghirova S. The Azerbaijanian Mugham: Artistic Idea and Structural Series. /Regionale maqam – Traditionen in Geschichte und Gegenwart. Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group “maqam” des International Council for Traditional Music. vom 23.bis 28. / Berlin, 1992, pp. 28-50.
8. Bruno Nettl. The Radif of Persian Music. USA, Elephant&Cat, 1992, 207 p.
9. Ladan Rostami, Amin Arjmandfard. The Manifestation of Female Musicians in the Paintings of Qajar Era. Specialty j. humanit. cult. Sci 2019, Vol, 4 (2): 1-11
10. Shahab Khaefi, Mitra Jahandideh, Ahanali Jahandideh, Masoud Khaefi. A Succinct Historical View of Kamanche and Recommendation of a New Method to Design it by Using the Golden Section. Kemeççe Özel sayı. pp.148-154
11. URL:<http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yay%C4%B1n-Ar%C5%9Fivi/7.-sayi/porte-akademik-7-17.pdf>

Saytoqrafiya

12. Qajar Painting. URL:<https://www.pinterest.com/pin/404901822725111251/?d=t&mt=login>
13. Mitra Jahandideh. “Using the golden section to design a Kamanche” URL:https://www.researchgate.net/figure/Kamanche-player-among-a-group-of-court-musicians-at-the-royal-court-This-wall-painting_fig1_224937440
14. Musiki Desgisi. İran Müziği. URL: <http://www.musikidergisi.net/?p=595>
15. Encyclopeaedia Iranica. ŞABĀ, ABU’I-ĤASAN. URL: <https://iranicaonline.org/articles/saba-abul-hasan>

16. Yaser Atar. İran Müziğində Redif. URL:<https://www.zdergisi.istanbul/makale/iran-muziginde-redif-346>
17. Farabi School. URL:<http://farabisoft.com/pages/farabischool/instrumentsdetails.aspx?lang=en&PID=4&SID=24>
18. Kamancheh the Persian Spike Fiddle. URL:<http://www.nasehpour.com/tonbak/kamancheh-kamanche-the-persian-spike-fiddle.html>

Diskoqrafiya

19. Disk “An Introduction to Iranian Music” Mahur Mədəniyyət və İncəsənət İnstitutu. 2009
20. Art of Kamāncheh from Qājār Period. Mahoor Institute of Culture and Art, 2001 (MCD-63) URL:<https://mahoor.com/en/cd/14-ایرانی-کلاسیک-موسیقی-199-the-kamānche-of-qājār-period>
21. Monsieur Hâik, Kamānche. Mahoor Institute of Culture and Art, 2019 (M. CD 565) URL:<https://www.mahoor.com/en/cd/19025-monsieur-h%C3%A2ik,-kam%C3%A2nche>

Qeydlər:

1. Qacarlar 1796-cı ildən 1925-ci ilədək İranda hakimiyyətdə olmuşlar. Bu sülalənin banisi, Ağa Məhəmməd şah Qacar (1742 – 1797) sonsuz olduğuna görə ondan sonra hakimiyyət onun qardaşı oğlu Fətəli şah Qacara (1797-1834) keçmişdir.
2. Azərbaycan musiqi məişətində “mütrüb” sözü neqativ mənə daşıyır, lakin İranda “motreb” sadəcə o dövrün yüngül musiqi janrının nümayəndələrinə deyilirdi. Belə ki, onlar muğam əvəzinə daha çox mahnı və rəqs havalarının ifasına üstünlük verir, mey məclislərində iştirak edirdilər.
3. Təziyə şiə bölgələrində sıravı insanlar arasında yaranaraq, zaman keçdikcə cəmiyyətin üst təbəqələrinə doğru yayılmış və son olaraq elit təbəqə arasında populyarlıq qazanmışdır [5, s. 108].
4. Bu bilginə tədqiqatçı S.Bağirova bölüşmüşdü.
5. Bu bilginə biz ABŞ-nın Los-Anjelesdəki Kalifornia Universitetinin müəllimi, Mohsen ağa Məhəmmədidən almışdıq və buna görə ona dərin təşəkkürümüzü bildiririk.
6. İran musiqisində solo ifaçılıq “*taknavazi*” adlanır.
7. Bu bilginə tədqiqatçı S.Bağirova bölüşmüşdü.
8. Burada bir qədər haşiyə çıxaraq qeyd etmək lazımdır ki, Qacarlar dövründə ifaçıların böyük əksəriyyəti universal musiqiçilər idi, yəni onlar bir qayda olaraq iki və daha çox musiqi alətində ifa etməyi bacarırdılar. Əbülhəsən Səba da belə universal musiqiçilərdən olmuşdu. Həmin sırada Məhəmməd Sadiq Xanın (1831-1896) adını da çəkmək istərdik. O, ilk olaraq kamança dərsləri almaqla sonralar İran musiqi tarixində səntur ifaçısı və Nəsrəddin Şahın sarayının baş musiqiçisi kimi də şöhrət qazanmışdır. Məhəmməd Sadiq Xan, həmçinin setar alətində ifa edirdi və hətta İrana gələn ilkin pianoların köklənməsinə də bələd olmuşdur.

Марьям МАМЕДЗАДЕ
Преподаватель и докторант АНК

О КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА КЕМАНЧЕ В ИРАНЕ В ЭПОХУ КАДЖАРОВ

Резюме: *Статья поднимает вопросы, пока еще не нашедшие своего освещения в азербайджанской музыкальной науке, и при этом большая часть используемой здесь литературы также впервые вводится в научный оборот в нашем музыковедении. В этой работе основное внимание уделено вопросам музыкальной жизни Ирана, классической иранской музыки и исполнительству на кеманче во второй половине 19 века и начале 20 века. Однако, учитывая скудость публикаций в нашем музыковедении о музыкальном искусстве Ирана первой половины 19 века, то есть в ранний каджарский период, мы сочли целесообразным во Введении к статье дать некоторую информацию о классической музыке и дворцовом музыкальном искусстве Ирана этого периода.*

Ключевые слова: *Каджары, иранская классическая музыка, радиф, исполнительство на кеманче, музыкальная импровизация.*

Meryam MEMMEDZADE
Lecturer and doctoral student of ANC

ABOUT CLASSICAL MUSIC AND KEMANCHA PERFORMANCE IN İRAN AT THE TIME OF THE QAJARS` REIGN

Summary: *This article focuses on a subject that has not been explored enough in Azerbaijani musicology, and the most of the works we refer to in this article have been introduced into Azerbaijani music studies for the first time. The main goal of the work is to give the readers some idea of Iranian classical music and the role of kemanche performance during the ‘Golden Age’ of Iranian music, i.e. the period from the second half of the XIX century to the beginning of the XX century. But taking into consideration the lack of information of Iranian art music and musical performance at the Gajars` court in the first half of the XIX century, we find relevant to give some attention to this matter in the Introduction as well.*

Keywords: *Qajars, Iranian classical music, Radif, kemancha performance, musical improvisation*

Rəyçilər: *filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev;
professor, xalq artisti Şəfiqə Eyvazova*