

UOT 75

<https://doi.org/10.59849/2311-8482.2025.2.173>

GÜNAY MƏHYƏDDİN Lİ*

TEMBR ANLAYIŞININ MAHİYYƏTİNƏ DAİR

Məqalə səs rəng və çalarını xarakterizə edən mühüm göstərici kimi XIX əsrin sonuncu rübündən etibarən nəinki musiqişünas-tədqiqatçıların, həm də bir çox bəstəkarların araşdırmalarının aparıcı mövzuna çevrilmiş tembr fenomeninin mahiyyəti, etimologiyası, keçdiyi tarixi inkişaf yolunun nəzərdən keçirilməsinə həsr olunmuşdur. Burada həmçinin, bəstəkar yaradıcılığında tembrin əhəmiyyəti və Romantizm dövründən etibarən aparıcı ifadə vasitələrindən birinə çevrilməsi müəyyən nümunələr əsasında araşdırılır. XIX əsrin sonundan başlayaraq XX əsri bütövlüklə əhatə edən sosial-siyasi, iqtisadi hadisələr zənciri və təsirləri fonunda Post-tonal dövrdə yeni estetik və struktural istiqamətə yönəlmələr kontekstində tembrin bəstəkar təfəkküründə yeni mövqeyi və s. kimi məqamlar işıqlandırılır.

Açar sözlər: tembr; spektral musiqi, K. Debüssi, oberton, Hermann Helmholtz, bəstəkar, mikrotembr, alətsünəşliq, notasiya, post-tonal, impressionizm, Teodor Adorno, futurizm, sonogram.

Giriş

Tembr – səs rəng və çalarını xarakterizə edən mühüm göstərici kimi XIX əsrin sonuncu rübündən etibarən nəinki musiqişünas-tədqiqatçıların, həm də bir çox bəstəkarların araşdırmalarının aparıcı mövzuna çevrilmişdir. Bu mürəkkəb və çoxşaxəli anlayış vasitəsilə bizi əhatə edən ətraf aləmdə eşitdiyimiz müəyyən yüksəkliyə malik olan və ya səs-küy kimi səciyyənlənən bütün səsləri fərqləndirməyə nail oluruq. Təqdim olunan məqalədə biz, tembr anlayışının mahiyyətini aşdırmış, onun etimologiyası, keçdiyi tarixi inkişaf yoluna nəzər salmışıq.

Əsas məzmun

Bəstəkar təfəkküründə formalaşdırdığı ideyanı canlandırmaq və not sətrlərinə həkk etmək üçün musiqi dilinin müxtəlif komponentlərini öz amalına səfərbər edir. Maraqlısı budur ki, musiqini əmələ gətirən elementlər (lad, harmoniya, ritm, metr, dinamika və s.) arasında tembr XX əsrdə ələlxüsüs aparıcı komponentə çevrilmişdir. Odur ki, səs subyektiv parametrlərindən biri kimi tembrin çağdaş dövrümüzdə mühüm tədqiqatların aparıcı mövzusu olması təəccüb doğurmur. Professor Fərəc Qarayev özünün “Tembrika” əsərində qeyd edir: “Эволюция языка звуков – путь от примитивного первобытного стремления извлечь звучания из окружающих предметов до сложнейших электронных и микстовых звукотембровых полей XX века” [1] (*tərcümə* - “Səslər dilinin təkamülü ətrafdakı obyektlərdən səs çıxarmaq üçün ibtidai cəhddən XX əsrin ən mürəkkəb elektron və qarışıq səs-tembr sahələrinə qədər bir yoldur”).

Səs subyektiv parametrlərindən kimi tembrin aydın tərifini onun qavranılmasındakı mürəkkəbliliklə bağlı olaraq dövrümüzədək aydın verilməmişdir. Akustika və audiotexnologiyalar üzrə mütəxəssis, rusiyalı alim İrina Aldoşina tembrin tərifini verərkən onu həyatla müqayisə edir: “...Hamı bunun (tembrin) nə olduğunu başa düşür, lakin elm bir neçə əsrdir ki, tərif müəyyənləşdirməkdə çətinlik çəkir”. [2] Məsələn, ANSİ (American National Standards Institute) tərəfindən tembr “Dinləyicinin eyni intensivliyə və yüksəkliyə malik olan, eyni şəkildə təqdim olunan iki səs bir-birindən fərqli olduğunu mühakimə edə bilməsi baxımından eşitmə duyğusunun atributu” kimi müəyyən edilmişdir.

Tembrdən danışarkən bu sözün etimologiyasına nəzər yetirmək vacibdir. “Tembr” sözü fransız dilinə yunanca “litavra” (“kettledrum”, *it. timpani*) anlamına gələn “tymbanon” (və ya “tympanon”)

kəlməsindən keçmişdir. Fransız dilində “tembr” sözü barabana bənzəyən, karilyon zəngləri kimi sabitlənmiş və çəkiclə ifa olunan zəngləri ifadə etmək üçün istifadə olunurdu. Lakin, bu söz mənaca inkişaf edərək metal yarım silindrik zəngdən dəbilqə və ya gerbin üzərindəki tacı ifadə etməyə başladı və 1400-cü illərdə, gerblərin dəbdə olduğu bir vaxtda, həmin anlamı ilə İngilis dilinə daxil oldu. 1794-cü ildə nəşr olunmuş “Fransız akademik lüğət”ində (“*Dictionnaire de l’Académie française (1694)*”), tembr çəkiclə ifa olunan zəng mənasında təqdim olunur.

Tembr konseptinə dair ilk aydın musiqi tərifi Maarifçilik dövrü fransız yazıçısı və filosofu Jean-Jacques Rousseau tərəfindən verilmişdir. 1765-ci Denis Diderotun 10 cildlik ensiklopediyası nəşr olunur. Rousseau bu ensiklopediyada yer alan “Tymbre” (*Rousseau, “Tymbre,” in Diderot and d’Alembert (eds.), Encyclope’die, vol. XVI, p. 775.*) qısa məqaləsində səsin tembrinin onun sərtliyini və ya yumşaqlığını, tutqunluğunu və ya parlaqlığını təsvir etməsi barədə fikirlərini müxtəlif qrup alətlər nümunəsində izah edir. XVIII əsrə məxsus bir sıra fransız lüğətlərində tembrin insan səsinin və ya ifasının xarakterinin (məs., gözəlliyinin) vurğulanması üçün istifadə olunmasına dair məlumatlar da mövcuddur.

Tembr kəlməsinin etimologiyasındakı çəşnqlik doğuran məqamlar səbəbilə uzun illər onun yazılışı qeyri-müəyyən olmuşdur: bəzən *tymer*, *tymber* və nəhayət, *timbre* kimi yazılırdı.

Hələ XIX əsrin ortalarında alman fizikaçısı, həkim, psixoloq, akustik Hermann Helmholtz tembr anlayışının açıqlamasını verməyə çalışmışdır. Helmholtz qeyd edirdi ki, musiqi notlarının tembrini onların daxili mürəkkəbliyinin nəticəsidir: zahirən saf, ağ işıq əslində göy qurşağının bütün rənglərini ehtiva etdiyi kimi, aydın şəkildə müəyyən edilmiş musiqi notları da bir çox müxtəlif əlavə (lakin müstəqil xarakter daşımayan) tonlardan ibarətdir. Məsələn, fortepianonun hər hansı bir səsi 440Hz-lik dəqiq müəyyən edilmiş “əsas” (təməl) yüksəkliyə malikdir. Lakin səsə təkcə 440Hz-də sadə “əsas” vibrasiya deyil, həm də bu tezliyin “overtone” (obertonlar) adlanan tam sayda qatlarının “harmonik seriyası”¹ mövcuddur (yəni, 880Hz, 1320Hz, 1760Hz və s.). Baxmayaraq ki, obertonlar seriyası səsin tembrinin formalaşmasında mərkəzi rol oynayır, obertonların olmaması tembrin yoxluğuna dəlalət etmir. Çünki xüsusi yüksəkliyə malik olmayan alətlərdə də (məsələn – boşqablar) tembr anlayışından danışmaq olar.

Alimin 1863-ci ildə dərc olunmuş “*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*” inqilabi kitabında (“Musiqi nəzəriyyəsinin fizioloji əsası kimi səs hissiyatı haqqında, Hermann Helmholtz, 1863”) səs (ton) və onun daxili tərkib hissəsi olan harmonik obertonlar seriyasını ətraflı tədqiq edir və eşitmənin rezonans nəzəriyyəsinə irəli sürür. “*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*” kitabının “*Klangfarbe*”² adlandırılan birinci bölməsi tembr probleminə həsr olunmuşdur.

Helmholtz hesab edirdi ki, daxili qulaqda (qulaq hələzunu və ya anatomik ilbizdə - *lat. cochlea*) mexaniki rezonans hadisələri baş verir və mürəkkəblər səslər orada sadə tonlara, yəni tərkib hissələrinə parçalanır. Tədqiqatçının fikrincə, tək bir səs membranının müvafiq bölməsini təmin edən mütləq müəyyən olunmuş sinir liflərini (tellər) qıcıqlandırır. Yəni hər səs tərkibindəki sinusoidlərin sayına uyğun olaraq əsas membrandakı elastik liflərdə titrəmələrə səbəb olur. Bu isə müəyyən hündürlüyə malik səsin qavranılmasına gətirib çıxarır. Daxili qulaqdan gələn bütün siqnallar, keçirici sistemlə eşitmə mərkəzlərinə çatır və burada birləşərək müvafiq tembrə malik səsin eşidilməsinə şərait yaradır.

Beləliklə, Hermann Helmholtz tembrə dair müasir tədqiqatların əsasını qoymuşdur. O, səsləri üç hissədən ibarət olan amplitud zərfinə daxil edilmiş sinus dalğaların cəmindən ibarət məfhum kimi

¹ Obertonlar harmonik olmaya da bilər.

² Klangfarbe – tembr (alm. klang – səs, farbe – rəng).

xarakterizə etmişdir. Bundan sonra tədqiqatçılar təbii (mürəkkəb) səslərin daha dəqiq modelini müəyyən etdilər. Rəqəmsal qeydəalma müasir tədqiqatçıya səsin seyri zamanı dalğa formasının (və bilavasitə spektrin) kəskin şəkildə dəyişə biləcəyini göstərməyə imkan verdi. Dalğa forma və təsvirlərinin tembr ilə hansı xüsusiyyətlərinin ən güclü əlaqəyə malik olduğunu müəyyən etmək üçün Hermann fransız riyaziyyatçısı və fizikaçı Joseph Fourierin nəzəriyyəsinə³ istifadə etmiş və belə nəticəyə gəlmişdir ki, səsin spektral təsviri tembr ilə ən dəqiq və birbaşa uyğunluğu göstərir. Səsin spektral konturu tembrin ən mühüm təyinedicilərindən biridir. Çünki o, tezlik spektrində enerji paylanması profilini təsvir edir.

Helmholtzun inqilabi kitabının nəşrindən təxminən 20 il öncə fransız bəstəkarı Hektor Berliozun “Müasir alətşünaslıq və orkestrləşdirmə haqqında böyük traktat”ında (*“Grand traite' d'instrumentation et d'orchestration modernes (1844)”*) orkestrin ayrı-ayrı qruplarına mənsub alətlərin texniki xüsusiyyətləri, orkestrləşdirməyə dair göstəriş və tövsiyələr, habelə, bəstəkarın bədii baxışları və s. məqamlarla yanaşı alətlərin tembr rəngarəngliyinin musiqi ifadəliliyindəki müstəsna rolu işıqlandırılır. Təsadüfi deyil ki, böyük kolorist Berlioz instrumental səsin düzgün istifadəsini musiqinin strukturunun təməl daşı hesab edirdi və düşünürdü ki, alətlərin ifa və tembrlik xüsusiyyətlərinə dərinlən hakim olmadan düzgün və kamil kompozisiya yaratmaq mümkün deyil.

Maraqlıdır ki, XVIII əsrin ortalarında və sonrakı dövrdə ton, tembr və səs keyfiyyəti məsələləri filosofların diqqətindən kənarda qalmamış, hətta təəccüblü dərəcədə onların vacib esse və risalələrinin mövzusunda çevrilmişdir. Məsələn, Johann Herder musiqinin ilkin qavranılmasında tonların və onların dinləyicinin ruhuna təsirinin araşdırılmasını mühüm hesab edir və tembr konsepsiyasının təsvirini verməyə çalışır.

Tembrə dair müasir tədqiqatlar onun mikrotembr, makrotembr, overall və formal tembr kimi səviyyələrini müəyyən edir. Eyni zamanda tembral analizdə musiqi jestinin rolu nəzərdən keçirilir. Maraqlıdır ki, kompozisiyanın ifası zamanı musiqçinin alətə yanaşması, fiziki jestləri səslərə və bilavasitə tembrə xüsusi mənə qatır.

Bəstəkar yaradıcılığında tembrin əhəmiyyəti vokal musiqinin dominant olduğu orta əsrlərdə demək olar ki yox dərəcədə idi. Erkən İntibah (1400-1490) dövründə mütəlak hakimiyyətini qoruyub saxlamış vokal musiqi yetkin İntibah (1520-1600) və Barokko dövründən (1600-1750) etibarən öz yerini tədricən instrumental musiqiyə verdi. Instrumental musiqinin inkişafı və bilavasitə tembral müxtəlifliyin artması sənət tarixinin növbəti dövrləri üçün açar rolunu oynadı. Klassisizm dövründə J.Haydn və V.Motsartın söyləri sayəsində simfonik orkestrin sabitləşməsi və kristallaşması romantizm orkestrinin resurslarının genişlənməsi üçün münbit şərait yaratdı.

Tembrin bəstəkar yaradıcılığında aparıcı amilə çevrilməsi daha çox Romantizm dövründə meydana çıxır. Xüsusilə, ton rənginin özünəməxsus əhəmiyyət kəsb etməsi birbaşa romantizm dövrü ilə bağlı olmuşdur. Məsələn, orkestrin müasir təkamülündə böyük rol oynamış Hector Berlioz onun palitrasına yeni alətlər əlavə etməklə musiqidə tembrin əhəmiyyətli mövqeyini bərqərar edir. Bu mənada, Berliozun “Symphonie fantastique” (1830) proqramlı əsəri (xüsusilə, 5-ci hissə - “Şəbbat gecəsi yuxu” (*Songe d'une nuit de sabbat*)) bəstəkarın orkestrləşdirmə haqqında bir çox yenilikçi fikirlərini özündə cəmləşdirirdi. Onun Wagnerə təsiri bilavasitə “Tristan və İzolda” (1865) operasının musiqi və orkestr dilində özünü göstərir. Berliozda olduğu kimi, Wagner yaradıcılığında, xüsusilə operalarında tembral imkanlardan maksimal istifadə insana məxsus bütün psixi halların qammasını

³ Furye nəzəriyyəsi (Fourier theory) Fransız riyaziyyatçı və fizikaçı Jean-Baptiste Joseph Fourier (1768-1830) tərəfindən yaradılmışdır. Fourier'in nəzəriyyəsi, həm riyaziyyatda, həm də mühəndislik, fizika və signal emalı kimi bir çox sahədə mühüm təsir göstərmişdir. O, dövrü siqnalları analiz etmək və müxtəlif elmi problemləri həll etmək üçün riyazi alətlər təqdim etmişdir.

təcəssüm etdirmək məqsədi daşıyırdı. Digər tərəfdən impressionizmin parlaq siması Debussy'nin musiqisi və impressionist “hərəkət” orkestr repertuarında tembr fenomeninin artan şöhrətində mühüm addımlar idi. Debussy Wagnerlə yanaşı, sonrakı nəsil bəstəkarlara da böyük təsir göstərəcəkdə. Məhz Schönberg orkestr və tembr estetikası baxımından Debussyyə açıq şəkildə borcludur.

Tembrə dair önəmli yeniliklər XIX əsrin əzəmətli bəstəkarı Gustav Mahlerin yaradıcılığının vacib nişanələrindəndir. Belə ki, Mahlerin orkestri tez-tez alışılmamış alətləri tələb edir. Məsələn, bəstəkarın 6 hissəli 3-cü simfoniyasında “post horn”dan istifadə olunmuşdur. Simfoniyanın 3-cü hissəsində valtormanın səhnə arxasından eşidilən məşhur solosu təsirli səslənir.

Sehr gemächlich.
(♩ etwas langsamer wie früher ♩ =)
frei vorgetragen. (Wie die Weise eines Posthorns.)

14

Flügelh. in B.
weiter Ferne)

sempre ppp

1. Viol.
sempre ppp

sempre ppp

sempre ppp

Viola
pppp

portamento

6-cı simfoniya (*a moll*) istifadə olunmuş inək zəngləri və indi “Mahler çəkici” (“Mahler’s hammer”) kimi xatırlanan böyük çəkicin tətbiqi bəstəkarın zərb alətlərinin tembr palitrasına qeyri-adi yanaşmasını nümayiş etdirir. Musiqişünas Teodor Adornonun Gustavın yaradıcılığına dair (*Mahler. “Eine musikalische Physiognomik”, 1960*) yazdığı monoqrafiyada qeyd etdiyi kimi, Mahler yaradıcılığında instrumental tembrlə əsərin bütünlüyü arasında dialektik tarazlıq vardır və onun forma konsepsiyasında mühüm rol oynamaqla yanaşı, harmoniya, habelə melodiya qədər əhəmiyyətli funksiyaya malikdir. T.Adornonun kitabında əvvəl musiqi strukturunda səthi element kimi hesab olunan instrumental tembr və orkestrlər rəngləri mövzusu xüsusilə dərinlən araşdırılır və kompozisiyanın “mərkəz”inə qoyulur.

Tembrə dair tədqiqatların “obyektiv” tez-tez XIX əsrin nəhəng bəstəkarı R.Wagner yaradıcılığına çevrilir. Berliozda olduğu kimi, Wagner yaradıcılığında, xüsusilə operalarında tembral imkanlardan maksimal istifadə insana məxsus bütün psixi halların qammasını təcəssüm etdirmək üçün səfərbər olunur. Növbəti mərhələdə bəstəkarın tonal destabilizasiyası, orkestr dili, alətlərin ifa xüsusiyyətlərinə məxsusi yanaşması bir növ “Yeni Vyana Məktəbi”nin yaranması üçün zəmin hazırladı. Bu mənada XIX əsrin sonundan başlayaraq XX əsr bütövlüklə əhatə edən sosial-siyasi, iqtisadi hadisələr zəncirini və təsirlərini nəzərdən keçirmək vacibdir. 2 Dünya Müharibəsi, NATO və Varşava paktı dövlətləri arasındakı Soyuq Müharibə (1947-1990) və nəhayət, elmi-texniki inqilab XX əsrin mürəkkəb tablosunun həlledici qırılma nöqtələri kimi dünya siyasi, iqtisadi və mədəni sistemlərinin yenidən qurulmasına, yeni güc balanslarının yaranmasına və texnologiyanın həyatın hər sahəsinə təsir etməyə başlamasına səbəb oldu.

Post-tonal dövr ənənəvi musiqi sistemlərindən kənara çıxaraq yeni bir estetik və struktural istiqamətə yönəldi. Musiqi əsərlərində bir-birinə qarışan ayrı-ayrı səslər və ya səs layları dinləyicinin diqqətini melodiyadan çox, səsin özünə, onun strukturuna və dinamikasına çəkərək, daha abstrakt və eksperimental bir dilin inkişafına yol açdı. Bu, yalnız ənənəvi alətlərdən istifadə etməklə kifayətlənməyərək, həm də elektron cihazlar və rəqəmsal alətlər vasitəsilə yeni tembr və səs palitralarının yaradılmasına gətirib çıxardı. Alətlərin yeni imkanları musiqinin tembral zənginliyini artıraraq, ona əvvəllər görmədiyimiz və eşitmədiyimiz təcrübələr bəxş etdi.

Avstriya bəstəkarı Arnold Schoenbergin musiqi tarixində müzakirələrə və narazılıqlara səbəb olan on iki tonlu bəstəkarlıq texnikası konsepsiyası ilə yanaşı Klangfarbenmelodie kimi vacib ideyası müasir musiqinin aparıcı istiqamətlərindən birinə çevrildi. Onun 1911-ci ildə qələmə aldığı “Harmonielehre” (Harmoniya Nəzəriyyəsi) nəzəri əsərində yeni musiqi termini olan Klangfarbenmelodienin tətbiqi öz əksini tapır. Bəstəkar hesab edirdi ki, tonların hiss olunan və qavranılan olmasındakı əsas faktor ton rənginin (və yüksəkliyin – ing. – pitch) mövcudluğudur. Eyni zamanda yüksəkliyinə görə fərqlənən ton rəngləri özlüyündə melodiyanı və onun “naxışlarını” əmələ gətirəcəkdir. Bəstəkarın Orkestr üçün 5 parça (Op.16, III hissə - Chord Colors – az. akkord rəngləri, farben – alm. rəng, 1909) əsəri tez-tez Schoenbergin Klangfarbenmelodiyasının ən aşkarənə ifadəsi kimi xatırlanır. XIX əsrdən etibarən bəstəkar təfəkküründə tembrin artan əhəmiyyəti növbəti mərhələdə həlledici istiqamətlərin meydana gəlməsinə yol açmışdır.

Məsələn Amerika bəstəkarı Joseph Schwantner (Yozef Şvantner) A.Schoenberg və A.Webern yaradıcılığında tətbiq olunan Klangfarbenmelodienin müasir sintezi kimi “shared monody” (az. – paylaşılan monodiya) kompozisiya texnikasını irəli sürmüşdür. Paylaşılan monodiya tək melodik xətti götürərək onu bir neçə müxtəlif alət arasında bölür.

XX əsr mürəkkəb tembr kaleydeskopunda “səs-küy” də ayrıca kateqoriyaya çevrilmişdir. “Səs-küy sənəti” (“*L'arte dei Rumori*”, 1913) manifesti ilə italyan futurist rəssamı, eksperimental musiqi alətlərinin yaradıcısı Luigi Russolo tembrə dair stereotipləri darmadağın edir. Russolo hesab edirdi ki, insanı əhatəyə alan bütün səslər musiqidir. O, səs-küy növlərinin təsnifatını təqdim edərək, yeni janr üçün notasiya sistemləri və alətlər (məsələn, *intonarumori*⁴) işləyib hazırlamışdır. Futurist rəssamın irəli sürdüyü ideya və tembral yanaşma II Dünya müharibəsi sonrası çiçəklənən elektron musiqi üçün təkan oldu. Bu mənada, kompüter avadanlıqlarının köməyi ilə səs analizinə daha dərinlən yanaşma spektralizmin meydana gəlməsi üçün şərait yaratdı. “Spektral musiqi” termini ilk dəfə Hugues Dufourt tərəfindən 1979-cu ildə dərc edilmiş “*Musique spectrale*” məqaləsində istifadə olunmuşdur. Bu texnikanın kökləri tez-tez impresionizmin parlaq siması Claude Debussynin yaradıcılıq ənənələrinə gedib çıxır. Spektralizmin əsas materialı səsin obertonlarıdır. Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Lévinas kimi fransız spektralistləri bu istiqamətin pionerləri olmuşlar. Spektralistlər səsin hər bir hissəsinin amplitudunu tənzimləyərək tembral müxtəliflik yaratmağa çalışırdılar. Bu proses spektroqramlar və ya sonoqramlar vasitəsilə aparılırdı.

Nəticə. Tembr anlayışının mahiyyətinə dair məqalədə əks olunmuş qısa tarixi ekskursu nəzər saldıqda belə nəticəyə gəlmək olar ki, səsin subyektiv parametri kimi tembrin aydın tərifini onun qavranılmasındakı mürəkkəbliklə bağlı olaraq dövrümüzədək aydın verilməmişdir. Lakin bəstəkar yaradıcılığında tembrin artan əhəmiyyəti əsas etibarilə Romantizm dövrünün məhsuludur. XIX əsrin sonundan başlayaraq XX əsri bütövlüklə əhatə edən sosial-siyasi, iqtisadi hadisələr zənciri və təsirləri fonunda Post-tonal dövr bəstəkar təfəkküründə tembr yeni mövqə əldə edir. Ənənəvi alətlərlə yanaşı, elektron cihazlar və rəqəmsal alətlər vasitəsilə yeni tembr və səs palitralarının yaradılması, alətlərin ifa imkanlarından maksimal yararlanma musiqinin tembral zənginliyini artıraraq, ona əvvəllər görmədiyimiz və eşitmədiyimiz təcrübələr bəxş etmiş, yeni təmayül və tendensiyaların meydana çıxmasına səbəb olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

- 1) Караев Ф. Тембрика // Теория современной композиции: учебное пособие для вузов. М.: Музыка, 2005. С. 235–265.
- 2) Алдошина И. Основы психоакустики. Оборонгиз., Москва, 2000, с. 154

⁴ Intonarumori – it. – səs-küy modulyatorları - futurist musiqiçilər tərəfindən yenilikçi musiqi alətlərini təsvir etmək üçün istifadə edilən termin.

- 3) Theodor W. Adorno - Mahler: A Musical Physiognomy. Translated by Edmund Jephcott. The University of Chicago Press, London, 1992.
- 4) Pierre Boulez - Timbre and composition - timbre and language. 1985/87
- 5) John J. Sheinbaum - Adorno's Mahler and the Timbral Outsider. Journal of the Royal Musical Association, 131:1, 38-82, 2006.
- 6) Christopher Lloyd Hamberger - The evolution of Schoenberg's klangfarbenmelodie: The importance of timbre in modern music. 2012
- 7) Miguel A. Roig-Francolí. Understanding Post-Tonal Music, New-York, 2021.

*Üzeyir Hacıbəyli adına
Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı
E-mail: mahyaddinli.g@gmail.com*

Günay Mahayeddinli

ON THE ESSENCE OF THE CONCEPT OF TIMBRE

The article is dedicated to the essence, etymology, and historical development of the phenomenon of timbre — a key attribute that characterizes the color and nuance of sound — which, since the last quarter of the 19th century, has become a central subject of investigation not only for musicologists and researchers but also for many composers. It also explores the significance of timbre in compositional practice, particularly its emergence as a leading expressive tool starting from the Romantic era, as demonstrated through various examples. Furthermore, the study highlights how, against the backdrop of a chain of socio-political and economic events spanning from the late 19th century through the entirety of the 20th century, timbre acquired a renewed position in the compositional thinking of the post-tonal era within the context of new aesthetic and structural directions.

Keywords: *spectral music, Debussy, overtone, Hermann Helmholtz, composer, microtimbre, instrumentation, notation, posttonality, impressionism, Theodor Adorno, futurism, sonogram.*

Гюнай Махайеддинли

О СУЩНОСТИ ПОНЯТИЯ ТИМБР

Статья посвящена рассмотрению сущности, этимологии и исторического пути развития феномена тембра — важнейшего показателя, характеризующего окраску и оттенок звука, который с последней четверти XIX века стал ведущей темой исследований не только музыковедов и учёных, но и многих композиторов. В работе также анализируется значение тембра в композиторском творчестве, его превращение — начиная с эпохи романтизма — в одно из основных выразительных средств на примере конкретных произведений. Кроме того, освещаются такие аспекты, как изменение роли тембра в музыкальном мышлении композиторов посттональной эпохи в контексте новых эстетических и структурных

направлений, сформировавшихся на фоне цепи социально-политических и экономических событий, охватывающих период с конца XIX до конца XX века.

Ключевые слова: *спектральная музыка, Дебюсси, обертон, Герман Гельмгольц, композитор, микротембр, инструментовка, нотация, посттональность, импрессионизм, Теодор Адорно, футуризм, сонограмма.*

Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhəmətova tərəfindən təqdim edilmişdir.

İlk daxilolma tarixi: 04.04.2025

Son daxilolma tarixi: 12.05.2025