

MUSIQI DÜNYASI

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

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

Baş redaktor və nəşir:

TARİYEL MƏMMƏDOV
əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq doktoru, professor.
e-mail: mamedovtariyel@gmail.com

Baş redaktorun müavini:

YEGANƏ ƏLİYEVƏ
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent
e-mail: eqana-aliyeva@yandex.ru

Beynəlxalq əlaqələr üzrə məsul
redaktor:

ANNA ƏMRAHOVA (Rusiya)
sənətşünaslıq doktoru

Redaksiya heyəti:

GÜLNAZ ABDULLAZADƏ
əməkdar incəsənət xadimi, fəlsəfə
elmləri doktoru, professor

FƏRHAD BƏDƏLBƏYLİ
xalq artisti, professor

FİRƏNGİZ ƏLİZADƏ
xalq artisti, professor

NƏRMINƏ QULİYEVƏ
əməkdar müəllim, professor

ZEMFİRA SƏFƏROVA
akademik, əməkdar incəsənət xadimi
və əməkdar elm xadimi,
sənətşünaslıq doktoru, professor

ALEKSANDR SOKOLOV
(Rusiya)
sənətşünaslıq doktoru, professor

GÜLTƏKİN ŞAMİLLİ (Rusiya)
sənətşünaslıq doktoru

VIOLETTA YUNUSOVA (Rusiya)
sənətşünaslıq doktoru, professor

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

3/100 2024

İÇİNDƏKİLƏR:

BİZİM YUBİLEYİMİZ

- 3 "Musiqi Dünyası" və ya intellektual trend-
mayninq. «Musiqi Dünyası» или
интеллектуальный тренд-майнинг
- 19 *Kərimova T.* F.Bədəlbəyli ilə müsahibə.
("Musiqi Dünyası" haqqında). Интервью с
Ф.Бадалбейли. (О "Musiqi Dünyası")
- 23 «Мы работаем именно с началом мысли и
сознания»: беседа с А.В. Смирновым / Г.Б.
Шамилли

YARADICI GÖRÜŞLƏR

- 34 *Səfərova Z.* "Musiqi Dünyası" dərgisi № 100
- 35 *Kerimova T.* О личностях, жизненных
маршрутах и о любви

USTADLARIMIZIN XATİRƏSİNƏ

- 43 *Hüseynov R.* Azərbaycanın əbədi Bülbülü

YENİ NƏŞR

- 62 *Земцовский И.* Пути к универсалии

MUSIQİŞÜNASLIQ

- 72 *Məmmədova-Sarabskaya R.* Genoformula
sırasının vektorları haqqında
- 77 *Стогний И.* Теория и практика
музыкальной семиологии

Redaktorlar:

LEYLA MƏMMƏDOVA
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

VİDADİ QAFAROV
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent

Korrektor:
LEYLA BABAYEVA

Kompüter dizaynı:
Alina Cahangirova

İT mütəxəssisi:
İrina Tişakova

Üz qabığımda:
Foto kolaj

Redaksiyanın ünvanı:
AZ1014, Bakı şəh.,
Ş.Bədalbəyli küç., 98.
Tel.: (99412) 5984370,
Fax: (99412) 4932302

E-mail: info@musigi-dunya.az
İnternet elektron jurnalın ünvanı:
<http://www.musigi-dunya.az>

Jurnalda çap olunmuş materialların və
fotoların bütövlükdə, yaxud qismən təkrar
çapı və ya hər hansı digər formada
çoxaldılması redaksiyanın və ya material
müəlliflərinin yazılı icazəsi əsasında həyata
keçirilə bilər.

© "Musiqi Dünyası", 2024
"OL" MMC mətbəəsi
M.İbrahimov küç., 43. Tel.: 4973623

- 90 *Мичков П.* Научная периодика в сфере
музыкального искусства: пути развития

MƏXƏZŞÜNASLIQ

- 96 *Джумаев А.* К вопросу об эволюции учения и
практики *сама* в Средней Азии
(Мавераннахре и Хорасане)

ETNOMUSIQİŞÜNASLIQ

- 107 *Керимова Т.* О перспективах гендерного
подхода к изучению фольклора
119 *Юнусова В.* К проблеме звукового идеала
в современной музыке Азии
123 *Градова (Васильченко) Е.* Звуко-
музыкальные традиции как канал
межцивилизационного культурного
взаимодействия
132 *Дрожжина М.* Научоведческие концепции
М. А. Розова в аспекте применения в
современном этномузыказнании

GƏNC TƏDQİQATÇILAR

- 142 *Cəfərova N.* Azərbaycanın şimal-Qərb
bölgesində nehrə havalarının toplanmasına
və təhlilinə dair

"MUSIQİ DÜNYASI" JURNALI. BİBLİOQRAFİYA

- 151 I hissə. 1999-2018 illər
197 II hissə. 2019-2024 illər

Bizim yubileyimiz

“MUSIQİ DÜNYASI” VƏ YA İNTELLEKTUAL TREND- MAYNINQ¹

“Musiqi Dünyası” elmi-nəzəri jurnalının baş redaktoru və nəşiri, Üz.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Azərbaycan ənənəvi musiqisi və müasir texnologiyalar” kafedrasının müdiri, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor Tariyel Məmmədov ilə

INTERVYU-DIALOQ

2024-cü ildə “Musiqi Dünyası” akademik musiqi jurnalının dərc olunmasının 25 illik və 100-cü nömrəsinin dərc olunmasının yubileyi qeyd olunur.

“Musiqi Dünyası” beynəlxalq, elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik, mədəni-maarif jurnalı 1999-cu ildə Azərbaycan Respublikası Bəstəkarlar İttifaqı və Üz.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası tərəfindən təsis olunaraq bu günə kimi fəaliyyət göstərir. Yarandığı ilk gündən bu günə kimi jurnalın baş redaktoru Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor Tariyel Məmmədovdur. «Musiqi Dünyası» jurnalı ölkə və xarici musiqisünaslığın inkişafının əsas istiqamətlərini işıqlandıran Azərbaycanın nüfuzlu dövrü nəşridir. 18 sentyabr 1999-cu il tarixində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin görkəmli şəxsiyyətləri - milli bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin və onun silahdaşı bəstəkar və dirijor Muslim Maqomayevin doğum günləri ilə bağlı, ölkədə təntənəli şəkildə qeyd edilən “Milli Musiqi günü”ndə jurnalın ilk nömrəsi dərc olunmuşdur.

Bəstəkarların yaradıcılığını, ənənəvi ifaçılığı, musiqi pedaqogikasını, musiqi sənətinin janr problemlərini, musiqi leksikologiyası, interpetalogiyası, musiqi şərqşünaslığı, türkologiyası və s. məsələləri işıqlandıran həm tarixi-nəzəri, həmçinin də tətbiqi, fənlərarası

«MUSIQİ DÜNYASI» İLİ İNTELLEKTUAL ТРЕНД-МАЙНИНГ¹

ИНТЕРВЬЮ-ДИАЛОГ

с главным редактором и издателем международного научно-теоретического журнала «Musiqi Dünyası», заведующим кафедрой «Азербайджанская традиционная музыка и современные технологии» Бакинской Музыкальной Академии им.Уз.Гаджибейли, Заслуженным деятелем искусств, доктором искусствоведения, профессором Тариелем Мамедовым

В 2024 году журнал “Musiqi Dünyası” (“Мир музыки») отмечает две знаменательные даты – юбилейный 25-й год издания и выход в свет 100-го номера.

Международный, научно-педагогический, критико-публицистический, культурно-просветительский журнал «Musiqi Dünyası», учредителями которого являются Союз Композиторов Азербайджана и Бакинская Музыкальная Академия им.Узеира Гаджибейли. С первого дня своего существования по сегодняшний день главный редактор журнала доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств, профессор Тариель Мамедов. Журнал «**Musiqi Dünyası**» является авторитетным научным периодическим изданием Азербайджана, освещающим ведущие направления развития музыковедения как в стране, так и за её пределами. 18 сентября 1999 года – дата выпуска первого номера журнала, которая была приурочена к Дню Музыки, торжественно отмечаемому в стране в связи днями рождения двух выдающихся личностей азербайджанской музыкальной культуры – основателю национальной композиторской школы Узеиру Гаджибейли и его

¹См.: Шереметьева С.О., «Интеллектуальный тренд-майнинг, как одно из современных направлений лингвистических исследований». «Вестник Южно-Уральского Государственного университета», Серия «Лингвистика – 2019», т.16 №2, с. 44-50, <https://cyberleninka.ru/article/n/intellektualnyy-trend-mayning-kak-odno-iz-sovremennyh-napravleniy-lingvisticheskikh-issledovaniy/viewer>

xarakter daşıyan məqalələrin dərc olunmasına istiqamətləndirilən jurnalın redaktor strategiyası böyük maraq doğurur.

“Musiqi Dünyası” elmi-nəzəri jurnalının diqqət mərkəzində - Azərbaycanın və dünyanın parlaq musiqi həyatıdır. Jurnalın beynəlxalq ictimaiyyətə inteqrasiya olunmasına istiqamətləndirilən fəaliyyəti xüsusilə qeyd olunmalıdır. Məlumdur ki, beynəlxalq akademik və nəşirlik təcrübə və trendlərdə iştirak elmi jurnalların nüfuz və səmərəliliyinin, o cümlədən Index Copernicus, Scopus və Web of Science indekslənmə bazalarına daxil olmasının başlıca göstəricisidir. “Musiqi Dünyası” elmi-nəzəri jurnalı hazırda SCIENCE INDEX informasiya-analitik sistemində indeksləşir, RINÜ (Rusiya elmi sitatgötirmə indeksi) - Rusiyanın elmi sitatgötirmə milli biblioqrafik verilənlər bazasına daxildir.

Apardığımız intervyu-dialogun prioritet məqsədi bizim həmsöhbətimizin elmi nəşirlik sənətinin müasir tendensiyalarına münasibətini öyrənmək idi. Ömrünün 25 illini elmi-nəşirlik sahəsinə həsr edən professor Təriyel Məmmədovun fəaliyyətinin üzvü nəticəsi kimi müəllifi olduğu “**Milli Yaddaş İnstitutu**”nun yaradılması ideyasını göstərmək olar. Bu barədə bir qədər sonra söhbətimizi davam edəcəyik.

- **Yeganə Əliyeva:** Təriyel müəllim, 2024-cü il Sizin üçün çox əlamətdardır. 2024-cü ildə 75 illik yubileyiniz, bununla yanaşı çox illik elmi-yaradıcı fəaliyyətinizin bəhrəsi olan “Musiqi Dünyası” elmi-nəzəri jurnalının fəaliyyətinin 25 illik və 100-cü nömrəsinin dərc olunmasının yubiley tarixləri qeyd olunur. Sizi bu əlamətdar tarixlərin qeyd olunması münasibətilə təbrik edir, gələcək işlərinizdə uğurlar arzulayırıq!

Beləliklə, ilk sualımız: 25 illik fəaliyyət dövrünə nəzər salsaq “Musiqi dünyası” jurnalı hər zaman ölkə musiqişünaslığı sahəsində elmi fikrin generatoru olub. 1999-cu ildən bu günə kimi jurnalda dərc olunan elmi və elmi-populyar məqalələr, publisistik və maarifçilik xarakterli mətnlər milli sənətsünaslıq elminin inkişaf təmayül və istiqamətlərini müəyyən edib, nəticə etibarilə “intellektual trend-mayning” missiyasını həyata keçirib. “Musiqi Dünyası” elmi-nəzəri jurnalının yaradılması ideyası necə gündəmə gəldi? Onun istiqaməti və oxucu auditoriyası necə müəyyən edildi?

- **Təriyel Məmmədov:** *Belə bir jurnalın yaradılması ideyası 1989-cu ildə ağılıma gəldi. Jurnal 10 il sonra yeni minilliyin ərafəsində işıq üzü gördü. Həmin dövrdə bir çoxları milleniunumun qeyd edilməsinə hazırlaşır, digərləri isə onun gəlişinə qorxu və ehtiyat hissi ilə yanaşırdılar. Cəmiyyətdə xaos və çıxılmazlıq, sabaha inamsızlıq atmosferi hökmranlıq edirdi. Məhz belə bir durumda “Musiqi dünyası” jurnalının ilk nömrəsi işıq üzü gördü. Həmin dövr həqiqətən çətin bir dövr idi. Mənim ideyalarımın birgə məni çoxları idealist hesab edirdi.*

İxtisaslaşdırılmış jurnalın yaradılması barədə ideya 1989-cu ildə doktorluq dissertasiyamın müdafiəsindən sonra yarandı. Lakin jurnalı yaratmaq və formalaşdırmaq böyük əmək tələb edən çətin prosesdir. Jurnal yaratmaq yalnız onun məqsədini, vəzifələrini,

soratanı kompozitoru və dirijёru Muslimu Maqomaevu.

Вызывает огромный интерес редакторская стратегия журнала, ориентированная на публикацию статей как историко-теоретического, так и прикладного, междисциплинарного характера, на освещение композиторского творчества, традиционного исполнительства, музыкальной педагогики, жанровых вопросов музыкального искусства, вопросов музыкальной лексикологии и интерпретологии, музыкального востоковедения и тюркологии и др.

В центре внимания научно-теоретического журнала «Musiqi Dünyası» – яркая музыкальная жизнь Азербайджана и всего мира. Важно отметить направленность журнала на международную интеграцию в сообщество научных журналов. Известно, что современные тенденции междунароной академической и издательской практики определяют авторитетность научных журналов их включением в крупнейшие индексационные базы данных рецензируемой литературы таких междунароных платформ как Index Copernicus, Scopus, Web of Science. Журнал «Musiqi Dünyası» индексируется в информационно-аналитической системе SCIENCE INDEX, а также входит в РИНЦ – национальную библиографическую базу данных научного цитирования России.

В ходе интервью-диалога нашей приоритетной целью было узнать отношение нашего собеседника к современным тенденциям научно-издательской деятельности. За плечами профессора Т.Мамедова 25-летний опыт в научно-издательской сфере, в результате которого родилась идея о создании в Азербайджане «Института Национальной Памяти». Об этом мы еще поговорим.

- **Егана Алиева:** Тариель муаллим, 2024-й год для Вас очень знаменателен и является знаковым. Во-первых, в 2024-ом году Вы отметили свой 75-летний юбилей. Кроме того, Вы готовитесь к другим знаменательным датам – 25 лет со дня издания и выходу в свет 100-го номера журнала «Musiqi Dünyası», который по сути является детищем Вашей научно-творческой деятельности. Мы Вас поздравляем с этими памятными датами и желаем дальнейших успехов!

Итак, наш первый вопрос: если мы обратим внимание на всю 25-летьнюю историю деятельности журнала «Musiqi Dünyası» становится ясно, что все это время он был своеобразным отечественным генератором развития научной мысли в музыковедческой сфере. Начиная с 1999-го года журнал, публикуя научные и научно-популярные, публицистические и просветительские статьи, определял и продолжает определять профориентации и направления развития отечественного искусствоведения, тем самым выполняя миссию «интеллектуального тренд-майнинга». Как возникла идея создания научно-теоретического журнала «Musiqi Dünyası»? Как было определено его направление, выбрана его читательская аудитория?

strategiyasını müəyyən etməkdən, onun nəşrindən, yaradıcı insanlar və elm xadimləri ilə əlaqələrin qurulmasından ibarət deyildir. Əslində bu, bütöv bir istehsalatdır. Ola bilsin ki, kimsə desin ki, burada nə çətin iş var ki? Lakin bu 25 il ərzində mən anladım ki, jurnalın nəşr olunması yalnız onun birinci və ya digər nömrələrinin dərc edilməsindən ibarət deyildir. Jurnal gərək aprobeasiya olunub sınaqdan keçsin. Ən əsası odur ki, kolleqalar tərəfindən tanınmalıdır. Faktiki olaraq, jurnal gərək xalqın səsi olsun.

Üstəlik, "Musiqi dünyası" Azərbaycan musiqi mədəniyyəti ilə bağlı idi. Əsas konsepsiya Müstəqil Azərbaycanda heç vaxt mövcud olmayan elmi musiqi jurnalının yüksək peşəkarlıq səviyyədə nəşr olunması idi. İstənilən ideya materilizasiya olmalıdır. Amma ideyanı həyata keçirmək istədikdə ciddi problemlərlə rastlaşmalı olursan. İlk problem - təsisçi təşkilatın tapılması məsələsi idi. 1989-1999-cu illərdə təsisçi olmadan jurnalı rəsmi qeydiyyatdan keçirmək olduqca müəkkəb məsələ idi. Hazırda bu məsələni həyata keçirmək mümkündür. Bu gün müəyyən bir lider təkbəşinə jurnal yarada bilər. Ona görə də, o zaman necə deyirlər, "qapını döymək" və "əşidilmək" lazım idi. Hansı qapı döyülməli idi? Musiqi dünyasında musiqili jurnalını təsis edə biləcək təşkilatların sayı o qədər də çox deyildir. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı və Üz.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası - iki təşkilat idir ki, təsisçilik edə bilərdi. İlk növbədə, mən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının qapılarını döydüm. Burada məşhur bəstəkarlar Xalq artistləri Tofiq Quliyev, Vəlif Adıgözəlov, sənətsünaslıq doktoru Ramiz Zöhrabov tərəfindən çox isti və xeyirxahlıqla qarşılandım. Onlar öz razılıqlarını, yəqinə "şərtlə" verdilər - maddi imkan olmadığından jurnalın maliyyələşdirilməsi mümkün olmayacaq. Həmin təqdirdə ikinci qapıları döyməli oldum. Həmin qapılar bu günə kimi Xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəylinin rəhbərlik etdiyi Üz.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının qapıları idi. Azərbaycan tarixində ilk peşəkar musiqi jurnalının yaradılması onun tərəfindən böyük razılıqla qarşılandı. Ən əsası isə Fərhad müəllim Opera Studiyasında nəşriyyat üçün otaq ayırdı ki, bu bizim üçün bu günə kimi böyük dəstəkdir. Lakin jurnalın maliyyələşdirilməsi yükünün ağırlığı yenə də «Musiqi dünyası»nın çiyinlərinin üzərinə düşürdü. Amma yenə də biz ruhdan düşmədik. Bir qrup entuziastlarla birgə Bəstəkarlar İttifaqının məsləhətçilərinin köməkliliyi biz düşündüyümüzü həyata keçirə bildik. Onu da deməliyəm ki, mənim təsəvvürümdə jurnal yalnız musiqinin nəzəriyyəsini və tarixini deyil, eyni zamanda teatrşünaslıq, kinoşünaslıq, təsviri sənətin tarixi və nəzəriyyəsini, xoreografiya, kulturologiyanı əhatə etməli idi. Başqa sözlə jurnal sənətsünaslıq elminin bütöv və ya qismən sahələrinə həsr edilməli idi. O, elmi, təbliğət, maarifləndirici, pedaqoji xarakter daşımalı idi. Həmin dövrdə mən sadaladığım humanitar elmin sahələri üzrə elmi jurnal yox idi. Praktiki olaraq bu sfera vakuumdə idi. Auditoriya isə informasiya qıtlığı dövrünü keçirirdi. Demək ki, belə bir durumda bütün bu sahələri

— **Тариель Мамедов:** Идея создания подобного журнала возникла у меня еще в 1989-ом году. Журнал вышел в свет спустя 10 лет, в преддверии нового тысячелетия. В то время одни готовились к празднованию миллениума, другие — побаивались его наступления. Царила атмосфера некоторого хаоса и безысходности, неуверенности в завтрашнем дне. Именно тогда вышел в свет первый номер журнала «Мир музыки» - «Musiqi Dünyası». Это был, действительно, тяжелый период. Меня, с моими идеями многие считали идеалистом.

А идея о специализированном журнале у меня возникла сразу после защиты докторской диссертации в 1989-ом году. Но создать и сформировать журнал — очень сложный и трудоемкий процесс. Это ведь не только определить цель, задачи, стратегию журнала, издать его, войти в контакт с творческими людьми, людьми науки. На самом деле это целое производство. Возможно, кому-то кажется, ну что там такого сложного и особенного? Но за эти 25 лет я понял, что издать журнал — это не только выпуск его первого номера или сколько-то других номеров, его нужно апробировать и испытать. А главное — получить признание коллег. Фактически журнал должен быть голосом народа. Тем более, что «Musiqi Dünyası» был связан с азербайджанской музыкальной культурой. Основная концепция заключалась в том, чтобы в Независимом Азербайджане на высоком профессиональном уровне издать научный музыкальный журнал, которого нет и не было. Но любая идея должна быть материализована. Однако, как только начинаешь её воплощать в жизнь, то сталкиваешься с серьезными проблемами. Первая из них — как найти организацию, которая бы учредила журнал. В 1989-1999 гг. без учредителя нельзя было юридически зарегистрировать журнал. Это сейчас возможно. Это сегодня единоличный лидер может учредить журнал. Поэтому необходимо было, как говорится, «постучаться в дверь». И, главное, - достучаться. А в какую дверь? Журнал музыкальный, и в музыкальном мире не так много организаций, которые могли бы реально учредить журнал. Среди них Союз Композиторов Азербайджана и Бакинская Музыкальная Академия им. Уз.Гаджибейли. В первую очередь я постучал в двери Союза Композиторов. Был встречен тепло и благожелательно прославленными композиторами, Народными артистами **Тофиком Гулиевым**, **Васифом Адыгезаловым**, доктором искусствоведения **Рамизом Зохрановым**, которые дали своё согласие, но с одним «но» - финансовой поддержки не будет, нет возможности. Тогда пришлось постучаться во вторую дверь — в дверь Бакинской Музыкальной Академии, которую возглавляет по сей день Народный артист, профессор **Фархад Бадалбейли**. Идея создать первый профессиональный музыкальный журнал в истории Азербайджана была встречена им с большим одобрением. А главное - Фархад Шамсиевич предоставил нам в Оперной Студии помещение для

işıqlandıran, ərafında müəllif və oxucu auditoriyasını toplayan çap orqanına zərurət yetişmişdir. Beləliklə, 18 sentyabr 1999-cu il tarixində, "Milli Musiqi Günü" ndə bizim jurnalın ilk nömrəsi dərc olundu.

25 il ərzində bir dəfə də olmadı ki, jurnalın dövrüyyəsində problem yaşansın. Və bu gün biz jurnalın 100-cü nömrəsinin işıq üzü görməsi barədə hesabat edirik. Xoşbəxtəm demək - heçnə deməməyə bərabərdir. Bu ideyanın reallaşmasına çox qüvvə, enerji, emosiya və həyacan sərf olunub. Lakin nəticədə göz önündədir. Bizim fəxr edəcəyimiz çox məqamlar var. Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti tarixində, o cümlədən ölkənin musiqişünaslıq elmi tarixində belə bir əhəmiyyətli hadisə baş verməmişdir.

Bu nailiyyətə görə biz kimə və nəyə borcluyuq? Əlbəttə ki, insan faktoruna. İnsan faktoru Tariyel Məmmədovdan ibarət deyil, onun çevrəsindən ibarətdir! Tək əldən səs çıxmaz! Bütün bu illər ərzində məni əhatəyə alan insanlar öz xeyirxah, həssas, peşəkar münasibətilə bəzən mənə "bundan sonra nə edəcəyimi" istiqamət verirdilər. Bütün bu 25 il ərzində jurnalı təkmilləşdirmək məqsədilə birlikdə və səylə çalışan KOMANDA yaradıldı.

Redaksiya heyəti müəyyən olunmuş prinsipə əməl edirdi: jurnalın əsasını müəlliflərin titul nümayişi deyil, yüksək elmi səviyyə, yaradıcı fikir azadlığı təşkil edirdi.

...Doktorluq dissertasiyanın müdafiəsindən sonra, XX əsrin görkəmli musiqişünası, müəllimin olmuş, Tarakanov Mixail Yevgenyeviçin mənə verdiyi sualı tez-tez yadıma salıram: - "Bəs bundan sonra nə edəcəksən?"

- **Y.Ə.:** Doğrudan da, yaxşı sualdır. Doktorluq dissertasiyanı müdafiə edərək elmi-yaradıcılıq fəaliyyətinin zirvə nöqtəsinə çatıb, həyatda fəaliyyət istiqamətini müəyyən edən alim üçün daha hansı məqsədləri hədəfə almağa qalır? Maraqlıdır, Siz necə cavab verirdiz?

- **T.M.:** Mən elə o zaman doğma Vətənimdə elmi musiqişünaslıq jurnalının nəşr edilməsi barədə öz ideyamı açıqladım. Mixail Yevqenyeviç ideyamı dəstəklədi: "Əgər bacararsansa, durnadan başla! Lakin çətinlik və əngəllərlə rastlaşanda ruhdan düşmə". Və yenə də mən o zamanlar üçün möhtəşəm hesab olunan ideyam ilə üz-üzə qaldım.

Qətiyyət və böyük zəhmət sayəsində jurnal işıq gördü. Və sonra, təsəvvür edin, mən yenidən özümə sual verdim: "Bəs bundan sonra nə edəcəksən?". Və yenə də ətrafım mənə növbəti addımı atmaq üçün motivasiya verdi. Bir dəfə söhbət zamanı bir dostum mənə dedi: "Bilirsən, indi onlayn elektron nəşrlər gündəmdədir, kağızda çap olunan nəşrlər artıq o qədər də aktual deyil". 1999-cu ildir, kompüter avadanlığı təhcizəti bazarı indiki qədər zəngin deyil, ölkədə praktiki olaraq heç bir onlayn nəşr yoxdur. Və belə bir təklif var! Biz bu təklifi, necə dəyərlər, göydən tutduq.

Rəqəmsal dünyada yaratmaq həvəsində olan bir qrup gənc İT mütəxəssisi ilə 1999-cu il noyabrın 8-də Bakı Musiqi Akademiyasının Opera Studiyasında Azərbaycan dilində "Musiqi dünyası" multimedia

izdatel'stva, što bylo i est' bol'shaya podderzhka dlya nas. No finansirovaniye izdaniya bylo vozlozhenno na plечи «Musiqi Dūnyasi». No my ne pali dukhom. Blagodar'ya grupp'e entuziastov s uchastiem konsulytantov Soyuza Kompozitorov my osushchestvili zadumannoye. Dolzhen skazat', chto zhurnal, v moyem predstavlenii, dolzhen byl okhvatyvayt' ne tol'ko teoriyu i istoriyu muzyki, no i teatrovedeniye, kinovedeniye, teoriyu i istoriyu izobrazitel'nogo iskusstva, xoreografiyu, kul'turologiyu. Drugimi slovami, zhurnal dolzhen byl okhvatit' vse, ili pochti vse oblasti iskusstvovedeniya. Veroyatnee vsego nosil by karakter nauchnogo, propagandistskogo, prosветitel'skogo, pedagogicheskogo izdaniya. V tot period v Azerbaydzhane ne bylo nauchnykh zhurnalov, okhvatyvayushchye te oblasti gumanitarnykh nauk, kotorye ya perechislil. Prakticheski eta sfera byla v vakuumе. A auditoriya zhждалa informatsii. Znachit nuzhen byl pechatnyy organ, kotoryy by osvещal eta napravleniya, obyedinyal by vokrug sebya avtorskuyu i chitatel'skuyu auditoriyu. Takim obrazom, 18 sentyabrya 1999 goda, k Dnyu Muzyki, vyshel v svet pervyy nomer nashogo zhurnala.

V tечения всех etikh 25-ti let ne bylo sluchaya, chtoby v vypuskax zhurnala proizoshel sbой. I segodnya my raportuem o 100-tom nomere zhurnala. Skazat', chto ya sчастлив - eto vse ravno, chto ne skazat' nichego. Stolyko sil, energii, emotsiy i perezhivaniy v eto vlozhenо. No i rezul'tat naliцо. Nam est' chem gorditsya. V istorii muzykal'noy kul'tury Azerbaydjana, v chastnosti v istorii muzykovedcheskoy nauki strany - takogo znakovogo sobytiya ne bylo, dazhe ne predvidelos'.

Blagodar'ya komu i chemu my obyazany takoy rezul'tativnosti? Konечно же - chelovecheskomu faktoru. Chelovecheskiy faktor zaklyuchается ne v Tariyele Mamedove, a v ego okruzeniі! Odin v pole - ne voін! Lyudi, kotorye okruzhali menya vse eto gody svoim dobrozheletel'nym, otzyvchivym, professional'nym otnosheniem k delu, poroy podskazyvali mne «kak byt' dallye». Byla sformirovana KOMANDA, kotoraya vse eto 25 let splochenno i userdno rabotala nad sovershenstvovaniem zhurnala. Redaktsionnaya kollegiya priderzhivalas' opredelennogo printsipta, sterzhen' zhurnala – vysokiy nauchnyy uroven', svoboda tvorcheskoy mysli, a ne titulovannaya vitrina avtorov.

Ya chasto vspominayu, kak moy uchitel', vydayushchiy muzykoved XX veka Tarakanov Mixail Evgenyevich, posle moyey doktorskoy zashchity sprosil menya: – «A chto zhe dallye?».

– **Е.А.:** На самом деле хороший вопрос. Достигнув пика научно-творческой деятельности, защитив докторскую диссертацию и тем самым определив свое направление в жизни, что остается делать ученому? Интересно, как Вы ответили?

– **Т.М.:** Я ещё тогда изложил ему свою идею об издании научного музыковедческого журнала у себя на Родине. Идею Михаил Евгеньевич поддержал: «Ну,

elektron jurnalının ilk nömrəsinin təqdimatı keçirildi. Və bu məqamda da özümdə təkrar sual yarandı: "Bəs bundan sonra nə edəcəksən?". Jurnal musiqilirdə, səslə CD-lər də burada dərc edilməlidir. Bütün postsovet məkanında, o cümlədən Azərbaycanda səs müşayiəti olan elmi jurnallar yoxdur. Budur, daha bir yenilik - "Musiqi dünyası"nın çap versiyasına CD-lər əlavə edilib. Bu gün kolleksiyamıza klassik musiqidən tutmuş şifahi ənənəvi musiqisinə qədər geniş spektrli musiqi panoramasını əhatə edən 100 CD daxildir.

- **Y.Ə.:** Mən belə başa düşdüm ki, "Musiqi dünyası" jurnalı aysberqin sadəcə görünən hissəsidir. "Musiqi dünyası" nəşriyyat mərkəzi 25 il ərzində mədəni irsin qorunması, bərpası və təbliği istiqamətində çoxsaylı irimiqyaslı layihələri həyata keçirib. "Musiqi dünyası" Azərbaycanın qeyri-maddi irsinin qorunmasına həsr olunmuş ən böyük elektron resursdur. Bütün işlər çoxsaylı internet saytlarında və elektron resurslarda öz əksini tapıb. "Azərbaycan musiqisi - üçüncü minilliyə" layihəsi - bu barədə bizə nəql edin.

- **T.M.:** Bəli, doğrudur! "Musiqi dünyası" əsasında "Azərbaycan musiqisi - üçüncü minilliyə" adlı möhtəşəm layihə duran ölkənin ilk mədəni-maarif, elmi-pedaqoji və tənqidi-publisistik jurnalı olub. O, musiqi irsi, musiqi mədəniyyətinin, musiqi təhsilinin, maarifçiliyinin müasir vəziyyəti ilə bağlı idi. Şüarın özü çox şey bəyan edir. Qeyd etmək istədim ki, jurnalın redaksiya heyətinin işinin metodoloji əsaslarından biri musiqişünaslıq tədqiqatlarının əsas prinsip və metodlarının varisliyidir. Çünki qarşımızda beynəlxalq səviyyəyə çıxmaq vəzifəsi durmuşdu. Bu gün o, sadəcə jurnal deyil, çoxjanrlı və müxtəlif istiqamətli 46 WEB saytı birləşdirən "Musiqi dünyası" Nəşriyyat Mərkəzidir. "Musiqi dünyası"nın çoxfunksiyalı multimedia saytları Azərbaycan musiqi mədəniyyətini təcəssüm etdirir. Burada Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Tofiq Quliyev kimi görkəmli bəstəkarların, caz pianoçusu Vəqif Mustafazadənin, rejissor Şəmsi Bədəlbəylinin, şair Rəsul Rzanın, dramaturq İlyas Əfəndiyevin və bir çoxlarının yaradıcılığına həsr olunmuş xatirə saytları vardır.

Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuş portalda onun bütün əsərləri, o cümlədən "Leyli və Məcnun" və "Koroğlu" operaları, "O olmasın, bu olsun" və "Arşın mal alan" musiqili komediyaları yer alıb. Burada Azərbaycanın aparıcı musiqişünaslarının üç dildə (Azərbaycan, ingilis və rus) partituraları, librettoları, filmləri və mühazirələri, həmçinin "Arşın mal alan" musiqili komediyasının səkkiz dildə audioyazıları yerləşdirilib: Azərbaycan, çin, ingilis, rus, türk, tacik, belarus və fars.

Gördüyünüz kimi, "Musiqi dünyası" Nəşriyyat Mərkəzi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin demək olar ki, folklorndan tutmuş bəstəkarların opus əsərlərinə qədər, həmçinin elektron dərslikləri və audio kolleksiyaları bütünlüklə əhatə edir. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, Bakı Musiqi Akademiyasının saytında biz tərəfdən yaradılan "Musiqiçinin Elektron Kitabxanası"nda notlar yerləşdirilib və bütün maraqlananlar bundan çox fəal istifadə edirlər.

что ж, если сможешь - дерзай! Но помни - «взялся за гуж, не говори, что не дюж». И опять я остался один на один со своей грандиозной по тем временам идеей.

Благодаря целеустремленности и большим усилиям журнал вышел в свет. И тут, представьте себе, я опять задался вопросом: «А что же дальше?». И опять мое окружение мотивировало на следующий шаг. Как-то мой друг, при беседе сказал мне: «А ты знаешь, сейчас уже интернет-электронные издания в фаворе, печатные уже не так актуальны». На дворе 1999-тый год, рынок компьютерного оснащения не в таком изобилии, как сейчас, интернет изданий практически нет в стране. А тут такое предложение! Оно подхватывается, что говорится, на лету. С группой молодых айтишников, жаждающих творить и создавать в цифровом мире, 08 ноября 1999-го года в Оперной студии Бакинской Музыкальной Академии, состоялась презентация первого номера мультимедийного электронного журнала «Musiqi Dünyası» на азербайджанском языке.

И тут снова возник вопрос: «А что дальше?». Если журнал музыкальный, значит тут должны публиковаться и звучащие диски. На всем постсоветском пространстве, в том числе и в Азербайджане, нет научных журналов со звуковым сопровождением. Вот и еще одно новшество - к печатной версии «Musiqi Dünyası» прикрепляются конверты с CD дисками. На сегодняшний день наша коллекция насчитывает 100 CD-дисков, охватывающих широкий спектр музыкальной панорамы - от классики до традиционной музыки устной традиции.

- **Е.А.:** Как как я поняла, журнал «Musiqi Dünyası» это всего лишь видимая часть айсберга. Издательский центр «Musiqi Dünyası» за 25 лет претворил в жизнь не один масштабный проект по защите, реставрации и пропаганде культурного наследия. «Musiqi Dünyası» - крупнейший электронный ресурс, посвященный сохранению нематериального наследия Азербайджана. Все работы отражены на многочисленных сайтах и электронных ресурсах. Расскажите нам о проекте «Азербайджанская музыка - третьему тысячелетию».

- **T.M.:** Да, верно! Это был первый в стране культурно-просветительский, научно-педагогический и критико-публицистический журнал, в основе которого - грандиозный проект «Азербайджанская музыка - третьему тысячелетию». Он был связан с музыкальным наследием, современным состоянием музыкальной культуры, музыкальным образованием, просветительством. Уже сам лозунг декларирует о многом. Замечу, что одной из методологических основ работы редакции журнала является преемственность базовых принципов и методов музыковедческих исследований. Ибо перед нами стояла задача выйти на международный уровень. Сегодня это уже не просто журнал, а Издательский центр «Musiqi Dünyası», объединяющий в себе 46 WEB-сайтов полижанрового характера и направления. Полифункциональные мульти-

- **Y.Ə.:** Başqa sözlə, "Azərbaycan musiqisi üçüncü minilliyə" layihəsinin reallaşmasına başlıca səbəb Azərbaycan musiqisini dünya ictimaiyyətinə bütün möhtəşəm rəngarəngliyi ilə təqdim etmək məqsədi olub. "Musiqi dünyası" nəşriyyat evi öz xalqı qarşısında müqəddəs bir missiyanı - ölkənin mədəni və qeyri-maddi irsinin qorunub saxlanmasını və təbliğini həyata keçirir. 25 illik fəaliyyətin təhlili göstərir ki, mədəniyyət abidələrinin, təhsil resurslarının qorunub saxlanması və bərpası, Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin hansı üsul ilə olursa olsun, istər çap, istərsə də elektron və ya şifahi şəkildə təbliği Sizin prioritetiniz olub və olmaqdadır. Bu fəaliyyətdə Siz bir alim, ictimai xadim kimi Vətən qarşısında müqəddəs borcunuzu görürsünüz. Siz və komandanız əldə olunan nailiyyətlər ilə heçvaxt kifayətlənməmişiz. "Musiqi dünyası"nın həyata keçirdiyi bərpa işlərinə şəxsi heyranlığımı ifadə etməyə bilmərəm. Axı siz XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda bir çox musiqi mədəniyyəti xadimlərinin yaradıcılığını həyata qaytarmısınız.

- **T.M.:** Əldə etdiyimiz hər bir nailiyyət məsuliyyətimizi artırır, yeni layihələrin həyata keçirilməsinə stimül verir və həvəsləndirirdi. Beləliklə, "Musiqi dünyası" yaradıcı qrupu aktiv şəkildə köhnə qrammofon vallarının səsəlməsinin bərpa edilməsi işinə başladı. Mən bu işə hələ XX əsrin 90-cı illərinin əvvəllərində, Moskvada "Melodiya" şirkəti ilə birlikdə başlamışdım. Məşhur Qarabağ xanəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlu, Məşədi Fərzəlioğlu və Keçəçioğlu Məhəmmədin səs yazıları olan səkkiz dildə annotasiyalı iki qrammofon valını bərpa edərək yenidən nəşr etdik. Hazırda "Musiqi dünyası"nın mütəxəssisləri "Pate", "Grammofon", "Grammofon-Rekord", "Ekstrafon", "Noginsk zavodu", "Yaddaş fabriki 1905", "Muztrest" və "Sport - Rekord" şirkətlərinin istehsal etdiyi dörd yüzə yaxın qədim qrammofon valını bərpa ediblər. Qədim qrammofon və fonovalları bərpası problemi bu gün də aktualdır. Bu böyük zəhmət tələb edən iş ilə bizdən başqa heç kim məşğul olmur. Vintaj qrammofon valları Azərbaycan xalqının əqli mülkiyyətidir.

Belə bir gərgin və məsuliyyətli işin nəticəsi - 2005-ci ildə Heydər Əliyev Fondunun və şəxsən onun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın himayəsi ilə "Qarabağ xanəndələri" toplusunun nəşri oldu. "Qarabağ xanəndələri" toplusu dörd dildə (Azərbaycan, ingilis, rus və fransız) hazırlanan albomdan, habelə Azərbaycan ənənəvi musiqisinin ilk yazılarını (1903-1915) toplayan 24 diskdən ibarətdir.

- **Y.Ə.:** Siz tərəfdən yaradılan nəşrlər və internet saytları maarifləndirici xarakter də daşıyır. Onların arasında "Muğam Ensiklopediyası" və unikal rəqəmsal "Azərbaycanın ənənəvi musiqi Atlası" layihəsini xüsusi qeyd etmək olar.

- **T.M.:** "Muğam ensiklopediyası" doğrudan da möhtəşəm və unikal layihədir. O, çap cildindən əlavə, 124 diskdə bərpa olunmuş arxiv səs yazılarından ibarət daha 4 cildə hazırlanmışdır. Həmin kolleksion nəşr dövlətin dəstəyi ilə işıq üzü görmüşdür. Bu nəşrin cildlərini sadalayacağam ki, Sizə onun geniş miqyası bir daha aydın olsun: "Qarabağ xanəndələri", "Muğam

медийные продукты «Musiqi Dünyası» олицетворяют собой азербайджанскую музыкальную культуру. Здесь и мемориальные сайты, посвященные творчеству выдающихся композиторов, таких как Узеир Гаджибейли, Кара Караев, Афрасияб Бадалбейли, Тофик Кулиев, творчеству джазового пианиста Вагифа Мустафа-заде, режиссера Шамси Бадалбейли, поэта Расула Рзы, драматурга Ильяс Эфендиева и мн.др. Портал, посвященный Узеиру Гаджибейли, включает в себя все его произведения, такие как - оперы «Лейли и Меджнун» и «Кёроглу», музыкальные комедии «Не та, так эта» и «Аршин мал алан». Здесь размещены и партитуры, и либретто, и фильмы, и лекции ведущих азербайджанских музыковедов на трех языках (азербайджанском, английском и русском), а также аудиозаписи музыкальной комедии «Аршин мал алан» на восьми языках: азербайджанском, китайском, английском, русском, турецком, таджикском, белорусском и персидском.

Одновременно, Издательский центр «Musiqi Dünyası» заложил фундамент «Электронной библиотеки музыканта», которая уже охватывает практически всю азербайджанскую музыкальную культуру – от фольклора до опусного творчества композиторов, электронных учебников и аудиоколлекций. Кстати, на сайте Бакинской Музыкальной Академии, тоже созданном нами, есть «Электронная библиотека музыканта», где размещены ноты, и ею очень активно пользуются все интересующиеся, включая студенческую молодежь.

- **E.A.:** Иными словами, цель проекта «Азербайджанская музыка - третьему тысячелетию» направлена на стремление представить азербайджанскую музыку во всем ее грандиозном многообразии. Издательский дом «Musiqi Dünyası» выполняет священную миссию перед своим народом – сохранение и пропаганда духовного и нематериального наследия страны. Анализ 25-летней деятельности показывает, что сохранение и реставрация памятников культуры, образовательные ресурсы, пропаганда музыкальной культуры Азербайджана любым способом - печатным, электронным или устным - было и есть Вашим приоритетным направлением. В этом Вы видите Ваш долг, как ученого, как общественного деятеля перед своей Отчиной. Вы и Ваша команда ни на минуту не останавливались на достигнутом. Не могу не отметить свое личное восхищение реставрационными работами «Musiqi Dünyası». Ведь именно Вы вернули к жизни творчество многих деятелей музыкальной культуры Азербайджана начала XX века.

- **T.M.:** Каждое достижение добавляло ответственности, стимулировало и мотивировало к реализации новых проектов. Так, творческий коллектив «Musiqi Dünyası» стал активно заниматься реставрацией звучания старинных пластинок. Начинал я это дело еще в начале 90-х годов, в Москве, совместно с фирмой «Мелодия». Мы реставрировали, восстановили и заново издали с аннотациями на восьми языках три грампластинки с записями

ifaçılığı ustaları (kişilər), Muğam ifaçıları (qadınlar)", "Muğam dəstgahları", "Gənc xanəndələr (müğənnilər)", Muğam Ensiklopediyasının multimedia versiyasını özündə əks etdirən bütün nəşrin Kataloqu. Bu gün "Musiqi dünyası"nın arxivində əslində muğam səslənməsinin səs irsinin 250 saati, vurğulayıram - 25 yox, 250 saati (!) saxlanılır.

"Azərbaycanın Ənənəvi Musiqi Atlası" elektron resursu da bizim üçün çox dəyərlidir. Müasir Azərbaycan çoxmillətli dövlətdir və respublika rəhbərliyinin balanslaşdırılmış siyasətinin əsas vəzifələrindən biri də ölkəmizin ərəzində yaşayan azsaylı xalqların qayğısına qalmaqdır. Etnik mədəniyyətin dil, xalq yaradıcılığı, adət və ənənələr, etika və ənənəvi təhsil sistemi və s. kimi elementləri ölkənin mədəni genofondunun ümumi mənzərəsinə daxildir. Respublikada cəmiyyətinin əsas hissəsinin azərbaycanlılardan ibarət olmasına baxmayaraq, ölkədə 30-dan çox adda millət və etnik qrup yaşayır. Bu layihədə onlar 16 etnik qrupla təmsil olunurlar.

Bundan əlavə, təklif olunan nəşr ənənəvi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin infrastrukturuna haqqında bilikləri genişləndirir, onu sənədləşdirir, Azərbaycan folklorunun autentik folklor artefaktlarının unikal nümunələrinin multimedia vasitələri ilə toplanması, mühafizəsi və bəşəriyyətin gələcək nəsillərinə ötürülməsi ilə bağlı olaraq Azərbaycan xalqının tarixi ənənəvi musiqi mədəniyyətinə müəlliflik hüququnu təmin edir.

2011-ci ildə Moskvada ekstremizm və ksenofobiyanın aradan qaldırılması və gənclər arasında tolerantlığın təbliği məqsədilə keçirilən "Sobratstvo" internet saytlarının müsabiqəsində məhz həmin elektron resursa görə "Musiqi dünyası" Nəşriyyat Mərkəzi "Saytın yaradıcı həlli" nominasiyası üzrə mükafata layiq görüldü.

- **Y.A.:** Məhz bu elə "intellektual trend-mayninq" in mahiyyətini təşkil edir. Termin Avropa elmi ədəbiyyatında geniş yayılmışdır və ən çox humanitar elmlərdə mətnlərin lingvistik tədqiqi ilə əlaqələndirilir. Amma biz daha da irəli addım ataraq bu termini obrazlı şəkildə "Musiqi dünyası"nın fəaliyyətinə şamil edəcəyik. Məlumdur ki, "intellektual trend-mayninq" müxtəlif zaman intervallarına aid mətn və, o cümlədən, predmet sahəsi üzrə multimediyalı kolleksiyalarının toplanması və müəyyənləşdirilməsi, həmçinin onların təsnifatı, trend təhlil üçün mətnlərdən məlumatların çıxarılması, mətnlərin ilkin işlənilməsi, ekspert məlumatlarının rəsmiləşdirilməsi, mətnlərin əl ilə və avtomatlaşdırılmış kodlaşdırılması, verilənlərin emalı, başqa sözlə biliklərin təhlili, üzə çıxarılması və təqdimatı, onların şərh və rəqəmsallaşdırılmasıdır. Bu baxımdan, "Musiqi dünyası" sənətsünaşlıq sahəsində sərhədsiz xotik, strukturlaşdırılmamış informasiyanın və verilənlərin intellektual təhlilinin bariz nümunəsidir. Bu gün elmi ictimaiyyət "Musiqi dünyası"nın təyin etdiyi trendlərə diqqətini yönəltməlidir. Burada "Musiqi dünyası"nın didaktik mesajını qeyd etmək istərdim.

- **T.M.:** Bizim "Musiqi dünyası" adlı təşkilatımız Azərbaycanın müasir mədəni həyatında geniş spektrli

голосов известных карабахских ханенде Джаббара Гарягдыоглы, Мешади Фарзалиоглы и Кечачиоглы Магомеда. Теперь же, специалистами «Musiqi Dünyası» было отреставрировано около четырехсот старинных пластинок, произведенных фирмами «Пате», «Граммофон», «Граммофон-Рекорд», «Экстрафон», «Ногинский завод», «Фабрика памяти 1905», «Музтрест» и «Спорт – Рекорд». Проблема реставрации старинных пластинок и фоноваликов актуальна и по сей день. Никто кроме нас этой трудоемкой работой не занимается. Звучащие записи начала XX века — это интеллектуальная собственность азербайджанского народа.

Результатом такой кропотливой и ответственной работы стало издание в 2005 году, под патронажем Фонда Гейдара Алиева и лично его Президента Мехрибан ханум Алиевой коллекции «Qarabağ xanəndələri» («Карабахские ханэндэ»), которая включала в себя, помимо альбома на четырех языках (азербайджанском, английском, русском и французском), 24 диска первых записей азербайджанской традиционной музыки (1903-1915гг.).

- **Е.А.:** Созданные Вами издания и сайты носят и просветительский характер. Среди них особо можно отметить «Энциклопедию мугама» и уникальный цифровой проект «Атлас традиционной музыки Азербайджана».

- **Т.М.:** «Энциклопедия мугама» — это действительно, грандиозный и уникальный проект, который кроме печатного тома, включал в себя еще 4 тома с 124 дисками восстановленных архивных записей. Это коллекционное издание, которое вышло в свет при поддержке государства. Перечислю тома этого издания и Вам станет ясна его широкомасштабность: «Карабахские ханэндэ», «Мастера мугамного пения (мужчины)», «Мастера мугамного пения (женщины)», «Мугамы-детяхи», «Молодые ханэндэ (певцы)», Каталог всего издания, включает в себя мультимедийную версию Мугамной энциклопедии. На сегодняшний день архив «Musiqi Dünyası», фактически обладает 250 часовым - отмечу не 25, а 250 часовым (!) - звуковым наследием мугамного звучания.

Очень ценен также для нас электронный ресурс «Атлас традиционной музыки Азербайджана». Современный Азербайджан является полиэтническим государством и одной из основных задач сбалансированной политики руководства республики становится бережное отношение к малым народам, проживающим на территории нашей страны. Такие элементы этнической культуры как язык, народное искусство, обычаи и традиции, этика и традиционная система воспитания и др., входят в общую картину культурного генофонда страны. Несмотря на то, что репрезентативная часть всего общества республики, в основном, состоит из азербайджанцев, в стране проживают более чем 30 титульных национальностей, этнических групп. В настоящем проекте они представлены несколькими

fəaliyyət sahələrini əhatə edir. "Musiqi dünyası" elektron dərsliklər və intellektual oyunlar hazırlayır. Məsələn, "Otuz Azərbaycan xalq mahnısı və klassik romansları" toplusu karaoke ifası üçün nəzərdə tutulmuş mahnıların notlarından ibarət nəfis tərtibatlı kitabdır; Əlavədə təkcə minusovka deyil, həm də mahnıların orijinal ifalarından ibarət disk təqdim olunur. Həmin elektron dərs vəsaitindəki material müasir elmi metodikalar nəzərə alınmaqla təqdim edilmişdir. Yeri gəlmişkən, Azərbaycan dramaturqu İlyas Əfəndiyevin virtual muzeyi təkcə onun yaradıcılığının tipoloji təhlilini aparmaqla yanaşı interpretasiyasına da imkan yaradır: rejissor quruluşlarının müqayisəsi, aktyor şərhı və s.

"Musiqi dünyası"nın 25 il ərzində topladığı, əslində, böyük bir məlumat bazasıdır. Biz, Cəfər Cabbarlı adına Azərbaycan Dövlət Teatr Muzeyinin internet saytının yaradılmasında da iştirak etmişik. "Musiqi dünyası" mütəxəssisləri XX əsrin 30-cu illərinə aid minə yaxın kino neqativini bərpa edərək onlara təqdim etmişdir. Amma həmin materiallar fondların arxivlərində olduğu kimi də qala bilirdilər. Hazırda isə bu materiallar ümumi mülkiyyətə çevrilib, geniş ictimaiyyət üçün əlçatan olub.

- **Y.Ə.:** Elmi ictimaiyyəti maraqlandıran çox aktual bir sual verəcəm: Jurnalın maliyyələşdirmə siyasəti necə qurulub? Bütün bu layihələr necə maliyyələşdirilir?

- **T.M.:** Bildiyiniz kimi, "Musiqi dünyası"nın ideoloji təsisçiləri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı və Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasıdır. Amma maliyyələşdirmə və fəaliyyət sahələri baxımından biz müstəqilik, heç kəsdən asılı deyilik. "Musiqi dünyası" Azərbaycan Respublikasının qanunlarını pozmadan jurnal nəşrini və hər hansı digər kommersiya fəaliyyətini həyata keçirilməsini nəzərdə tutan monolit təşkilat kimi rəsmi qeydiyyatda alınıb. Veb saytın yaradılması, təbii ki, maliyyəyə əsaslanır və maddi xərclər tələb edir. Biz qrantlar yazırdıq, müxtəlif müsabiqələrdə iştirak edirdik. Həm qrantlar, həm də mükəfətlər alırdıq.

Məsələn, Qara Qarayevin saytını "Karnegi Korporasiyası", "Azərbaycanın ənənəvi musiqi Atlası" - YUNESKO-nun Moskva filiali tərəfindən dəstəklənib, Böyük Britaniya Milli Kitabxanası maarifçi Firudin Şuşinskiyinin səs arxivinin bərpasında yaxından iştirak edib. Hazırda həmin qrammofon valları Londonda, Britaniya Milli Kitabxanasındadır. Siz Nəşriyyat Mərkəzinə daxil olanda yagın ki, diqqət etdiniz - bütün diplom və sertifikatlar ofisimizin divarlarında asılıb. Elə olurdu ki, biz ildə iki-üç mükafat alırdıq. Jurnalın nəşrinə gəlincə, daimi maliyyələşdirilmə mexanizmləri yoxdur.

- **Y.Ə.:** Söhbətin əvvəlində jurnalın siyasəti məsələsinə toxundunuz. "Musiqi dünyası" jurnalı hansı nəşr prinsiplərinə riayət edir?

- **T.M.:** Hesab edirəm ki, olduqca təqdirəlayiq haldır ki, jurnal pozision tematizmdən uzaqdır. Təbii ki, ənənəvi bölmələr də var. Məsələn, "Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında" xəbərlər bölməsi. Burada həmçinin ənənəvi olaraq dünyasını dəyişən mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin xatirəsini yad etdiyimiz rubrika da var. Bəzi daimi rubrikalar zamanla dəyişib və ya yeniləri əlavə olunub. "Təhsil", "Müəlliflik

этносами – всего 16.

Кроме того, предложенное издание расширяет знание об инфраструктуре традиционной азербайджанской музыкальной культуры, документально фиксирует её, закрепляет авторские права азербайджанского народа на исконную традиционную музыкальную культуру, связанную со сбором, сохранением и передачей мультимедийными средствами электронной связи уникальных образцов – артефактов аутентичного фольклора Азербайджана последующему поколению человечества.

В 2011-ом году, в Москве на конкурсе интернет-сайтов по преодолению экстремизма и ксенофобии и по пропаганде толерантности среди молодежи «Собрatство» именно за этот электронный ресурс «Musiqi Dünyası» получил награду в номинации «Творческая находка сайта».

- **Е.А.:** В этом и есть суть «интеллектуального тренд-майнинга». Термин получил широкое распространение в европейской научной литературе и более всего связан с лингвистическими исследованиями текстов в гуманитарной сфере. Но мы шагнем дальше и образно применим этот термин к деятельности «Musiqi Dünyası». Если «интеллектуальный тренд-майнинг» - это сбор и выявление коллекций текстов, в том числе и мультимедийных предметной области, относящихся к различным временным интервалам, кроме того это есть классификация, извлечение данных из текстов для тренд-анализа, предварительная обработка текстов, формализация экспертных данных, кодирование текстов вручную и автоматизировано, обработка данных, т.е. анализ, извлечение и представление знаний, их интерпретация и цифровизация, то «Musiqi Dünyası» - наглядный пример содействия интеллектуальному анализу данных и безграничной хаотичной, неструктурированной информации в области искусствоведения. Сегодня «Musiqi Dünyası» задает тренды, на которые должна обращать внимание научная общественность. Тут бы я хотела отметить и дидактический посыл «Musiqi Dünyası».

- **T.M.:** Наша организация «Musiqi Dünyası» включает в себя широкий спектр деятельности в современной культурной жизни Азербайджана. «Musiqi Dünyası» разрабатывает электронные учебники, интеллектуальные игры. Например, сборник «Тридцать азербайджанских народных песен и классических романсов» для исполнения караоке – прекрасно оформленная книга с нотной записью песен; в приложении – диск не только с минусовкой, но и с оригинальным исполнением песен. Материал в этом электронном учебном пособии преподносится с учетом современных научных методик. К слову, виртуальный музей Ильяс Эфендиева позволяет проводить типологический анализ не только самого творчества азербайджанского драматурга, но и его интерпретацию: сопоставление режиссерских постановок, актерских трактовок и т.д.

То, что «Musiqi Dünyası» собрал за 25 лет – это, реально, огромная база данных. Мы также участво-

hüququ", "Əqli mülkiyyət" və s. rubrikaları misal çəke bilərik. Yəni biz bir yerdə dayanıb-durmuruq, nəşrin hədəf istiqamətini daim modeləşdiririk.

Jurnalı üz qabığına diqqət yetirsəniz burada da bir məna olduğunu görərsiz. Jurnalın ön səhifəsi müəyyən mesajın ötürülməsini hədəf alan bir media mətn kimi "təsir effekti" adlanan pragmatik effekt daşıyır. Frontal media mətninin əsas məqsədi oxucunun diqqətini jurnalın informasiya, attraktiv tərəfinə, məsələn, Azərbaycanın görkəmli bəstəkar və musiqi xadimlərinin portret və fotosəkillərinə və s. yönəltməkdir. Hər halda, "Azərbaycan musiqisi - üçüncü minilliyə" tezisnin ideya məzmunu qorunmaqdadır.

- **Y.Ə.:** «Musiqi dünyası» jurnalının dərc olunan kontentinin icmalı göstərir ki, jurnal bütün fəaliyyəti dövründə dinamik dəyişən dünyanın tələblərinə cavab verməyə istiqamətlənib. Məlumdur ki, beynəlxalq akademik və nəşirlik təcrübəsinin müasir tendensiyaları elmi jurnalların nüfuz statusunu onların irimiqyaslı Index Copernicus, Scopus i Web of Science kimi beynəlxalq platformalarının resenziyalı ədəbiyyatın rəqəmsal indeksasiya bazalarına daxil edilməsilə müəyyən olunur. Qeyd edək ki, «Musiqi dünyası» jurnalı bu gün Şərqi Avropaya "pəncərə açır". Jurnal Index Copernicusda qiymətləndirilmə mərhələsindədir, ümid edirik ki, həmin platformada yaxın gələcəkdə "Musiqi dünyası"nın əhəmiyyətinin rəqəmlə göstəricisini - impakt-faktoru əldə edə biləcəyik. Təbii ki, müəllim, çoxillik iş təcrübəsinə arxalanaraq Sizin fikrinizcə impakt-faktor elmi jurnalın yeganə nüfuz göstəricisi ola bilərmi? Hansı digər alternativ məyarlara görə elmi nəşrlərin qiymətləndirilməsi mexanizmini Siz təklif edə bilərsiniz?

- **T.M.:** Müasir texnoloji inkişafı və elmmetriya sahəsində nailiyyətləri nəzərə alaraq hesab edirəm ki, impakt-faktor jurnalın əsas nüfuz göstəricilərindən biridir, lakin yeganə göstərici deyildir. Mən bu məsələyə daha əvvəl toxunmuşdum. Halbuki, "insan faktoru" da az əhəmiyyətli göstərici deyildir. Bundan əlavə, "Musiqi dünyası"nın 25 illik həyat sürməsində yalnız Azərbaycan auditoriyasının varlığı kifayət deyildir. Əgər biz ölkənin onmilyonluq əhalisinə nəzər yetirsək görə bilərik ki, əhalinin yalnız bir neçə faizinin musiqi və musiqi elmi ilə bağlılığı var. Həmin kiçik hissənin yarısı oxuyur, yarısı isə heç jurnal ilə belə tanış deyil. Buna görə də hesab edirəm ki, rəqəmsal impakt-faktor jurnalın nüfuzunu müəyyən etmir və şübhəsiz ki, təyin edə bilməz. Bu, yalnız mütəxəssislər üçün vacibdir.

- **Y.Ə.:** Məlumdur ki, dünya elmi, nəşirlik və elmin idarə olunması məmur dairələrində elmi jurnalların keyfiyyəti və nüfuzu necə müəyyən edilməlidir mövzusu ətrafında böyük polemika gedir.

- **T.M.:** Qeyd edirəm ki, «Musiqi dünyası» jurnalı Azərbaycanda dərc olunduğuna görə nüfuz əldə etməyib. Jurnal həmçinin ölkədən kənardə də tanındığına görə nüfuz əldə edib. Belə bir əhvalatı danışım: kolleqamıza bizi P.İ. Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasına yaxınlaşdırma biləcək yol tapmaq lazım idi. Moskva Konservatoriyası - bütün postsovet məkanında, həmçinin bütün dünyada, elitər

valı in the creation of the Azerbaijan State Museum of the Theatre named after Dzhafar Jabbarly. Specialists of «Musiqi Dünyası» restored and passed on to them about a thousand negative photographic films, which relate to the 30s of the XX century. As they could have been lying, as they were lying in the archives of the musical fund. Now these materials have become a common and accessible for a wide audience.

- **E.A.:** Задам очень злободневный вопрос, который вызывает острый интерес научной общественности: Какова политика финансирования журнала? Как финансируются все эти проекты?

- **T.M.:** Как Вам известно, учредителями «Musiqi Dünyası» являются Союз Композиторов Азербайджана и Бакинская Музыкальная Академия им.Уз.Гаджибеyli. Но с точки зрения финансирования и областей деятельности, мы не зависимы. «Musiqi Dünyası» зарегистрирована как организационно-монолит, включающая журнал и любую другую коммерческую деятельность, не нарушающая законов Азербайджанской Республики. Создание сайтов, естественно, опирается на финансирование, требует материального вклада. Мы писали гранты, участвовали во всевозможных конкурсах. Получали и гранты, и премии. Например, сайт Кара Караева поддержал «Карнеги Корпорэйшн», «Атлас традиционной музыки Азербайджана» – Московское отделение ЮНЕСКО, Национальная библиотека Великобритании способствовала восстановлению звукового архива просветителя Фирудина Шушинского. На данный момент эти грамзаписи находятся в Лондоне, в Британской национальной библиотеке. Вы заметили на стенах офиса нашего издания вывешены все дипломы и сертификаты. Бывало, что мы в год получали по две или три награды. Что касается издания журнала, то постоянного финансирования не осуществляется.

- **E.A.:** В начале беседы Вы упомянули вопрос о политике журнала. Каких издательских принципов придерживается журнал «Musiqi Dünyası»?

- **T.M.:** Я считаю, что это очень хорошо, что в журнале нет строгих рамок позиционного тематизма. Безусловно, есть традиционные рубрики. Например, новостной раздел «В Союзе Композиторов Азербайджана». Есть также рубрика, где мы выражаем дань памяти и уважения ушедшим деятелям культуры и искусства. Некоторые постоянные рубрики со временем изменяются или дополняются, такие как «Образование», «Авторские права», «Интеллектуальная собственность» и др. То есть мы не стоим на месте, постоянно модифицируем целевую направленность издания. Даже если Вы обратите внимание на обложки журналов, то увидите некую смысловую наполненность. Лицевая страница журнала транслирует некое сообщение, как любой медиа-текст, обладающий прагматическим эффектом – «эффектом воздействия». Основная цель фронтального медиатекста – привлечение внимания читателя к

ali musiqi təhsili ocağıdır. Bu ali məktəbin məzununu olmasan onun professor-müəllim heyətinə praktiki olaraq yol tapmaq demək olar ki, mümkün deyildir. Jurnalın beynəlxalq əlaqələr üzrə məsul redaktoru, sənətsünaslıq doktoru Anna Əmrahovanın söyləri nəticəsində biz jurnala olan münasibəti öyrənə bildik. Görkəmli musiqişünas, sənətsünaslıq doktoru Yuriy Nikolayeviç Xolopov bizim nümayəndəni məmnunluqla qarşıladı, öz məqaləsinin jurnalda dərc olunmasına razılıq verdi və bununla da Moskva Konservatoriyası qapılarını bizim jurnalın üzünə açdı. Jurnal beynəlxalq kolleqial münasibətlərin qurulmasında vasitəçi rolunda çıxış etdi. Məhz bu da "insan faktoru"nın nüfuz və əhəmiyyət dərəcəsinin göstəricisidir. «Musiqi dünyası» jurnalı sadəcə musiqi jurnalı deyil, o həmçinin elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik və mədəni-maarif dərgisidir. «Musiqi dünyası» yalnız Azərbaycan humanitar elmi bilik sahəsinin nümayəndələri üçün deyil, həmçinin də xarici alim və tədqiqatçılar üçün müəyyən mənada nəşr meydanıdır. Bu gün «Musiqi dünyası»nın beynəlxalq statusu deklarativ xarakter daşımır, əməldə təsdiqini tapır. Belə ki, jurnalın 15 illik yubileyi münasibətilə Moskvada "Kompozitor" nəşriyyatı tərəfindən "Sərhədsiz elm" adlı məqalə toplusu dərc olunmuşdur. A.Əmrahovanın redaktəsilə işiq üzü görən topluda Y.N.Xolopov, Y.V.Nazaykinski, V.Q. Tarnapolski, M.Q. Aranovski, V.S. Tsenova və digər dünya şöhrətli alim və bəstəkarların məqalələri yer almışdır.

- **Y.Ə.:** Jurnalın səhifələrini vərəqləyərkən mən yalnız Rusiyanın deyil, Almaniya, Finlandiya, Ukrayna, Özbəkistan, Qazaxıstan, Çin, Türkiyə və digər ölkələrin alimlərinin məqalələri ilə də rastlaşdım.

- **T.M.:** Şübhəsiz, jurnal axı beynəlxalqdır. Bizim jurnalın səhifələrində bir çox xarici ölkə müəlliflərinin məqalələri dərc olunur. Bu da nüfuz göstəricisidir. «Musiqi dünyası» jurnalı müxtəlif ölkə alimlərinin intellektual əməkdaşlıq platformasıdır. 15-16 oktyabr 2024-cü il tarixində Rusiya Dövlət Sənətsünaslıq İnstitutu, P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyası və Üz.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası ilə birgə "Musiqi dünyası - 2024. İnformasiya — Kommunikasiya - Yaradıcılıq" adlı musiqi jurnalları və nəşirliklərin Forumunun keçirilməsi planlaşdırılıb. Forumda musiqi jurnallarının bütün tanınmış redaktorları iştirak edəcək, burada nüfuzlu alimlərin çıxışları gözlənilir. Burada həmçinin, «Musiqi dünyası»nın 100-cü nömrəsinin prezentasiyası və Rusiya Dövlət Sənətsünaslıq İnstitutunda jurnalın 25-illiyinə və 100-cü nömrəsinin dərc olunmasına həsr olunan dəyirmi masa təşkil ediləcək.

Bu, bizim zəhmətimizin etirafı deyilmi? Və ən əsası, bu, humanitar qeosisasətdir. Burada söhbət Azərbaycanın tanınmasından, Azərbaycan musiqi elminin tanınmasından gedir. Bir çox jurnallar var, lakin hər jurnal bu səviyyədə tanınmağa nail ola bilmir.

Bu il yeni dərc olunan «Musiqi dünyası. 1999-2024» bibliografik göstərici statistik məlumatları təqdim edir. Belə ki, jurnalın 100 nömrəsində 3455 sayda məqalə dərc olunub. Müəllif kollektivinin sayı 270 nəfərdir. Bu günə nəşrin virtual izlənməsinin sayı 400 085 nəfərdir.

информационной, аттрактивной стороне журнала, как например портретные рисунки и фотографии выдающихся композиторов и музыкальных деятелей Азербайджана и т.д. В любом случае сохраняется тезис – «Азербайджанская музыка – третьему тысячелетию».

– **E.A.:** Обзор публикуемого контента журнала «Musiqi Dünyası» показывает, что он за все время своей деятельности был направлен на достижение соответствия требованиям динамично меняющегося мира. Известно, что современные тенденции международной академической и издательской практики определяют авторитетность научных журналов их включением в крупнейшие индексационные базы данных рецензируемой литературы таких международных платформ, как Index Copernicus, Scopus и Web of Science. Отметим, что журнал «Musiqi Dünyası» индексируется в информационно-аналитической системе SCIENCE INDEX, а также входит в РИНЦ – национальную библиографическую базу данных научного цитирования России. Сегодня журнал «Musiqi Dünyası» «прорывает окно» в Восточную Европу, он находится в процессе оценки Index Copernicus, надеемся в ближайшее время получить оценку индексирования – импакт-фактор на этой платформе.

Тарифль муаллим, опираясь на Ваш многолетний опыт работы, как Вы считаете, в современных условиях в гуманитарной научной сфере импакт-фактор может ли быть единственным показателем авторитетности научного журнала? По каким другим альтернативным критериям Вы бы предложили оценивать авторитетность и качество научного издания?

– **T.M.:** Учитывая современное технологическое развитие и достижения наукометрии, я, конечно, думаю, что импакт-фактор - один из главных показателей авторитетности журнала, но не единственный. Я этот вопрос и раньше затрагивал. И считаю, что «человеческий фактор» также немаловажный показатель. Кроме того, для того, чтобы «Musiqi Dünyası» прожил 25 лет было недостаточно одной лишь азербайджанской аудитории. Если мы возьмем десятиллионное население страны увидим всего лишь несколько процентов людей, связанных с музыкой, с музыкальной наукой. Из этой малой толики половина читает, а половина - не знакома с научным журналом. Поэтому я считаю, что цифровой импакт-фактор не определяет, и тем более не сможет определить авторитетность журнала. Это важно только для специалистов.

– **E.A.:** Известно, что в мировых ученых, издательских и чиновничьих кругах управления науки сегодня идет большая полемика вокруг темы, как определить качество и авторитетность научных журналов.

– **T.M.:** Отмечу, что журнал «Musiqi Dünyası» заслужил авторитетность не только потому, что он издается в Азербайджане, а ещё потому, что он известен за пределами страны. Расскажу такой

Eyni zamanda qeyd etmək istərdim ki, "qalın jurnal"lar qəbiləsindən olan dərgidə dərc olunan elmi məqalələrin sayəsində gənc tədqiqatçılar namizədlik dissertasiyalarını müdafiə etmək imkanı qazanmış, yaşlı nəsil tədqiqatçılar isə sənətsünaslıq doktoru elmi dərəcəsi və yüksək elmi adlara layiq görülmüşlər.

- **Y.Ə.:** Bu gün dünya miqyasında çap nəşrlərinin sayının azalması tendensiyası müşahidə olunur. 25 ildir ki "Musiqi dünyası" həm kağız (çap), həm də jurnalın internet səhifəsində nömrələri yerləşdirərək elektron formatda elmi və praktik informasiyanı ötürür. Bir nəşir kimi fikriniz bizə çox maraqlıdır, tezliklə elektron nəşrlər kağız nəşrləri əvəz edəcək, yoxsa müəyyən tarazlığa nail olmaq hələ də mümkündür? Bir var ki, çap mürəkkəbinin qoxusu getməmiş təzə nömrəni əldə tutub "canlı" oxumaqdan mənəvi zövq alasan. Bir də var ki, mavi ekrandan oxuyarkən soyuq rəqəmsal dünya ilə qarşılaşıb müəyyən canlı "ünsiyyət" hissələrindən məhrum olasan. Bu global tendensiya fonunda "Musiqi Dünyası" hansı nəşriyyat strategiyasını qurmağı planlaşdırır?

- **T.M.:** Bu mənada mən həmişə deyirəm, mən köhnə məktəbin nümayəndəsiyəm. Mən kitabı əldə tutmağa, oxuma zamanı onu taktillə hiss etməyə, səhifənin sahələrində qeydlər aparmağa üstünlük verirəm. Kitab nə qədər çox tarixi staja malik olsa, bir o qədər də onun qoxusunu, kitabın tarixi yolunun qoxusunu hiss etmək xoşdur. Digər variant – təzə çap olunmuş, hələ poliqrafik mürəkkəbi qurumamış nəşri əlində tutmaqdan həzz almaqdır. Lakin biz müasirliyin ekoloji problemlərini unutmamalıyıq. Biz bilirik ki, kağızın istehsalına nə qədər ağac hammalı istifadə olunur və meşələrin qırılması bəşəriyyətə ümumilikdə nə dərəcədə ziyan vurmuş olur. Digər tərəfdən, kağızın istehsalı - iqtisadi baxımdan böyük xərclər tələb edir. Biz jurnalı həm kağız, həm də elektron variantda dərc edirik. Lakin müasir tendensiyalarda geri qalmayaraq gələcən ildən yalnız elektron variantın dərc olunmasını planlaşdırırıq. Bu addımla biz bir tərəfdən elmi informasiyada istifadənin operativliyi və mobilliyini də təmin etmiş oluruq. Unutmayaq ki, "Musiqi Dünyası"nın didaktik multimediyə müşahidəsilə elektron nəşirlik sahəsində böyük təcrübəsi vardır.

- **Y.Ə.:** Gəlin müasir oxucu mövzusunda təkrar qayıdaq. Artıq 25 ildir ki, "Musiqi Dünyası" ölkənin elmi ədəbiyyat külliyyatında mühüm yer tutur. Məlumdur ki, nüfuzlu elmi dərgilərdə nəşr olunan məqalələr mərhələli ekspert rəyindən keçərək dərc olunur. Resenzentlərin ekspert rəyləri həqiqətən elmi yeniliyi və mündəricəsi olan məqalələrin dərc olunması prosesini tənzimləyir. Müəlliflərin və rəyçilərin fəaliyyəti danılmazdır. Maraqlıdır, ölkəmizdə elmi ədəbiyyat oxucusunun fəallığı, onun bu gün sosial məsuliyyəti hansı səviyyədədir?

- **T.M.:** Yaranan durumu mən belə xarakterizə edərdim ki, elmi jurnalların müəllifləri oxucuya açıqdır, lakin oxucu - yox. Elmi jurnalları çox az oxuyurlar, həm oxucu, həm də tənqiddin faizi aşağıdır. Ədalət naminə qeyd edirəm ki, ümumiyyətlə hazırda çox az ədəbiyyat oxuyan var.

случай: нашей коллеге надо было найти путь, который приблизил бы нас к Московской Государственной Консерватории им.П.И.Чайковского. Московская Консерватория - элитарное высшее музыкальное учебное заведение на всем постсоветском пространстве, и не только, к профессорско-педагогическому составу которого подобраться, не будучи его выпускником практически невозможно. Благодаря ответственному редактору по международным связям, доктору искусствоведения Анне Амраховой, мы узнали отношение к нашему журналу. Так, выдающийся музыковед, педагог, доктор искусствоведения Юрий Николаевич Холопов доброжелательно принял нашего представителя, дал согласие на публикацию своей статьи и тем самым открыл двери Московской Консерватории перед нашим журналом. В деле налаживания международных коллегиальных отношений журнал стал посредником. А это и есть показатель авторитетности и значимости «человеческого фактора».

Журнал «Musiqi Dünyası» не просто музыкальный, он и научно-педагогический, критико-публицистический и культурно-просветительский. «Musiqi Dünyası» является не только площадкой для публикации азербайджанских гуманитариев, но и для зарубежных ученых, исследователей. Сегодня журнал «Musiqi Dünyası» имеет международный статус не декларативно, а на деле. Так, к 15-летию журнала московским издательством «Композитор» был опубликован сборник статей «Наука без границ», под редакцией А.Амраховой, в котором были собраны статьи ученых и композиторов с мировыми именами, которые выступали на страницах издания: Ю.Н.Холопов, Е.В.Назайкинский, А.С.Соколов, К.В.Зенкин, М.Г.Арановский, В.С.Ценова, В.Г.Тарнопольский и др.

- **Е.А.:** Пролистывая страницы журнала, я сталкивалась со статьями ученых не только из России, но и из Германии, Финляндии, Украины, Узбекистана, Казахстана, Китая, Турции и других стран.

- **T.M.:** Несомненно, ведь журнал международный. Авторы многих зарубежных стран печатались на страницах нашего журнала. Это и есть показатель авторитетности. Журнал «Musiqi Dünyası» является многофункциональной интеллектуальной площадкой сотрудничества ученых разных стран. 15-16 октября 2024-го года совместно с Российским Государственным институтом искусствознания, Московской государственной консерваторией имени П.И. Чайковского и Бакинской Академией Музыки имени Узеира Гаджибейли планируется проведение Форума музыкальных журналов и издательств «Мир музыки – 2024. Информация – Коммуникация – Творчество». Соберутся все известнейшие редактора музыкальных журналов, выступят авторитетные ученые. И там, также будет презентация 100-го номера журнала «Musiqi Dünyası». А в Государственном институте искусствознания проведут круглый стол, посвященный 25-летию нашего издания и выходу в свет 100-го номера

- **Y.Ə.:** Başqa sözlə, bu gün elmi ədəbiyyat oxucusunun missiyası və ya aktivliyi sadəcə jurnalı oxumaq və lazım olduqda sitat gətirməklə kifayətlənir. Həqiqətənmi elmi jurnalların, xüsusən də "Musiqi dünyası"nın oxucuları dərc olunan məqalələrə münasibət bildirmirlər? Axı xaricdə belə bir təcrübə olub və var ki, oxucu mütaliə etdiyi yazılarla bağlı öz iradəni və ya təklifini redaktora göndərir. Yaxud, deyək ki, onlar birbaşa müəlliflərin özləri ilə əlaqə saxlayır, sağlam polemika aparırlar. Naşir və baş redaktor kimi 25 illik təcrübənizə əsaslanaraq, jurnalınızın səhifələrində peşəkar elmi mübahisələrlə qarşılaşmısınız mı?

- **T.M.:** Ümumiyyətlə, əgər Azərbaycanda tənqiddin vəziyyətindən danışırıqsa, demək lazımdır ki, çox zəif inkişaf edib. Tənqidi məqalələrin faizi çox aşağıdır, mən məqalələrin tənqidi barədə heç hələ danışmıram. Düzü, mən jurnalın dərc olunduğu gündən bu məsələni qaldırmışam. Hamı ehtiyatla ətrafa baxır: "Bu gün kiminsə haqqında nəse desəm, nə olar? Sabah mənim haqqımda o, nə deyər? Birdən bütün bunlar mübahisələrə və əsəb gərginliyinə çevrilər? Məsələn, çoxmiyonlu əhali olan Rusiyada fikir və tənqidlər açıq deyilir, diskussiyalar aparılır. Təəssüf ki, Azərbaycanda bu yoxdur... Ölkəmiz (müqayisədə) böyük deyil, bütün kolleqalar bir-birlərini uşaqlıqdan gözəl tanıyır, çox vaxt ailəvi dostdular. Problem ondadır ki, Azərbaycanda tənqid mədəniyyəti yoxdur. Hamı unudur ki, tənqid təhkir xarakterli olmamaldır, əksinə xeyirxah, konstruktiv mahiyyət daşımalıdır. Tənqid stimullaşdırır, dinamiklik gətirir, istiqamət verir, yeni fikirlərin yaranmasına səbəb olur. Tənqid olmayan yerdə, müəllif hesab edir ki, o hər şeyi düz yazıb, düz izah edib. Axı hamı susub! Bundan başqa bizdə axı xeyirxah tənqid də nədənsə qısqanc münasibət kimi qarşılır. Buna görə də, tənqid kuluar tənqid səviyyəsində qalır. Siz, ola bilsin ki, eşidmisiz sovet illərində necə hamı "Amerikanın səsi" radiosu ilə xəbər verilişlərini, caz konsertlərini və s. dinləyib, daha sonra gizlin, öz aralarında bütün bunları müzakirə edərdilər. İndi də həmin vəziyyətdəyik. Kiminsə ifası, yaradıcılığı, elmi fəaliyyəti müzakirə olunur, tənqid edilir, amma bu yalnız "mətbəx" söhbətləri çərçivəsində baş verir. Cəmiyyətə çıxan zaman isə onlardan soruşanda ki, - "Deyin görək, xoşunuza gəldimi?", biz yalnız bir cavabı eşidirik: "Bəli! Təbrik edirik! Əladır! Möhtəşəmdir! Dahiyənədir!". Ümid edirəm ki, tezliklə peşəkar "musiqi tənqidçiləri"nin gənc kadrları üzə çıxacaq. Çünki açıq tənqid olmadan - heç cür mümkün deyil. Yenə də, qeyd edirəm ki, tənqid xeyirxahlıqla söylənməli, yol göstərməli, istiqamət verməli, hörmətlə ifadə edilməli, ən əsası da - ədalətli və obyektiv olmalıdır.

- **Y.Ə.:** Siz necə düşünürsüz, elmi ədəbiyyatın müasir oxucusu nə zaman passiv müşahidəçi mövqeyindən azad olub, seyrçidən elmi fikrin inkişaf prosesinin fəal iştirakçısına çevriləcəkdir?

- **T.M.:** Bunun nə zaman baş verəcəyini mən deyə bilmərəm. Lakin çıxış yolunu göstərə bilərəm. Oxucu mədəniyyəti və tənqid mədəniyyəti təhsil prosesində aşılanmalıdır. Bu asan məsələ deyildir. Yeri gəlmişkən,

журнала. Это ли не признание нашего труда? И, главное - это и есть гуманитарная геополитика. Здесь речь идет о признании Азербайджана, признании азербайджанской музыкальной науки. Журналов много, но не каждый журнал может достигнуть признания на таком уровне.

Библиографический справочник «Musiqi Dünyası. 1999-2024» предоставляет некоторые статистические показатели. Так, за 100 выпусков журнала было опубликовано 3455 статей. Число авторского коллектива составляет 270. Виртуальная посещаемость издания на сегодняшний день 400 085. При этом замечу, что благодаря публикациям своих научных статей на страницах «толстушки», молодые исследователи обрели возможность защитить кандидатские диссертации, исследователи старшего поколения удостоились научной степени доктора искусствоведения, высоких научных званий.

- **Е.А.:** Сегодня в мировых масштабах прослеживается тенденция уменьшения числа печатных изданий. В течение 25 лет «Musiqi Dünyası» передавал научную и практическую информацию как через бумажный (печатный), так и через электронный формат, размещая номера на сайте журнала. Интересно Ваше мнение, как издателя, вытеснят ли в скором времени электронные издания бумажные, или же все-таки будет достигнут определенный баланс? Ведь одно дело держать в руках свежий номер с еще не выветрившимся запахом типографских чернил, получать удовольствие и пользу от чтения «вживую». А другое, когда, читая через экран ты сталкиваешься с холодным цифровым миром, лишаешься определенных ощущений. На фоне этой мировой тенденции, какую стратегию издательской деятельности планирует выстроить «Musiqi Dünyası»?

- **T.M.:** В этом плане я всегда говорю, что я человек старой закалки. Я все-таки предпочитаю держать книгу в руках, во время чтения чувствовать её тактильно, фиксировать свои заметки на полях. Чем книга имеет больший исторический стаж, тем более приятнее ощущать этот запах, запах исторического пути книги. Второй вариант - это получать удовольствие от того, что держишь в руках свежепечатное издание, на котором еще не высохла полиграфическая краска.

Но мы не должны забывать и про экологическую проблему современности. Мы знаем сколько уходит древесины на производство бумаги и как вырубка лесов пагубно влияет на человечество в целом. С другой, стороны бумажное производство — это большие затраты с точки зрения экономики. Мы издаём журнал и в бумажном, и в электронном формате. Но следуя современным тенденциям, со следующего года планируем выпускать только электронный вариант. Этим самым мы заодно обеспечим оперативность и мобильность использования научной информации. Тем более, что у «Musiqi Dünyası» есть опыт работы в сфере электронных

fransız filosofu, yazıçı və humanisti Mişel Montenun bir ifadəsini misal çəkim: "Kim başqasının düşüncəsinin böyüklüyünü aydın görərsə, özünü eyni səviyyəyə yüksəldər və bununla da öz fikrini də eyni yüksəkliyə qaldırar". Bu o deməkdir ki, digərlərin fikri - söz xətinə deyilən söz deyildir. Əgər sən həmin sözə özün üçün rəşional toxum görə bilsən və onu qəbul etsən - demək ki, sən özün də mükəmməlləşirsən.

- **Y.Ə.:** "Musiqi Dünyası" beynəlxalq elmi-nəzəri jurnalının prioritet məqsədi musiqi mədəniyyətinin, ümumiyyətlə milli mədəni irsin, dünya elminin nailiyyətlərinə söykənərək, yeni müstəvidən elmi dərkinin formalaşdırılmasıdır. Məlumdur ki, 2023-cü il 29-31 oktyabr tarixlərində Heydər Əliyev Fondu və Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin təşkilatçılığı ilə Ümummilli lider Heydər Əliyevin 100 illik yubileyinə həsr olunan tədbirlər çərçivəsində ölkəmizdə ilk dəfə Musiqi Forumu keçirildi. Siz həmin Forumun "Musiqişünaslıq araşdırmalar kəsişməsində" panel iclasında dövlət dəstəyi ilə "Milli Yaddaş İnstitutu"nun təsis edilməsi təklifini irəli çəkdiyiniz. "Milli Yaddaş İnstitutu"nun konsepsiyasının müəllifi kimi onun məzmunu, mahiyyəti və reallaşma mexanizmləri barədə ideya və fikirlərinizlə bölüşsəniz oxucular üçün dəyərli olardı.

- **T.M.:** Mən bu barədə çox düşünürəm. "Milli Yaddaş İnstitutu"nu mən, ilk növbədə, real dünya ilə virtual ələm arasında əlaqə yaradan elmi-tədqiqat təşkilatı kimi görürəm. İkincisi, bu özünəməxsus elektron-rəqəmsal yaddaş institutudur. Yaddaş mahiyyət etibarilə fraqmentaldır. İnsan idrakının hər sahəsinin - tarixçilərin, musiqişünasların, etnoqrafların və digərlərinin öz yaddaşı vardır. Bütün bunlar pərakəndədir, dağınıqdır. Əgər biz Milli Yaddaşdan danışırıqsa, demək ki, bütün bu informasiyanı bir yerə toplamaq lazımdır. Kağız üzərində olan bu məlumat massivini necə bir yerə yığmaq olar? Yalnız rəqəmsallaşdırma yolu ilə bu mümkündür. Böyük həcmli informasiyanı yerləşdirən güclü serverlər olmalıdır. Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətinin bütün sahələri üzrə bütün informasiya elektron platformaya yüklənməli, vahid sistemdə birləşdirilməlidir. Bu Azərbaycanın dünya miqyasında identifikasiyasına xidmət edə bilərdi. Milli Yaddaş İnstitutunun elmi-tədqiqat şöbələri məlumatları işləməli, nəzəri cəhətdən əsaslandırılmalı, pasportlaşdırılmalı və İnternətə yükləməlidirlər. Beləliklə, "Milli Yaddaş İnstitutu"nun məqsədi elmi-praktiki rəqəmsal verilənlər bazasının yaradılmasıdır. Nəticədə, hər tədqiqatçı arxiv materiallarına vaxt itirmədən operativ əldə edilməsinə nail ola biləcək. Onu artıq sənədin kağız variantı maraqlandırmayacaq. Sənədlərin kağız variantı isə muzeylərdə və arxivlərdə elə əvvəl necə qorunurdusa eləcə də yenə qorunsun. Bu layihəni həyata keçirmək üçün bizə dövlətin dəstəyi lazımdır, çünki bu çox irimiqyaslı işdir. Yalnız dövlət proqramı vasitəsilə geniş auditoriyaya elektron formatda milli status daşıyan sənəd və artefaktları təqdim etmək olar. Onu da nəzərə alın ki, layihəmizə görə informasiya yalnız Azərbaycandan akkumulyasiya olunmur, eyni

изданий с дидактическим мультимедийным сопровождением.

- **Е.А.:** Давайте вновь затронем тему современного читателя научной литературы. Уже 25 лет как «Musiqi Dünyası» занимает значимое место в отечественной научной литературе. Известно, что все статьи, публикуемые в журнале, проходят все этапы рецензирования, и только получив положительную экспертную оценку представляются к печати. Экспертные отзывы рецензентов позволяют допускать к печати именно те статьи, которые отличаются научной новизной содержания и оригинальностью изложения мысли. Деятельность авторов и рецензентов неоспорима. Очень интересно, сегодня в нашей стране на каком уровне находится активность читателя научной литературы, как выражена его социальная ответственность?

- **T.M.:** Я охарактеризую возникшую ситуацию таким образом: авторы научных журналов открыты читателю, а вот читатель – нет. Мало читают научные журналы, малый процент и читателя, и критики. Справедливости ради добавлю, что сейчас мало читают вообще.

- **Е.А.:** Другими словами, миссия или активность читателя проявляется только лишь чтением и цитированием статей в ходе надобности. Неужели читатели научных журналов, в частности «Musiqi Dünyası», не выражают свое отношение к публикуемым статьям? Ведь за рубежом была и есть практика, когда читатель присылает в редакцию свои замечания или предложения по поводу прочитанных статей. Или скажем обращаются ли напрямую к самим авторам, ведут с ними полемику. На основе своего 25-летнего опыта издателя и главного редактора, сталкивались ли Вы с профессиональной научной полемикой на страницах Вашего журнала?

- **T.M.:** В целом, если говорить о критике в Азербайджане, она у нас очень слабо развита. Очень малый процент критических статей, я уже не говорю о критике самих статей. Хотя я говорил об этом с самых первых дней издания журнала. Все пугливо смотрят по сторонам: «А что, если я сегодня о ком-то, что-то скажу? А что он скажет обо мне завтра? А вдруг все обернется склоками и нервотрепкой?»? Например, в России с много-миллионным населением открыто высказываются мнения, звучит критика, ведутся дискуссии. В Азербайджане, к сожалению, этого нет. ...Страна небольшая (по сравнению), все коллеги друг друга хорошо знают с детства, зачастую семейные друзья. Проблема в том, что в Азербайджане, я бы сказал, нет культуры критики. Все забывают о том, что критика должна быть не оскорбительная, а доброжелательная, конструктивная. Критика стимулирует, динамизирует, направляет, подает новые мысли. Если критики нет, автор думает, что все правильно изложил, написал. Ведь все молчат! Кроме того, даже доброжелательная критика у нас почему-то воспринимается, как ревностное отношение. Поэтому и критика остается на уровне

zamanda bütün dünyadan toplanılır. Xaricdə hər hansı bir kitabı əldə etmək heçdə asan başa gəlmir, lakin onun elektron variantını almaq - asanlıqla mümkündür. Məsələn, Firudin Şuşinskiyin səs arxivi Britaniya Muzeyində yerləşir. Başqa sözlə, biz Azərbaycan haqqında məlumatın harada olduğunu bilirik və onu vahid bazaya əlavə edirik. Biz açıq cəmiyyətdə yaşayırıq. Lakin informasiya bütünlüklə oxucuya, xüsusilə də məhz Azərbaycan vətəndaşına açıq deyil. "Milli Yaddaş İnstitutunun" elektron bazası tədqiqatçıya informasiyanı operativ şəkildə ötürməyə imkan yarada bilər. O, isə öz növbəsində, sənədin rəqəmsal variantını əldə edərək həm vaxtına, həm də yaradıcı prosesə sərf edilən qüvvəyə qənaət edə bilər.

- **Y.Ə.:** Mən belə başa düşdüm ki, Rəqəmsal Milli Yaddaş İnstitutunun məqsədi - Azərbaycan haqqında vahid sistemləşdirilmiş məlumatların qurulması, bilik, informasiya və reallıq arasında texnoloji körpünün reallaşdırılmasıdır.

- **T.M.:** *Tamamilə düzdür, "Milli Yaddaş İnstitutunun" metaelmi məqsədi məhz bundadır. Bu ideyanı reallaşdıraraq biz milli yaddaşı olduğu kimi gələcək nəsillərə ötürə bilərdik, milli irsimizə olan müəyyən laqeyidliyi aradan götürə bilərdik. Bizim muzeylərdə XX əsrin 30-cu illərinə aid fonovaliklər, qrammofon valları tozlanıb kənarda qalaraq restavrsiya, geniş auditoriya üçün rəqəmsal formatda səsləndirilməsi üçün öz növbəsini gözləyirlər. Onu da qeyd edirəm ki, qrammofon vallarının əksəriyyətini xarici muzey və arxiv təşkilatları tərəfindən Vətəndə qorunub-saxlanması məqsəduğun hesab edilən milli irsimiz kimi bizə təhvil verilib. Mən hələ öz kolleksiyam barədə söz açmıram, çünki yenə də, onu yalnız dövlətin dəstəylə ictimailəşdirə bilərəm. Öz qüvvəmiz hesabına bu mümkün deyildir. Bu çox əhəmiyyətli və qiymətlidir.*

- **Y.A.:** Söhbətimizin sonuna yetişərək qeyd etmək istəyirəm ki, 2024-cü ildə Sizin ünvanınıza həm ölkədən, həm də xaricdən bir çox görkəmli alimlərdən, ali məktəblərin professor-müəllim heyətindən, nəşriyyat evləri və digər kollektivlərindən çoxsaylı təbriklər daxil oldu və gələcək fəaliyyətinizdə uğurlar arzulandı. Sizə ünvanlanan təbrik və arzulara ehtiram və təşəkkürlərinizlə yanaşı, biz müsahibəmizi Sizin nəşir və baş redaktor kimi müəllif və oxuculara ünvanlanan arzularınızla bitirmək istərdik. Düşünürəm, Sizin onlara ünvanladığınız xeyirxah arzularınız milli elmi ədəbiyyatın, o cümlədən elmi dərgilərin gələcək inkişaf mərhələlərinin yol xəritəsini çəkmiş olardız.

- **T.M.:** *"Musiqi dünyası" ən çətin, mürəkkəb tarixi mərhələdə- SSRİ-nin dağılması, Müstəqil Azərbaycanın bərqərar olması, ölkədə müharibə gətirdiyi bir dövrdə yaranmışdır. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, o yaşamağa davam edir, yaşamaq uğrunda mübarizə aparır, və məğlub olmurdu. Bizdə onunla bir yerdə "yetkinlik" yaşına çatdıq. Mən dəfələrlə qeyd edirdim ki, "insan faktoru" hər zaman jurnalın formalaşması və təkamülündə mühüm rol oynayıb. Sürətli inkişaf templərini və dünya inkişafının trendlərini nəzərə alaraq, elmi fəaliyyətin gələcək taleyini proqnozlaşdırmaq*

kuлyapapной кpитики. Вы, навяepное, слышали, как в советское время слушали по радио «Голос Америки» - новостные передачи, джазовые концерты и др., а затем все услышанное обсуждалось секретно, между собой. Сейчас тоже самое, чье-то исполнение, творчество, чья-то научная деятельность обсуждается, критикуется только в пределах «кухонных» разговоров. А когда их спрашиваешь вживую: «Ну как, Вам понравилось?», мы слышим один ответ: – «Да! Поздравляем! Отлично! Великолепно! Гениально!». Надеюсь, что в скором времени появятся молодые кадры профессиональных «музыкальных критиков». Потому-что без открытой критики - никак нельзя. И снова отмечу, критика должна быть доброжелательной, напутствующей, направляющей, уважительной, а главное – справедливой и объективной.

- **E.A.:** Как Вы думаете, когда современный отечественный читатель научной литературы освободится от позиции пассивного наблюдателя, и из созерцателя станет активным участником развития научной мысли?

- **T.M.:** *Когда это произойдет я точно сказать не смогу. Но могу сказать, как к этому прийти. Читательская культура и культура критики должна прививаться в процессе образования. Это очень непростая задача. Приведу, кстати, высказывание французского писателя-гуманиста Мишеля де Монтеня: «Кто ясно видит величие чужой мысли, тот и сам поднимается до того же уровня и возносит свою мысль на ту же самую высоту». Это значит, что чужая мысль — это не просто брошенная мысль. Если ты сможешь увидеть в ней рациональное зерно для себя и воспримешь её - то ты сам совершенствуешься.*

- **E.A.:** Известно, что приоритетом международного научно-теоретического журнала «Musiqi Dünyası» является сохранение национального культурного наследия, достижения мировой науки, формирование новых концептов научного осмысления музыкальной культуры. В 2023-ом году 29-31 октября Фондом Гейдара Алиева и Министерством Культуры Азербайджана был проведен в стране первый Музыкальный Форум, посвященный 100-летию Общенационального лидера Гейдара Алиева. Участвуя в работе секции «Музыковедение на стыке исследований», Вы предложили идею о создании «Национального Института Памяти» при Президенте Азербайджанской Республики. Поделитесь с нами концептуальным содержанием, приоритетами и механизмами реализации Вашей идеи.

- **T.M.:** Я об этом много думаю. «Национальный Институт Памяти», в первую очередь, я вижу, как научно-исследовательскую организацию, которая создает связь реального мира с виртуальным. Вторых, это своеобразный электронно-цифровой институт памяти. Память сама по себе фрагментарна. Известно, что память классифицируется

olduqca çətin bir məsələdir. Lakin mən görürəm ki, artıq Azərbaycan elmi jurnalları, o cümlədən "Musiqi dünyası" yüksək sitatgətirmə göstəricilərlə Index Copernicus, Scopus i Web of Science kimi beynəlxalq rəqəmsal platformalarda öz yerlərini tutublar. Bu sevindirici haldır. Ümid edirəm ki, bizim fəaliyyət istedadlı gəncləri cəlb edəcək. Çünki gələcək gənclərindir.

- **Y.A.:** Siz gələcəkdə elmi nəşrlərdə dərc olunan ölkə müəllifini necə görürsüz?

- **T.M.:** Jurnalın səhifələrində dərc olunan məqalə müəllifini dürüst, peşəkar, məsuliyyətli, tənqidi yanaşması olan, öyrənməyə həvəsli, mütləqqi görmək istərdim. Gələcəyin müəllifi tədqiqatın müxtəlif metodlarını tətbiq etməyə bacarmalıdır. Bu günki metodologiya çox tutumludur. Tədqiqatın metodologiyası və metodları tamamilə fərqlidirlər. Çoxları bu günün özündə belə köhnəlmiş tədqiqat metodlarından istifadə edir. Başqa sözlə, təəssüf olsun ki, metodoloji vasitələr baxımından biz hələlik geridə qalmışıq.

Çox şey dəyişib... Bu günki səsli "fonosfer" (M.Y.Tarakanovun termini) dəyişib, transformasiya olub. Şəhərə bir nəzər yetirin. Şəhər - bütöv səs-küydür. Ümumi mədəniyyətin tərkib hissəsi olan musiqi ekologiyası yox dərəcəsinədir. Səsli kaos insanların psixikasına, emosional durumuna təsir edir. Təbii səs-küyü insanın əqlinə təsir edən texnogen səs-küy əvəz edib. Buna görə də musiqinin özünün təbii mündəricəsi dəyişib. Bu günün musiqisi - ayrıca fərdin musiqisidir ki, müəyyən qrup insanlara aydın və maraqlıdır. Əksər hallarda, "müasir musiqi" riyazidir, o riyazi hesablamalar üzərində qurulub. Razılaşın ki, melodiyasız musiqi - musiqi deyildir. Musiqi ifa olunmalıdır, yadda qalmalıdır. Müasir musiqini yadda saxlamaq mümkün deyil. Hətta ifaçılar müasir musiqini praktiki olaraq həmişə not üzərindən ifa edir. Unutmayaq ki, musiqinin indikatoru - xalqdır. Hər halda, "Musiqi dünyası"nın naşiri və baş redaktoru kimi mən ümidlərlə doluyam, müəllif və oxuculara, redaksiya kollegiyasına və resenzentlərə - jurnalı yaradan bütün bizim komandaya minnətdaram. Mən minnətdaram o kəslərə ki, "Musiqi dünyası" jurnalının reallaşması üçün zamanında yaxşı məsləhətlər verib və bütün bu 25 il ərzində bizə dəstək olub.

- **Y.Ə.:** Bizə ayırdığınız vaxta görə Sizə təşəkkür edirik. Dialoqu dəstəklədiyiniz üçün minnətdarlığımızı bildiririk. Sizə və redaksiya heyətinə yeni elmi-yaradıcılıq uğurlarını arzulayın! Və sonda, cəsarət edib Sizdən soruşmaq istərdim: "Bəs bundan sonra nə edəcəksiniz?".

- **T.M.:** Sonra?... Sonra - yalnız irəli! Necə deyərlər, "İrəliləyən məqsədə çatır!"

**Söhbəti apardı
Yeganə Əliyeva**

и как социальная, документальная, историческая, традиционная, а также генетическая, оперативная, эмоциональная и т.д. Каждая область человеческого познания имеет свою специфическую память. И все это разрозненно. А если мы говорим о Национальной Памяти, то значит надо все эту информацию объединить воедино. Как объединить этот массив бумажной информации? Только через цифровизацию. Должны быть мощные серверы, вмещающие большой объем информации. Информация о всех областях культуры и искусства Азербайджана должна заноситься на электронную платформу, объединяться в единую систему. Это способствовало бы идентификации Азербайджана в мировом масштабе. Научно-исследовательские отделы «Национального Института Памяти» должны были бы обрабатывать, теоретизировать, паспортизировать данные и закладывать их в созданную цифровую научно-практическую базу.

В итоге, каждый исследователь будет получать доступ к архивным данным, не теряя массу времени. Его больше не будет интересовать бумажный вариант. Бумажный вариант должен храниться в музеях и архивах, где и хранится. Для осуществления этого проекта нам необходима поддержка на государственном уровне, ведь это очень масштабная работа. Только через государственную программу возможно предоставить в электронном формате широкой аудитории документы и артефакты, имеющие национальный статус. Учтите и то, что информация аккумулируется не только из Азербайджана, но и со всего мира. За рубежом заполучить книгу не так-то просто, а вот её электронный вариант — вполне возможно. К примеру, звуковой архив Фирудина Шушинского находится в Британском Музее. То есть, мы знаем где находится информация об Азербайджане и закладываем ее в единую базу. Мы живем в открытом обществе. Но не вся информация доступна читателям, а именно гражданину Азербайджана. Электронная база «Национального Института Памяти» сможет оперативно предоставлять информацию исследователю, который, получив цифровой вариант документа, тем самым сэкономит и время, и силы для творческого процесса.

- **E.A.:** Как я поняла, задача Цифрового Национального Института Памяти — это построение систематизированных данных об Азербайджане, реализация технологического моста между знанием, информацией и реальностью.

- **T.M.:** Совершенно верно, в этом и заключается метанаучная задача «Национального Института Памяти». Реализовав эту идею, мы смогли бы передать национальную память в достоверной форме будущим поколениям, смогли бы преодолеть некоторое халатное отношение к народному достоянию. В наших музеях лежат и пылятся фонограммы, грампластинки, относящиеся к 30-тым годам XX века, которые ждут своего возрождения для широкой аудитории. Отмечу, что среди них есть



и те, которые нам передали зарубежные музейные и архивные организации, посчитав их нашим национальным достоянием, которое должно храниться у себя на Родине. Я уже не говорю о своей коллекции, которую я смогу обнародовать, опять же, только при поддержке государства. Своими силами это не получится. А ведь это очень важно и ценно.

– **Е.А.:** Под конец нашей беседы хочу отметить, что в 2024 году Вам и в адрес Вашей редакции поступали многочисленные поздравления и пожелания дальнейших успехов от именитых ученых, от профессорско-педагогических составов высших школ, из издательских домов и других коллективов как из республики, так и из-за рубежа. Мы бы хотели от Вас услышать не только признательность к этим поздравлениям и знакам благодарности. Нам очень хотелось бы, чтобы и Вы, как издатель и главный редактор издания, озвучили свои пожелания к авторам и читателям журнала, и тем самым обозначили бы дорожную карту последующих этапов развития отечественной научной литературы, в том числе и научных журналов.

– **Т.М.:** «Musiqi Dünyası» был создан в самое тяжелое, сложное время - распад СССР, становление независимого Азербайджана, практически военное положение в стране. Но он, жил, вырос, выживал, и не сдавался. И мы с ним «повзрослели». Я уже не раз говорил, что «человеческий фактор» всегда играл важную роль в формировании и эволюции журнала. Трудно прогнозировать дальнейшую судьбу научной деятельности, учитывая скоростные темпы и тренды мирового развития. Но я вижу, что азербайджанские научные журналы, в том числе и «Musiqi Dünyası», фигурируют с значительными показателями цитируемости на таких международных цифровых платформах, как Index Copernicus, Scopus и Web of Science. И это радует. Я надеюсь, что талантливую молодежь привлекает наша деятельность. Ведь за ними будущее.

– **Е.А.:** Каким Вы видите отечественного автора научных публикаций будущего?

– **Т.М.:** Хотелось бы видеть на страницах журнала публикации честного, профессионального, ответственного, критикующего, любознательного и прогрессивного автора. Автор будущего должен владеть различными методами исследования. Сегодняшняя методология очень емкая. Методология и методы исследования совершенно разные. Многие до сих пор пользуются устаревшими методами исследования. Другими словами, с методологическим инструментарием мы, к сожалению, пока отстаем.

Многое изменилось... Сегодняшняя звуковая «фоносфера» (термин М.Е. Тараканова) изменилась, трансформировалась. Окиньте взором город. Это сплошной шум. Отсутствует музыкальная экология, что является частью всеобщей культуры. Звуковой хаос действует на психику, на эмоциональное состояние человека. Естественный, природный шум заменил техногенный шум, который влияет на разум человека. Поэтому видоизменилась содержательная природа самой музыки. Сегодняшняя музыка — это музыка отдельного индивидуума, которая понятна и интересна определенной группе людей. Зачастую, т.н. «современная музыка» математическая, она основана на вычислении. Согласитесь, музыка без мелодии — это не музыка. Музыка должна петь, должна запоминаться. Современную музыку запомнить невозможно. Даже исполнители играют её, практически всегда, по нотам. А индикатор музыки — это народ.

В любом случае, как издатель и главный редактор «Musiqi Dünyası», я полон надежд и благодарен авторам и читателям, редколлегии и рецензентам — всей нашей команде, которая создавала этот журнал. Я благодарен всем тем, кто давал дельные советы по реализации идеи создания журнала «Musiqi Dünyası» и поддерживал нас все эти 25 лет.

– **Е.А.:** Благодарим Вас за интервью, за уделенное нам время. Спасибо, что поддержали диалог. Желаем Вам и редколлегии дальнейших научно-творческих успехов! И, напоследок, все же осмелюсь и спрошу: «А что же дальше...?!».

– **Т.М.:** Дальше?... А дальше - только вперед! Как говорится, «Дорогу осилит идущий!»

Беседу вела **Егана Алиева**

F.BƏDƏLBƏYLİ İLƏ MÜSAHİBƏ. (“MUSİQİ DÜNYASI” HAQQINDA)

18 sentyabr 2024-cü il tarixində - Musiqi Günündə, dahi Üzeyir Hacıbəylinin anadan olduğu gündə “Musiqi Dünyası” jurnalı qeyri-adi, lakin çox əhəmiyyətli bir tarixi - ilk dəfə 18 sentyabr 1999-cu ildə oxuculara təqdim olunmuş jurnalın yüzüncü nömrəsinin işıq üzü görməsini qeyd edir. Bu haqda onun redaktoru və təsisçisi, professor Təriyel Məmmədovdan eşitdim, lakin əvvəlcə jurnalın nömrə sayına nəyə görə diqqət yetirəcəyimi başa düşmədim. 99-cu, 101-ci və ya 100-cü nömrələr arasındakı fərq nədən ibarətdir?

Hər şeydə dərin bir mənə tapmağa çalışaraq, rəqəmlərin sehrini deşifrə edən Numerologiyaya müraciət etdim və təəccüblə aydınlaşdırdım ki, kainat miqyasında 100 rəqəmi, bir növ, “enerji inkubatoru” olub, tamamlanmanı və yenidən doğulmanı bildiren bir məfhumdur. Yeni 100 rəqəmi partlayışdan əvvəl yığılmanı, fırtınadan əvvəl sakitliyi simvolizə edir. Buna görə jurnalın yaradıcıları üçün dayanmaq, etdiklərinə baxmaq, əhəmiyyətini qiymətləndirmək və açılan panoramadan ruhlanaraq, yeni zirvələri fəth etməyə tələsmək firsəti bu qədər zəruridir.

Mənəvi baxımdan isə numerologiyada 100 rəqəmi həm yeni bir dövrün başlanğıcı, həm də mədəni dəyişikliklər erəfəsi deməkdir. Beləliklə, “Musiqi Dünyası” jurnalının yüzüncü nömrəsi onun ətrafında cəmləşən musiqiçilər birliyi üçün məhz nəticə və jurnalın tarixində yeni bir dövrün başlanğıcı kimi vacibdir.

Rəqəmlər üzərində düşünərkən, fikirləşdim ki, niyə bu nömrəni 157 rəqəmi ilə qeyd etməyə, bununla da başlanğıcın əvvəlinə - Azərbaycanda publisistikanın yaranma tarixinə, “Əkinçi” qəzetinə qaldırmayaq? Bu, ədalətli olardı, çünki həm ilk qəzetin, həm də ilk peşəkar yönümlü “irihəcmli” “Musiqi dünyası” jurnalının yaradıcılarını bir yüksək ideya - xalqı bütün səviyyələrdə maarifləndirmək birləşdirirdi.

ИНТЕРВЬЮ. Ф.БАДАЛБЕЙЛИ. (О “MUSIQİ DÜNYASI”)

18 сентября 2024 года, в День Музыки и в день рождения великого Узеира Гаджибейли, журнал «Musiqi Dünyası» отмечает весьма значимую дату - выход в свет 100-го номера, который также впервые предстал перед читателями 18 сентября 1999 года. Услышав об этом от его главного редактора и издателя профессора Т.Мамедова, я вначале не очень поняла, зачем заострять внимание на номерном знаке журнала. В чем разница между 99-м, 101-м или 100-м номерами?

Пытаясь во всем найти глубинный смысл, я обратилась к нумерологии, расшифровывающей магию цифр, и с удивлением обнаружила, что число 100 в масштабах мироздания – это своего рода «инкубатор энергии», которая заканчивается, чтобы зародиться вновь. То есть, число 100 символизирует накопление перед взрывом, затишье перед бурей. Вот почему столь важным для создателей журнала оказалась возможность остановиться, оглянуться на содеянное, оценить его значение и воодушевившись открывшейся панорамой ринуться на покорение новых вершин.

В духовной же нумерологии число 100 означает и начало новой эры, и канун культурных перемен.

Таким образом, 100-ый номер журнала «Musiqi Dünyası» для содружества музыкантов, объединившихся вокруг него «труженников науки», важен именно как итог и как начало нового витка в истории журнала.

Размышляя о цифрах, я подумала, а почему бы не обозначить этот номер числом 157, возводя его тем самым к началу начал – к дате возникновения публицистики в Азербайджане, к газете «Экинчи»¹? Это было бы справедливо, ибо создателей и первой газеты, и первого, профес-



¹ Приплюсовав к 100 номерам журнала «Musiqi Dünyası» первые 57 номеров газеты «Экинчи».

Xatırlatmaq yerinə düşərdi ki, musiqi jurnalistika-sının banisi, “Şərq musiqisinin peyğəmbəri” böyük Üzeyir Hacıbəyli musiqi-dramatik və elmi əsərləri ilə yanaşı, çap olunmuş söz vasitəsilə ictimai şüurun oyanması və formalaşması uğrunda mübarizə aparmışdır.

Beləliklə, jurnalın yaradıcısının niyyətinə görə, “Musiqi dünyası”-nı Azərbaycan mədəniyyəti üçün emblemli olan 18 sentyabr tarixi konteksti ilə birləşdirən incə assosiativ əlaqə meydana gəlmişdir.

Bu paradigmada həm Üzeyir bəyin ən yaxın silahdaşları - Əfrasiyab Bədəlbəyli, Bülbül, həm də onun yetişdirdiyi müasir Azərbaycan bəstəkarları, musiqi-şünasları və musiqi xadimləri nəslə çalışmağa davam etmişlər.

Onlardan biri jurnalın həmtəsisçisi, Xalq artisti, görkəmli pianoçu, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, professor Fərhad Bədəlbəyidir. Fərhad Şəmsiyevlə jurnalın yubileyi ilə bağlı söhbəti oxucuya təqdim edirəm.

Tahirə Kərimova: “Əlamətdar hadisə - “Musiqi dünyası” jurnalının yüzüncü nömrəsinin nəşri Sizdə hansı fikir və emosiyalar doğurur?”

Fərhad Bədəlbəyli: “Ən parlaq və şən hisslər! Jurnalın bugünkü səviyyəsi müxtəlif problemlərin və geniş coğrafiyanın əhatə dairəsinə görə qürur hissi doğurur. Bizim jurnalımız və onun yüzüncü nömrəsi bunun sübutudur, belə ki, o, 25 il ərzində ölçüyəgəlməz dərəcədə böyüdü, çoxdilli auditoriyanın geniş əhatə olunması sayəsində, müxtəlif ölkələrdən hər zaman vətənlərində özlərini reallaşdırma bilməyən müəlliflərin cəlb edilməsi sayəsində, yerlipərəstlik böhranını çoxdan aşdı. Bu müəlliflər “Musiqi Dünyası” vasitəsilə beynəlxalq elmi ictimaiyyətə çıxış yolu tapırlar. Eyni zamanda, jurnalımız hər cəhətdən bu formatdakı çap nəşrləri üçün standartlara cavab verir. Jurnal müxtəlif səviyyələrdə bir çox beynəlxalq və yerli müsabiqələrin laureatıdır. Mən fəxr edirəm ki, “Musiqi Dünyası” beynəlxalq media məkanında öz yerini tutmuşdur, Azərbaycanı layiqincə təmsil edir, müxtəlif ölkələrin musiqiçilərinin rəhbərlik etdiyi orijinal mədəniyyət layihəsidir. Və bu, onun innovativ konsepsiyası - elektron və çap versiyalarında 3 dildə nəşr olunması sayəsində baş verdi.

Redaktorun və onun komandasının həm daxili, həm də xarici bazar üçün uyğun olan müxtəlif layihə şəxələrinin generativ modeli kimi jurnalə yanaşması məni heyran edir. Demək istəyirəm ki, çoxsaylı çap nəşrləri, elektron saytlar və portallar, arxiv qeydlərinin audio kolleksiyaları, Azərbaycanın kiçik xalqlarının səslənən folkloru ilə musiqi-etnik atlasın yaradılması, səslənən klassik irsin arxivləşdirilməsi, xalq musiqisinin karaoke formatında populyarlaşdırılması - hamısını sadalamaq mümkün deyil!”

T. K.: “Jurnalın müasir media məkanında yerini həm elmi, həm elmi-praktik, həm də ictimai baxımdan qiymətləndirmək çətindir. Ancaq buna baxmayaraq, soruşmaq istəyirəm - bu təşkilat başlanğıcda necə görünürdü və jurnalın indi hansı perspektivləri var?”

siyonalno oriyentirovannogo, «толстого» журнала «Musiqi Dünyası» объединяла одна высокая идея – просвещение народа на всех уровнях.

Отрадно напомнить и тот факт, что печатным словом, наряду со своими музыкально-драматическими и научными сочинениями, боролся за пробуждение и формирование общественного сознания основатель музыкальной публицистики, «Пророк музыки Востока» великий Узеир Гаджибейли.

Отсюда и тонкая ассоциативная связь, которая по замыслу создателя журнала интегрировала «Musiqi Dünyası» в контекст эмблематичной для азербайджанской культуры даты 18 сентября.

В заданной парадигме продолжали трудиться как ближайшие соратники Узеирбека – Афрасияб Бадалбейли, Бюль-бюль, так и возвращенная им плеяда композиторов, музыковедов и музыкальных деятелей современного Азербайджана.

Одним из таких является соучредитель журнала, Народный артист СССР и Азербайджана, выдающийся пианист, ректор Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли, профессор Фархад Бадалбейли. Представляю читателю беседу с Фархадом Шамсиевичем по поводу юбилея журнала.

Таура Керимова: «Какие мысли и эмоции вызывает у Вас знаковое событие – предстоящий выход в свет сотового номера журнала «Musiqi Dünyası»?

Фархад Бадалбейли: «Самые светлые и радостные! Сегодняшний уровень журнала вызывает чувство гордости широтой постановки, разнообразием проблем и обширной географией. Наш журнал – и сотый номер тому подтверждение – неизмеримо вырос за 25 лет, давно преодолел кризис местечковости благодаря огромному охвату разноязычной аудитории, привлечению авторов из разных стран, которые заинтересованы в расширении связей, в зарубежных научных публикациях. Эти авторы через «Musiqi Dünyası» находят выход в международное научное сообщество. При этом, наш журнал по всем параметрам отвечает стандартам, предъявляемым к печатным изданиям такого формата. Журнал является лауреатом многих международных и местных конкурсов разных уровней. Я горжусь тем, что «Musiqi Dünyası» занял свою нишу в международном медийном пространстве, достойно представляет Азербайджан, являясь оригинальным культурным проектом, на который ориентируются музыканты разных стран. И это случилось благодаря его инновационной концепции – выходу в свет в электронной и печатной версиях, публикациям на 3-х языках.

Мне также импонирует подход редактора и его команды к журналу как к порождающей модели для разного рода дочерних ветвей проекта, пригодных как для внутреннего, так и внешнего рынка. Имею ввиду многочисленные печатные издания, электронные сайты и порталы, аудио-коллекции архивных записей, создание музыкально-этнического атласа

F. B.: “Jurnalın yaradılması ideyası, onun gələcək siması, konsepsiyasının özü, hətta bugünkü standartlara görə də möhtəşəmdir və Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor Tariyel Məmmədova məxsusdur. Müəllifin məni tanış etdiyi layihə mənə həddən artıq cəsarətli göründü, baxmayaraq ki, mənim yaşım az deyil. Ancaq söhbət 1999-cu ildən gedir, ətrafdakı hər şeyin sarsıldığı, qeyri-sabit olduğu bir dövr idi. Tariyelin fikirləri məni qəribəliyi ilə və deyərdim ki, cəsarəti ilə heyran etdi. Burada latın qrafikasıdan başlayaraq (hələ rəsmi bir qərar verilməməsinə baxmayaraq), ilkin və orijinal elektron versiyasına qədər hər şey yeni idi.

Tariyelin layihəsi geniş hədəfləri və açılan perspektivləri ilə nəfəs kəsirdi. Multimediya məzmunu möhkəm bir nəşriyyat platformasının, çox sayda respondentin cəlb edilməsini tələb edirdi və o çətin dövrlərdə jurnalın formalaşmasını təmin edəcək güclü bir intellektual arxa plana sahib olmalı idi. T.Məmmədovun özünün yaradıcılıq potensialı, güclü iş qabiliyyəti, postsovet məkanının musiqi elmi mərkəzləri ilə əlaqələri bu füsunkar ideyanın həyata keçirilməsinin açarı oldu. Tariyelin layihəsi geniş hədəfləri və açılan perspektivləri ilə nəfəs kəsirdi. Multimediya məzmunu möhkəm bir nəşriyyat platformasının, çox sayda respondentin cəlb edilməsini tələb edirdi o çətin dövrlərdə jurnalın formalaşmasını təmin edəcək güclü bir intellektual arxa plana sahib olmalı idi. T.Məmmədovun özünün yaradıcılıq potensialı, möhkəm iş qabiliyyəti, postsovet məkanının musiqi elmi mərkəzləri ilə əlaqələri bu füsunkar ideyanın həyata keçirilməsinin açarı oldu”.

T. K.: “Jurnalın mövcud 25 illik tarixi yalnız qanuni qurur üçün deyil, həm də hansı istiqamətə gedəcəyiniz barədə danışmaq üçün bir səbəbdir”.

F. B.: “Bu mövzuda deyəcəyim çox şey var. Müasir həyatın tempini və informasiya diskursunun sürətli inkişafını nəzərə alaraq, mən “Musiqi Dünyası”-nı dünyanın musiqi hadisələrinin mərkəzində, həm onların fiksasiası, həm də cari proseslərin peşəkar tənqidi baxımından görmək istərdim. Biz mədəniyyətin arxaizasiyasına düşməməliyik, mədəniyyət xadimlərimiz tərəfindən çoxdan və yaxşı yaradılanlara heyran qalaraq yalnız onları öyrənməməliyik. Düşünürəm ki, yanaşmaların yenilənməsi məsələsi ilə ciddi məşğul olmaq lazımdır və buna görə də hadisələri bir neçə addım qabaqda görən gənc ağılları cəlb etmək lazımdır.

Bu qədimi qanundur: gənc qalmaq istəyirsinizsə, özünü gənc insanlarla əhatə et. Çap orqanının canlılığını təmin etmək istəyirsinizsə, qeyri-standart düşünən gəncləri cəlb etmək olar. Üstəlik, bizim ixtiyarımızda Konservatoriyanın tələbələri kimi tükənməz potensial var. Yaradıcı gənclərin sürətli reaksiyasına və cəsarətli mühakimələrinə əsaslanaraq jurnalın tənqidi səviyyəsini artırmaq mümkündür və lazımdır. Bəlkə də onun operativ qolunu - musiqi vərəqəsini yaratmaq olar ki, bununla sosial şəbəkələrdə gələcək musiqi tənqidçilərini fəallaşdırmaq, təhsil prosesi ilə tələbələrimizin musiqi və ictimai fəaliyyəti arasında bir əlaqə qurmaq mümkündür.

со звучащим фольклором малых народностей Азербайджана,

архивирование звучащего классического наследия, популяризации народной музыки в формате караоке – всего не перечислишь!»

T. K.: «Место журнала в современном медийном пространстве трудно переоценить как с научной, научно-практической, так и с общественной точек зрения. Но тем не менее, хочу спросить – каким виделось это предприятие у истоков и какие перспективы у журнасейчас?»

Ф. Б.: «Идея создания журнала, его будущий облик, сама концепция – грандиозная даже по сегодняшним меркам – принадлежит заслуженному деятелю искусств, доктору искусствоведения, профессору Тариелю Мамедову. Проект, с которым меня ознакомил автор, мне показался запредельным, хотя я человек неробкого десятка. Но ведь речь идет о 1999 году – времени, когда все вокруг было зыбко, нестабильно, чтобы не сказать, лихо. Идеи Тариеля поразили меня необычностью, и я бы сказал, дерзостью.

Здесь все было в новинку, начиная с латинской графики (это при том, что официального постановления еще не было), и кончая наличием его его электронной версии.

Проект Тариеля захватывал дух далеко идущими целями и открывающимися перспективами. Его мультимедийный контент требовал привлечения солидной издательской платформы, большого количества респондентов, он должен был иметь сильный интеллектуальный бэк-граунд, что обеспечило бы становление журнала в те непростые времена. Творческий потенциал самого Т.Мамедова, его солидная деловая хватка, связи с центрами музыкальной науки постсоветского пространства стали залогом воплощения в жизнь этой феерической идеи».

T. K.: «Нынешняя 25-летняя дата существования журнала повод не только для законной гордости, но и для разговора о том, в каком направлении двигаться дальше».

Ф. Б.: «Мне есть, что сказать на эту тему. Учитывая темпы современной жизни и стремительное развитие информационного дискурса, я бы хотел видеть «Musiqi Dünyası» в центре музыкальных событий мира, как в плане их фиксации, так и профессиональной критики текущих процессов.

Мы не должны впадать в архаизацию культуры, любуясь и изучая только то, что уже создано нашими деятелями давно и хорошо. Думаю, что надо серьезно заняться вопросом обновления подходов, и соответственно этому, привлекать молодые умы, видящие события на несколько шагов вперед. Это закон древних: хочешь остаться молодым – окружай себя людьми младшего возраста. Хочешь обеспечить жизнеспособность печатного органа – привлекай молодежь, мыслящую нестандартно. Тем более, если в нашем распоряжении такой неисчерпаемый потенциал, как студенты

Mən aşkarlığın və akademikliyin çərçivəsindən çıxmağın tərəfdarıyam, tərbiyə etdiyimiz tələbələrdə peşə bacarıqlarına və hər şeydən əvvəl, təəssüf ki, konsert salonlarına və televiziya nüfuz edən pis zövqlərlə mübarizə aparmaq üçün zövq səviyyəsinə tələbkərliliklə yanaşmalıyıq. Dünyanın demək olar ki, bütün nöqtələrində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin emissarları var və buna görə də jurnalımız bir növ informasiya-koordinasiya mərkəzinə, müxtəlif mədəniyyətlərin ünsiyyəti və birləşməsi üçün virtual platformaya çevrilə bilər. Perspektivdə mən "Musiqi Dünyası"nı Musiqili "İpək Yolu"nun dayanacaqlarından biri kimi görürəm - axı təsadüfi deyil ki, Azərbaycan Avropa və Asiyanı ayıran, daha doğru desək, birləşdirən meridianın üzərində dayanır.

Jurnalın əhəmiyyətli yaşına baxmayaraq, əksinə, bunun sayəsində "Musiqi Dünyası"nın 101-ci nömrəsinin parlaq, qeyri-adi və dinamik görünüşünü gözəyirəm".

P. S. müəllifdən: "Fərhad Şəmsiyeviçlə söhbət üçün onun kabinetinə iş gününün sonunda, "Musiqi Dünyası" unikal layihəsinin yaradıcısı və redaktoru Tariyel Məmmədovla üç saatlıq söhbətdən sonra gəldim.

Hər iki görüş informasiya və emosiyalarla zəngin idi, bunlardan ən önəmlisi Azərbaycan musiqisinin taleyi, onun keçmişi və bu günü, unikal irsimizin qorunub saxlanması və ötürülməsi üçün səylərlə bağlı idi.

Tariyel Məmmədovun şəxsiyyətini səciyyələndirən Musiqi Akademiyasının rektoru Fərhad Bədəlbəyli dostunu və silahdaşını "Məcnun" - Azərbaycan ənənəvi musiqisini dərin məhəbbətlə sevən adam adlandırdı. Mənim yaddaşımda isə başqa bir Məcnun (Mejnun) ilə - Şota Rustavelinin "Pələng dərisi geymiş cəngavər" poemasının Tariyel adlı qəhrəmanı ilə assosiasiya yaranmışdı. Biz tez-tez müasir dövrün tendensiyası olan multikulturalizmdən danışırıq, mədəniyyət tarixi isə bizə bu ənənənin qədim köklərini xatırladır.

Hələ orta əsrlər dövründə Nizaminin poemasının qəhrəmanının adı "Məcnun" məşhurlaşaraq gürcü klassiki Şota Rustavelinin poemasına köçmüşdü, onun yaratdığı pələng dərisi geymiş parlaq cəngavər Tariyelin adı isə hansısa möcüzə ilə Azərbaycan xalqının mədəni yaddaşına həkk olunmuşdur.

İnanıram ki, Azərbaycan musiqisinə cəngavər kimi fədakarlıqla sadıq olan, "Musiqi Dünyası" adlı nəhəng bir layihənin yaradıcısı və redaktoru, professor Tariyel Məmmədov və bu jurnalın 100 nömrəsi Azərbaycanın mədəniyyət tarixi salnaməsində layiqli yer tutmuşdur.

Söhbəti apardı Taira Kərimova

Академии. Опираясь на скорость реакции и смелость суждений творческой молодежи, можно и нужно повышать уровень критичности журнала, может быть даже создать его оперативное ответвление – музыкальный листок – задействовать будущих музыкальных критиков в социальных сетях, выстроить связку между учебным процессом и музыкально-общественной деятельностью наших студентов.

Я – за гласность и за выход из рамок академичности, за то, чтобы привлечь воспитываемые нами профессиональные навыки и прежде всего, взыскательный вкус студентов на борьбу с дурновкусицей, проникшей, увы, в концертные залы и на телевидение.

Мы имеем эмиссаров азербайджанской музыкальной культуры почти во всех точках земного шара, и потому наш журнал может стать своеобразным информационно-координационным центром, виртуальной площадкой для общения и сопряжения разных культур. В перспективе я вижу «Musiqi Dünyası» как одну из стоянок музыкального «шелкового пути» – ведь не случайно Азербайджан стоит на меридиане, отделяющем, а лучше сказать, объединяющем, Европу и Азию. Несмотря на солидный возраст журнала, а скорее, благодаря ему, я предвкушении яркого, неординарного и динамичного облика 101 номера «Musiqi Dünyası».

P.S. от автора: В кабинет Фархада Шамсиевича для беседы с ним я попала в конце рабочего дня, после трехчасового общения с создателем и редактором этого уникального проекта Тариелем Мамедовым. Обе встречи были насыщены информацией и эмоциями, важнейшей из которых я считаю радение за судьбу азербайджанской музыки, её прошлое и настоящее, за сохранение и передачу нашего уникального наследия.

Характеризуя личность Тариеля Мамедова, ректор Музыкальной Академии Ф.Бадалбейли назвал своего друга и соратника «Меджнуном» – человеком, одержимым любовью к азербайджанской традиционной музыке. А у меня включилась ассоциация с другим Меджнуном (Межнуром) – героем поэмы «Витязь в тигровой шкуре» Ш.Руставели, которого тоже звали Тариель. Мы часто говорим о мультикультурализме как о веянии нового времени, тогда как история культуры напоминает нам о древних корнях этой традиции. Еще в средневековые времена имя героя поэмы Низами «Меджнун» стало нарицательным и перекочевало в поэму грузинского классика Шота Руставели, а имя светлого рыцаря в тигровой шкуре Таризля каким-то чудом осело в культурной памяти азербайджанского народа. Верю, что также рыцарски беззаветно преданный азербайджанской музыке профессор Тариель Мамедов – создатель и редактор грандиозного проекта «Musiqi Dünyası» и 100 номеров этого журнала давно заняли достойное место в анналах культурной истории Азербайджана.

Беседу вела Таура Керимова

«МЫ РАБОТАЕМ ИМЕННО С НАЧАЛОМ МЫСЛИ И СОЗНАНИЯ»: беседа с А.В. Смирновым / Г.Б. Шамилли, 4 июня 2024 года. Институт философии Российской Академии Наук.

От автора

Я впервые встретила Андрея Вадимовича Смирнова¹ в 1995 году на конференции «Невербальное поле культуры. Тело. Вещь. Ритуал»², организованной рано ушедшим от нас искусствоведом-исламоведом Маисом Джангир оглы Назарли³, руководителем одноименного научного семинара «Невербальное поле культуры» в Российском Государственном Гуманитарном Университете. Этот семинар сыграл в свое время заметную роль в развитии постсоветской гуманитарной науки⁴. Накануне Маис сообщил мне, что Андрей (так он называл своего друга и коллегу) отклонил мою статью, подготовленную для сборника материалов конференции. О причине отказа я должна была узнать от рецензента, но так и не решилась к нему подойти. В тот удивительный день судьба будто компенсировала мою неудачу: прочитанный на конференции доклад произвел впечатление на присутствовавших там музыковедов⁵, и они подошли, чтобы поздравить и пригласить на свой сектор «Искусства стран Азии и Африки» в Государственный институт искусствознания. Спустя год я уже работала там научным

сотрудником, а моя первая в институте монография о традиционной иранской музыке (2002)⁶, изданная только в 2007 году, послужила началом сотрудничества с сектором Философии исламского мира Института философии РАН⁷, который прошел красной нитью через мою научную судьбу⁸. Наверное поэтому, когда после длительного отсутствия я переступила порог института 4 июня 2024 года и вошла в кабинет Андрея Вадимовича, он улыбнулся и сказал — «Не представляю, как может состояться интервью у людей, столь хорошо знакомых с творчеством друг друга. Ну что ж, давайте попробуем».

Беседа

— Г.Ш.: Андрей Вадимович, видимо, это не случайность, что первое интервью Вы дали именно бакинскому журналу «Musiqi Dünyası». Это случилось в 2002 году, через три года после его основания (1999) и через год после издания Вашей знаменитой книги «Логика смысла» (2001) — не в делезовской версии этого понятия, конечно⁹. Ваше интервью тогда произвело большое впечатление на читателей журнала и, думаю, на Вашего персонального сайта¹⁰, где оно размещено в

¹ Андрей Вадимович Смирнов (р. 1958) — доктор философских наук (ИФ РАН 1998), академик РАН (2016), руководитель секции философии, политологии, психологии, социологии и права ООН РАН (2022-), заведующий сектором философии исламского мира ИФ РАН (2008-), ответственный редактор академической серии «Философская мысль исламского мира» (2008-), главный редактор «Философского журнала» (2015-), главный редактор журнала «Ишрак», Президент Российского философского общества (2019-).

² Невербальное поле культуры. Тело. Вещь. Ритуал. М.: РГГУ, 1996, 138 с.

³ Назарли Маис Джангир оглы (1960—2020) — кандидат искусствоведения (1991), ведущий научный сотрудник (1991) Института восточных культур РГГУ, специалист в области культуры ислама, сефевидской миниатюры и пространственных моделей в культуре ислама. Автор монографии «Два мира восточной миниатюры: проблемы прагматической интерпретации сефевидной живописи / М. Д. Назарли; Рос. гос. гуманитар. ун-т. - Москва.: Изд-во РГГУ, 2006. - 286 с., [24] л. цв. ил.: ил. - (Orientalia et Classica : труды Института восточных культур и античности; вып. 10). - Рез. на англ. - Библиогр.: с. 267—282». См. Памяти востоковеда Маиса Назарли: <https://mardjanifoundation.tilda.ws/maisnazarli> (последнее обращение 10.07.2024).

⁴ Его участниками в то время были как именитые ученики Ю.М. Лотмана — советский российский археолог, историк, доктор исторических наук Елена Вадимовна Антонова (р. 1945) и советский и российский фольклорист и востоковед, доктор филологических наук Сергей Юрьевич Неклюдов (р. 1941), так и представители более молодого поколения востоковедов, в числе которых были также и музыковеды.

⁵ Это были известные специалисты по традиционной музыке Пакистана и Индии — Диляра Рашидовна Рустам-заде (1944—2012) и Татьяна Евгеньевна Морозова (р. 1939).

⁶ Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: Композитор, 2007. 447 с.

⁷ А.В. Смирнов стал заведующим новым сектором в 2008 году и пригласил меня рассказать о своей книге на семинаре «Архитектоника культуры», см.: https://iphras.ru/shamilli_thes.htm (последнее обращение 10.07.2024).

⁸ Речь о сборниках, авторской и двух коллективных монографиях, изданных с 2011 по 2020 годы на базе академической серии «Философская мысль исламского мира», см.: <https://iphras.ru/page48544341.htm#ist> (последнее обращение 10.07.2024).

⁹ Смирнов А.В. Логика смысла. Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2001. 504 с.

¹⁰ См.: <https://avsmirnov.info/win/staff/smirnov.htm> (последнее обращение 22.07.2024).

¹¹ Смирнов А.В. Культура ислама: от смысла к стилю (интервью А.А. Амраховой) // Musiqi Dunyasi. Баку, № 1—2, 2002, с.169—181 / <https://avsmirnov.info/win/publicn/texts/md.htm> (последнее обращение 10.07.2024).

открытом доступе¹¹. Это был яркий и запоминающийся диалог с музыковедом Анной Амраховой. Из него мы узнали, что «Логика смысла» не имеет отношения к семиотике, к знаковой теории, которая работает с готовыми значениями, привязывая знак к денотату. Вы и сейчас настаиваете на том, что музыка — это не информационная система и что, в отличие от светофора, она формирует смысл не через знак, а благодаря *связности* как ключевой категории теории сознания. Уже тогда читателям стало ясно, что они имеют дело с чем-то совершенно новым, когда «Логика смысла» показала основания мысли через связность как *то же — иначе*. Это русское слово «связность» — оно ведь не имеет точного перевода на английский, поэтому так и приходится вводить его в английские тексты в русской транслитерации¹². Что определяет уникальность этого слова?

— **А.С.:** Способность к связности — ключевая способность нашего сознания. Например, высказывание «небо — синее»: это два слова, но это одно предложение и одна мысль, один факт мира, а не отдельное «небо» и отдельная «синева». Как склеиваются два в одно, притом что они могут и расклеиваться, поскольку небо может быть свинцовым, хмурым и т.д., а синим может быть море или платок? *Способность к связности — это способность полагать двоицу единицей и наоборот*. Знаковая теория не улавливает эту способность, она может работать со словом как знаком, но не со связностью.

Способность к связности, таким образом, это способность развернуть сознание. В примере «небо — синее» мы имеем дело со связностью «что-и-какое»: «небо» — это «что», подлежащее, то, о чём говорится, а «синее» — «какое», качество этого «что», сказуемое. И вместе с тем «что-и-какое» — это одно, но такое одно, которое представляет собой связность двух. Отсюда такое определение: *связность — это нередуцируемая множественность*. Не что-то простое, а такая связность «что-и-какое», множественность, предстающая как единство, и единство, предстающее как множественность, составляет начало нашего сознания. Работая со связностью, мы работаем именно с началом мысли и сознания.

Связность может быть обоснована пространственной интуицией, а может обосновываться интуицией протекания действия. В первом случае мы имеем дело с логикой субстанции, привычной по опыту европейской большой культуры, а во втором — с логикой действия, магистральной для арабо-мусульманской большой культуры. «Логика смысла» начинается с разбора с виду выражения «между водой и огнем». Если его понимать в логике

субстанции на основе пространственной интуиции, мы поймём его как указание на нечто, что находится между водой — рекой, например, и огнем — скажем, костром, разведенным на берегу. А если понять его на основе *интуиции действия* и учесть, что арабское «между» (*байна*) означает не только «разъединять», но и «соединять», мы поймём его как протекание действия нагревания воды огнём, которое происходит где-то, например, в бане. Так получаем значение, которое не является родовым понятием ни для воды, ни для огня.

— **Г.Ш.:** Так происходит и в музыке, в азербайджанском мугаме, например, когда выстраивается мелодическая фраза, и мы называем ее *джумла* подобно тому, как в арабском языке называется предложение-фраза. Два выделенных по ряду признаков тона не формируют свои собственные события, а неразрывно соединяются в атемпоральном процессе на парадигматическом уровне благодаря отсутствию промежуточных выделенных «мест», и так же в иранском *аваз-дастгах*, и в арабском *макам аль-ираки*. Этот перечень можно было бы продолжить образцами традиционной музыки, и не только. Я поняла, что в музыке такого типа связность когнитивно выделенных звуков-опор возможна потому, что отсутствует не просто метрическая доля, а метр как таковой, его нет, он никоим образом не стесняет ритмический рисунок, даже когда эта фраза распевается на текст, имеющий поэтический размер — *аруз*, например. Даже в этом случае метрическая основа текста разрушается до основания, а движение не формирует для нас ощущение времени. Мы его не ощущаем. Это и есть то, что передается русским словом «связность». Английские «эквиваленты», а на самом деле их просто нет, они для этого слова предоставляют картинку прилаживания одной вещи к другой. Возьмите любое английское слово по толковым словарям — ни одно из них не даст строгого значения, о котором Вы только что говорили.

— **А.С.:** Это именно что прилаживание, присоединение одного к другому, как кирпичики прикладываются друг к другу при постройке дома. Кстати, здесь тоже срабатывает пространственная интуиция целого. Мы видим дом, состоящий из кирпичей, каждый из которых, словно нота или звук, занимает свое место.

— **Г.Ш.:** Греки так и концептуализировали звук как занимающий собственное место, и предельное выражение этого представления — европейская линейная нотация, где звуку прямо-таки показано, какое место он должен занимать, что называется — «знай свое место!». «Шаг влево, шаг вправо — расстрел» — так нас и учили сольфеджировать в школе, когда малейшее отклонение от «занимае-

¹²Andrey V. Smirnov. Mind as svyaznost' // Музыка – Философия – Когнитивистика – 2018. Памяти М.Г. Арановского. Материалы международной научной конференции / Отв. ред. Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 52—53.

мого звуком места» расценивалось как фальшь и незамедлительно отражалось на оценке. Ничего подобного не случилось в регионе Передней Азии. Попробуйте зайти в синагогу сефардских евреев в Иерусалиме, а после перейти в соседний квартал и зайти в католический храм. Если в первой господствует бесконечное вибрато как эстетический идеал, а при респонсорном пении с распевом сложных украшений спонтанно возникает самая настоящая алеаторика, во втором, в храме, даже если одновременно поют сто человек, будет звучать так, слово поет один прихожанин.

— **А.С.:** Поэтому Вы и говорите «звук-субстанция и звук-процесс»¹³. Звук как единица, занимающий свое «место», и звук, место которого совершенно невозможно определить...

— **Г.Ш.:** Вот здесь нас не поймут, Андрей Вадимович, то есть как это невозможно определить «место», если оно всегда имеется на линейной нотации?

— **А.С.:** Но ведь ее же не было в самой культуре...

— **Г.Ш.:** ... это почти кризис, когда мы говорим о проблеме нотной фиксации переднеазиатской классики — его преодолели разве что единицы. Смотрите что происходит. Мы приучены все слышимые нами звуки фиксировать в нотах, и наше ощущение звука совершенно не совпадает с тем, что предъявляет исследуемая культура в практике и своей теоретической мысли. Там это всегда звук и его пролонгация через орнаментальное украшение¹⁴. Это и есть то, что теоретики прошлого называли словом *назма* (!)¹⁵, которая мало того, что не о-граничена, еще и потенциально готова к расширению и сжатию, оставаясь наименьшей единицей, не говоря уже о мелодической фразе.

Но мы ушли в глубины, а хотелось бы начать с вопроса — что поменялось после выхода в свет «Логика смысла»?

— **А.С.:** Со времени выхода «Логика смысла» мало что поменялось с точки зрения моих интересов. Основной вопрос, который меня занимал и занимает, можно сформулировать так: что такое смысл?

Его просто задать, но не так-то просто на него ответить. Смысл — это ткань нашей жизни. Он проявляется и в вербальной речи, и в поведении и, конечно, в музыке. С тех пор вышло несколько книг¹⁶, в которых я развивал свой подход. И сейчас, как мне кажется, я подошел к этапу, когда для меня

достигнута промежуточная (наверное, не окончательная) теоретическая целостность, которая помогает идти дальше, развивать теорию.

— **Г.Ш.:** Можно ли сказать, что созданная Вами логико-смысловая теория посягает на универсальность разума Канта? Как бы Вы это объяснили людям, которые не являются философами?

— **А.С.:** Кант был следующим после Декарта, кто ответил на очень простой по сути вопрос. Ведь всё, чем мы обладаем, в том числе и то, что называют «объективный мир», дано нашим сознанием. Никак не иначе. У нас нет прямого доступа к внешнему миру. Такой доступ — через наше сознание, ощущения, представления и так далее. Европейская философия всегда пыталась ответить на вопрос: как мы познаем мир? Но она всегда исходила из того, что мир как таковой существует независимо от нашего сознания и сознание подстраивается под этот мир. И идеализм предполагал существование чего-то независимого от сознания, будь то идея, первоначало-бог и так далее. Декарт фактически первым повернул философию в сторону вопроса, который я формулирую так: *что в моем познании мира от самого мира, а что — от моего сознания?* Развивая эту линию, Кант задает вопрос: что в мире такого, что позволяет ему быть познаваемым? Каким образом он становится познаваемым? Ведь мир должен представлять для меня таким, чтобы я мог его познавать, он не может быть каким угодно, он должен быть прилажен к моим (как сказали бы сегодня) когнитивным способностям, к моему сознанию и его архитектонике. Вот кантовский шаг, который он сам назвал *коперниканским переворотом в философии*.

— **Г.Ш.:** Разъясните это подробнее читателям, пожалуйста.

— **А.С.:** Коперниканский переворот в астрономии заключался в том, чтобы изменить точку зрения на движение планет таким образом, чтобы накопившиеся данные об их движении оказались представлены наиболее простым и удобным образом. Не описывать движение планет, исходя из догматического тезиса о том, что Земля находится в центре космоса, а вывести порядок планет из наиболее удобной системы описания их движения. Подчинить онтологию гносеологии, понять, каково бытие, исходя из того, как устроено наше познание. Вот тогда Солнце и оказалось в центре нашей системы планет — не потому, что Коперник исходил

¹³ См. *Шамилли Г.Б.* Разомкнутая форма как метафора, термин и феномен // «Рассыпанное» и «собранное»: когнитивные приёмы арабо-мусульманской культуры: коллективная монография. — Серия «Фило-софия исламского мира». Раздел «Исследования». Т. 10. Отв. ред. ак. А. В. Смирнов. М.: Языки славянских культур, 2017. С. 92—220.

¹⁴ Там же, с. 161 (Пример 6. Комбинаторика высотных ячеек).

¹⁵ *Шамилли Г.Б.* Философия музыки. Теория и практика искусства таqвм / Г. Б. Шамилли; отв. ред. И. К. Кузнецов. М.: ООО «Садра»: Издательский дом ЯСК, 2020. — 552 с., ил., вкладка. — (Философская мысль исламского мира: Исследования. Т. 5). С. 93—95.

¹⁶ См. <https://avsmirnov.info/win/staff/smir3.htm#monog> (последнее обращение 10.07.2024).

из необходимости этого, а потому, что описание движения планет было возможным именно при принятии такой посылки.

Каким должен быть мир, чтобы он был познаваем мною так, как я его познаю? Вот смысл коперниканского переворота в философии: не спрашивать, каков мир сам по себе, «как таковой», а спрашивать: как я могу его представить и описать, исходя из того, как я его познаю?

Отвечая на этот вопрос, Кант выделяет априори сознания. Это — формы чувственности (пространство и время) и система категорий. Всё это не берётся из мира, всё это не просто предшествует опыту, но делает опыт возможным: мы можем познавать мир только в формах пространства и времени, только используя категории причинности и так далее. *Всего этого нет в мире, это — та «сетка», которую мы накладываем на сырые данные опыта* (когда вещь-в-себе аффицирует нашу душу, как выражается Кант), *чтобы получить ту «картинку», которую мы и называем «мир».*

Кантовский шаг — великий шаг, он излечивает нас от наивного убеждения в том, что мы имеем прямой доступ к «реальности». Нет, такой доступ всегда — через наше сознание, через те его свойства, способности и структуры, которые и дают нам то, что Кант называет «феномен»: представшая в априорной оснастке нашего сознания вещь-в-себе. К ней как таковой мы никогда не будем иметь доступа, поскольку, освобождая её от априорной оснастки, предоставляемой нашим сознанием, мы получаем ничто — то, что не может быть осознано нами, не может быть фактом нашего сознания.

Теперь следующий шаг, который делаем уже мы: а эта априорная оснастка человеческого сознания всегда одинакова, она универсальна — или может варьироваться? У Канта нет ясного ответа на этот вопрос, да и сам вопрос он так не ставит, а вот вся посткантовская европейская философия (за единичными исключениями) исходит именно из тезиса универсальности разума и непредставимости его вариативности. Кант же, с одной стороны, говорит о том, что априорность равна всеобщности, но с другой — выдвигает тезис о том, что полная система чистого разума (т.е. система априорного знания) ещё не создана и не ясно, может ли быть создана, поскольку дело это чрезвычайно трудное. Значит, Кант фактически оставляет дверь открытой для того, чтобы сделать тот шаг, который мы все и делаем, развивая логико-смысловой подход.

— Г.Ш.: Выходит так, что логико-смысловой подход проводит ту же работу, только на «восточном» материале, который в итоге ограничивает масштаб кантовской теории до опыта одной «большой культуры».

— А.С.: Дело в том, что *то, что Кант выделяет как априорное, а значит, не зависящее ни от чего и составляющее неотъемлемое свойство человеческого сознания, таковым не является.* На самом деле он выделяет эти

априорные свойства сознания исключительно из опыта европейской культуры и считает их универсальными. Во времена Канта вряд ли можно было поступить иначе в силу неразвитости востоковедения. Но сохранять такой же наивный европоцентризм сегодня уже недопустимо: мы слишком много знаем об арабо-мусульманской, индийской, китайской больших культурах, чтобы ограничивать опыт человечества европейской большой культурой.

Фактический европоцентризм кантовского представления об априорном в человеческом сознании легко показать: возьмите хотя бы многократно повторенный тезис о том, что время мы не можем представить иначе, нежели как пространственную линию, или «бытие» как априорную категорию, означающую непрерывное существование во времени, или категорию «субстанция», без которой невозможно мыслить телесность, и так далее.

Итак, Кант считает априорным то, что на деле не является таковым, что взято из опыта европейской большой культуры и что будет отличаться в других больших культурах. Иначе говоря, это — апостериорное, а не априорное. Отсюда два вопроса. Первый: как отличить априорное от апостериорного? У Канта нет ответа на этот вопрос, он никак не доказывает, что то, что он называет априорным, на самом деле является таковым. И второй вопрос: а что же на самом деле окажется априорным для человеческого сознания, если мы будем учитывать когнитивный опыт всех больших культур человечества? Ведь каждая из больших культур, в которых социализируются их носители, формируют в их сознании определенные познавательные «привычки». Они разные в разных больших культурах, и Кант, вскрывая эти априорные привычки, выделяет не те, что характерны для сознания человека вообще, независимо от какой-либо из больших культур, а те, что характерны для человека в европейской большой культуре.

— Г.Ш.: Но это Ваше добавление!

— А.С.: Да, конечно.

— Г.Ш.: Поскольку до Вас так не считали.

— А.С.: И господствующая точка зрения заключалась и заключается в том, что разум универсален. Сознание универсально в смысле своих принципов функционирования и так далее. Хотя, конечно, можно и так считать, можно ставить Землю в центр, описывать движение планет вокруг нее. Точно также те, кто говорит об универсальности разума, ставят свою большую культуру в центр. Ведь что такое утверждение об универсальности разума? *Это утверждение об универсальности моего разума и моей большой культуры, потому что никакой другой у говорящего нет. Любой человек говорит от имени своей большой культуры.* Поэтому, если мы говорим, что разум универсален, мы фактически говорим, что мой разум универсален. Не в смысле индивидуального

разума, а в смысле рациональности той или иной большой культуры, будь то европейская, китайская, индийская или арабо-мусульманская (исламская). Он универсален — тогда мы отрицаем права всех других.

— Г.Ш.: И что делать востоковеду в таком случае?

— А.С.: А востоковед по определению (по крайней мере, меня так учили) — это ученый, который стремится постичь культуру, к которой не принадлежит. Он изначально имеет дело с межкультурным барьером, зиянием, которое он должен преодолеть. А как его преодолеть? Есть известные востоковедные практики вживания в изучаемую культуру. Постепенно, через язык, через знакомство со всем богатством опыта другой культуры...

— Г.Ш.: Но когда я вижу студентов на защите диплома в национальных костюмах исследуемых ими культур, меня одолевает чувство досады и абсолютное недоверие не только к такой внешней театрализации, которая якобы помогает постичь Другого, скорее, к тому, что называется «прочувствовать» культуру, потому как чувства не помогут ни в выборе методологии, ни в определении языка описания культуры, более того, растворившийся в Другом человек уж точно не схватит контраст между культурой чужой и собственной. Здесь, мне кажется, все обстоит с точностью «до наоборот».

— А.С.: Такое внешнее подражание может быть только первым шагом, за которым последует настоящее овладение изучаемой культурой. Постепенно востоковед проходит тот путь, который человек, рожденный в этой культуре, проходит естественным путем, когда он социализируется, овладевает всеми культурными практиками и впитывает в себя интуиции своей культуры с самого рождения. А востоковед делает это не с младенчества, он проходит этот путь уже сознательно, овладевая языком, овладевая знаниями. Востоковедение — это комплексная дисциплина, нельзя стать востоковедом, только изучив язык, нужно всестороннее знание о культуре. Почему? Потому что нужно компенсировать отсутствие социализации в этой культуре. И вот эта комплексность в зависимости от того, насколько мы успешно проходим этот путь, приоткрывает для нас интуиции этой культуры. Эта культура становится для нас почти родной. Когда я говорю «культура», я имею в виду те культуры, которые входят в состав неевропейских больших культур. Потому что одно дело — разница между французской и английской, или французской и немецкой культурами (естественно, есть разница, везде нужно вживаться в другую культуру), и совсем другое — разница между любой европейской культурой и, скажем, китайской культурой, или любой из европейских и какой-то из исламских культур — арабской, персидской и так далее. Это совсем другого типа разница.

— Г.Ш.: Вы обозначили для этой области, для востоковедения, которое изучает Переднюю и

Центральную Азию, понятие большой культуры, имея в виду классическую арабо-мусульманскую культуру. Очень жаль, что многим не понятно, что именно несет это словосочетание. К сожалению, по инерции оно воспринимается в значении «культуры арабов» или «культуры мусульман», и слово «арабо-» для многих имеет этническую привязку, а не языковую, хотя мы все время говорим и пишем, что речь о языке, о том, как язык управлял большой территорией, как он стал языком науки, права, религии и так далее. Ну да ладно.

Прошло столько времени — больше двадцати лет с момента появления «Логики смысла» — и теперь вот «Слово и смысл» (2024), Вы вернулись к тому, с чего начали, но на новом уровне, сохранив логико-смысловой подход. Что изменилось?

— А.С.: Мне удалось развить свой подход. Более молодые коллеги, которые воспринимают эти идеи, так или иначе их используют, транслируют в своих исследованиях. Это можно представить в виде системы концентрических кругов, которые расходятся, когда бросаешь камень в воду. В центре может быть чистая теория, которую мне интересно развивать. Это философская теория сознания — как устроено сознание, учитывая опыт разных больших культур.

Сегодняшние теории сознания строятся исключительно на европейском опыте, не учитывая родной опыт других больших культур. Эти архивы не прочитаны адекватно. А что значит адекватно? Это значит: через категориальный аппарат самих этих культур, а не через сетку европейских категорий. Вот следующий круг, шаг от чистой теории: выделение базовых категорий для каждой из больших культур. У каждой теоретической традиции, в том числе философской, есть исходный круг категорий и логика, на которых она основана и которые она разворачивает.

Для арабо-мусульманской большой культуры такими базовыми категориями служат *захир-батин* (явное-скрытое) и *асл-фар'* (корень — ветвь). Первая пара описывает действие противоположения и подразумевает объединение противоположностей (без возможности объединения они бы и не были противоположностями), а вторая — выстраивание целого из того, что берётся как исходное. Логика этих двух пар задана как логика протекания действия между началом и концом, т.е. между действователем и претерпевающим. Устойчивость и неизменность для мышления, построенного на этой логике, — это *устойчивость протекания действия*, а не *устойчивость неизменной сущности*, субстанции. Значит, «что» для мышления, построенного на логике действия, — это само действие, а «какое» — это действитель и претерпевающее данного действия. Отсюда схематика вещи как устойчивого протекания между явным и скрытым, между *захир* и *батин*: именно в этой логике давались определения в исламских науках.

— Г.Ш.: Кстати, и для музыки эта логика основополагающая, особенно в условиях устной профессиональной традиции, когда *макам* как «смысл» принадлежит к области скрытого, он присутствует в сознании исполнителя как нечто целостное, а разворачивается, становится явленным, буквально «рассыпается» на фразы, уже в процессе исполнения.

— А.С.: Основополагающий тезис исламского вероучения — постоянное, ежесекундное обновление действия, протекающего между Действителем (Творцом) и миром. Это действие — постоянно поддерживаемое, постоянно протекающее, не в том смысле, что оно непрерывно, а в том, что оно заново повторяется каждое мгновение. Пока такое действие протекает между явленным нам миром и его скрытым Действителем-Творцом, мир остается устойчивым. Бог просто не может исчезнуть из этой картины мира. Тогда все рассыпается. И если в Европе произошел переход от средневековой картины мира к нововременной, к гуманизму, поставившему человека на то место, которое прежде занимал Бог в теоретической картине мира, и Бог остался частью личной жизни, веры, но он был устранен из теоретической картины, его место теперь занимает человек, то в исламской картине мира этого не может произойти.

У Ибн Араби¹⁷ очень хорошо показано: между Богом и миром, между Истиной и Творением, если говорить его словами, протекает постоянный процесс, постоянное обновление действия, которое и служит для его двух сторон — Бога и мира — Третьей вещью. Эта Третья вещь — говорит Ибн Араби — открыта им, ее никто до него не описывал так. Но здесь важно, что эта Третья вещь становится фактически важнее Бога и мира, потому что именно она удерживает эти обе стороны действия, будучи протеканием действия между ними. Это и есть *инсан камил* — Совершенный Человек. Через него Бог ежесекундно воплощается как мир, а мир возвращается в Бога. *Так человек оказывается в центре картины мира, но в силу другой логики, нежели в Европе.*

Однако этот взгляд, который у Ибн Араби очень четко проведен, ясно выражен, не стал общепринятым. В исламской культуре не произошло парадигмальной ломки, и классический период не сменился другим, аналогичным европейскому нововременному.

— Г.Ш.: Почему?

— А.С.: Трудно сказать почему. Все время задают этот вопрос.

Может быть, предложенный Ибн Араби взгляд был слишком необычным. А может быть, дело в том, что любая парадигмальная ломка предполагает

отказ от наследия. А наследие исламской мысли к тому времени — Ибн Араби умер в 1240 году — было настолько мощным, что представлялось просто невозможным отбросить его и начать строить что-то другое, начать заново. Культура на это не решилась.

— Г.Ш.: К тому же аристотелизм был введен с начальной школы в медресе — как тут поменять научную парадигму?

— А.С.: Комментаторы Ибн Араби сделали все для того, чтобы вписать его теорию в традиционную парадигму, истолковав его в неоплатоническом духе. Культура в лице этих комментаторов сделала Ибн Араби тривиальным и приемлемым для классического взгляда.

То же самое случилось с Ибн Халдуном¹⁸. Ведь он как раз и совершает мировоззренческую революцию, отказывается от классического исламского взгляда на человека как преемника Бога, как исполнителя определенной миссии. Он рассматривал человека как исключительно природное существо с его инстинктами, пороками, с его сугубо физическими потребностями, и показывает, каким образом человек выстраивает общество, развивает науки и прочее. Его взгляд — это совершенно не традиционный исламский взгляд в том смысле, что там нет ничего от религии. Но и Ибн Халдун как теоретик общества фактически не получил продолжения. Как историк — да, у него были ученики, и он был знаменит, но эти его философия истории и общества оказались слишком необычной для классической исламской культуры. Не получилось эти идеи подхватить и переварить.

В общем, такой мировоззренческой революции, как нововременная в Европе, в исламском мире не произошло. Но это, может быть, и не предмет нашего разговора, а главное, о чем мы говорим — то, что есть иные, нежели выработанные европейской культурой, механизмы сознания (слово «механизм» здесь, конечно, условное), мыслительные процедуры, которые позволяют упорядочить мир как целое, состоящее из частей.

— Г.Ш.: То есть классифицировать его в соответствии с «древом Порфирия».

— А.С.: Европейское мышление берет высший, самый общий уровень и дальше внутри его делит — любая классификация так устроена, то же «дерево Порфирия». Если же мы выстраиваем целое в соответствии с логикой действия, которая описывается парой «корень-ветвь», то по мере «ветвления», когда наращиваем цепочку шагов выведения ветвей из корня, мы не уменьшаем и не увеличиваем степень абстрактности или конкретности. Корень столь же единичен, как и любая ветвь. И от

¹⁷ Ибн Араби (1165—1240) — арабо-мусульманский богослов из Испании, крупнейший представитель и теоретик суфизма.

¹⁸ Ибн Халдун (1332—1406) — арабский мусульманский философ, историк, социальный мыслитель.

корня мы отпочковываем ветвь благодаря некоторой добавке.

Но главное, что *из одного корня могут расти разные ветви*. Возьмите исламское право. У него один и тот же «корень» как сумма норм, которые выделяются в Коране и сунне, но правовые школы (мазхаб) разные. Это и есть «ветви» исламского права. Каждая из них согласована с корнем, а не с другими ветвями (правовыми школами). Различные школы не должны, да и не могут быть координированы друг с другом. Они же разные. *Они по-разному решают один и тот же юридический вопрос, но при этом они обязательно должны возводиться к «корню»*. Значит, механизм легитимизации, обоснования как возведения к «корню», то, что называется *та'сил*, нахождение 'асл-«корня», — это иной механизм, это не механизм вписывания в общие рамки, который служит механизмом легитимизации для европейского мышления.

— Г.Ш.: Какие практические выходы могут быть из «Логик смысла»?

— А.С.: Практические выводы заключаются в том, что когда мы читаем архивы других больших культур, читаем тексты, общаемся с носителями той или иной культуры, и вообще, когда пытаемся понять что бы то ни было в другой культуре, *мы должны понимать ее на основе ее собственной логики, ее собственного базового теоретического инструментария*.

— Г.Ш. И если мы ее поняли...

— А.С.: ...тогда мы можем избежать тех ошибок, которые неизбежны, если мы этого не делаем...

— Г.Ш.: ...и которые приводят к чему?

— А.С.: К ошибкам, иногда очень серьезным...

— Г.Ш.: ...причем не только в науке, к сожалению... И в обычной жизни тоже... во взаимоотношениях членов общества...

— А.С.: Безусловно. Это именно концентрические круги. Мы от чистой теории, от базовых категорий, переходим к практике. А почему это базовые категории? Да потому что *они управляют процессом смыслопорождения вообще*. Они в том числе управляют ежедневным поведением. Не напрямую, а опосредованно. Тем не менее управляют. Поэтому, конечно, если мы не прослеживаем всю эту цепочку, или хотя бы ее часть в понятиях самой культуры, логики культуры, тогда мы ее теряем. Теряем понимание.

Посмотрите учебники по философии или по истории философии. Если они написаны не востоковедами, они показывают неспособность вписать неевропейские традиции в общую линию истории философии. Потому что есть европейская линия, и есть непонятно как к ней относящиеся традиции Китая, Индии, исламского мира. Они оказываются, что называется, сбоку припёка.

— Г.Ш.: Вот здесь сторонники универсализма иронично улыбаются.

— А.С.: Дело по сути не сдвинулось со времен Гегеля. Сейчас мы гораздо больше знаем о Китае, Индии и исламе, но в общих историях философии, написанных не востоковедами, эти традиции не удается вписать в общее русло...

— Г.Ш.: Поэтому философское наследие и расходится то по религии, то...

— А.С.: ... по хронологии, искусственно заданной европейской историей, а не какой-либо другой, поэтому (*смеется*) арабо-мусульманская философия вставляется в Средневековье, но на каком основании? Какое там Средневековье? Почему она средневековая? В том смысле, что она совпадает с европейским средневековьем? Но разве это основание, чтобы ее характеризовать как средневековую? Эти остатки старых европоцентристских представлений встречаются на каждом шагу.

— Г.Ш.: Меня восхищала в процессе работы в семинаре «Культура как способ смыслополагания» связь теоретической абстракции с Вашими наблюдениями за поведением людей в будничной жизни. Она объясняла элементарные вещи — почему, например, не нужно обижаться на мусульманина, если он пообещал что-то выполнить и не сделал вовремя, не испытывая угрызений совести, потому как для него намерение важнее выполненного действия, которому вполне могли бы помешать внешние обстоятельства. Важна связь намерения-с-действием, а не что-то одно из них. И здесь речь о таких глубинах сознания, которые даже не регулируются логикой. Мне, кстати, приходилось слышать отзывы слушателей после Ваших лекций, которым казалось, что Вы хотите, образно говоря, проникнуть в мозг носителя культуры через его ухо.

— А.С.: На самом-то деле в свой собственный мозг. Ведь если мы поймем, как работает сознание носителя другой культуры, мы поймем, как работает наше собственное сознание. Мы себя лучше поймем.

Для европейского мышления объяснить мир — значит понять вещи как субстанции, устойчивые во времени, которые могут менять дополнительные признаки, но при этом сохранять свои существенные признаки, и понять причинно-следственные связи между ними. Вот что значит объяснить мир. А если мы мыслим в логике действия, то понять мир — значит увидеть его как сумму действий и для каждого действия определить его источник, то есть его действующего, и его претерпевающее.

Тогда устойчивость мира — вот самое главное — *видится не как обладание сущностью, а как повторение действий*: повторение действий создает устойчивый ритм мира. Базовый ритм мироздания задан повторяющимися действиями Творца, который ежесекундно уничтожает-и-создает мир заново. Эта теория времени, вещи и

действия была создана мутазилистами¹⁹, затем в упрощенном виде вошла в ашаризм²⁰, стала достоянием вероучения, а значит, и широких масс верующих. Она вошла в плоть и кровь культуры. Вот они, эти концентрические круги. Философия и мировоззрение суфизма, который имеет широкое распространение и влияние на массы, также основаны на теории времени и теории действия, которые были созданы еще в мутазилизме. Эта метафизика действия, которая задала стиль и логику мышления арабо-мусульманской культуры, была разработана в самом начале.

— Г.Ш.: И поэтому как тип мышления так ярко проявилась в искусстве.

Именно так. Масиньон написал классическую статью «Методы художественного выражения у мусульманских народов»²¹. Он — исламовед с большой буквы, но он выражает удивление, когда не встречает в исламской культуре то, что ожидает встретить. Масиньон замечательно вскрывает герменевтические ожидания европейца: *он должен увидеть сущности — а их нет. И ему кажется, что мир рассыпается. Ему кажется, что мир исламской культуры — это рассыпанный мир*. Раз нет сущностей, раз нет того, что пребывает во времени, раз каждое мгновение мир творится заново, а он действительно творится заново, значит, нет устойчивости, говорит он, а как же тогда искусство?

Ведь оно должно отражать устойчивые формы? Субстанциальность мира? А оно не может это отражать. И он не замечает, что *устойчивость мира задана устойчивостью ритмически повторяющихся действий*. Это — ритм действий, именно действия обеспечивают повторяемость и устойчивость мира. А вовсе не субстанциальность мира, который действительно обновляется каждое мгновение.

Масиньон спрашивает: как возможно искусство, если нет устойчивых форм, нет субстанций? Европейцу, говорит он, кажется, когда он слушает исламскую музыку, что звучит одна и та же нота. Но это значит, что эта музыка устроена по-другому. Она не устроена как целое, которое внутри делится на части.

— Г.Ш.: Да, именно так, и поэтому кажется иррациональной.

Исламское мировоззрение часто характеризуют как фидеизм²², поскольку мы постоянно встречаем отсылку к Богу. Но ведь только так, отослав к Действователю, можно объяснить мир, если мы мыслим в логике действия. Кто отвечает за

большинство вещей, которые мы видим? Мы же видим вещи-действия, а не вещи-субстанции: растет трава, падают капли дождя, пасется скот, плывут облака по небу, рождаются и растут дети — это все действия. Кто является действователем этих действий? Конечно, не человек, а Бог. Поэтому отсылка к Богу — это способ рационально объяснить мир. Это не фидеизм, как кажется европейскому наблюдателю.

Точно так же как *отсылка к Корану и сунне — это не признак возвращения в Средневековье*, а элементарный логический ход, отсылка к «корню»-асл. Такие реформаторы, как Мухаммад Абдо, отсылая к Корану и сунне, говорят: мы должны вернуться к «корню» и проследить всю логическую цепочку вывода юридических норм. Мы должны выводить юридические нормы рационально вместо того, чтобы повторять то, что говорили юристы прошлого, не прослеживая всю логику обоснования каждой нормы. А это и есть рациональная процедура вывода «ветвей» из «корня»: любая принимаемая сейчас норма будет «ветвью», выводимой из «корня». А что такое «корень»? Это Коран и сунна. Значит, отсылка к Корану и сунне — это требование возвращения к рационализму исламского права, а вовсе не признак неспособности воспринять современность.

Такие сбои в оценках неизбежны, если не понимать логику культуры. Поэтому знание логических механизмов, того что задает смыслополагание, совершенно необходимо.

— Г.Ш.: Объединить внешне разные вещи — суфизм, теорию Ибн Араби и музыку — позволило именно мышление, механизм, отвечающий за связность, иначе говоря субъект-предикатный комплекс, как минимум два их типа. И даже несмотря на то что не во всех языках мира концептуализированы субъект и предикат, это не значит, что они отсутствуют в сознании, то есть в ежесекундном творении мира сознанием человека. И с этой точки зрения, конечно, некая «музыкальная» предопределенность логики смысла существовала в ней изначально. Кроме того, Анна Амраховна не случайно пришла к Вам за интервью двадцать лет назад, будучи в авангарде «музыкальной» когнитивистики, которая сегодня собирает науки в целое, пытается преодолеть разрыв между сегментами знания. Как бы Вы соотнесли логико-смысловой подход и когнитивистику сегодня?

— А.С.: Когнитивные науки, конечно же, разные, но это именно науки, а не философия. Мой подход исходит из того, что все что нам дано — дано через

¹⁹ Мутазилиды (мутакаллимы) — ранее направление философской мысли в исламе.

²⁰ Ашариты — последователи выдающегося мусульманского мыслителя Абу-ль-Хасана Али аль-Ашари (873/874—935).

²¹ Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература. М., 1978. С. 46—59.

²² Фидеизм (от лат. fids — вера) — философское учение, утверждающее главенство веры над разумом и основывающееся на простом убеждении в истинах откровения.

сознание. И пока мы не поймем, как устроено наше сознание, мы не поймем мир. А наука исходит из того, что у нее есть некий доступ к миру. Причем прямой. И когнитивисты тоже из этого исходят. Однако они не видят, что те теоретические инструменты, которые они используют, а это и категории, и логика, уже заданы тем, что они пытаются исследовать. Ведь они пытаются понять, каким образом выстроена наша познавательная деятельность, как протекают познавательные процессы. Но, обрабатывая эмпирический материал и делая выводы, они уже используют познавательные инструменты, которые они и пытаются исследовать. Когнитивистике не хватает этого осознания, этой рефлексии. Такая рефлексия всегда была делом философии.

Значит, мы должны всегда задавать себе вопрос: *с помощью каких теоретических инструментов я описываю и анализирую предмет своего исследования?* И в пределе задача заключается в том, чтобы открывать теоретические инструменты прочтения архивов больших культур по мере чтения этих архивов, *эти инструменты не могут быть предзаданы.*

Ведь мы не можем, приступая к изучению Китая, сказать, что у нас уже есть необходимый категориальный каркас и логика осмысления китайского материала. Если так, то мы будем считать, что человек — это индивид и будем искать индивида: где индивид, где личность в китайской культуре? С этих позиций мы не найдем его таким, каким ожидаем найти (так же история, что и с Мансиньоном — Г.Ш.) по опыту европейской культуры. Мы тогда скажем, что там индивидуальное сознание не развито. Похожие исследования, я знаю, были (не буду называть авторов) в области арабо-мусульманской культуры, где говорилось, что индивидуальность и личность — естественно, в их европейском понимании, — не были найдены этой культурой. А они и не могли быть найдены, потому что человек понимается по-разному в разных больших культурах. *Европейская культура выработала понимание человека как субстанционального индивида, который должен вокруг себя провести границу, которая отделяет его от всех других людей, и тем самым задав область своей свободы.* Только тогда он может быть свободен благодаря этой отделенности.

А в Китае человек конституирован не как такая субстанция, а системой отношений внутри сообщества, в котором люди принципиально не равны, они не могут быть одинаковы, потому что это отношения между отцом и сыном, братом и сестрой и так далее. И здесь логика заключается в том, чтобы сразу обозначить свое отношение к другому человеку в этой системе категорий. Отсюда и представление о государстве как о большой семье. Это вовсе не какие-то патриархальные пережитки, это следствие другой логики понимания человека.

В арабо-мусульманской культуре, как мне пред-

ставляется, человек всегда обретает себя в обращенности к другой стороне — или к Богу, или к другому человеку. Это и в праве, и в этике. Он — не субстанциональный индивид, а всегда должна быть другая сторона, с которой ты связан каким-то действием. Или ты торговец, а он покупатель, или ты ученик, а он учитель, и так далее. Или самое общее отношение: ты поклоняющийся, а он Бог. Это самое фундаментальное отношение, которое задает человечность, откуда вырастает представление об исламском законе, об исламском праве, исламской этике и так далее. И это, кстати говоря, имеет, насколько я понимаю, прямое следствие для этики поведения, ежедневной этики поведения мусульманина, который не должен себя лелеять как субстанциональную единицу и выставлать какие-то свои отличительные качества (что раньше пропагандировалось у нас): стань лучше всех и так далее. Нет, тут, если брать отношения с Богом, ты всегда принижен, скромн...

— Г.Ш.: ... «факир» и «сагир»...

— А.С.: ... да, это отношение большого и малого (*смеется*). А ведь это — логические вещи, которые имеют прямое отношение к тому, с чего я начал. Если базовая парадигма — это парадигма действия, то всегда присутствуют две стороны. И человек сам конституирован этой логикой. И тогда понимание человека другое.

Теперь что касается субъект-предикатного комплекса. Я действительно эту линию рассуждения начинал с использованием этих слов, но со временем, не меняя ничего по сути, заменил это понятие на «что-и-какое». Нашел более общую формулировку. Она очень простая. Субъект — это «что», то что мы выделяем в мире. Некая устойчивость. Европейский взгляд выделяет субстанцию, арабо-мусульманский — действие. А «какое» — это то, что придает ему качественную определенность. Определенность субстанции придает её атрибуты, а действию придает определенность две его стороны — действитель и претерпевающее. Они могут обновляться, а действие будет по-прежнему совершаться, будет устойчивым.

Нетрудно заметить точку напряжения между вероучительной мыслью ислама, которая настаивает на неизменности Бога, и чистой логикой этого построения. Потому что уже у мутазилитов вскрылась сложность утверждения, что Бог неизменен, когда другая сторона действия постоянно меняется. Уже у них много рассуждений на тему о том, как сохранить утверждение о неизменности Бога. А у Ибн Араби, напротив, вся система построена на том, что Бог и мир в своем многообразии и ежесекундном изменении зеркально отражают друг друга. Поэтому у него Бог, а не только мир, меняется каждое мгновение. И он неслучайно отправляет к кораническому *кулл йавм ва-хува фи ша'н* (Коран 55:29) — это обычно переводят как «каждый день Он за каким-либо

делом», но по-арабски *ша'н* — это некое состояние. Ибн Араби, толкуя этот *айат*, хочет сказать, что каждое мгновение Бог меняется в соответствии с изменением мира, а мир соответствует изменившемуся состоянию Бога. Логика взаимного соответствия внешнего-и-внутреннего руководит этими построениями.

Поэтому мне кажется, что если мы говорим о «что-и-какое», то мы имеем по сути то же самое, субъект и предикат, но без мыслительной привязки к европейскому опыту.

— Г.Ш.: ... либо к языку или к музыке, например, или к орнаменту...

— А.С.: ... да, я сейчас не держусь за именно эти слова.

— Г.Ш.: В каком-то смысле это упрощает дело. Давайте вспомним нашу последнюю совместную междисциплинарную работу 2022—23 гг., посвященную надындивидуальным механизмам восприятия-передачи и сохранения информации²³. Мне кажется, был сделан важный шаг к обоснованию универсальной грамматики больших культур, когда именно такая формулировка стала платформой для философии, музыки и лингвистики в поиске того, что можно было бы называть инвариантом мышления. Мы, конечно, долго к этому шли, если учесть работу и над моей книгой «Философия музыки», посвященной искусству *макам*. В ней было важно показать, что контраст составляющих данное искусство музыкальных традиций исходит не из того, что один исследователь правильно описывает его, а другой ошибается — так это воспринималось длительное время, а из того, что музыка даже внутри «большой культуры» на примере ее классического образца предъявляет разные логики смысла, поэтому не нужно ломать копыя в спорах, а только внимательнее отнестись к звучащей материи и слову, которым она анализируется.

Если смысл в музыке постигается структурно, а не через эмоции, которые доносятся до нас в звуках, смылопорождение протекает не только по пути, показанному Лердалом и Джекендофом в их «генеративной» теории. Будто можно применить ее к любому музыкальному опыту. Нет, конечно. Она покрывает область тональной музыки с ее событийно-иерархическим нарративом, а это совсем не универсальное явление. А вот когда мы задумались на тем, что называется надындивидуальными механизмами, над типами связанности в ее двух, по крайней мере, вариантах, и выработали язык описания наименьшей единицы для каждого из них в сегментах языка и музыки, здесь, мне кажется, обнаружилась обнадеживающая перспектива для теории сознания. Пусть это останется

интригой для читателя, так как я надеюсь, что мы опубликуем результаты в жанре коллективной монографии. Хотя статья, в которой Вы последовательно показываете, как можно контрастно описать одну и ту же речевую единицу, пользуясь европейской методологией и собственно арабской, уже сегодня поможет задать правильные вопросы.

Как Вы думаете, в каком направлении нужно двигаться дальше?

— А.С.: (Смеется). Хотелось бы добраться до уровня текста. Если говорить о языке, то да, арабская языковедческая традиция хорошо описывает все до уровня предложения. А как из предложений делается текст? Это чрезвычайно интересно.

— Г.Ш.: Кстати, мне приходилось слышать похожее пожелание при обсуждении моей книги.

— А.С.: Да, но не все же сразу. Скажем, Маркс в «Капитале» — в чем его открытие? В том, что он нашел то, из чего все вырастает, нашел формулу товарного производства, из которой вырастает вся его теория. Точно так же и Вы в Вашей книге «Философия музыки» сделали этого же рода открытие. Насколько я понимаю, там показано, я все-таки не музыковед, но насколько я понимаю, Вы открыли именно эту клеточку, не элементарную частицу, не атом субстанциональный, а клеточку, из которой вырастет целое. Вы показали, как она устроена. И, может быть, тем самым сняли удивление Масиньона.

— Г.Ш.: На самом деле и раньше до меня музыковеды писали о застывшем времени в музыке «мусульманского Востока», просто никто не выходил на конкретную формулу процесса, на тип мышления, который это обуславливает. Его называли любыми другими словами — «мугамным», или «макамным» — как угодно, но никогда не рассматривали как тип рациональности, скорее, как признак иррациональности, вот в чем проблема, будто Восток лишен рациональности как таковой, иррационален. Такая была установка со знаком минус для Востока.

— А.С.: А Вы показали, как это возникает и где основание этого контраста. Мне кажется, это важное открытие, и, если пойти дальше по пути разворачивания — как это разворачивается, как эта «стволовая клетка» порождает весь организм, это будет очень интересно и захватывающе. Это сложный шаг, но его надо сделать.

— Г.Ш.: И этому поможет переосмысление единицы речи в арабской языковой теории, показанное в 2023 году в рамках нашего проекта: не существует таких универсалий, как «гласный» и «согласный», для всех языков мира²⁴. Если учебный

²³ См. Бородай С. К вопросу о связи структуры языка и логико-смысловых конфигураций // Вопросы философии, № 12, 2023. С. 37—49; Смирнов А. Априори языка и языкознания: слово и его минимальный сегмент // Вопросы философии, 2023. № 9. С. 167—181; Шамилли Г.Б. Надындивидуальные механизмы языка и музыки: три шага к формулировке гипотезы // Вопросы философии, № 12, 2023. С. 26—36.

²⁴ Смирнов А. Априори языка и языкознания: слово и его минимальный сегмент.

вариант объяснения арабского языка через эти термины еще был приемлем в определенный период, то для современной науки, чтобы двигать ее вперед и глубоко понимать «восточные» культуры, этого уже недостаточно. Когда же мы усвоим, что начало арабского слова (и не только) — это связка *харф-харака*, что единицей является «движущийся харф» или «покоящийся харф», это сдвинет с мертвой точки и музыкальную теорию. Ведь нет «чистого звука» в переднеазиатском искусстве *макам*, там звук — это звук-«точка»-и-его-пролонгация, то есть звук и выходящее из него украшение как внутреннее «содержание» звука, а не прикрепленный к нему орнамент в пределах определенной метрической доли. Мой вывод состоит в том, что *харф* — это и есть *нагма*, как ее описали с XIII века на арабском языке. И если вдуматься и проанализировать это описание, станет ясно, почему именно *нагма* указывает как на единицу, так и на композиционное целое. Это несовпадение всегда смущало ученых. Основанием к такой нестыковки является потенциальная открытость звука-*нагма* к «наращиванию» до композиционного целого. Это и есть та самая *повторяемость действия как множественность единичного*. «Чистый» звук и звук-пролонгация — две разные истины звука, которые лежат в основании культур и любых их сегментов — от этики до искусства. Две параллельные рациональности. Поэтому сделать следующий шаг к описанию универсальной грамматики больших культур легче сегодня, чем, скажем, двадцать лет назад. Сегодня наконец-то правильно описаны наименьшие единицы языка и музыки, как их понимают классическая арабо-мусульманская и европейская культуры (последняя — исходя из древнегреческого наследия).

Что на пути создания Текста большой культуры можно было бы назвать инвариантом?

— **А.С.:** Инвариантом для самих культур?

— **Г.Ш.:** Возьмем то же предложение в понимании арабской языковой теории.

— **А.С.:** Инвариантом будет механизм разворачивания смысла.

— **Г.Ш.:** Именно так. А не «музыкальная тема», или нечто ее напоминающее.

— **А.С.:** Да, то, как они следуют друг за другом, словно серпантин, кольца, продетые одно в другое. То есть именно механизм сцепленности! Сцепленность одной фразы с другой. Инвариантом, я думаю, будет *способ сцепленности единиц в тексте*. Не в арифметическом смысле, что была одна, а стало много, а в органическом, когда из одной получается целое. Способ сплести целое. Потому что одно дело, если целое у вас устроено

иерархически, тогда вы должны иметь некий абсолютный уровень, который будет члениться на части внутри себя, максимально подробно выписать это членение, а другое дело, когда вы плетете целое, сцепляя друг с другом неиерархические единицы.

— **Г.Ш.:** Согласна, инвариант — это не вещь, не нечто материальное, а способ организации текста. Тогда мы вновь придем к логико-смысловым процедурам и увидим их действие в разных масштабах текста.

Возвращаясь к первому вопросу о музыке и логико-смысловой теории, как Вы полагаете, в чем ее музыкальная сущность?

— **А.С.:** Мне кажется, музыка — это гармония, это связность мира, собственно, *музыка менее, чем вербальный язык, подвержена тому, чтобы ее упростить и огрубить до знаковой теории*. Если считать, что слово — это знак, то это вынимает душу из человеческого языка, поскольку душа его — это связность, то, как мы можем сжать и разжать, это удивительное свойство нашего сознания, сжимать и разжимать, сворачивать и разворачивать. А в музыке, наверное, это более прозрачно происходит, чем в человеческом языке. Она меньше рискует быть огрубленной знаковой теорией. Мне кажется так. Это — чистая гармония, чистая связность, и в этом смысле она сродни математике, которая тоже, я бы сказал, наука о связности, но именно что наука, а все-таки музыка — в ней больше души. Поэтому, если теория звучит, если она красива, она, скорее всего, верна. Наверное, общее для них — это красота. Теория правильна, когда красива. И музыка хороша, когда выверена теорией.

— **Г.Ш.:** Сотый номер журнала не мог быть полным без Вашего участия с точки зрения главреда «Musiqi Dünyası», Тариеля Айдыновича Мамедова²⁵, сохранившего журнал вместе со своей командой в непростые годы в Азербайджане. В силу географических причин мне было легче осуществить его план. И хотелось бы, чтобы связь между Вами и читателями не прерывалась надолго. Ведь охватить в одной беседе масштаб работы, проделанной за двадцать лет, невозможно. Вспоминая годы совместной работы в проектах, с досадой думаю о том, что можно было делиться с читателями журнала сведениями о важных открытиях по мере того, как они осуществлялись, чтобы ученые не были разделены областями науки. Мне кажется, этому и способствует логика смысла. Она собирает рассыпанное.

— **А.С.:** Буду рад продолжить общение с читателями «Musiqi Dünyası», и большое спасибо за интересную беседу!



²⁵ Тариель Айдынович Мамедов (р. 1949) — музыковед, главный редактор журнала «Musiqi Dünyası», заведующий кафедрой "Азербайджанская традиционная музыка и современные информационные технологии" Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибеяли.

Yaradıcı görüşlər

“MUSIQİ DÜNYASI” DƏRGİSİ № 100

Zemfira SƏFƏROVA

“Musiqi dünyası” dergisinin 100-cü nömrəsini ürekdən təbrik edirəm.

1999-cu il idi. Yadıma düşür ki, bizim məşhur musiqişünasımız, dissertasiyasını Moskvada uğurla müdafiə etmiş, ilk doktorlarımızdan olan Tariel Məmmədov mənə müraciət edib yeni nəşr olunacaq jurnal üçün məqalə yazmağımı xahiş etdi. Məqalə böyük bəstəkarımız və şəxsiyyətimiz, musiqimizin klassiki Üzeyir Hacıbəyli haqqında idi. Onun mənə müraciəti də təsadüfi deyildi. O vaxtlar artıq mən Üzeyir bəy haqqında bir sıra əsərlərin müəllifi idim. Yeni dərgi beynəlxalq elmi, pedaqoji, tənqidi-publisistik, mədəni-maarif musiqi jurnalı kimi planlaşdırılmışdı.

Mən Üzeyirşünas alim kimi məmnuniyyətlə məqalənin yazılması haqqında razılığımı verdim və böyük həcmdə məqalə yazdım. Mənim üçün Üzeyir bəyin yaradıcılığı ilə təmasda olmağım həmişə böyük səadət idi. “Arşın mal alan”dakı duetdə oxuduqları kimi “mən Üzeyir bəyin musiqisinə elə bənd olmuşdum ki” ondan ayrılmaq heç vaxt istəməmişəm, onun yaradıcılığı və fəaliyyəti haqqında indiyə qədər elə hey yazıram.

Hər il sentyabrın 18-i Üzeyir bəyin doğum günü üçün əli boş gəlməmişəm, ya monoqrafiya, ya bəstəkarın özünün musiqi əsərlərinin akademik nəşrini, ya da digər kitablar hazırlamışam.

Bu keçən 25 il ərzində mən jurnalın səhifələrində musiqimizin müxtəlif problemləri haqqında çoxlu

sayda məqalələr yazmışam, onun Azərbaycan musiqişünaslığının, ümumiyyətlə musiqimizin inkişafında böyük maarifçilik rolunu qeyd etmişəm. Redaksiya heyətinin üzvlərindəyəm.

Hələ jurnalın ilk nömrəsində yazdığım məqalədə məşhur yazıçı C.Məmmədquluzadənin bu sözlərini misal gətirmişdim: “Sizi deyib gəlmişəm, ey mənim müsəlman qardaşlarım”, həmçinin XIX əsrin görkəmli alimi Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsində müsəlman qardaşlarına xitabını gətirmişdim: “Ruhani qardaşların hüsuruna, ehtiramla ərz-əhval edir, bəndeyi-aciz, Nəvvab Mir Möhsün Ağamirzadə Qarabaği”.. və Nəvvabın elm sahəsində başqa xalqlardan geri qalmağımız barədə nigarançılığını bildirmişdim.

Üzeyir bəy isə özünün məşhur “Vəzifeyi-musiqimizə aid məsələlər” məqaləsində soruşurdu:.. biz Azərbaycan türklərinə “Ala franga” yaxud bizlərdə “Yevropeyski” deyilən musiqini də öyrənmək lazımdır, ya yox ?” Üzeyir bəy özü bu suala belə cavab verirdi: “Bəli, lazım və vacibdir, yəni o qədər vacibdir ki, bizim öz musiqimizin tərəqqisi bundan asılıdır”.

Bu gün “Musiqi dünyası” jurnalının məşhurluğu və labüdlüyü məni sevindirir, onun internet və radiosunun variantlarının mövcudluğu müsbət hadisə kimi qeyd edilir. Ona görə minnətdarlığımı redaktora və jurnalın redkolleqiyasına bildirirəm. “Musiqi dünyası”nın yeni onilliklərinin, yüzilliklərinin qeyd olunmasını arzulayıram.

О ЛИЧНОСТЯХ, ЖИЗНЕННЫХ МАРШРУТАХ И О ЛЮБВИ

Таира КЕРИМОВА

Каждое фото факт истории. Оно не только фиксирует лица и местности; фото свидетельствует о важном событии, о мимолетной встрече, о радости общения, о фрагментах жизни, в конце концов.

Глядя на данное фото, задайте мне вопрос, читатель – кто эти четверо, почему они стоят рядом, в какой счастливый (или рядовой) момент они оказались вместе и запечатлелись на фото? Вряд ли это произошло случайно – люди в солидном возрасте не фотографируются с кем попало...

Ты прав, читатель, они не случайно здесь. Перед тобой пассажиры Машины Времени, которая скоро тронется в путь. А место, где путники уточняли свои маршруты и потому оказались рядом – кабинет

которая сделала их пассажирами Машины Времени. Она доставляла их и в прошлое, и в будущее с небольшой, но необходимой, остановкой в настоящем. Общим у них было неистребимое стремление попасть в исторические дали, чтобы там найти зерно истины о нашем прошлом, а затем беспересадочным рейсом попасть в будущее и передать его потомкам, чтобы те правильно выстраивали свою жизнь. Такие вот мастера бурения «исторических скважин» во временном пространстве.

В настоящем их называют этномузыковедами. Но суть их работы остается такой же: искать, находить и транслировать в будущее артефакты музыкальной культуры прошлого.

Тогда, летом 2004-го трое из них получали задание от четвертого, автора очередного проекта – создания Атласа музыкальных традиций, бытующих на территории Азербайджана².

Представлю своих героев пока без регалий, поскольку на родине их знают по именам – что и почетнее, и близко к местной доброй традиции. На фото изображены (слева направо): Гасан Адыгезалзаде, Фаттах Халыгзаде, Таира Керимова, Тариель Мамедов (как же приятно, скажу я вам, вот так запросто, по-дружески представлять дорогих сердцу коллег – таких молодых и красивых на этом фото двадцатилетней давности).

К глубокому сожалению, сегодня, в 2024 году, одного из нас – самого жизнерадостного и активного – уже нет в живых. И потому говорить о нем я буду, опираясь на документы, представленные мне его супругой и верной соратницей Юлдуз Аслановой, а также обращаясь к своей памяти, к нашей многолетней дружбе.

Гасан Афрасияб оглу Адыгезалзаде (1946-2018) был композитором, заслуженным деятелем искусств Азербайджана. В последние годы он работал в Турции, был доцентом университета Улудаг, дирижером и организатором симфонического, камерного и духового оркестров в Бурсе.



Главного Конструктора, по воле которого они оказались там¹.

Давно это было. В 2004 году. Эти четверо были хорошо знакомы друг с другом, хотя встречались нечасто. А объединяла их, таких непохожих, та самая «пламенная страсть» к народной музыке,

¹ Автор имеет ввиду редакцию журнала «Musiqi dünyası»

² С целью сбора, систематизации этнической традиционной музыки Азербайджана были организованы полевые исследования по районам страны. Впервые удалось классифицировать, жанрово обозначить фольклорный звуковой ландшафт малых народов Азербайджана. См. сайт : <http://atlas.musiqi-dunya.az>

Работая долгое время в министерстве культуры Азербайджана, он курировал все то, что было связано с азербайджанской традиционной музыкой, которую знал, любил, изучал не по нотам, а в контакте с носителями этого искусства – музыкантами, танцорами, ашыгами, мастерами площадного театра. Г.Адыгезалзаде являлся вслед за своим учителем Б.Х.Гусейнли³, активным инициатором организации фольклорных ансамблей, первых выездов с ними за рубеж на различные фольклорные фестивали – а это гигантская работа, которая выполнялась им с нуля, начиная с обнаружения талантов, с формирования коллективов, их апробации, составления концертного репертуара, и кончая преодолением массы бюрократических препон – получением виз, взятием ответственности за поведение сельских самородков за границей своей страны, решением возникающих в дороге или на сценической площадке проблем и прочая, и прочая... Гасану все было по плечу – таким сильным характером, железной волей и талантом организатора он был наделен.

Все описанные, а также оставленные за кадром виды его кипучей деятельности я наблюдала и проживала вместе с ним во время организации Этнографического концерта в Москве в 1987-м году. Г.Адыгезалзаде всегда мыслил масштабно, и потому еще в Баку договорился и добавил в план данного мероприятия организацию записей всех коллективов и солистов на студии звукозаписи Всесоюзного Радио. Это была именно его инициатива – скромного чиновника Министерства культуры. Он хорошо понимал, какой это шанс и неповторимая возможность для увековечивания в архивах всесоюзной студии радиокомитета редчайших образцов традиционной музыки Азербайджана.

Уникальность этой личности состояла в умении мыслить креативно и в государственном, скажу даже историческом масштабе. Будучи потомственным карабахцем (его прадед был автором одной из книг об истории Карабаха – «Карабахнаме»), он в те времена, в 70-80-е годы понимал, какую грозную опасность представляет плагиат наших горесоседей, и потому делал все, что в его силах, чтобы закрепить представление о нашем культурном достоянии, о наших музыкальных деятелях республиканского, союзного и мирового масштаба.

Именно у Гасана Адыгезалзаде зародилась и была впервые воплощена в жизнь прекрасная идея фестиваля под названием «Хары бюльбюль» в Шуше, на родине этой прекрасной эндемичной орхидеи. От Гасана я впервые услышала об этом

легендарном цветке – «хары бюльбюль», когда мы вместе планировали проект проведения фестиваля.

Им было задумано и другое грандиозное мероприятие в Шуше – фестиваль сказителей тюркского мира, где наряду с азербайджанскими ашыгами-озанами выступали на одной сцене бахши, манасчи, акыны, жырчы, каучи – представители великой эпической традиции тюрков. А это был конец 80-х годов – время, когда идеи туранизма находились под большим запретом, а сама Шуша, с её красотами и достоияниями, стала объектом вожделения наших соседей. Данный фестиваль имел и научный аспект – приехавшим из разных стран ученым предоставилась уникальная возможность не только поделиться своими научными открытиями, но и воочию увидеть и услышать тюркское единство в культуре.

Помню я также гасановские проекты проведения праздника Новруз Байрамы. Это была вторая после оттепели 60-х, после опыта покойного уже тогда Шихали Гурбанова⁴, попытка вынести главный национальный праздник, что называется на «плэнер», на улицы Баку. Все, что хранила цепкая память Гасана Адыгезалзаде – этномузыковеда, должно было быть задействовано в ярко-зрелищном, подлинно народном празднике. К счастью, многие его задумки стали традицией и продолжают жить по сей день, но того размаха, с которым мыслилось проводить это мероприятие, к большому сожалению – нет.

Погружение в мир традиционной музыки сказалось и на творчестве Г.Адыгезалзаде-композитора. Оно стало для него оригинальной формой самовыражения, он мыслил и сочинял на языке азербайджанской музыкальной традиции, нигде не цитируя ее.

Как этномузыковед-ученый в классическом смысле этого слова Г.Адыгезалзаде оставил после себя интересные статьи и серьезный труд «Становление и развитие этномузыковедения в Азербайджане» (Баку, 2008), написанный на основе его кандидатской диссертации.

Таким образом в творческом облике Г.Адыгезалзаде можно увидеть многообразие значений, образующих полисемантическое определение «этномузыковед». Это и человек, находящийся в гуще этноса, творящего музыку; это и ученый, который в силу широкого охвата всей панорамы дефиниций, объединяющихся в понятии «традиционная музыка», понимает, с чем (и с кем) он имеет дело, как эта система работает, и что можно сделать, чтобы продлить ее бытование. Это и «чиновник от

³ Байрам Гусейнли – композитор, этномузыковед, кандидат искусствоведения. С 1957 собрал и записал более 1000 образцов азербайджанской народной музыки, участник фольклорных экспедиций в районы Азербайджана.

⁴ Шихали Гурбанов – азербайджанский государственный и общественный деятель, учёный-литературовед, писатель, поэт и драматург, доктор филологических наук, лауреат Государственной премии имени Узеира Гаджибекова.

культуры», уполномоченный извне и изнутри изыскивать, а если надо, и отметить все наносное, неприродное, что может навредить хрупкому, но и жизнестойкому народному искусству. Это и практик-этномузыковед, который должен пребывать в режиме перманентно функционирующей Машины Времени, чтобы суметь увидеть и понимать откуда и в каком направлении дрейфует материк под названием «культура». Как этномузыковед – чиновник, ученый, композитор, гражданин – Г.Адыгезалзаде всегда был начеку, поскольку глубоко осознавал меру ответственности за первозданность фольклора и чистоту этнического звуко-идеала.

Широта эрудиции и музыкальный талант, честность и порядочность, приоритет гражданской позиции, способность добиваться воплощения идей в жизнь – соединением в единое целое таких качеств в могучей, яркой личности Гасана Адыгезалзаде он остался в памяти своих современников.

Allah rəhmət eləsin.



Таира Керимова и Гасан Адыгезалзаде на
Этнографическом концерте в Доме
композиторов (Москва, 1987 год)

* * *

Теперь расскажу о трех других представителях азербайджанской этномузыковедческой школы, запечатленных на фото. Поскольку о себе говорить не очень этично я хочу представить слово моему

духовному учителю И.И.Земцовскому, который послал мне эту характеристику год назад в связи с выходом в свет книги о Фикрете Амирове.

«О феномене Таиры Керимовой.

Хорошо помню, как первое же знакомство с Таирой Керимовой – с избранной ею диссертационной темой, собранным ею материалом и намеченным ею исследовательским ракурсом – показало мне главное: она обладает *исследовательским даром*. Да, это дар, и как любой другой, он должен быть врожденным: он либо есть, либо нет его. Научить ему невозможно.

Подчеркну: в Азербайджане не так просто стать оригинальным фольклористом-этномузыковедом. Причина? Слишком высоко в этой традиции стоит устное профессиональное искусство, прежде всего великое мужское искусство ашыгов и знатоков мугама, а уходящий в глубину веков мир женского, в особенности девичьего и материнского фольклора, изучен сравнительно слабо. Именно этот мир, подчас труднодоступный для мужчины, властно притянул к себе Таиру как свою избранницу.

Но этого мало. Найдя свою тему, не так легко оказаться в ней оригинальным – необходим еще один дар, дар *взведения*, то есть обретения своей точки зрения – той, с которой видно не просто нечто новое, но совершенно живое, трепетно пульсирующее, не знающее смерти. Нужна точка зрения, с которой становится видна, слышна, осязаема и ощутима живая жизнь народа, нескончаемая жизнь целого пласта культуры, якобы архаичной до геологических глубин и при этом неувядающе современной, – та жизнь, которую, при должном мастерстве, можно показать будто бы на любом, якобы частном материале. Но как показать? Для этого с очевидностью нужен воистину междисциплинарный, комплексный, целостный, системный охват, естественный, как сама культура, то есть органически и умело включающий в себя все необходимые по ходу исследования подходы – исторический, археологический, этнографический, психологический, лингвистический, фольклористический, музыковедческий, этномузыковедческий, антропологический и даже, если угодно, эзотерический...

Короче: нужна теория, рожденная практикой. Нужна практика, сращенная с теорией, позволяющей видеть и изнутри, и снаружи – видеть, не умертвляя свой объект. Необходимо *видение*, дающее свет. Иначе говоря, нужна безотказно действующая точка зрения – **точка зрения как точка идеального освещения избранного материала и возникшей его проблематики**. Сила Таиры – в овладении своей точкой зрения при отсутствии страха перед новыми методами.

Дар нельзя скрыть – так же как нельзя скрыть его отсутствие. Он очевиден при соприкосновении с любым материалом. Женский музыкальный фольклор, включая обрядовые и колыбельные песни, оказался прекрасным материалом, будто

специально созданным для бесстрашной Керимовой. На нем она отработала свой метод, свое видение, свое аналитическое мастерство, и потому так продуктивно обращалась – и обращается – и к композиторскому творчеству – от Моцарта до Узеира Гаджибейли и Фикрета Амирова. Но на нем она показала и нечто большее – что дар, как и сам одаренный, не стареет, в каком бы жанре он ни проявлялся. Талант – элексир жизни. Он как дух, витающий, где хочет и дарующий вечную молодость. И потому смена предмета изучения ему не преграда. Таира Керимова блистательно продемонстрировала это, обратившись к творчеству Фикрета Амирова, то есть к миру профессиональной музыки азербайджанского народа, скрестивший в себе гигантский опыт устной и письменной традиций. Так появился «РОСЧЕРК МАСТЕРА НА ПАРТИТУРЕ ЖИЗНИ» – фундаментальная 500-страничная аналитическая монография Керимовой о немеркнущем наследии великого мастера.

Говоря о профессиональной музыке устной традиции, обычно отмечают такие факторы, как специальное ученичество, социальная востребованность, экономическая заинтересованность и т. п. Я бы включил сюда и иную, по сравнению с женским фольклором, гораздо более широкую *адресованность* профессиональных жанров. Фольклор и профессиональная музыка имеют принципиально различные аудитории, по широте едва ли сопоставимые. Соответственно они предъявляют и различные требования к исследователям. Этномузыковед превращается в музыковеда, а точнее, лучшие представители этих двух дисциплин, когда-то разошедшихся, теперь сознают необходимость творческого содружества. Музыковедение пытается становиться ЭТНО, этномузыкология возвращается к лучшим традициям музыкознания. (Невольно вспоминается анализ «Колыбельной» Амирова, осуществленный здесь Керимовой как автором работ по народным колыбельным песням).

Насколько я могу судить, Таира всю жизнь учится, причем не только у учителей, но и у самой музыки. Признаемся: ученичество тоже особый дар. Дружба с Фаиком Челеби послужила ей бесценным уроком по мугаму и привела к незаурядному анализу симфонических мугамов Амирова. Но и знание мугамов Амирова оказывается одним из путей к осознанию специфики традиционного дастяха.

Убежден: для того, чтобы понять богатейшую азербайджанскую музыкальную культуру нет необходимости постоянно членить ее, разделять на различные пласты, жанры и области. Время от времени полезно взглянуть на нее во всем ее историческом единстве и стилиевой опознаваемости. И делать это не ради учебных классификаций, а ради открытия ее уникальной глубинной мощи – мощи музыкального существования азербайджанского народа. И для этого я не знаю лучшего пути, чем изучение творческого наследия таких нацио-

нальных мастеров, таких гигантов, как Фикрет Амиров. Новая книга Таиры Керимовой служит удачным опытом именно такого, полиохватного этномузыковедческого пути.

И.И. Земцовский, 24 XII 2023 г. »⁵.



С Изалием Иосифовичем
Земцовским

* * *

Слева от меня давно и хорошо нам всем известный этномузыколог, заслуженный деятель искусств Азербайджана, кандидат искусствоведения, профессор Фаттах Халыгзаде, а справа – учредитель и редактор журнала «Musiqi Dünyası», доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Азербайджана, обладатель Ордена «Труда» 3-й степени, профессор Тариель Мамедов.

Моим двум коллегам я адресовала четыре одинаковых вопроса, ответы на которые помогут воссоздать облик этих ученых, не вдаваясь в детали биографии и анализ их трудов.

Отвечает профессор Фаттах Халыгзаде:

Вопрос I. Как Вы оказались в этномузыковедении? Был ли это осознанный выбор или сюда Вас привел поворот судьбы?

⁵ Из личного архива автора статьи.

Ответ I. Будучи студентом Азгосконсерватории я увлекался европейской теорией музыки и творчеством современных композиторов. В 70-е годы в музыкальной среде мало кто не был под воздействием бурного расцвета азербайджанской композиторской школы. Я был одним из постоянных участников секции современной музыки в Союзе Композиторов, которую блестяще вела молодой педагог, талантливый композитор Афаг Джафарова.

Однако, поступив в аспирантуру Московской Государственной Консерватории к В.М. Холоповой я резко поменял профиль интереса, поскольку мой руководитель предложила мне тему «Ритмика азербайджанской народной музыки». В силу своего характера я не посмел отказаться. Тема была мало разработана⁶, и мне вместе с руководителем предстояло «поднимать целину».

Летом 1981 года я поехал в первую фольклорную экспедицию в Кедабек с более опытным коллегой Тариелем Мамедовым и со своим однокашником Акифом Гулиевым. Вторая экспедиция 1982 года, в Исмаиллы, была более насыщена именами и событиями – ибо мне довелось работать с такими мастерами, как ашыг Январ Бадалов, старейший мастер Шамиль Пириев Таглабиянлы. За эти две экспедиции мы записали массу песен, танцев и ашыгской музыки. Так началось погружение в новый для меня мир, мир, который вынуждал забыть все то, что я изучал ранее и искать новые подходы, которые диктовала не отвлеченная теория, а живой, пульсирующий самобытными ритмами музыкальный материал.

Знакомясь с азербайджанским фольклором через мои записи и умозаключения, Валентина Николаевна Холопова поражаюсь богатству нашей ритмики и «неподатливости» их метрической структуры идее; она однозначно нацелила меня на формульную ритмику (или модалную). Концепция диссертации, защищенной в 1986 году, складывалась по мере моего удаления от жестких схем концепции иерархической пульсации ритма в нашей музыке. Обретая новый метод, я успешно применил его, о чем написал в статье 1999 года – «Ритмический строй «Баятылар» Акшина Ализаде». Замечательная музыка хорового цикла позволила мне соединить, увлечение современной музыкой и первые шаги в этномузыкознании, хотя пока еще в рамках теоретической парадигмы.

Вопрос II. На какие авторитеты вы ориентировались, входя в новую для себя область? Кто был вашим маяком на этом пути?

Ответ II. Первым и всегда непрерываемым для меня авторитетом был и остается Узеир Гаджибейли. Свое осмысление этномузыкознания именно в

азербайджанском музыкально-этническом пространстве я пытался углубить, работая над вечной, на мой взгляд, неиссякаемой темой «Узеир Гаджибейли и фольклор». Несмотря на то, что десять лет назад, в 2014 году (Баку, «Шерг-Гэрб», 288 с.) вышло из печати мое исследование под таким названием, я продолжаю работать в этом направлении, раскрывая ценные идеи композитора. На мой взгляд, очень важно перенесение основных постулатов этой книги в студенческие аудитории. Убежден, что не только «Основы азербайджанской народной музыки» У.Гаджибейли, но и целостный подход к системе устной музыкальной традиции, ее «вписанность» в жизнь и быт народа, который демонстрирует У.Гаджибейли, должны быть глубоко осознаны будущими этномузыковедами.

Что касается живого постижения основ нашей профессии, то здесь своим учителем я считаю незабвенного друга, ученого и прекрасного музыканта Фаига Челеби (1948-2020). Беседы с ним были для меня семинарами по современному этномузыкознанию, наблюдение за его полевой работой – мастер-классом по умению взаимодействовать с носителями традиционного искусства.

Изучением как традиционной, так и аутентичной музыки занимались мои выдающиеся старшие коллеги по кафедре народной музыки, где я начал работать, и которая вырастила меня как специалиста. Однако, должен признаться, что специфически *этномузыковедческий* подход я почерпнул из работ Т.Керимовой, которая в первые годы возвращения после аспирантуры в Ленинграде, очень поддерживала меня, делясь своими еще не опубликованными уникальными расшифровками материнского фольклора.

Очень важным для меня стало знакомство с работами молодого турецкого этномузыковеда Сулеймана Шенеля и его практическим исполнением в ритме аксак, господствующем в турецкой традиционной музыке. Это открыло передо мной перспективу изучения тюркской идентичности сквозь призму ритмической специфики азербайджанской народной музыки.

Вопрос III. Что из сделанного вами на почве научной деятельности вызывает у вас чувство законной гордости?

Ответ III. Изучив теорию ритма М.Харлапа, я попытался приложить ее постулаты к ритмике азербайджанских ашыгских и народных песен. Я открыл в них наличие чистой формульности и переходных форм ритмического строения, которые являются уже формулами, вписанными в такт. Выявление этих принципов важно, так как открывает путь к пониманию стадильности развития

⁶ Отметим, однако, что в научных исследованиях азербайджанских этномузыковедов Р. Зохранова («Мугам» (1991); «Теоретические проблемы азербайджанского мугама» (1992) и Э.Бабаева («Ритмика азербайджанского дестгяха» (1990), «Ритмоинтонационные проблемы в азербайджанских мугамных дестгяхах» (1996), где рассматривались вопросы ритмической организации профессиональной музыки устной традиции.

народного музыкального мышления, выявляет этапы его становления от архаичного до современного.

Горжусь также тем, что многое понял о феномене Узеира Гаджибейли. Нет, видимо, в нашем музыковедении личности, о деятельности и творчестве которой так много написано. Изучая самобытность его концепции, не устаю поражаться тому, что и к открытиям в области этномузыкального знания, и в творчестве, великий Узеирбек пришел самостоятельно, не опираясь ни на кого, не заимствуя ни методики, ни методологической базы – его гений до всего дошел сам!

Вопрос IV. Если бы у вас была Машина Времени, куда бы вы с ее помощью хотели бы попасть?

Ответ IV. Во-первых, мне интересно было бы побывать в начале XX века, увидеть воочию, как был заложен фундамент новой музыкальной культуры Азербайджана, почувствовать тот темп и ритм жизни, который диктовал необходимость глобальных перемен.

во-вторых, я бы хотел попасть в не очень далекое будущее, где-то один век спустя, в 2124 год, чтобы увидеть место азербайджанской музыки в потоке глобальной культуры будущего.



С Фаттахом Халыгзаде
(Баку, 2024 год)

* * *

И, наконец, обратимся к профессору Тариелу Мамедову, которого я часто в шутку назвала Главным Конструктором. Однако, как выяснилось из беседы с ним, я была не очень далека от истины, ибо что-то, а конструировать будущее этот выдающийся деятель азербайджанской культуры умел, как никто другой.

Итак,

Вопрос I. Как вы пришли в этномузыковедение?

Ответ I. Об этой специальности я не думал и не мечтал, как говорится, ни сном, ни духом. Хотя дома мугамы и народная музыка звучали – на таре играли бабушка и отец, этно-слуховая настройка у меня была с детства. Но увлечение в годы учебы в консерватории современной музыкой, идущее от общения с молодыми педагогами Фараджем Караевым и Олегом Фельзером, брало вверх. Я, как и многие студенты моего поколения, был активным членом кружка современной музыки. Кроме того, я увлекался джазом, брал уроки у Вагули (известного в Баку, а позже и в Москве джазового пианиста Вагифа Садыхова), и даже выступал со своими композициями на студенческих вечерах. Кстати, мою дипломную работу, в основе которой лежал принцип семиотического анализа музыкального языка («К вопросу о смысловых функциях формы (на примере периода, как формы первоначального изложения темы)»), что по тем временам (1974г.) было довольно смело и ново, многие восприняли в штыки.

После окончания консерватории, по распределению, я попал в Карабах, сначала в Ханкенди, затем - в Агdam, то есть в столицу мугамного искусства. Но и там звучащие сокровища национальной музыки воспринимались мною, как само собой разумеющееся, как единое целое всей музыкальной культуры Азербайджана. Потом была армия, где я вдруг, неожиданно для самого себя резко переосмыслил многие понятия и национальные ценности, и, после армии я, по протекции бывшего директора училища Азера Абдуллаева⁷, который всегда ко мне очень тепло относился, был рекомендован на работу в отдел народной музыки Академии Наук, к известному фольклористу Ахмеду Иса-заде⁸. Вот там я понял, что не знаю о народной музыке, можно сказать, ничего! Тогда начались «мои университеты» – чтение книг классиков азербай-

⁷ Азер Абдуллаев - советский, азербайджанский гобоист; кандидат искусствоведения, профессор; Заслуженный деятель искусств Азербайджана. С 1963-1971 гг. директор Бакинского музыкального училища имени Асафа Зейналлы.

⁸ Ахмед Исазаде - доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств, профессор. С 1960 года работал в АН, был заведующим отделом «Истории и теории народной музыки».

джанской фольклористики, фольклорные экспедиции и др. Первыми «стоянками» на трудном, но очень интересном пути постижения устной традиции были поездки в Товуз и Газах, а первой удачей – знакомство с великим Гусейном Сараджлы. Мне повезло – в расцвете сил и таланта были ашыги Микаил Азафлы, ашыг Акпер, ашыг Махмуд, ашыг Имран. Четыре года я работал с ними, записывая дастан «Кероглу».

Имея небольшой опыт в другой устной традиции – джазе, я хорошо понимал, что по-настоящему освоить ашыгскую музыку можно только через исполнительство. Один из моих информаторов, ашыг Юсиф сделал мне саз и научил играть на нем. Именно так я смог войти в далекую от меня ашыгскую «фоносферу» (выражение М.Е.Тараканова). Благодаря моим проводникам в мир древней эпической традиции я стал понимать их мировоззрение и, что главное – узнал свой народ и прочувствовал его необъятный творческий потенциал. Если в начале, глядя на себя со стороны, я чувствовал себя чужаком, попавшим в некий реальный квест, то со временем, погружаясь в их быт, в их понимание искусства, отношение к своему делу, я невольно менялся сам, подчиняясь духу творчества, который витал вокруг.

Поступив в 1978 году в аспирантуру ВНИИ в Москве и познакомившись с такой грандиозной личностью, как М.Е.Тараканов, я был уже настолько насыщен информацией, что оставалось организовать ее в блоки-разделы диссертации. Предложенная руководителем тема – «Организация эпических напевов дастана «Кер оглу» – как нельзя лучше соответствовала тому, чем я уже несколько лет занимался. Именно потому я написал свою кандидатскую диссертацию за три года, и следуя совету М.Е.Тараканова, не останавливаясь, в 1989 году защитил докторскую диссертацию, став первым азербайджанцем, доктором искусствоведения, защитившимся в Москве, чем очень горжусь. К слову, это происходило в период распада СССР, что значительно усложняло ситуацию.

Вопрос II. Кто больше всего повлиял на ваше формирование, кто стал для вас маяком в мире науки?

Ответ II. Сначала скажу о своих учителях в консерватории, которые сформировали меня как музыканта, повлияли на мой взгляд на мир. Это Борис Ермолаев, для которого я был не просто учеником – мы, скажем так, дружили – играя в шахматы мы много говорили о музыке, спорили, рассуждали о принципах структурного анализа музыкального произведения, основах семиотики и семантики, языке музыкальной речи. Много мне дала Изабелла Владимировна Абезгауз своей широтой и масштабностью подхода к истории музыки. Особую роль в моем формировании, как музыковеда-теоретика сыграла и Сюзанна Фёдоровна Шейн.

Продолжением размыкания местечкового сознания стало общение с дорогим моему сердцу Михаилом Евгеньевичем Таракановым. Он был действительно маяком, ярким светом, озарившим безбрежное пространство музыки и науки. Светлая ему память.

Я себя чувствую счастливым, поскольку жизнь преподнесла мне также роскошь общения с великими мастерами ашыгской традиции Гусейном Сараджлы, Микаилом Азафлы и ашыгом Акпером из Товуза. Именно они разожгли в моей душе тюркский дух, гордость за причастие к этой культуре. С ними я словно попадал в другое измерение, в иное пространство искусства.

Вопрос III. Какими своими достижениями вы больше всего гордитесь?

Ответ III. Окидывая взглядом пройденный путь, я уловил некую закономерность: все, что я сделал – я делал на опережение. Не успев поставить точку в одном проекте, переходил (или приходилось переходить) к другому.

Защитив докторскую диссертацию, я помчался дальше – посвятил себя делу, которое считал архиважным для своей страны. С 1996 года я начал работу над созданием музыкального журнала. Сначала в одиночку, затем постепенно появились учредители – Союз композиторов Азербайджана и Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли, – с помощью которых удалось наладить «производство» – техническую базу, людей, материалы и т.д. Не могу не выразить особую благодарность ректору БМА, Народному артисту СССР, профессору Фархад Бадальбейли за его умение перспективно мыслить, за веру в нас, и за поддержку, ибо по его распоряжению редакции журнала было выделено помещение в здании Оперной Студии, в котором мы по сей день находимся. А ведь юили и такие, кто не верил в будущее журнала, думали о том, что больше 2-3 номеров мы не осилим.

Первый журнал «Musiqi dünyası», вышедший в 1999 году, был *Первым* во многих смыслах: впервые – с электронным вариантом, впервые – с дисками, впервые – параллельно создавались вебсайты, впервые – на латинице, впервые – трехязычный, впервые – мультимедийный. Мне и вправду есть, чем гордиться, поскольку мы издаем не только и столько журнал. База журнала выросла до своего рода Института по сохранению национального нематериального наследия, Результатом его деятельности являются такие сопутствующие, осуществленные нами проекты, как:

- 300 часов звуковой энциклопедии мугама;
- электронная библиотека по всем областям азербайджанской музыкальной культуры;
- 47 книг с музыкальными приложениями;
- опубликовано эпистолярное наследие Узеира Гаджибейли, Афрасияба Бадальбейли с голосами этих выдающихся деятелей;

- признание журнала на международном уровне, и в частности, российским информационным центром, что в свою очередь, открывает простор для научно-опробованных научных публикаций учеными разных стран. Отмечу, что в редколлегии журнала с 2002 года ведущие музыковеды России, такие как ректор Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, доктор искусствоведения, профессор А.Соколов, доктор искусствоведения, профессор В.Юнусова.

Мы существуем 25 лет. И я остаюсь неизменным главным редактором и издателем этого журнала, поскольку не исполнил еще собственную программу-максимум, границы которой уходят за горизонт.

Вопрос IV. Если бы существовала Машина Времени, куда бы с ее помощью вы хотели попасть, в какой отрезок времени?

Ответ IV. Я бы использовал возможности этого аппарата «по полной» – гонял бы ее в те периоды времени, когда жили и творили великие мастера и учителя, пообщался бы с Михаилом Евгеньевичем, показал бы ему результаты своей работы. Очень бы хотел познакомиться с создателем и исполнителем первого азербайджанского дастгяха, хотя понимаю, что такой личности, по всей видимости, не существовало, ибо это коллективное творчество. И все же, хотелось бы побывать на первых меджлисах и понаблюдать, каким образом музыканты пришли к созданию такой емкой композиции, как дастгях. В будущем, очень хотелось бы посмотреть, удалось ли нашим потомкам создать Институт Памяти Культуры Азербайджана.

На мой попутный вопрос, как Тариель Мамедов относится к развитию Искусственного Интеллекта, грозит ли человечеству его полная гегемония, Тариель-муаллим ответил отрицательно. «Не опасаясь, – твердо сказал он, – потому что Искусственному Интеллекту не удастся победить творческого человека, человека, обладающего интуицией. Только он, человек с творческим потенциалом может ставить перед собой задачи, задавать вопросы. Только гении, которым идеи приходят откуда-то сверху, способны двигать общество дальше. Только ниспосланная свыше сила таланта способна создать произведение



С Тариелем Мамедовым в редакции журнала «Musiqi Dünyası» (Баку, 2024 год)

искусства, покорить сердца и умы слушателей, разбередить душу человека-мыслящего. А тайну творчества никому не дано разгадать. И слава Богу! Интеллект Человека Разумного всегда будет выше искусственного интеллекта машин!

Кроме того, что главное для человека, в отличие от ИИ? Семья, Родина, верные друзья, служение делу всей жизни. Это то, откуда он черпает силы. Именно понимание, моральная поддержка, любовь и забота делают нас сильнее. ИИ лишен всего этого, он просто технический аппарат, машина, которая работает по заданию, и потому он бессилен перед человеком.



DOI 10.5281/zenodo.13652163

AZƏRBAYCANIN ƏBƏDİ BÜLBÜLÜ

Rafael HÜSEYNOV

Qızaran dan yeri sabahdır. "Sabah" sözünün hər iki mənasında - həm səhər anlamında, həm də gələcək qavramında. Hər millətin taleyində onun öz dan yeri var. Həçansa tarixin dərinlərində təşəkkül tapdığı, ayaq üstə durduğu, irəliləməyə başladığı gün. Amma millətin var olduğu müddətcə həmişə yeni-yeni dan qızırtılarına da ehtiyac duyulur. O qızaran dan yerlərini millətlərə, xalqlara böyük övladlar gətirir.

Bülbül bu millətə dan şəfqəti kimi bəxş olunmuş insanlardan idi.

O gəldi, yeni bir yol açdı və səsiylə, düşüncəsiylə, ruhuyla, zövqüylə Azərbaycan insanının içərisində büsbütün ayrı bir aləm yaratmağa müvəffəq oldu. Təsadüflər zərurətlərin üst-üstə düşməsidir və Bülbülün taleyində də - uşaqlıq, gənclik, ahıllıq dövrlərində bu, dəfələrlə baş verib. Amma həyatının lap başlanğıcında, dünyaya gəldiyi anda da təsadüflərin möcüzəvari üst-üstə düşməsi baş verdi.

1897-ci ilin bir iyun gecəsi idi. XVIII əsrin sonlarında, XIX yüzildə, hələ bir az da XX əsrin əvvəllərində Şuşa ilə Ağdam arasındakı Xan bağı deyilən yer məşhur idi. O yer qollu-budaqlı, gövdəli tut ağaclarıyla doluydu və Şuşa ilə Ağdam arasındakı bu yer insanları tez-tez qoynunda istirahətə cəzb edərdi. İllah da Şuşadan Ağdama, Ağdamdan Şuşaya gedənlər axşama düşəndə gecəni çox zaman orada qalmağı qət edərdilər və 1897-ci ilin iyun axşamlarından birində dabbə Məşədi Rzanın ailəsini aparan fayton orada dayanır. Amma qaranlıq qatışan bu axşamda onların Xan bağında dayanmalarının səbəbi heç də dincəlmək deyildi.

Məşədi Rzanın həyat yoldaşı Gövhər xanım ağır ayaqlı idi, artıq sancıları tutmuşdu, ona görə burada faytondan düşməyə vadar olmuşdular. Zövcəsi Gövhər xanımı orada qoyan Məşədi Rza mamaça dalınca yollanır, gecə vaxtı güc-bəla Malibəyli kəndindən

mamaça tapıb gətirir və dan yeri çırtlayanda, səhər açılar-açılmazda Şuşayla Ağdam arasındakı o səfali məkanda - Xan bağının böyründə bir körpə dünyaya gəlir.

Həmin səhər dünyanın ən xoşbəxti hələ o atayla o ana idi ki, gözəlcə bir övladları sağ-salamat dünyaya gəlmişdi. Ancaq sonralar xoşbəxt biz hamımız olacağıq. O vaxt xoşbəxtliyimizdən hələ xəbərimiz yoxdu. Hələ Azərbaycan bilmirdi ki, nurlu bir səhərə



Milan. 1931

qovuşan o iyun gecəsində - 1897-ci ildə Şuşayla Ağdam arasındakı həmin göyçək məkanda - Xan bağında millətin bəxtiyarlığı sayılacaq hadisə baş verib, sabah bütün Azərbaycanın Bülbül kimi tanıyacağı uşaq dünyaya gəlib. O uşağa Murtuza adı qoydular. Atası bu adı verdi, amma rəfiqələri, qohum-qonşu Gövhər xanıma məsləhət bildilər ki, sən uşağın adını Aydınlıq çağır. Çünki gecə ilə şəhərin sərhədində doğulub.

Aydınlıq açılanda, dan yeri ağaranda dünyaya gəlib. Anası bir müddət, elə tövsiyə olunduğu kimi, balasını Aydınlıq deyib səslədi, atası uşağa Murtuza dedi. Amma çox keçməyəcək, Allahın Gün doğuşundan işıq almış bu övlada bəxş etdiyi məlahətli avaz ona üçüncü bir adı da bağışlayacaq - Bülbül ismini. Və onun əsl adları - Aydınlıq da, Murtuza da yaddan çıxacaq. Bütün Azərbaycan və dünya o qızıl səsin sahibini Bülbül deyər tanıyacaq.

...Balaca Murtuza qarabağlı idi və başqa tay-tuşları kimi, o da oxumağı çox xoşlayırdı. Qarabağda yaxşı səsle kimisə heyretləndirmək çətin idi.

Cabbar Qaryağdıoğlunun məşhur sözü var, deyir ki, Şuşada bir gədik var. Şəhər kim orada dayanıb nəfəs alsın, hökmən onun yapışıqlı səsi olacaq. Haradan biləsən ki, balaca Murtuza Cabbar Qaryağdıoğlunun dediyi o gədikdə dan üzü dayanıb nəfəs almışdı, ya yox, amma lap elə kiçik yaşlarından İlahi Murtuzaya misilsiz bir avaz nəşib etmişdi. O da oxuyurdu, başqa uşaqlar da. Lakin digər oxuyanların içərisindən onun səsi seçilirdi. Şuşa və ətrafının çal-çağırılı əyyamları idi. O toy-düynləri, şad məclisləri bir-birindən lətif avazlar bəzəyirdi.

Neçə məşhur xanəndə ki, indi çoxlarının adları unudulub gedib və hər biri musiqi tariximizdə qalmağa layiq dəyərli sənətkarlardır, - həmin yığnaqlarda hünerlər göstərirdilər. Günlərin birində yenə o cür şurlu toy məclislərindən biri qurulubmuş. Balaca Murtuza da tay-tuşları ilə bərabər çıxıbmiş ağaca. Onların lojası oraydı - xanəndələri budaqların arasında baxıb dinləyirdilər.

Tarzən çalır, xanəndə oxuyurmuş, budaqlara qonmuş uşaqlar da hərdən Murtuzanı dümsükləyirlərmiş ki, sən ondan da yaxşı oxuyursan, o heç sən kimi zəngülə vura bilmir, bəlkə sən də oxuyasan, elə buradan qaldır səsinə, qoy görsünlər oxuyan nə təhər olar. Bir deyirlər, Murtuza etiraz eləyir, iki deyirlər, Murtuza qulaq asmır, amma axır özü də həvəyə gəlir və təsnifə keçiləndə başlayır səsinə xanəndənin səsinə qataraq ucadan oxumağa. Tarzən əl saxlayır, xanəndə dayanır. Hamı təəccüb, heyret içərisində ağac sarı baxır. Görürlər ki, budaqların, yarpaqların arasında oxuyan balaca bir uşaqdır. Birinci elə xanəndə dillənir ki, bu uşaq bülbül kimi cəh-cəh vurur, əsl bülbül elə odur, bircə endirin onu ağacdən.

Və həmin füsunkar toy axşamında, Murtuzanın yeddi-səkkiz yaşı olanda əzizləyərək, bir az da zarafatla söylənmiş "bülbül" kəlməsi dönüb olur onun əsl adı. Yalnız adı da deyil, "bülbül" kəlməsi onun taleyinə çevrilir.

...Qarğa qarğadır, bülbül də bülbül. Bülbül həmişə məlahətli, canayatan ləhnin rəmzi olub. Qarğanın sədasi isə həmişə bədlikdən deyən, xoşa gəlməyən səs

sayılıb. Amma tale elə gətirdi ki, gələcəyin böyük müğənnisinə çevriləcək Bülbülün yolunun lap başlanğıcında Qarğa dayandı. "Qarğa" sözünü də kiçik deyil, böyük hərflə yazmağım səbəbsiz deyil. Çünki Bülbülün böyük sənətə gedən yolunu açan da elə məhz Qarğa oldu və o, budaqlara qonan qarğalardan deyildi.

Balaca Murtuzanın gözəl səsinin olduğunu bilincə, onu tədricən Murtuzadan çox Bülbül çağırmağa başlayınca qərara almışdılar ki, onun səsinə yalnız dinləyib feyziyab olmaqdan ötrü deyil, bir ayrı vacib məqsədcün də istifadə etsinlər. O çağlar Azərbaycanın hər yerində olduğu kimi, Qarabağda, Şuşada da şəbih mərasimləri keçirilirdi.

Təbii ki, həmin mərasimlərdə oxumaq da vardı, növhələr də səslənərdi və bir çox başqa yeniyetmələr, gənclər kimi, balaca Murtuzanı da o işə cəlb edirlər. Bununla bağlı Murtuza Molla İbrahimin yanına gedirdi ki, Yasin öyrənsin, növhələri, mersiyləri mənimsəsin, şəbih vaxtı oxuyacağı parçaları əzbərləsin. Ancaq həmin illərdə Qarabağın toy məclislərində tez-tez görünən Müseyib adlı bir qarmonçalan da vardı ki, əsl adı-soyadı Müseyib Əliyev olsa da, camaat arasında "qarğa" kimi məşhur idi, ləqəbi də "Qarğa". Və həmin dövrdə Gəncə Azərbaycanın ədəbi-mədəni mərkəzlərindən, əsas musiqi ocaqlarından biri sayılırdı.

Qarabağın məşhur sazəndələrinin, xanəndələrinin əksərinin də yolu Gəncədən keçirdi. Həmin "Qarğa" deyilən Müseyib Əliyev də Gəncədə yerləşmişdi. Qarabağ toylarında tez-tez görünərdi. Balaca Murtuzanın məlahətli avazından xəbər tutunca baxır ki, burada yaxşı pul var, bu uşağın oxumağı adi oxumaq deyil, bu səsle o, gələcəyin yaxşı xanəndəsinə çevrilə bilər, indidən onu elə keçirib diqqətdə saxlamaq lazımdır. Müseyib artıq "Bülbül" kimi tanınmağa başlayan Murtuzaya da, onun atası Məşədi Rzaya da məsləhət görür ki, yaxşısı budur uşaq gəlsin Gəncəyə, mənim yanıma, bu səs burada Qarabağdakı digər gözəl səslərin içərisində itib-batacaq, amma bu səs gözəllərin gözəlidir, mən ona himayədarlıq edəmə, Gəncədə məşhur çalğıçılarla, oxuyanlarla münasibətlərini quraram, onların arasında yetişər, tanınar, Allah bilir, bəlkə gün gəldi, o da məşhur xanəndələr cərgəsinə qoşuldu.

Və 1908-ci ildə artıq Murtuzadan daha çox Bülbül kimi tanınmağa başlayan bu uşaq həyatının ilk uzun səfərinə çıxır - Qarabağdan Gəncəyə gəlir. Yeniyetmə Bülbül Gəncəyə yetişincə onun həyatında büsbütün yeni səhifə açılır. Gəncə sanki bir uçuş meydanı idi və əslində Bülbülün gələcəkdəki bir çox mühüm uğurlarının təməli də elə bu qədim şəhərdə qoyulacaq.

Burada o çağın ən məşhur Azərbaycan xanəndələri və sazəndələrinin əksəri ilə görüşəcək, neçə toy-düyündə bir yerdə olacaqlar.

Bütün bunlar hamısı balaca Bülbül üçün öyrənmək fürsəti, təcrübələnmək imkanı, göydəndüşmə məktəbi idi. Yaxşı da hafizəsi vardı. Eşitdiklərinin hamısını beyninə həkk edir, üreyinə, ruhuna hopdururdu.

Zaman keçəcək, bu xəzinə həmişə ona dayaq duracaq. Gəncədə buranın toy məclislərinə vaxtaşırı qonaq olan Cabbar Qaryağdıoğlu və Qurban Pirimovla

tanış olur. Cabbar ilk eşidincə Bülbülü bəyənir. Amma zamanənin nəhənglərindən Bülbülü eşidib tərif edən tək Cabbar deyildi.

O illər idi ki, Gəncədə məşhur olan musiqiçilərin bir çoxu tez-tez Gürcüstandakı Azərbaycan məclislərində də görünərdi. Bülbül də olur onlardan biri. Səsi elə səs idi, oxusu elə oxu idi ki, ona biganə qalmaq mümkün deyildi. Haqqındakı xoş rəylər gedib çatır məşhur gürcü müğənnisi Vano Saracişvilinin qulağına. Bir məclisdə bu gəncin oxusunu eşidir, valeh olur, deyir ki, bala, sən sən sən bu məclislərə sığan səs deyil, gerek bu səsi qoruyasan, bəsləyəsən, lazımdır ki, sən mükəmməl savad alasan, sən yerin İtaliyadır, gerek gedib orada oxuyasan.

Yaşının, oxusunun elə vaxtları idi ki, hər eşidən onsuz da Bülbülə ən yüksək tərifləri yağdırırdı, bir növ, belə vəsfetmələrə alışan kimi idi, sanki bu söz də deyilib keçir. İtaliya söhbəti yeniyetmə Bülbülə əlçatmaz istək, nağıl kimi gəlirdi, ancaq nədirsə, gün ötdükcə, toy-toy adladıqca, təzə-təzə məclislərdə daha artıq püxtələşdikcə, biliklərinin çevrəsi genişləndikcə tez-tez yadına məşhur gürcü müğənnisinin o tövsiyəsi düşürdü.

Atası artıq Bülbül kimi təsdiqlənmiş, el arasında parlayan bir gənc müğənni kimi tanınmış övladının həyatı daha rahat olsun deyər Qarabağdan Gəncəyə köçür, külfətlə burada yerləşir. Ancaq gün ötdükcə Bülbül daha artıq hiss eləyirdi ki, nəinki Gəncə, hətta Qafqaz da ona dar gəlir. İtaliya gizli cazibəsi ilə onu özünə doğru çəkməkdədir və 1924-cü ildə Bülbül könlünə düşmüş bu istəyin hökmü ilə Batumdan gəmi ilə Triyestə yollanır. Gedir ki, oradan da musiqinin Məkkəsi sayılan Milana baş alsın.

...Bülbülü Bülbülə çevirən, onu bunca uca, bunca yetilməz edən ən vacib təməllərdən birincisi gördüyü məktəblər idi. Ömrü boyu biliyə doğru can atması, Gəncədə, Qarabağda keçdiyi toy məclisləri, eşitdiyi sayıxanəndələr hərəsi onun üçün bir qaynaq idi.

Harada öyrənməli nəyə rast düşürdüsə, içərisinə çəkirdi. Ancaq bunu da hiss edirdi ki, biliklərin daha üst qatına, yalnız eşitməklə deyil, müəllim qarşısında əyləşərək yüksək musiqi savadı almağa da ehtiyacı var.

Və 1921-ci ildə Azərbaycan Xalq Konservatoriyasına qəbul edilir. Burada Bülbül vokal təhsili alan ilk azərbaycanlı idi. Onu konservatoriyada o vaxt və sonrakı çox illərdə və onillərdə vokal təhsil alan əksər cavanlardan fərqləndirən əsas cəhət ondan ibarət idi ki, Bülbül bura müəyyən mənada hazır gəlmişdi, el musiqisini, xüsusən də muğamı mükəmməl bilirdi.

Yolu İtaliyaya ilk dəfə 1924-cü ildə düşür. Onun bu gəlişi hələ kəşfiyyat məqsədli idi, niyyəti isə daha ciddi idi. İstəyi iki-üç ay buralara baş vurub geri dönmək yox, illərlə qalaraq italyan vokalını incəliklərindənək öyrənmək idi. 1924-cü ildəki birinci İtaliya səfəri əsnasındakı ilk müşahidələrindən sonra bu qənaəti lap qətişir.

Vətənə dönüb digər işlərini sahmana salandan sonra 1927-ci ildə İtaliyaya bir də qaydır. 1927-ci ilin oktyabrında çatır Moskvaya. Məqsədi İtaliyada oxumağa getmək üçün uzunmüddətli viza almaqdı. İki

ay gözləyəndən sonra vizasını alır və nəhayət ki, gəlib yetişir arzularının məskəni gözəl İtaliyaya.

İtaliyaya Azərbaycandan vokal təhsil almağa getmiş ilk gənc Şövkət xanım Məmmədova olmuşdu.

1911-ci ildə Hacı Zeynalabdin Tağıyev onu maliyyələşdirmişdi və Milana gedən Şövkət Məmmədova azərbaycanlıların yolunu "vokal Məkkəsi"ne açan ilk sənətçi olmuşdu. İtaliyada uzun müddət qalmaq, əsaslı vokal biliklərinə yiyələnməyi qət edən Bülbül çoxdan İtaliyada olan, buralara yaxşı bələd Şövkət Məmmədova ilə görüşür, ondan məsləhətlər almağa başlayır.

Şövkət Bülbülə deyir ki, gəl əvvəlcə səni öz müəllimim maestro Dotto Ambroziyə təqdim edim, qoy sənə qulaq assın, düzdür, o oğlanları öyrənciləri sırasına götürmür, amma ən azı məsləhət verər ki, kimin yanına gedəsən, hansı maestro ilə işləmək sən üçün daha faydalı ola bilər.

Fəqət gözlənilən əksi olaraq Dotto Ambrozi Bülbülü eşidincə müsbət rəyini bildirir, deyir, mən səni sinfimə götürəcəyəm, fərdi qaydada məşğul da olacağam, ancaq gerek bir qədər gözləyəsən, hazırda Amerikadan bir tələbəm var, üç aydan sonra o, təhsilini başa vurub gedir, onun yerinə səni qəbul edirik. Şövkət də, Bülbül də çox sevinirlər. Ancaq üç ay da üç ay idi.

Bülbül bura gəlmişdi ki, hər gündən, hər saatdan, hər dəqiqədən istifadə eləsin, indi üç ayı boşuna itirə bilməzdi. Ona görə də qərara alır ki, Dotto Ambrozinin vəd elədiyi üç ay yetişənədən başqa bir müəllimdən dərs alsın. Həm də Ustadın yanına gələndə müəyyən qədər hazırlıq keçmiş olsun. Soraqlaşır, Bülbülü maestro Dellipontiye yönəldirlər və başlayır ondan öyrənməyə.

Bir həftə, on gün, bir ay, iki ay, isinişirlər bir-birlərinə, Dotto Ambrozinin qoyduğu üç aylıq müddət yetişəndə Bülbülün daha onun yanına getməsinə gerek qalmır, həm artıq Dellipontiye çox öyrəşmişdi - Delliponti ondan razı idi, o da ustadından. Ancaq Bülbül İtaliyada olduğu dörd ilə yaxın vaxt ərzində yalnız Delliponti ilə də məhdudlaşmır. Əlaqələrini qura bildikcə o çağda İtaliyada məşhur olan ustadların neçəsinin yanına gedir, onlardan dərs alır, imkanı daxilində daha çox öyrənməyə səy göstərir.

O çağlar nəinki Azərbaycandan, hətta Rusiyadan da, Avropanın bir sıra irəliləmiş ölkələrindən də İtaliyaya vokal dərsləri almağa gələnlərin sayı barmaqla sayılacaq qədər az idi. Ancaq heç də o öyrəncilərin hamısı qısa müddət ərzində Bülbül kimi İtaliya mühitində ad çıxara bilməmişdi. Sübutu var - 1931-ci ildə Bülbül İtaliyadan ayrılanda oradakı "Arte nostra" jurnalı ayrıca bir məqalə dərc edir, Bülbülün şəklini də verir və yazının sərlövhəsi "Azərbaycan Bülbülü".

Vokalın qibləsində belə yüksək qiymətvermə hər gəlməyə nəsim olan uğur deyildi. 1931-ci ildə Bülbül İtaliyadan Azərbaycana qayıdırdı, əsl Bülbül kimi qayıdırdı, təkrarsız Bülbül kimi qayıdırdı. Qayıdırdı ki, Azərbaycan musiqisində, Azərbaycan vokalında büsbütün yeni bir yol açsın.

...Bülbülün Azərbaycan musiqisi və bütövlükdə xalqımızın mənəvi zənginliyi üçün gördüyü və bizlərə yadigar qoyduğu ən vacib işlərdən biri onun 1932-ci

ildə konservatoriyanın nəzdində yaratdığı Azərbaycan xalq musiqisini tədqiq edən kabinetdir.

Bülbül müğənni olmaqla yanaşı, həm də bilgə idi. Ondan yadigar qalan silsilə araşdırmalar var və Bülbülün qələmindən çıxmış ayrı-ayrı tədqiqat əsərlərini oxuyursan, həcmi çox da böyük olmayan o əsərlərin hər biri bunlardan qat-qat həcmli neçə mühüm tədqiqat üçün bir təməl, maya, qığılcım olub və gələcəkdə də olacaq.

Elə Bülbülün "Azərbaycan oxuma məktəbi" adlı araşdırması nəyə desən dəyər və bu əsəri Bülbül olmayan, onun keçdiyi yolu və məktəbləri görməyən ikinci adam yazsa bilməzdi. Bülbül bilikləri və təcrübələri ilə tam təkrarsız və təsəvvüsi idi - illərcə İtaliyada olması, ən üstün müəllimlərdən vokalin sirlərini mənimsəməsi, o biri yandan uşaqlıq çağlarından, yeniyetməliyindən muğam qoynunda yetişməsi, zirvə xanəndələrlə oturmağı onu içəridən elə zənginləşdirmişdi, elə dolu etmişdi ki, özü də bir xəzinəyə, ensiklopediyaya çevrilmişdi. Digər tərəfdən, Allah ona analitik, təhlilçi bir ağıl vermişdi.

Varlığında Şərq və Qərb musiqi təfəkkürünün ən parlaq xüsusiyyətlərini qovuşduran Bülbül həmin müstəvidə Azərbaycan oxuma məktəbinin əsaslarını bir ana xətt, bir yol olaraq yaratdı. Ancaq bunu yalnız bizim muğam öyrədiciyyəsinə xas olan şifahi göstərilən bir məktəb kimi yaratmadı. Azərbaycan oxuma məktəbinin nəzəri əsaslarını da işləyib hazırladı, dərs dediyi konservatoriyada sonra nəsil-nəsil davam etsin deyə tələbələrini də aşıladı.

1932-ci ildə yaratdığı Xalq musiqisini tədqiq edən kabinet zahirən balaca bir yer idi. Tək zahirən yox, əslində vur-tut bir neçə əməkdaşı əhatə edən kiçik qurumdu. Lakin Bülbül nüfuzundan, əlaqələrindən istifadə edərək həmin kabinet üçün Azərbaycanda yalnız orada olan səsyzama qurğuları ala bilmişdi.

Balaca bir məkanda, kiçik heyətlə, qısa vaxt ərzində elə sanballı işlər görüldü ki, onları yerinə yetirməyə bir neçə institutun gücü çatmazdı. Azərbaycanın müxtəlif rayonlarına tez-tez folklor ekspedisiyaları təşkil edirlərmiş, ayrı-ayrı çalğıçıların, xanəndələrin, aşıqların, el sənətkarlarının ifalarını, söhbətlərini fonovallara yazırlarmış.

Və bu toplayıcılıq yalnız musiqi ilə də bağlı deyildi. Yalnız el təsniflərini, xalq mahnılarını yığmırdılar, dastanları, nağılları, qaravəlliləri də toplayırdılar. O zaman Bülbülün Xalq musiqisini tədqiq edən kabinetində çalışanlardan biri ölməz Hüseyn Cavidin oğlu Ərtoğrul idi. Ərtoğrul Cavid həmin kabinetdə araşdırırdı, səliqə ilə köçürdü, təhlil edirdi, Bülbül üçün arayışlar hazırladığı ekspedisiya materiallarının surətlərini öz evində saxlayırdı.

Hələ 1970-ci illərin sonları, 1980-ci illərin əvvəllərində Ərtoğrul Cavidin əlyazmaları ilə tanış olarkən, bu materialların bir neçə cild kitaba sığacağını düşünərkən o da fikrimdən keçmişdi ki, axı bunlar yalnız Bülbülün kabinetində görülmüş işlərin birçə istiqaməti, cüzi hissəsidir və görün o zaman Maestronun rəhbərliyi altında aparılmış işlərin hamısı cildlərə çevrilsə, xalqa çatdırılsa, necə qiymətəsiqməz xəzinə ilə qarşılaşdıq

və nə qədər yeni araşdırmalara mötəbər və nadir mənbələr üzə çıxardı.

Ancaq həmin Xalq musiqisini tədqiq edən kabineti yada salmışkən vurğulanması vacib olan bir məqam var ki, bu gün Bülbülün sənətkarlığında əlavə hansı ali insani keyfiyyətlərə malik olmasını da xələflərə pıçılda bilər.

1937-ci ilin 4 iyun gecəsində Hüseyn Cavid həbs olundu. Həmin andan onun da, ailəsinin də üstündə artıq "xalq düşməni" kabusu vardı və elə qəddar zamanəydi ki, belə müdhiş damğası olanlardan yadlar bir yana, dost-tanış, qohum-əqrəbə də yan qaçırdı. Və səbəbsiz də deyildi. "Xalq düşmənləri" ilə yaxınlıq edənlər, onlara hər hansı kömək, qayğı göstərənlər də elə onlardan sayılırdı. Çox keçmirdi o cür insanları da "xalq düşmənləri"nin sırasına qatırdılar, həbsə atırdılar, sürgünlərə göndərirdilər. Odur ki, Cavid tutulandan sonra, ailənin dolanışıq imkanları məhdudlaşdı, bir vaxtda Ərtoğrulun haradansa məvacib alması, evə çörək gətirməsi çox vacib idi. Ancaq "xalq düşmənləri" ailəsindən olan bir insanın hansısa dövlət müəssisəsində işə düzəlməsi, üstəlik, yazıb-pozması, daha artıq - yazdıqlarından nəyinsə ortaya çıxması o günün şərtləri baxımından tamam qeyri-adi hadisə idi. Bülbül Ərtoğrolu həmin kabinetə işə götürmüşdü.

Bülbülün orada gerçəkləşdirdiyi önəmli işlərdən biri də rus və Avropa bəstəkarlarının silsilə romanslarını, mahnılarını Azərbaycan dilinə tərcümə və nəşr etdirmək idi. Bunlar sadə tərcümə deyil, ekviritmik çevirmələr idi və bu işi görmək heç də sadə deyildi, xüsusi qabiliyyətlər istəyirdi.

Ekviritmik tərcümələri edə bilmək üçün gərək sən eyni zamanda həm şair, həm də musiqiçi olaydın. Ərtoğrolsa həm şair idi, həm dramaturq, həm tərcüməçi idi, həm rəssam, həm bəstəkar idi, həm ədəbiyyatşünas və xarici mahnıların mətnlərini Azərbaycan dilinə yüksək poetikliklə, musiqi baxımından da dəqiqliklə çevirirdi.

Və Bülbülün söyləri ilə Azərbaycanda not nəşrlərinin hələ yetərinə oturmamış bir dövrdə bunların hamısı nəfis şəkildə çap olunurdu.

Və həmin çap olunmuşların arasında nadir bir nüsxə də var. O nüsxə ki, orada Ərtoğrulun imzası var.

Təbii ki, 1930-cu illərdə repressiya dalğalarının tüğyan etdiyi o müdhiş əyyamlarda Cavid soyadını qabağa çıxarmaq olmazdı. Ona görə də çap olunmuş not əsərlərindən birinin üstündə tərcüməçinin adı belə göstərilib: "C.Ərtoğrul".

Və 1980-ci illərin əvvəllərində Cavidlər ailəsinin faciəli taleyini araşdırarkən qarşıma Ərtoğrulun Bülbülə göndərdiyi bir təsirli məktub da çıxdı. Ərtoğrul Pedaqoji İnstitutun Filologiya fakültəsini bitirmişdi, ardınca da konservatoriyaya daxil olmuşdu. Ancaq ali məktəb tələbəsi olmasına, konservatoriyada əyani oxumasına məhəl qoymadan onu əsgəriyə aparmışdılar.

Hərbi xidmətə yola düşməzdən əvvəl belə bağlayacağı, ürək qızdıracağı iki adama məktub yazır: birini atasının etibarlı dostu, ailəvi yaxın olduqları, həm də sevimli müəllimi Üzeyir bəyə, digərini isə Bülbülə.

Bülbülə məktubunu belə başlayırdı: "Əziz Bülbül

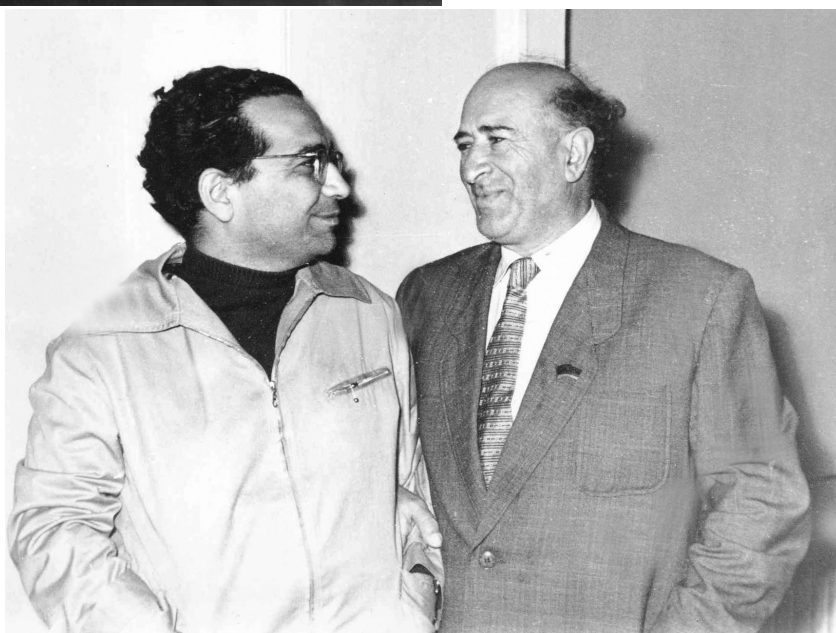
Bülbülün ailəsi.
1961-ci il.



Bülbül və Rəşid Behbudov.
1953-cü il.



Bülbül və Qara Qarayev.
1959-cu il.



dayı!" Bülbülə o dövrün səlqəsinə müvafiq olaraq "yoldaş", "müəllim" kimi yox, "dayı" deyə müraciət etməsi artıq onların arasındakı simsarlıqdan, məhrəmlikdən deyir və Bülbül də zamanənin bütün amansızlıqlarına rəğmən, ona mərd dayı olub, əsl dayaq olub. Yəni Bülbülün yaratdığı həmin Xalq musiqisini tədqiq edən kabinet bir tədqiqat mərkəzi olmaqdan daha artıq idi, həmişə örnək göstərilə bilən mədəniyyət ocağı idi. O çağın Azərbaycan boyu tanınan, yaxud az tanınan, bəlkə də heç tanınmayan, amma tanınması vacib olan neçə sənətkarının yolu həmin kabinetdən keçmişdi. Bülbül onlarla söhbət etmişdi, müsahibələr aparmışdılar, söylədiklərini yazıya almışdılar, hələ ilk addımlarını atan Azərbaycan radiosunda lent yazılışlarına başlanılmadığı bir vaxtda hərəsi xalq musiqimizin canlı abidəsi olan həmin sənətkarların səslərini tarixləşdirmişdilər, ifalarını gələcək nəsillərə çatdırmağa deyərək fonovallara almışdılar. Bülbül bu fəaliyyətləri ilə Azərbaycanı ona həmişə minnətdar edəcək əvəzsiz bir səslər və məxəzlər dəfinəsi doğurub.

...Bülbül mütaliənin həmişə aludəsi olub, kitab oxumağı ömrü boyu sevib. Oxuduqları da yalnız musiqiyə aid kitablar olmayıb. Elmin ən müxtəlif sahələrinə aid kitablar onu cəzb edib.

Evində zamanında çox məşhur olan və az tapılan Brokqauz və Yefron ensiklopediyasından tutmuş tarixə, ədəbiyyata, incəsənətin ən müxtəlif sahələrinə aid çox kitablar var. O kitabların sırasında təbabətə aid əsərlər də gözə dəyir. Ancaq tibb kitablarından da elələri seçib alıb ki, ona sənəti ilə bağlı gerek idilər. Levidov soyadlı tibb professorunun Bülbülün rəfindəki kitabı "Nəğməkar səs sağlam və xəstə vəziyyətdə" adlanır. O kitab haqqında haşiyədə Bülbülün qiymətverici rəyi də qalır: "Çox dəyərli kitabdır".

Bülbülə o kitab ilk növbədə, əlbəttə ki, bir müğənni kimi gerek idi. Hər oxuyan kimi, onun da səsinə soyuq dəyə bilirdi və deyirdi də. Amma digər tərəfdən, o həm də müəllim idi. Bu səsquşuma və səssağaltma şərtləri, qaydaları və müalicə üsullarını tələbələrində öyrətməli idi ki, başlarına belə belə gələndə, vacib bir konsert ərəfəsində səse soyuq dəyəndə vəziyyətdən necə çıxsınlar.

Özündən xəbər alsaydın, yəqin, Bülbül səsinin soyuqlaması ilə bağlı neçə olmuşu özünəxas hekayətçi ustalığıyla saatlarca nəql edərki ki, həm maraqlı rəvayətlər kimi dinlərdin, həm də hələsindən gələcəkdə yararlanası nələrisə öyrənərdin. Hər halda o qəbildən olan əhvalatlardan xəbərdar olduqlarımız da var.

1938-ci ildə Azərbaycanın həyatında əlamətdar hadisə baş verirdi. Bu, bir mədəniyyət, ədəbiyyat tədbiri olsa da, siqlətcə mühüm ictimai-siyasi mənə daşıyırdı. Moskvada Azərbaycanın ədəbiyyat və incəsənət ictimaiyyətini keçirilməli idi. Bu, ilk növbədə Azərbaycan ədəbiyyatının, incəsənətinin qazandığı uğurların nümayişi idisə də, əslində Azərbaycanın bütövlükdə bir respublika olaraq Kreml səviyyəsində Sovet İttifaqına və Sovet İttifaqından kənarlara təqdimi deməkdi.

Həmin ədəbiyyat və incəsənət ictimaiyyətinə ən böyük ümidlərlə baxanlardan biri böyük Üzeyir bəy Hacıbəyli idi.

Təbii ki, o vaxtlar Azərbaycan musiqisi ilə bağlı layihələrin əksərinin mərkəzində dayanan Üzeyir bəy Hacıbəyli idi. Amma 1920-ci ildən, istiqlalın boğulması, bolşeviklərin gəlişindən sonra Üzeyir bəyin başı üzərində daim qara buludlar dolamaqdaydı, səbəbsiz də deyildi. Əvvəllən, bəy nəslindən idi, ziyalı aləmin ən öndəgədənlərindən idi, qardaşı Ceyhun da, özü də Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti ilə sıx bağlı olmuşdular, Ceyhun indi Fransada siyasi mühacirətdə idi və səbəblərdən hər biri onun istənilən anda həbsə alınması üçün bəs edərki. Ona görə də hər il təzə opera, operetta yazan, neçə irili-xırdalı başqa bəstələr doğuran Üzeyir bəy qırmızı 28 apreləndən sonra sanki küncə çəkilir, daha yeni bəstələri üzə çıxırmı, həmin dövrdə əsasən dərslər deməklə, sırf musiqişünaslıq araşdırmaları ilə məşğul olur.

Üzeyir bəy 1938-ci il dekadasına böyük ümidlərlə baxırdı. Ongünlükdə onun "Koroğlu"su nümayiş etdiriləcəkdi və bəyənilsəydi, - bəyəniləcəyinə də ümidlər böyük idi, - onun qarşısında uğur qapılarının açılması, təhlükələrin sovuşma ehtimalı çoxdu. "Koroğlu"da da baş rolda Bülbül çıxış edəcəkdi. Ancaq Bülbül xatirələrində yazır ki, Moskvaya gedərkən elə yolda mənə bərk soyuq dəydi. Həm də elə soyuq dəymişdi ki, nəinki oxuya, heç danışa bilmirdim. Ancaq tamaşa da göstərilməliydi. Tamaşaya başda Stalin olmaqla sovet dövlətinin rəhbərliyi baxacaqdı. Bülbül xəstələnmişdisə, demək, tamaşa da gedə bilməzdi. Çünki Koroğlu rolunu ifa edəcək başqa aktyor, müğənni yox idi. Lap olsa belə, Bülbül səviyyədə kim ifa edə bilirdi ki! Bülbülü göstərməkçün Moskvanın boğaz üzrə ən qüvvətli mütəxəssisləri sayılan bir neçə məşhur professoru dəvət edirlər. Gəlirlər, baxırlar, müayinə edirlər, başlarını bulayırlar ki, qətiyyətlə oxumaq olmaz. Ancaq oxumaq lazım idi. Və Bülbül xatırlayırdı ki, konsertdən əvvəl üç stəkan tünd, limonlu çay içdim və çıxdım səhnəyə. 38 dərəcə qızdırma içində, boğazı şişmiş, danışa bilməyən və yeganə dərmanı üç stəkan limonlu çay olan Bülbül çıxır səhnəyə. Və həmin axşam yalnız səs tellərinin hesabına oxumur, yalnız Allahın ona bəxş elədiyi, indi naxoşlanmış səslə oxumur. İçəridən səfərbər olur, iradəsi tarım çəkilir, daxildəki bütün gücü düyümlənir və Bülbül həmin axşam həmişəki sağlam, şaqraq avazı ilə oxuyur. Bülbül bunu da xatırlayırdı ki, mənə müayinə eləyən professorlardan biri o tamaşanı dinləmişdi. Heyrətə düşmüşdü, amma izahını da gətirirdi. Deyirdi ki, belə hallar keçmişlərdə də olub.

Bu cür xəstələnmələrə hərdən təbabətdən də güclü ola bilən, insanın daxilində cəmlənən gücün sayəsində qalib gəlmək mümkündür. Bülbül həmin tamaşanı sadəcə yola vermir, gözəl oxuyur, ilhamla oxuyur. Stalini rıqqətə gətirəcək qədər məharətlə oxuyur. "Koroğlu" ali səviyyədə bəyənilir və bu, Üzeyir bəyin həyatında həlledici dönüşün müqəddiməsinə dönür - elə həmin dekada vaxtı SSRİ xalq artisti adına layiq görülür, Stalinin zəmanəti ilə namizədlik stajını keçmədən birbaşa partiya üzvlüyünə qəbul olunur.

Bülbül də mükafatsız qalmır. O da dekadan SSRİ xalq artisti kimi qayıdır. Ancaq Bülbülün səhnəyə

çıxmaqları, dekada gedişində oxumaqları bu tamaşa ilə bitmirdi. Yənə bir neçə dəfə səhnəyə çıxmalı, yənə oxumalı idi və bütün bunlardan əlavə, artıq dekadanın sonunda Stalinin, Siyasi Büro və hökumət üzvlərinin iştirakı ilə təntənəli ziyafət veriləcəkdi, orada da nələrisə ifa etmək idi.

Bülbül yada salırdı ki, Moskvada soyuqdəyməm bir az da dərinləşdi, bronxit oldum, artıq nəfəs ala bilmirdim. Ancaq axırıncı gündü, hökumət üzvləri yığılmışdılar, ayrı-ayrı müğənnilər çıxış edirdilər, mən də iki xalq mahnısı oxudum. Amma artıq səhnədən yox, elə dinləyənlərin yanında dayanıb oxuduğumdan ağır nəfəs aldığım, bronxit olduğum, təbii ki, böyrümdəkilərə, yaxın məsafədə olanlara aşkar idi. Budyonni lap yaxınlıqda dayanmışdı, oxuduqlarımı çox bəyəndi, ancaq bronxit olduğumu, ağır nəfəs aldığımı da hamıdan əvvəl hiss etdiyindən astadan bir məsləhət də verdi. Dedi ki, sən iki qədəh şampan iç.

Bülbül xatırlayırdı ki, mən Budyonninin o tövsiyəsinə əməl etdim, iki qədəh şampan içdim, əhvalım da düzəldi, səsim də açıldı.

Bu hadisə Bülbülün öz başına gəlmişdi və gedişat dramatik sonluğa da gətirib çıxara bilərdi. Bir az bəxt də üzünə gülürmüşdü, sanki nicatsız görünən ağır vəziyyətdən yaxşı qurtarmışdı və bu xatirəsini qələm götürüb ona görə kağıza köçürmüşdü ki, müəllim idi, sözün böyük anlamında Müəllim idi. Düşünmüşdü ki, vəziyyətdən yaxşı çıxmışdı. Onu düşünürdü ki, yetişdirdiyim vokalçılar var, sabah onlardan hansının başına belə iş gələ bilər, qoy bunu da oxuyub yadda saxlasınlar, bəlkə həmin dar macalda belə bir təcrübə də kara gəldi.

Tələbələrinin taleyi ilə bağlı bunca qayğıkeşliklə düşündüyündəndir ki, Azərbaycan oxuma məktəbi haqqında nəzəri müddəaları bölüşəndə orada sinəyə soyuq dəyməsi, səsin soyuqlaması ilə bağlı da fikirlərini ayrıca qeyd edir.

Bu halda məcburən səhnəyə çıxmaq lazım gələrkən vəziyyətdən necə çıxmağın yollarını da göstərir.

Bülbül bu səmtdə yalnız təbabətə aid kitablarda yazılanlardan deyil, türkçarə müalicələrdən də istifadə etmiş və həm də onların ağlabatanlarından yararlandıqca bəhrəsini də görmüş. Bunu mənə unudulmaz pianoçumuz Çingiz Sadıxov söyləyib. O da dəfələrlə Bülbülü müxtəlif səhnələrdə müşayiət etmişdi. Danışırıq ki, qastroldaydıq, sabah Bülbül səhnəyə çıxmalıdır, amma boğazına bərk soyuq deyib. Səsi çıxmırdı, ancaq başqa yol yox idi - oxumalıydı: "Mehmanxanadakı otağına gəlmişdim. Gördüm özünə ayrıca çay dəmləyib. Bir almanı xırda-xırda doğrayaraq atıb iri çay stəkanına. Mənim gözümlə qabağında bunun da üstünə bir az konyak da əlavə elədi, qarışdırı, qoydu bir qədər qalsın, sonra götürüb qurtum-qurtum içdi, bununla da yekunlaşmadı, çayın içərisinə atdığı həmin alma tikələrini də bir-bir götürüb yedi. Dedi, sabah artıq düzələcək mənim səsim. Həqiqətən də ertəsi gün səhnəyə çıxdı, soyuqdəymədən əsər-əlamət qalmamışdı".

Bülbül həyat təcrübələri ilə dolu insan idi. Ömrün



Bülbül və Fikret Əmirov. 1957-ci il.

dərsləri sənə qarşılaşa biləcəyin hər çətin sınaqdan rahat çıxmağın yollarını aşılayır, Bülbülə bütün bunlardan agahdı və səxavətli də insandı.

Qəlbindəki eşqi ecazkar avazına qataraq insanlara ərməğan etdiyi kimi, adlanmış olduğu enişli-yoxuşlu həyat yollarının ona öyrətdiklərini də özündən daha cavanlardan əsirgəmirdi. Yazırdı, öyrədirdi, söyləyirdi.

Hər insan günlərin birində gedəsidir. Bülbül də bilirdi ki, onun da həyatı, hər bir adam kimi, bitəcəkdir, günlərin birində onun da son saati yetişəcək. Ona görə də bu dünyada qazandığı yaxşı nə varsa hamısını paylaşmağa tələsdə, çiçək-çiçək uçan arı kimi topladıqlarından nələrin insanlara qalması məsləhətdirsə, ölüm gələncən onların hamısının özü ilə birgə getməməsinin tədbirini tökdü.

Belə Vətən balasına rəhmət və məhəbbət heç tükənərmə?!

...Bir vaxtlar Azərbaycan dövlət radiosunda xoş bir ənənə vardı. Hər ayın 26-da mütləq Bülbülün konserti verilirdi. Yeni başqa günlərdə də ayrı-ayrı verilişlərin içərisində, ya lap elə müstəqil konsertlər kimi Bülbülün oxuları səslənirdi. Ancaq hər ayın 26-da səhər onun konsertinin verilməsi mütləq idi. Bu, bir adətə çevrilmişdi və həmin məxsusi ənənənin öz tarixçəsi vardı.

Bilmirəm, indi həmin ənənə Azərbaycan radiosunda davam etdirilir, ya yox, amma 1960-70-80-90-cı illərdə, bir az da 2000-ci illərin əvvəllərində həmin ənənəyə səlhiqə ilə riayət edilirdi, səbəbsiz də deyildi. 1940-1950-ci illərdən başlayaraq Azərbaycan Radiosunun Xalq

musiqisi şöbəsi Azərbaycan ifaçıları üçün, bir növ, öz evləri kimi idi. Ora tez-tez gələrdilər. Bu gəlişlərin bir yadasalma tərəfi də vardı ki, mənə unutmayın, ifalarımı vaxtaşırı səsləndirin, verilişlər hazırlayanda mənə də nəzərə alın. Əlbəttə, bunu açıq deməzdilər, şirin söhbətlər açardılar, rastlaşdıqları maraqlı hadisələrdən, qastrol səfərlərindən bəhs edərdilər, qayğılarından, dərd-sərlərindən danışardılar. Bu redaksiyada onlar özlərinin vaxtaşırı toplaşdıqları Filarmoniya bağından da məhrəm idilər. Buna 1970-ci illərdə, hələ tələbə ikən Azərbaycan radiosunda ilk verilişlərimi hazırlayarkən, 1980-ci illərdə artıq musiqi redaksiyası ilə sıx əməkdaşlıq edərkən dönə-dönə şahid olmuşam.

Azərbaycan radiosu müğənnilərimizin, xanəndələrimizin, tarzənlərimizin, kamançaçılarımızın, digər ifaçılarımızın xalqa tanılmasının əsas meydanı idi. Onların hamısının ifaları Azərbaycan radiosunun səsxəzinəsində qorunurdu.

Xalq musiqisi redaksiyası əməkdaşlarının köhnə nəsil ifaçılarla dost, simsar münasibətləri vardı. Sürəkli radioçu yaşı olan həmin əməkdaşların hər biri mənə qimətli xatirələr mənəbəyi idi.

Böyük musiqiçilərimizlə bağlı elə xatirələrini bölüşərdilər ki, bunların əksərini ilk dəfə elə həmin balaca otağın içərisində məşhur musiqiçilərimiz o redaksiyanın əməkdaşlarına söyləmişdilər. Bu redaksiyada musiqi tariximizin insanlara görünməyən elə gizlin tərəfləri ilə bağlı əhvalatlarına qıl edərdilər ki, bunlarsız nə Azərbaycanın musiqi xalısı bütöv görünərdi, nə də sanki hamımıza çox yaxşı bəlli olan sənətkarları görəincə tanıyardıq.

Elə Bülbülün özü də həmin redaksiyaya mütəmadi baş çəkənlərdənmiş. Böyük müğənninin o redaksiyanın əməkdaşlarıyla nə qədər yaxın olmasını ondan hiss edirdim ki, artıq 1970-ci illərdə - Bülbülün vəfatından xeyli vaxt ötəndən sonra da Bülbül haqqında elə məhəbbətlə, elə diqqətlə danışdırlar ki, sanki ondan dünən ayrılıblar. Elə hər ayın 26-da Azərbaycan radiosunda səhər Bülbülün ayrıca konsertinin verilməsi ənənəsini də bu redaksiyanın əməkdaşları böyük müğənninin xatirəsinə ehtiramlarının, sevgilərinin əlaməti kimi yaratmışdılar. Əməkdaşları yazanda ki, niyə mücərrədləşdirirəm?

Həmin təşəbbüs 1960-cı illərdə, 70-lərin əvvəllərində musiqi redaksiyasına rəhbərlik etmiş, həyat yoldaşı, diktör Züleyxa Hacıyeva kimi Azərbaycan radiosuna qəlbən bağlı Kamil Məmmədovdan gəlmişdi.

...Bülbülün həmişə işi çox, vaxtı az idi. Gərək həmişə hər gününü, hər həftəsini, hər ayını irəlicədən planlaşdırı, dəqiqliklə yazaydı ki, nəzərdə tutduqlarının hamısını vaxtında çatdırı biləydi. 1961-ci il sentyabr ayının 25-i - Bülbülün həyatının növbəti günü başlanır. Təbii ki, o gün evdən çıxanda da ağılında yaxın və uzaq planları vardı. Ən yaxın planı o idi ki, bu səhər konservatoriyada olmalıdır. Nisbətən uzaq planı o idi ki, sentyabrın 30-da deputat olaraq seçicilərlə görüşə getməlidir. Bəri başdan ayın sonundakı həmin görüşdə hansı məsələləri qaldıracağını, görüşdən sonra seçicilərinə hansı nəğmələri oxuyacağını ayrıca qeyd etmişdi. Yeni Bülbül hər işində belə idi - sahmanlı,

tədbirli və intizamlı.

1961-ci ilin sentyabrı idi, yeni dərs ili başlanırdı və Bülbül də konservatoriyanın müəllimi idi. Təbii ki, dərsləri vardı, amma dərslərindən savayı orada həm də elmi işlər aparırdı, ona görə də konservatoriyaya gedirdi ki, bu məsələlərlə əlaqədar cədvəlini müəyyənləşdirsin. Evdən oğlu Poladla çıxmışdı.

Yaşadığı yerlə konservatoriyanın arasındakı məsafə də çox deyildi - piyada təxminən 10-15 dəqiqəlik yol. Amma evindən konservatoriyaya 10-15, uzaqbaşı 20 dəqiqəlik yolu adətən Bülbül bir saatdan tez gedib çıxı bilmirdi. Bunu mənə Polad danışdı.

Elə həmin günün təəssüratlarıyla deyirdi ki, getdik, konservatoriyadan çıxandan sonra da evə həmin yolla qayıtdıq. Yoldan keçənlərin çoxu - tanıyanlar da, tanımayanlar da onunla salamlışırdı. Atamı hər dəqiqə saxlayırdılar.

Bir çoxları onu şəxsən tanımasalar da, Bülbül hamısının doğması idi. Kimisi gəndən heyranlıqla baxırdı, kimisi Bülbüllə üç dəqiqə, beş dəqiqə söhbət edir, sonra yoluna davam edirdi. Polad da heyrlənmiş ki, atamın gör nə qədər tanış var, gör onu nə çox istəyirlər.

1961-ci il sentyabrın 25-dir, Bülbül konservatoriyadadır, artıq dərs ilinin cədvəllərinin son variantı hazırdır. Bülbül öz dərslərinin ardıcılığını köçürür ki, məşğələləri həftənin hansı günlərində, hansı saatda, hansı auditoriyada olacaq. Sonra, irəlicədən nəzərdə tutulduğu kimi, pianoçuların ifalarına qulaq asır və yollanır konservatoriya direktorunun kabinetinə.

Bülbülün həmin gününü ayrıntıları ilə ona görə bilir ki, bunların hamısını mənə söyləyib, təqvimin vərəqində, ayrıca da qeyd dəftərində yaddaş kimi yazıb - neyləməlidir, kimlə görüşməlidir, nə söyləməlidir.

Konservatoriya direktoruna nisbətən uzaq planı ilə bağlı bir sənədi təqdim edir. Bu, Bülbülün 1961-1965-ci illərdə görəcəyi elmi işin mövzusu və müfəssəl təsviridir. Konservatoriya direktoru həmin plana baxınca çox sevinir. Sevindiyni də Bülbülə söyləyir və Bülbül də o təəssüratı elə həmin axşam dəftərçəsində əks etdirir. Sevinir, ona görə ki, bilir Bülbül hansı xəzinədir - birincisi, onun yaddaşında el təsniflərinin elə nümunələri yaşayır ki, indi artıq heç kəsə bəlli deyil, amma digər tərəfdən, Bülbül həm də qüvvətli alimdir, bu beş il ərzində - 1961-65-ci illər arasında Azərbaycan təsniflərini incəliklə araşdıraraq elə bir əsər ortaya çıxaracaq ki, həm ifaçılarımız, həm də araşdırıcıların yeni nəsiləri üçün təzə yollar açacaq.

Biz indi bu xəbəri alıncı istər-istəməz məyus oluruq. Bu, məhz o itkilərimizdən biridir ki, Bülbülün ömür möhləti onu da bizə təhvil verməsinə bəs etməyib. Azərbaycan təsnifləri ilə bağlı o çağdan indiyədək çox araşdırmalar aparılıb, vaxtilə Moskvada Ramiz Zöhrabovun tərtibi və notlaşdırılmasında ayrıca sanballı kitab da nəşr edilib. Lakin Bülbülün yazacağını kiminsə doğura biləcəyini təəvvür etmək çətindir.

O həm Azərbaycan təsniflərinin bir sıra unudulan nümunələrinə həmin əsərindəki təhlilləri ilə yeni həyat verəcəkdə, həm də təsnifimizin inkişafına təkən verəcək yeni yolları nişan verəcəkdə. Bülbülün həmin yazılması

tədqiqata illüstrasiya ola biləcək iki parlaq işi bunun aydın göstəricisidir. "Xalq mahnıları və təsniflər"dən ibarət popurri, bir də böyük müğənninin misilsiz ixtirasi olan "Füzuli təsnifləri").

Bülbül konservatoriyadakı işlərini yekunlaşdıraraq dəhlizdə onu gözləyən Polada yaxınlaşır, başını sığallayır, soruşur ki, danıxmadın, bala?

Bunusa mənə Bülbülün həyat yoldaşı, unudulmaz Adilə xanım Məmmədova (əslində onun adı Adelaida idi, "Ada" çağırırdıq, amma mətbuatda elə "Adilə" kimi gedirdi) söyləyib.

Deyirdi ki, 1959-60-61-ci illərdə Bülbül hara gedirdisə, xüsusən rayonlara səfərə çıxanda həmişə Poladı ona qoşurdum. Çünki axır illərdə Bülbüldə yüksək qan təzyiqi əmələ gəlmişdi. Ona görə istəyirdim ki, özünü narahat hiss eləyəndə yanında doğma adam olsun, vaxtlı-vaxtında dərmanını versin.

Və Poladın da bəxti çox getirmişdi, atasının həyatının son parçasında daim onunla yanaşı idi. Haradan ağılına gəlirdi ki, lap yaxın ərəfədə əbədi ayrılıq var?! Bu axır illərdə atasıyla bir yerdə çox olması ona Allahın töhfəsi, bir qənimət idi. Əvvəla ona görə ki, əbədilik itirəcəyi atasıyla daha çox temas girəcəyi qazanırdı, digər tərəfdən də, atalıq bir yana, o, bütün varlığıyla məktəb olan Bülbülün yanında idi!

Polad deyir ki, uşaq vaxtı çox arzu edirdim böyüyəndə müğənni olum. İlk dəfə 1957-ci ildə Sumqayıtda hansısa tədbirdi, orada "Evləri var xanaxana" mahnısını oxudum, amma 1959-cu ildə Opera teatrında atamın yubileyi keçiriləndə mənə icazə verdi ki, həmin axşam mən də oxuyum. O gecə bir-iki romans, mahnı ifa elədim.

Və Bülbülün digər oğlu Çingiz mənə vaxtilə bir başqa lent yazısını vermişdi. Ağdama səfəri zamanı Bülbülün orada tamaşaçılar qarşısında çıxışını əks etdirən lent yazısını. İri ev maqnitofonunun iki böyük lent dolağı idi.

Uyğun maqnitofonda səsləndirmək, köçürməkçün həmin lenti götürüb Çingizlə o zamanlar Kirov qəsəbəsi deyilən yerdəki Səsyazma arxivinə, "Yaqub" çağırtdığımız Həsənxan Mədətovun yanına getmişdik. Lent köçürüldükcə elə ayaq üstə əvvəldən-sona dinləmişdik. Buna da fikir vermişdim ki, Bülbülün o lentdəki danışqlarından, oxularından daha əvvəl elə sadəcə öskürməsi, boğazını arıtlamasını eşidəndə Çingizin gözləri ixtiyarsız yaşarmışdı, qəhərini udmuşdu. Çünki atasının oxularını da, danışğını da radiodan eşidə bilirdi və həmin səslənişlərə də, hamımız kimi, adətərdə idi. Amma efir üçün təmizlənməmiş, bütün kənar küyləri yerində olan bu lentdən gələn öskürək səsinə Bülbül diri idi, canlı idi, Çingiz sanki onu sağmış kimi elə iki-üç addımlıqdan eşidirdi...

Həmin lentdə də Polad atasının yanındadır, pianoda müşayiət eləyir, Bülbül oxuyur.

Amma bunlar artıq dünəndə qalmışdı, 1961-ci ilin sentyabrı idi, Bülbülün 64 yaşı vardı, ömrünün növbəti rahat, kəfək bir gününü yaşayırdı.

İşdən qayıdıb evə. Televizora baxacaqlar, şam edəcəklər, bir neçə saat öteçək, təqvimin daha bir yarpağı çevriləcək, 1961-ci ilin 26 sentyabrı gələcək.

Səhərdir. O vaxtlar hamının qulaq asdığı Azərbaycan radiosunda xəbərlər gedir. Xəbərlərin ardınca konsert başlayır. Diktor elan edir: "Oxuyur Bülbül".

Və Bülbülün lent yazılarını efirə verməyə başlayırlar. Bir mahnı gedir, iki mahnı gedir, üçüncü mahnıda qəfilcə konsert yarımçıq kəsilir. Uzun sürən saniyələr boyu efirə sükut çökür. Adətən belə olmur. Hərdən efirdə konsert gedirkən lent qırılma da uzaqbaşı üç-dörd saniyəyə dərhal yapışdırırdılar, konsert davam edirdi. Amma o gün beş saniyə keçdi, on saniyə sovuşdu, otuz saniyə arxada qaldı. Bu saniyələr isə efirdə adama həddindən artıq uzun görünür, bir neçə dəqiqəlik sükut kimi gəlir.

O səhər yarımçıq qırılmış konsert davam etmir. Handan-hana diktorun həmişəki gümrahlığından uzaq yorğun səsi gəlir. Hüznlə elan edir: "Bu səhər SSRİ



Xalq artisti, böyük Azərbaycan müğənnisi Bülbül vəfat etmişdir". Daha bundan sonra heç vaxt Azərbaycan radiosunda Bülbülün ifaları verilərəkən "Oxuyur Bülbül" deyilməyəcək.

Həmin gündən sonrakı günlərin hamısında yenə radiodan Bülbülün səsi gələcək, amma elan etməyəcəklər ki, "Bülbül oxuyur", deyəcəklər ki, "Bülbülün lent yazıları səslənir".

1961-ci il sentyabr ayının 26-sı idi, xalq Bülbülünü itirmişdi və Azərbaycan Radiosunda elə həmin gün qərara almışdılar ki, Bülbülün konserti daha heç vaxt yarımçıq qalmasın.

Bundan sonra yalnız sentyabrın 26-da deyil, gerek hər ayın 26-da mütləq efirdə Bülbülün konserti olsun.

Və üstündən onillər keçəndə, həmin ənənəni yaradanlar özləri həyatda olmayanda da o adət davam etdirilirdi. Bülbülün səsi Azərbaycan xalqının elə sərvətidir ki, xalqın ürəyində, düşüncəsində, qulaqlarında, ruhunda bu avaz, o konsert nə qədər millət var, həmişə davam edəcək.

...O nəğmələri, o romansları, o ariyaları ilk dəfə o oxumuşdu. O nəğmələr, o romanslar, o ariyalar əslində elə onun gözəl səsi üçün yazılmışdı, hamısı bir-birindən gözəl. Ancaq həmin gözəllərin arasında ən gözəli də var. "Sənsiz" in yeri Bülbülün bütün oxuduqlarının içərisində büsbütün ayırdır.

1941-ci ildə Nizami Gəncəvinin anadan olmasının 800 illiyi qeyd edilməli idi. O təntənə ərəfəsində Nizami ilə bağlı silsilə işlər görüldü, əsərləri tərcümə və nəşr edilirdi, məsnəvilərinə sıra-sıra rəsmlər çəkildi, şeirlərinə də bir-birindən eşidimli bəstələr doğulurdu. Bu işin önündə gedən Üzeyir bəy Hacıbəyli idi. Ətrafındakı o çağı tanınmış bəstəçiləri və əlbəttə ki, həm də böyük yaradıcılığa cəlb etdiyi yetirmələri, tələbələri.

O çağlarda - 1930-cu illərin sonları, 1940-cı illərin başlanğıcında Nizami ilə bağlı nələr yazılıbsa, hamısı bu gün də yaşayır və bütün gələcəklər içərisində tərəvətini itirmədən ömrünü davam etdirəcək. Ancaq hər halda ayrıca götürülmüş bir yaradıcılıqda da, bir çox istedadlı insanı qovuşduran yaradıcı axında da həmişə şah əsər deyə nişanlanası tək-tək ən seçmə incilərə rast gəlinir.

O dövrdə Üzeyir bəyin özünün də, onun yönəldicisi olduğu, onlarca bəstəkarı əhatə edən axının da doğurduğu Nizami lövhələri arasında tərəddüdsüz seçiləsi şah əsər "Sənsiz" idi. "Sənsiz"də üç dahi qovuşmuşdu - Nizaminin sözü, Üzeyir bəyin bəstəsi, Bülbülün ipək avazı. Bülbül 1940-cı illərin əvvəllərindən başlayaraq ömrünün sonuna qədər "Sənsiz"i dönə-dönə ifa elədi. O, həyatdan gedəndən sonra da "Sənsiz"i radiolardan, televiziyalardan, kinoekranlardan eşidirik, doymuruq. "Sənsiz"ə Bülbülün sağlığında da, Bülbülün həyatdan getdiyi zaman içərisində də ən böyük müğənnilərimiz də üz tutublar, yolunu təzə başlayanlar da bu romansın ifasında güclərini sınayıblar. Ancaq Bülbül elə möhür vurub ki, "Sənsiz"i ən mələhətli oxularda, ən yeni yozumlarda, ən təzə və uğurlu təqdimlərdə nə qədər dinləsək də, nə qədər bəyənəsək, zövq alsaq da, ilk təsirin seyrindən qurtula bilmirik - Bülbül səsindeki "Sənsiz" sadəcə oxu deyil, rəmzdır və onun köhnəlməyən illət duası kimi hər bir azərbaycanlının içərisində ayrıca yeri var.

Bülbül "Sənsiz"i çox oxumuşdu, amma 1948-ci ilin payızında da oxudu. Bundan əvvəl də, ondan sonra da oxuduğu "Sənsiz"ində xəffif, zərif tül kimi bürüyənkədər qatı olmamış deyil. Çünki "Sənsiz" bir sevdə ağrısının, hicranın, onsuzluğun nəğməsidir. Ancaq 1948-ci ilin noyabrında Bülbülün səsinə eşidilən "Sənsiz" sağalmaz millət acısının ağrısı idi. Bülbül o gün o nəğməni musiqinin müşayiəti olmadan oxuyurdu, bir məzar başında oxuyurdu. Müəllimi, məsləkdaşı, dostu, sirdaşı Üzeyir bəy həyatdan ayrılırdı, dahi insan vətən torpağına tapşırılırdı və 1948-ci ilin həmin üzüntülü payız

günündə Bülbül yüzüncü, ya neçə yüzüncü dəfə ifa etdiyi Üzeyir "Sənsiz"i indi Üzeyir bəyin özü üçün vida, ayrılıq nəğməsi kimi oxuyurdu.

Fotolarda 1948-ci ilin o nisgilli noyabr gününün gerçək görüntüləri qalıb. Dəfn mərasimində çəkilmiş fotolar və o çağı kinoxronikası. Azərbaycan, Bakı Üzeyiri son mənzilə yola salır. Çox sular axıb keçib. Çox illər, onillər arxada qalıb. Ancaq hər dəfə 1948-ci ilin yadıqan həmin qəmli lentin səssiz kadrlarını seyr eləyəndə istər-istəməz yada Bülbülün "Sənsiz" deyən hüznü sədəsi gəlir.

...Xeyli illər qabaq Azərbaycan radiosunun səs xəzinəsində çoxdan unudulmuş, istifadə edilməyən lentləri araşdıranda bir səs yazısına rast gəldim. Qulaq asdım və heyrləndim. Təəccübləndim ki, nədən bunca qiymətli bir saxlancıl illərlə eşidilmədən kənarda qalıb.

1958-ci ilin noyabrında Üzeyir bəylə ayrılığın 10 ili tamam olurdu. Üzeyir bəy həyatdan qocalıb getməmişdi, vur-tut 63 illik ömür. O boyda sənətkar, o cür dahi üçün 63 il nədir ki! Hələ illərlə yaşaya, nələr yarada bilərdi? (Allahın əcali öz yerində, fəqət həm də bu ölümün belə erkən gəlməsinə iblislər səbəbkar oldu.) 1958-ci ildə və hələ sonrakı neçə illər və onillərdə də onun məsləkdaşlarının, bir yerdə çalışdıqlarının əksəriyyəti, sözsüz ki, özündən xeyli cavan tələbələri, yetirmələri də həyatdaydılar.

1958-ci ilin noyabrında Üzeyir bəylə ayrılığın 10-cu ildönümü münasibətilə böyük bəstəkara həsr edilmiş müxtəlif tədbirlər də keçirilmişdi. Ancaq haqqında bəhs etmək istədiyim lentin təşkilatçısı Bülbül olmuşdu. Üzeyir bəy haqda özü danışmış səsini lentə almışdı, Əşrəf Abbasovu, Zəhra Rəhimovanı və daha bir neçə nəfəri dəvət etmişdi. Yazılan səslərdən Üzeyir bəyin vəfatının 10-cu ildönümünə həsr edilmiş bir radio vida axşamı yaranmışdı. O lent səslənmişdi və hamını 1958-ci ildən 10 il geriye - 48-ci ilin noyabrına aparmışdı.

"Aylar bir-birini qovur, illər ötüb keçir, fəsilər bir-birini əvəz edir. Bu fəsillərin ən gözəli, ürəkaçanı, fərəhlisi bahardır. Üzeyir yaradıcılığı, Üzeyir sənəti də baharın bənövşəsi, yasəmən, ətirli çiçəkləridir. Üzeyirin musiqisi həmişə bu çiçəklər kimi ürəkaçan olacaq. İnsanların ruhunu oxşayacaq, insanlarda yaşamağa, sevməyə, sevlənməyə coşqun həvəs oyadacaqdır. Mən Üzeyir bəyin çiçəklərə qər qalmış tabutu başında onun "Sənsiz" qəzəlini oxudum. Təkcə onu mən oxumurdum, bütün xalq oxuyurdu. Azərbaycan xalqı da ürəyinin ən dərin guşəsində Üzeyir bəyi, onun ölməz sənətini əsrlər boyu bəsləyəcəkdir".

Bu, Bülbülün həmin gündən gələn səsidir.

1958-ci ilin noyabrından qalan lent yazısında Bülbül Üzeyir bəylə ilk tanışlığını da yada salır. Xatırlayır ki, "Əsli və Kərəm" operasında baş rolda oynamasının ertəsi günü imiş.

O vaxtlar Azərbaycan Xalq Maarif Komissarlığında İncəsənət işləri idarəsinin rəisi olan görkəmli yazıçı Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevlə Bülbülün arasında isti münasibətlər çoxdan varmış. Həmin tamaşanın ertəsi günü elə incəsənət işləri idarəsində Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin kabinetində görüşüblərmiş. Bu ara qapı

açılır, Üzeyir bəy girir içəri. Üzeyir bəyi, təbii ki, Bülbül uzaqdan-uzağa tanıyırdı. Amma hələ şəxsi münasibətləri yox idi. Bülbül Üzeyir bəylə ilk görüşünün illər ötəndən sonra da həyəcanı soyumamış təəssüratı altında yada salırdı: “Əbdürrəhim Haqverdiyev “Əsli və Kərim” operasında Kərim rolundakı çıxışının ikinci günü öz iş otağında mənə Üzeyir bəylə tanış edib belə dedi ki, bu, bizim Bülbülümüzdür. Dünən Kərim rolunda Bülbül kimi çaqqıldadı və camaata ləzzət verdi. O vaxt Üzeyir bəy musiqi şöbəsinin müdiri idi. Onun gözəl, cazibədar siması, iki tərəfə ayrılmış azca qıvrım saçları, sadə və mənalı baxışları mənə elə heyran etdi ki, gözümlü bir an da olsun belə onun simasından ayıra bilmədim. Üzeyir bəy mənim bu heyranlığımı duyaraq zarafatla dedi: “Hə, istəyirsən səni tərifləyim?” Günlər keçdi. Üzeyir bəyin əsərlərinin qəhrəmanı oldum. İkimiz də sənətə və elmə sarıldığımız Moskvada, Leninqradda olduq. Görkəmli sənət adamları ilə görüşdük. Sonra mən dörd il İtaliyada qaldım. Məktublaşdım, Üzeyir bəy əsərlərini mənə mütaliə üçün İtaliyaya göndərdi”.

...Bülbüllə bağlı bu əhvalatı heç unutmuram. Tələbə idim. Yay tətilində rayona getmişdim. O vaxtlarda hər evdə divardan asılı bir radio vardı ki, daim açıq olardı. Radioda konsert gedirdi. Bülbül oxuyurdu, eyvanda nə nəmli oturmuşduq. Nənəm savadsız, yaşlı bir qadın idi. Diqqətlə qulaq asdı və birdən qayıtdı ki, Bülbül nə yaxşı oxuyurmuş, biz bunu bəyənmişdik.

Və bu sözlərin heç də yalnız yaşlı bir qadının sadə dil qənaəti olmadığını, arxasında xüsusi diqqət yetirilməli vacib həqiqətin dayandığını mən xeyli sonralar dərk etdim. Bülbül muğamatdan çıxmışdı, ancaq gedib Avropada təhsil aldı, italyan vokalinin gizlincilərini mənimsədi, qayıdıb Azərbaycan xalq musiqisinin ruhu ilə italyan oxu qaydalarını qovuşdurdu, iki məlumdan yeni, sevimli naməlum zühura gətirdi. Bülbülün “Şur”u qalır.

“Şur”u sıra-sıra xanəndələrimiz oxuyub. XX əsrin əvvəllərində məşhur “Sport-rekord”, “Qrammofon”, “Ekstrafon” və digər səsyazma şirkətlərinin buraxdığı vallarda Keçəçioğlunun da, Məşədi Məmməd Fərzəliyevin də, Cabbar Qaryağdıoğlunun da “Şur”undan parçalar qalır. Amma “Şur”un daha mükəmməl yazılışları da var axı. 1930-40-50-ci illərdə də, daha sonrakı onilliklərdə də Azərbaycan xanəndələrinin müxtəlif nəsilələrinin parlaq təmsilçiləri bir-birindən gözəl “Şur”lar yaradıblar. “Şur”u Seyid Şuşinski də oxuyub, Zülfü Adıgözəlov da, Xan Şuşinski də, Yaqub Məmmədov da.

Və bunların yanında Yavər xanım Kələntərlinin də istisnasız olaraq hər anlayan dinləyəni hökmən duyğulandıran “Şur”u da qalır. O “Şur” ki, Yavər xanım Kələntərliyə daha əvvəl səs-səs, boğaz-boğaz, keçid-keçid bənzərsiz şamaxılı ustad Mirzə Məhəmməd həsənin yadigarıdır. Sonrakı neçə müğənni, neçə xanəndə də “Şur”u üz tutub - ta bugünəcən. Hamısının “Şur”larının öz lətafəti, təkrarsız çaları var. Eyni muğamdır, amma ifaların hamısı bir-birindən fərqlidir. Amma iri vaxt kəsiyində - Cabbar Qaryağdıoğludan Alim Qasımovacan yaranmış bütün “Şur”larımızı nə qədər seçilən olsalar da, hər halda birləşdirən mühüm

müştərek cəhət var və bu şah damar da onların hamısının sırf saf ənənəvi öz muğamat dilimizdə danışan Azərbaycan “Şur”u olmasıdır. Ancaq Bülbülün də “Şur”u var, o da Azərbaycan xalq musiqisinin zərəcə yad qatışığa bulaşmamış büllur kimi təmiz, duru dilində oxuyub, üstəlik, Azərbaycanın bir çox başqa xanəndələrinin heç yadına düşməyən, ağına gəlməyən göyçək qoşquları da bu “Şur”u gətirib. Di gəl, Bülbülün “Şur”una əski “Şur”lara oxşayıb, nə sonrakılara bənzəyir. Bu “Şur”da adamın içərisini lərzəyə gətirən bir ayrı hava, qəlbimizə, ruhumuza, qulağımıza tanış belli dalğa və koordinatlara tən gəlməyən bir fərqli dalğa da var - Bülbülün ifa tərzinə Avropa vokalından gələrək muğam dəst-xəttində əridilmiş üslub keyfiyyətləri, İtaliya oxuma məktəbindən qoparaq onun səs tellərinə qonmuş avaz bəzəkləri, qulaq yaddaşımdakı belli zəngülələrdən seçilən zilləqalmalar.

1931-ci ilin dekabrında Üzeyir bəyin Bülbülün məhz bu cür oxu tərzini haqqında çıxışı var. Həmin çıxış sonradan çap da edilib. Üzeyir bəy deyirdi ki, Bülbül Avropa üslubunda oxuyur, bizim Şərq musiqisini də, Şərq üslubunu da gözəl bilir. Amma oxusunun tərzini Avropa üslubudur. Davam edirdi ki, başqalarını bilmirəm, ancaq bu, mənim çox xoşuma gəlir. Bəyəndiyini söyləyərək “başqalarını bilmirəm”i də ona görə vurğulayırdı ki, arif adam idi. Anlayırdı ki, bir yığın insan var, hələ Bülbülün milli havacatı Avropa üslubunda canlandırmasına alışmayıb, bu vəhdət hələ onlar üçün bir az yad, qulaqlarını dələnkimidir. Ancaq bəsirətli Üzeyir bəy sabahı da görürdü. Anlayırdı ki, bütün bunlar vaxt məsələsidir.

Bir müddət keçəcək, insanlar asta-asta bu oxu tərzinə, bu üsluba da alışacaqlar. Üzeyir bəy inanırdı ki, gile-gilə mütəmadi damcılayan su daşı dəlib keçən kimi, zaman ötüşü ilə Bülbülün bu oxu üslubu da ənənəvi xanəndəliyin qəlibləşdirdiyi, istənilən qıraqdangelənə qısqanc yanaşdığı milli dinləmə yaddaşına da təsir edəcək, gözəlimizə bir başqa gözəlin də elə bizə yaraşan zərifliklərinin ahəngdar qovuşması tədricən mühafizəkar hafizəni silkələyəcək, ona “bu da sənin doğmandır” gerçəyini təlqin edəcək, bu oxu yolu da dönüb olacaq milli ifaçılığımızın və milli eşidib-qavrama yaddaşımızın ayrılmaz hissəsi. Nənəmin etirafının cövhərində dayanan elə bu imiş.

Həqiqətən şahidi olduğum hadisəyə əsaslansam da, böyük ölçüdə “Nənə” bir obrazdır, o cür düşüncələr az olmayıb axı. Bülbülün vokalla muğamı, milli oxu yolunu bir-birinə calaq edərək yaratdığı yeni Azərbaycan Oxuma Məktəbi hamınıninkiləşmək, millətin doğmasına çevrilmək, yeni ənənəyə çevrilmək üçün məsafə qət etməliymiş.

Nəhayət ki, “ah oxu daşları dəlməşdi”, mətləb hasilə yetmişdi, Bülbülün umduğu, Üzeyir bəyin də öncədən gördüyü sevimli həqiqət yerini tutmuşdu.

Zamanın gərdişi ilə Bülbülün aşladığı yeni ifa tərzini, qurucusu olduğu oxuməktəbi bütün Azərbaycanı oluncu onu sevenlərin miqdarı da birdən-birə qat-qat artdı. Ancaq hələ bu arzulanan günün gəlişinə çox varkən Bülbülü həmlələrdən qorumaq məqsədi güdən çıxışında Üzeyir bəy digər əhəmiyyətli məqamlara da

diqqət yönəldirdi. Deyirdi ki, məsələn, bizim filan oxuyanın (adını da çəkir), bir Azərbaycan müğənnisi ki, muğamatdan xəbəri yoxdur, xalq musiqisindən uzaq adamdır, elə Avropa ariyalarını, romansları oxuyur. O adamı da göndərək getsin, İtaliyada təhsil alıb qayıtsın.

O, yalnız Avropa bəstəkarlarının əsərlərini elə Avropa üslubunda mükəmməl oxuyan bir müğənni olacaq, Bülbül olmayacaq. Bülbülün üstünlüyü ondan ibarətdir ki, o, yalnız Avropa üslubuna yiyələnməyib, içərisində muğamat var, Şərq var, fətrətində Şərqlə Qərbi, muğamatla Avropa oxu dəst-xəttini birləşdirmək qabiliyyəti var.

1934-cü ildə yenə böyük bir musiqi tədbiri idi, Üzeyir bəy kürsüyə qalxmışdı, üz tutmuşdu auditoriya-yə, yenə söhbət gəlib çıxmışdı Bülbülün oxu tərzinə, yenə həmin mövzunu bir başqa görüm bucağından təhlil edirdi. Deyirdi ki, Bülbül Avropa mahnılarını, romanslarını, ariyalarını da oxuyur, Azərbaycan mahnılarını da, ariyalarını, romanslarını da. Bir italyalı, İtaliyanın ən görkəmli ifaçısı bir Azərbaycan romansını oxusun, heç vaxt Bülbül kimi ifa edə bilməyəcək. Xəbər alırdı ki, bilirsiniz niyə? Yerdən səslər gəlirdi. Sağdan-soldan yüksələn səslər də elə sıradan olan dinləyici səsləri deyildi, toplaşanlar musiqi ilə bağlı, səriştəli insanlardı. Deyirdilər, ona görə ki, Bülbül türkdür. Üzeyir bəy qayıdırdı ki, yox, əsas olan bu deyil. Əsas olan odur ki, Bülbül həm də muğamatı bilir. Onun içərisində muğamat var, nəyi oxuyur-oxusun, muğamatın ruhu, ahəngi, əks-sədası onun ifasının içərisində öz izini qoyur, ona görə Bülbülün ifası təkrarsızdır, ona görə Bülbülün ifası bunca cazibədardır, ona görə də nə bizdə - Azərbaycanda, nə də Qərbdə o nəğmələri, romansları, ariyaları ki Bülbül oxuyur, bu gözəllikdə heç kəs ifa edə bilməz.

Bülbül - baharın rəmzi güllər açanda ötər,
Payız gələndə susar, qışda oxumaz Bülbül.
Nə qədər illər keçsə, dəyişsə də fəsillər,
Böyük Bülbül oxuyar, baharla dolar könül.

Bu bircə bəndlik Bülbül gözəlləməsini televiziya da böyük müğənni haqda verilişimizin quruluşunun tələbi ilə elə həmin verilişin montajı əsnasında yazdım, oxudum, verilişə əlavə olundu və əslində Bülbül belə çaparaq yaranmış improvizələr deyil, qat-qat yüksək poeziya nümunələrinə layiqdir.

Varmı belə şeirlər?

Ya bəlkə sualın bir az daha dəqiq qoyuluşuna ehtiyac var? Bülbül haqqında şeirlər yetərincədimi? Tək-tək şeirlər gözə dəyir, əksərən də ya onun sağlığında, ya da ayrılığında lap az sonra qələmə alınanlardır. Demirəm hamı qələmini siyirib, ya bilgisayarını qoşub Bülbülə şeirlər həsr etsin və o qənaətdə də deyiləm ki, Bülbülü yeni nəsillərin də sevib dəyərləndirməsi, yalnız dinləməyib, həm də oxuduqlarının dərin qatlarındakı gözəllikləri duya bilməsi üçün cəlbətmə, yönəltmə yolutək şeirdən keçir. Bülbül araşdırmaları da artsın, haqqında elmi əsərlər də yazılsın və o sahədə aşkar kasadlıq elə gözəyari da görünür.

Mən bir dəfə fransız mətbuatında fotoçuları ən gözəl

gözlənilməz anı tutmağa dair müsabiqəyə dəvət edən yazıya, bir müddət sonra da həmin yarışmanın açıqçalara çevrilən nəticəsinə rast gəldim. Bu müsabiqədə baş qəhrəman Eyfel qülləsi idi. Kadrda Eyfel hökmən olmalı idi - fərqi yox, uzaqda, yaxud yaxında. Əsas olan bu Eyfelli şəkilləri elə görüm bucaqlarından çəkmək idi ki, abidənin Paris həyatındakı daimi və yüksək məqamı duyulsun, şəklın çəkilmə nöqtəsinin qəfilliyinin Qülləyə bəxş etdiyi əlavə gözəllik kadrlarda əksini tapsın. Qarlı günün Eyfeli də vardı o fotolarda, küləkli günün Eyfeli də. Təbii ki, qalxmış şiddətli rüzgar Qüllənin sağa-sola əyilməsindən yox, həmin şəklın budaqlarını bərk küləyin şahə qaldırdığı bir şabalıd ağacının tuşundan çəkilməsindən bilinirdi. Bir ayrı şəkildə şəhərin Qüllədən xeyli uzaqdakı hansısa hündür guşəsində günün bathabatda olduğu saatda üz-üzə əyləşərək əl-ə əl yapışmış iki sevgili öndə idi, kadrlı doldururdu, xeyli aralıda isə onların bir-birinə yaxınlaşan, az sonra qovuşacaq dodaqlarının arasında Eyfel dikəlirdi - sanki onlar ikisi də elə bir-birini istədikləri qədər məhəbbət bəslədikləri Qülləni öpməyə hazırlaşır.

Bir başqa fotoda günəşin düppədüz Eyfelin zirvəsində bir tac kimi parladığı an tutulmuşdu.

Biri digərindən cazibəli, baxanları Parisin rəmzlərindən olan Eyfelə yenidən aşiq edən onlarca belə fotonu seyr edəndən sonra ürəyimdən keçmişdi və həтта yazmışdım da ki, belə bir foto-müsabiqəni Qız qalamızla bağlı da cavanlı-ahıllı fotoqraflarımız arasında biz də təşkil etsəydik, kimlərin qalib çıxmasından asılı olmayaraq necə gözəl, əsl hədiyyəlik bir "Qız qalası" albomu yaranardı!

Sözümün səmti Bülbülə sandır. Vokalçıların böyük müğənniyə həsr edilən beynəlxalq müsabiqələrinin keçirilməsi artıq ənənəviləşib. Gələcəkdə o yarışmanın çərçivəsini bir qədər də genişləndirib daha da maraqlı edən bir istiqaməti də həmin sıraya əlavə etmək olardı - Bülbül ədəbi improvizələri. O yarışmaya təqdim olunan şeirlər, essələr, hekayələrin... seçmələri sonralar ayrıca kitablara çevrilər, Bülbülü bizə daha yaxından, bir az da sevimli göstərərdi. Həmin bədii lövhələrdə həm Bülbülün ömür yolu, həm də ayrı-ayrı oxularının oyatdığı duyğular əksini tapar.

Bülbülə həsr edilmiş bir topa şeir var, əksəri də müğənninin vəfatı dönməndə yazılıb və açığı, layiqli Bülbül şeirlərinin yeri görünür.

Oxu, Bülbül! Uzaq, yaxın
Necə eldən gəlsin səsin!
Oxu, Bülbül!
Bu, səs deyil, bir əfsundur,
Bu səsə dünya məftundur.

Bu şeiri Mirvarid Dilbazi yazıb və müğənni ilə ayrılıq günlərində ölümünə heyifsilənərək yox, elə Bülbülün mənəm-mənəm çağlarında oxusuna növbəti dəfə heyrlənərək qələmə alıb.

Çoxları kimi, o da Bülbül avazına əfsanə deyib, bu səsi tilsim sayıb. Əfsun da, tilsim də xəyalat aləminə aid olan nəsnələrdir.

Dünən və bugün var olan Bülbül isə bütün məlahətli

Bülbül. 1960-ci il.



Bülbül və Niyazi. 1939-cu il.



Moskvada Böyük Teatrda -
Bülbül və Çinqiz Sadıqov.



oxumalarıyla birlikdə danılmaz gerçəkdir. Amma həm də o, doğrudan da, ovsundur axı! Ovsunların ən gerçəyi! Həmişə təsirində qalmağa can atdığımız sehr!

Bülbül uzun olmayan bir ömür yaşadı, amma bu ömürdən çox insanlar keçdi. O insanların heç biri sadə insan deyildi və o insanların hər biri tarixin unudulmamalı bir parçasıydı.

O adamlar ki, hətta onlarla Bülbül gəncliyində yox, yeniyetməliyində, uşaqlıq illərində təmasda olmuşdu, onlar da tarix daşıyıcıları idilər və Bülbülün bir böyüklüyü də bundan ibarət idi ki, ömründən keçən o insanların əksəriyyətini nə şəkildə yazılaşıdırıb, tarixləşdirib.

Əgər Bülbül bunları vaxtında etməsəydi, bir çox adlar bizim üçün tamamilə unudulardı. Amma həm də bir qatar adlar var ki, Bülbülün xatirələriylə, yaddaşlarıyla, qeydləri ilə biz onların çöhrəsini bu gün daha dəqiq görürük. Asəf Zeynallı insafsızca gödək ömür yaşayıb - 23 il.

Yaratdıqlarını dinlədikcə heyrətdən, təəccübdən daha artıq insanın içərisində təəssüf hissi yaranır, ixtiyarsız heyifsilənirsən. Bunca istedadla çağılayan insanın həyat yolu beləcə qəfil qılınmasaydı, o hələ nələr yarada bilərdi! Söhbət həm də təkəcə onun öz yaratdıqlarından getmir, doğurduqlarıyla Asəf Zeynallı asta-asta xəttə çevrilirdi, yola dönürdü, məktəbləşirdi. Onun da öz ardıcılığını yaranacaqdı, irəlilədiyi səmti tutub gedən başqa Asəflər yetişəcəkdi.

Asəf Zeynallı konservatoriyada Bülbüllə birgə oxumuşdu və üstündən xeyli vaxt keçəndən sonra, 1955-ci ildə Bülbül axşamlardan birində oturub Asəflə bağlı xatirələrini qələmə almışdı. Bununla üreyi soyumamışdı, durub getmişdi radioya, studiya istəmişdi. Oturmuşdu həmin studiyada, axşam yazıb doldurduğu vərəqləri qoymuşdu qabağına. Ancaq oxumamışdı, başlamışdı danışmağa. Danışdıqca da söz sözü gətirmişdi və neçə başqa yazıya almadığı xatirə də o anda hafizəsinə gəlmişdi. Bülbülün söyləməsincə, ilk tanışlıqlarına səbəb imtahan olmuşdu. Bülbülgilin harmoniyadan bilikləri sınaqcaqmış. Həm də başqa adama yox, çox tələbkər müəllimi Üzeyir Hacıbəyliyə imtahan verməliymişlər. Üzeyir bəysə, Bülbülün öz söyləməsincə, deyibmiş ki, sən sən sən də xoşuma gəlir, istedadın da var, amma harmoniyanı yaxşı öyrənməsən, incimə, yaxşı qiymət ala bilməyəcəksən və Bülbül də üz tutubmuş Asəfə ki, imtahanlara hazırlaşmaqda ona kömək eləsin. Asəf yardımlarını əsirgəməmişdi. Sonra illər onları ayırmışdı. Asəf Zeynallı təhsilini davam etdirmək üçün Leningrada getmişdi. Dörd il Bakıda olmamışdı, amma qayıdıb gələndə əlində artıq bir yığın yeni əsərlər vardı. Cəfər Cəbbarlığın sözlərinə Asəf Zeynallının bəstələdiyi o məşhur romansı hansı azərbaycanlı dinləməyib ki! "Şiş ucları buludlarla döyüşən dağlarında qarları var ölkəmin" - bu balaca nəğmənin içərisində ölkəmizin bütün əzəməti, gözəlliyi, zərifliyi var. O nəğmə yalnız Asəfin, təkəcə Cəfər Cəbbarlığın, ancaq Bülbülün deyil, bütün azərbaycanlıların yurda məhəbbətinin ifadəsidir. Biri sözünü yazıb, biri musiqisini bəstələyib, biri oxuyub, amma hər dəfə o nəğmə səslənəndə adama elə gəlir ki, oxuyan da sən sən, bu sözlər də sən sən üreyindən

qopub, bu havanı da o sözlərə elə sən tapıb qoşmusan.

1956-cı ildə Asəf Zeynallını anarkən Bülbül ilk görüşlərini, əvvəlinci təmaslarını xatırladığı kimi, son görüşü də yad edirdi. Axırncı dəfə 1932-ci ildə birgə olmuşdular. Asəf Zeynallı da, Bülbül də xalq musiqisini çox sevirdi. Xalq incilərini toplamaq ömürləri boyu onların şəkəri oldu. "Ömürləri boyu" ifadəsini Bülbülə aid etmək bəlkə də müəyyən qədər yerinə düşür. Hərçənd onun da ömrü, sən deyən, uzun olmayıb. Amma "ömrü boyu" deyəndə və bu kəlməni vur-tut 23 il yaşamış Asəf Zeynallıya aid etmək istəyəndə dil o sözləri deməyə dönmür. Əli uzaqlara çatmayanda Asəf İçərişəhərə gedərmiş, dini havacatı dinləyib nota salarmış, dərvişlərin oxularına qulaq asarmış, köhnə muğamatçılarla söhbətləşərmiş. Bunları mənə hələ 1970-ci illərin sonlarında unudulmaz tərzənimiz Bəhram Mansurov danışardı və yada salardı ki, Asəf tez-tez onun tərzən, muğam bilicisi əmisi Mirzə Mansurun da yanına çoxlu suallarıyla gələr, diqqətlə dinləyər, bəzən hansısa az bilinən muğam guşələrini çalmasını rica edə, qeydlər götürərmiş.

1932-ci ildir, Bülbülün rəhbərlik etdiyi Xalq Musiqisinin Tədqiqi Kabinetinin xətti ilə Asəf müğənni dostuna qoşularaq Qarabağa folklor toplama ekspedisiyasına yola düşür. Qısa müddət ərzində - həftələr boyu yox, yalnız müəyyən günlər ərzində Asəf də, Bülbül də neçə yeni xalq melodiyasını kəşf edirlər, nota salırlar, vala yazırlar. Ancaq deyə-gülə getdikləri bunca bəhrəli, bu qədər uğurlu səfər faciə ilə yekunlaşır. Asəf xəstələnir, Bakıya qayıdası olur. Yeni xəstələnmək hələ faciə deyildi, sadəcə qanıqaraçılıqdı ki, iş müvəqqəti olaraq yarımçıq qalır. Lakin əsl faciə hələ geridəydi. Səfərin yarımçıq qalması nədir ki! Səhətin babatlaşan kimi təzədən vaxt tapıb yola yenidən çıxarsan. Ömür səfəri qırılanda isə yol müvəqqəti deyil, əbədlilik qırılır. Tənni o yaya belə acı bir qisməti yazıbmiş. Asəf Bakıya halsız qayıdır, Bülbül Qarabağda qalıb ekspedisiyanı davam etdirir. Təbii ki, bu da uzun çəkmir, heç bir həftə tamamlanmış ekspedisiyanı yekunlaşdırıb Bakıya gəlirlər və şəhərə çatınca Bülbül heç cürə inanılmaz, müdhiş xəbər eşidir - Asəfin həyatı 23 yaşında bitmişdi. Və 1956-cı il idi. Asəfin ölümündən 24 il keçirdi. Onun yaşadığı ömür möhlətindən də bir il çox. Bülbül sevimli dostunu anırdı: "Biz Asəflə çox tez-tez görüşüb söhbət edirdik. Söhbətimizin birində Asəf mənə dedi: "Yaxşı indi nə etmək fikrindəsən?" Mən isə cavabında dedim ki, məqsədim respublikamızda qalıb xalq mahnılarını toplamaq, musiqi sənətimizin inkişafına kömək etməkdir. Mənim bu fikrimi Asəf çox bəyəndi. Bir ildən sonra, yəni 1932-ci ildə Asəfə şad bir xəbər verdim: Qarabağa ekspedisiyaya gedirik, məqsədimiz xalq mahnılarını və oyun havalarını toplamaqdır. Asəf bu xəbərdən çox məmnun oldu və dedi ki, o da bizimlə bu ekspedisiyada iştirak etmək istəyir. Biz 1932-ci ildə yayın əvvəllərində yola düşdük".

Üzeyir bəy xalqın musiqi dühasından doğmuş ağ saçlı inciləri arayırdı, axtarırdı, tapırdı. Onları budayırdı, cılayırdı, tamam daha başqa bir hüsndə insanlara təqdim edirdi. Köhnə nohələr, qəsidlər, sinəzənlər, mersiylər vardı - sözləri qocalmış, musiqisi tərəvətli,

dünən yazılıbmış kimi təzə, ruh oxşayan. Üzeyir bəy əskiləşmiş sözləri qoyurdu bir qırağa, melodiyaları götürürdü.

Həmin təranələrə uyğun sözləri yerinə otuzduran dan sonra nohələr də, sinəzənlər də, mərşiyələr də tamam başqa bir göyçəklik qazanırdı, çevrilib olurdu yeni zamanın mahnısı, təsnifi. Həm də Üzeyir bəy belə keçmişdən yararlanmaya yolunun lap başlanğıcından, gənc ikən elə təhtəlsüurla, yəqin ki, altıncı hiss dediyimiz güclü sezmə duyğusunun yönəltməsiylə üz tutmuşdu.

Götürün elə "Leyli və Məcnun"u. Orada səslənən, sonra dillər əzbəri olan sözlü parçaların neçəsi, xorların əksəri əslində vaxtilə nohə olub, mərşiyə imiş, sinəzən kimi məşhurmüş. Başqa sözlərlə qovuşduran sonra Üzeyir bəy köhnə melodiylara da yüngülvari əl gəzdirdirdi, torpağın altında qalan qızıl külçəsi kimi unudulmuş, ya unudulmaqda olan neçə incini beləcə üzə çıxarıb, təzə həyat verərək rəvənləndirirdi, qoşurdu xalqın musiqi xəzinəsinə. Bəs Üzeyir bəyin şagirdi, onun yolunun davamçısı Bülbül neyləyirdi?

"İnnabi" oyun havası idi ki, onillər, yüzillər boyu Azərbaycan insanı "İnnabi"-nin sədaları altında qol açıb süzmüşdü. El sözü var - "sümüyünə düşür". Yeni bu hava artıq millətin sümüyünə düşmüşdü, qəlbine girmişdi, beynindəydi.

Və Bülbül gözənilməz bir gediş etdi. Həmişə oyun havası olmuş "İnnabi"-ya sözlər artırdı. Bayatılarla, xalq qoşqularından aldığı qəşəng misralarla qovuşunca, dünənəcən rəqs havası olan "İnnabi" çevrildi sonralar çox seviləcək mahnıya.

Ya "Şerili". Zaman-zaman aşığılarımız sazlarını köksünə sıxaraq "Şerili"-ni aşiq havası kimi çalmışdılar. "Şerili"-nin "şəhəri" nə də Bülbül ayrı bir qapıdan girdi. "Şerili"-yə də sözlər artırdı. Sözlərlə cütləşəndən sonra melodiyası çoxdan hər kəsə tanış olan "Şerili" elə eşidildi, elə qavranıldı ki, sanki təzə yaranmış bir nəğmə imiş. Amma yaddaşda dərinə işləmiş, kökləri olduğundan ilk eşidildiyi andan da sevilirdi - sanki yüzillər boyu səslənincə qolları açan, ayaq tərpedən oyun havası heç bu deyilməmiş, elə bil həmişə bu sözlərlə bu musiqi bir yerdəymiş.

Yeni Bülbül sadəcə oxumurdu, sadəcə müğənni deyildi. Bu təcrübələr mahiyyətə həm də bəstəçilik idi, yaradıcılığın, musiqi quruculuğunun tamam yeni bir çeşidi idi. Bülbülün vücudunda gətirdiyi bu yenilərin heç birinin üstündə yazılmırdı ki, bunu Bülbül etdi. Bülbül də şan-şöhrət haqqında düşünmürdü. Onsuz da şanı da, şöhrəti də, ad-sanı da hansı uralıqda desən vardı.

O, borc yerinə yetirirdi - eldən aldığıni elə qaytarırdı. Adətdir - evə qonum-qonşudan boşqabda pay gələndə qarşılığını hökmən edirlər, boşqabı boşaldıb qaytar-mazlar, içərisinə hər kəs gücü çatandan nəse qoyar. Bülbül də beləcə, xalqdan götürdüyünü eldən aldığı kimi qaytarmırdı, onu bir az da gözəlləşdirərək geri döndərirdi.

Ya rənglər - muğamlarımızın ritmli boyaları, ayrı-ayrı muğam şöbələri arasındakı incə səs körpüləri. Azərbaycan rəngləri musiqi kəhkeşanımızda bir ayrı aləmdir. Müxtəlif zamanlarda Azərbaycanın böyük

musiqiçiləri silsilə rənglər yaradıblar. Əsrləri adlayaraq o şux rənglərin neçəsi bugünümə gəlib çatıb, ömrünü davam etdirməkdədir. Amma 1940-50-60-70-80-ci illərdə Azərbaycan musiqisində keçmişdə olduğundan qat-qat çoxlu rənglər yaranmağa başladı. Səbəbsiz deyildi. Azərbaycanda 1940-cı, 1950-ci illərdən başlayaraq, xüsusən 1960-70-ci illərdə bir-birinin ardınca çoxlu müxtəlif xalq çalğı alətləri ansamblları yaradılırdı. Azərbaycanda 1940-cı illərdə hələ Əhməd Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansambli tək idi. Amma sonralar bir-birindən müəyyən ifa xüsusiyyətləri ilə fərqlənən yeni xalq çalğı alətləri ansamblları böyük musiqi yoluna çıxmağa başladı. Təbii ki, bir-birinə bənzəməməyə, yeniliklər etməyə çalışırdılar. Bunun üçün ən əvvəl repertuara əl gəzdirdirdilər. Səy edirdilər ki, onların çalib-oxuduqları seçilsin, insanlarımız hansısa yeni avazlar, təzə müğənnilərlə məhz onların ansambllarının vasitəsilə tanış olsun. Ancaq bütün ansamblları axtarıcılıq, yenilik etmək, fərqlənmək nöqteyi-nəzərindən ayıran başlıca bir məziyyət də vardı. Onların hamısı muğamsız keçinmədiklərindən cəhd edirdilər ki, yeni-yeni rənglər yaratsınlar. Zamanında ansambli rəhbərləri Əhməd Bakıxanovun, Hacı Məmmədovun, Əhsən Dadaşovun, Ağası Məşədi-bəyovun, Əliağa Quliyevin, Baba Salahovun və digələrinin yaratdığı rənglər hərsi mükəmməl bir əsər idi.

Və rənglər dünyamızın əlvanlığı vaxtında Bülbülü də cəzb etmişdi. Onun oxuduğu ləzzətli təsnif var - "İkisi bir boyda gəzən gözəllər, Toyda-mağarda süzən gözəllər, Hər sözə bir söz düzən gözəllər". Bülbül oxudu, eşidənlər bunu da bir xalq mahnısı kimi qəbul elədi, sevdi və söz yox, gələcəkdə də seviləcək. Çünki görünən budur ki, artıq yeni zamanın, XXI əsrin cavan oxuyanlarının neçəsi o mahnıya müraciət edir. Amma əvvəl bu da bir rəng olub, həmin rəngi də sözlərlə qovuşduraraq nəğməyə döndərən Bülbüldür.

Heç kəs deməsin ki, nə varmış ki burda! Çünki hazırna baxanda görürsən ki, sanki sadə bir işdir, elə sən də edə bilərsənmiş. Dahiliyin fəlsəfəsi də, gizlinci də elə bundadır. Üzdən sadədən-sadə təsiri bağışlayır, ancaq həmin sadəyə aparan ən qısa yol hər adama görünür, bu əl çatacaq qədər yaxın və əlçatmaz olan ciğiri ilk dəfə keçməyi Allah seçmə bəndələrinə etibar edir.

İlk dəfə dahi təzə ciğirə ilk qədəm basır, daha dəqiqi, hələ ayaq dəyməmiş yerdə ilk ciğiri açıq və sonra da hamı ordan, bu yol daim varmış kimi, rahatca keçib-gedir.

Bilənlər, əlbəttə ki, bilir - o rəngi, bu aşiq havasını, hansısa rəqs melodiyasını sözlərlə qovuşdurmaq olarmış fikrinə gələndən sonra belə həmin təranələrə hansı sözləri bənd etmək əsla hər yaxşı musiqiçinin də girecəyi kol deyil.

O sözlər o musiqi ilə elə birləşməli idi ki, nə sözlün, nə musiqinin ruhu incisin. Həm də bu, yalnız ahəng söhbəti, ritm məsələsi deyildi ki, mütələq sözlə hava tam üst-üstə otursun.

Musiqiyə çəkicə yüz faiz tən gələn şeirlər tapardın, üst-üstə otuzdurardın, oxunardı, amma ola da bilərdi ki, bu sözlərlə o havacat seviməsin. Oxunardı, dinlənərdi, bir kəs əmma qoya bilməzdi, amma o sözlər

bu musiqi ilə vəhdətdə döşə yatmazdı, ruhu tərpetməzdi, qəlbi vəcdə gətirməzdi.

Bülbül dərin idi, duyğulu idi, böyük müğənni idi, alim idi və insanları rıqqətə gətirməyin çox sirlərinə beləd idi. "A teştü, teştü, teştü, vurdı Gilanı keçdi. İki xoruz savaşıdı, Biri qana bulaşdı". Vaxtilə böyük Bülbül Azərbaycan boyu deyil, dünyaca şöhrəti olan sanballı bir sənətkar bu saya sözləri oxuyanda bəlkə kimse qımışıb, şəbədə də bağlayıb ki, bu boyda sənətkar belə adi sözləri oxuyur. Ancaq Bülbül belə ayaqtutmaz iradlara məhəl qoymayıb, çünki bilib ki, düz yoldadır. Çünki Bülbül daha uzaq sabahlara baxa bilib, anlayıb ki, onun bu gün gördüyü sadə təsir bağışlayan işlər əslində qətiyyənlə sadə deyil, onların əks-sədası gələcəyin çox uzaqlarından dikələcək.

Bülbülün eləyən keyfiyyətlər sırasında ən vaciblərindən biri bu idi ki, o həm də söz adamı idi, ədəbiyyatı yaxşı bilirdi, bədii sözü içərisindəki bütün şəhd ü şəkəri ilə duyurdu. Bülbülün oxuduğu nəğmələri başqa xanəndələr də, müğənnilər də ifa ediblər. Ancaq Bülbülün ifa əsnasında ayrı-ayrı sözlərin, ifadələrin çiyinə qoyduğu hisslər yükü həddindən artıq ağırdır, buna başqa ifaçılarda rast gəlinmir. O, hər kəlmənin yalnız üstünü görmür, dərin qatına da enməyi bacarırdı.

1944-cü ildə, Əliağa Vahidin növbəti qəzəllər kitabı çıxıb və tələsir ki, bu kitabın ilk nüsxəsini Bülbülə hədiyyə etsin.

Vahidin öz xətti ilə elə ani olaraq bədahətən yazdığı iki sətirin də yadigar qaldığı həmin kitab Bülbülün evindədir. Bu improvizə ki Vahidin heç bir kitabına, dəftərinə düşməyib, onun Bülbülə bağışladığı kitabda qalmaqdadır:

Kitab bir bağçadır, hər sətri bir gül,
Oxu, ilhama gəl, sevdalı Bülbül.

Həqiqətən də Bülbül sevdalıydı, ilhama gəlib oxuyurdu. Ona görə də hər ifası, insanları bunca duyğulandırır.

Bülbülün oxuduqlarının içərisində elə şairlərin misraları var ki, onların adları o çağlar heç əksəriyyətə məlum deyildi. Bülbül bütün bunları bilirdisə, klassik ədəbiyyata bunca aşınaydısa, demək, köhnə kitabları mütəmadi vərəqləyirmiş. Bülbülün "Şur"unda "Züleyxa" şeirinin misraları dalğalanır. Bir el gözəli Züleyxaya müraciətlə oxunan, Bülbülün məlahətli avazıyla, muğamın ləfəfiyyə ilə qarışaraq bir az da şirinləşən həmin cığalı müxəmməsin müəllifini uzun müddət arayıdan sonra nəhayətdə Salman Mümtazda tapdım.

1928-ci ildə Salman Mümtazın tərtibində "El şairləri" kitabı çıxıb. O kitabda Salman Mümtaz unudulmuş Xalq şairi Şəkili Süleymanın "Züleyxa" adlı bu cığalı müxəmməsinə də yer verib. Bu müxəmməsin bir başqa özelliyi də ondan ibarətdir ki, Molla Pənah Vəqifin məşhur müxəmməsi də mayasını elə həmin şeirdən alır:

Allaha şükür, lalə yanağında eyib yox,
Dışində, dəhanında, dodağında eyib yox,
Bir zərrəcə zülfündə, buxağında eyib yox,

Dəxi nə yaşınmaq, nə bürünmək, nə utanmaq?
Bəsdür bu dayanmaq.

Vəqif belə deyir, zərgərcəsinə vəsfetmədir və bu gözəlliyin də kökü məhz Şəkili Süleymanın o cığalı müxəmməsindən gəlir - Bülbül oxuyan "Züleyxa" müxəmməsindən:

Ey simbədən mehr-i dirəşəndə Züleyxa,
Ey kan-i məlahət ləbi pürxəndə Züleyxa,
Qılma saçını munca pərakəndə, Züleyxa,
Ey gözləri şəhla,
Ey qaməti rəna,
Ey sani-yi Leyla,
Əla dəxi əla,
Rüxsarı gözəldir,
Rəftarı gözəldir,
Tuti kimi hər ləhce-yi güftarı gözəldir,
Kim gördü ki, yüz ruh ola bir təndə, Züleyxa!

(Qısa şeir də deyil. Bu cığalı müxəmməs belə beş uzun bənddən ibarətdir. Bəlkə də bir ayrısı iki, uzağı üç bəndi oxuyub keçərdi təsnifə. Amma Bülbülə sözlər elə xoş gəlib, hər misranı ağız dadı duya-duya elə iştahla oxuyur ki, dinləyən də o şeirə qeyri-ixtiyari valeh kəsilir. Müğənni, xanəndə sözü anlayıb oxuyanda, sözün təkindəki ləfəfiyyə, misraların dərinindəki nazik mətləbləri də zahirə çıxarmağı bacaranda onun seyrinə düşməmək mümkünsüzləşir. Bülbül sözü ram edib eşidənini də şeirdəki cazibəyə məftun və əsir etməyi bacaran nadirlərdən idi).

Molla Pənah Vəqif şeirinin qığılcımının Şəkili Süleymanın "Züleyxa" cığalı müxəmməsindən qopması sadəcə mənim ehtimalım deyil. Bunu hələ 1925-ci ildə Vəqifə həsr etdiyi kitabında Salman Mümtaz özü dəqiqləşdirib.

...Bülbül sənət yolu davam etdiyi müddətdə çox mükafatları almaq fərhəni yaşayıb. Sovet dövründə bir sənətkarın çatacağı ən yüksək rütbə SSRİ xalq artisti adı idi. Sənətkarın qarşısında çox qapıları açmağa qadir olan Sovet İttifaqının xalq artisti adını da Bülbül nisbətən cavan yaşında qazanmışdı. Ancaq 1950-ci ildə o, bir başqa təltifə də layiq görülmüşdü - Stalin mükafatına (Stalinin ölümündən az sonra bu mükafat SSRİ Dövlət mükafatı adlandırılmağa başladı).

Bülbül gününə görə ən ali sayılan bu mükafata Azərbaycan xalq mahnılarının ifasına görə layiq görülmüşdü. Bu dövlət qiymətləndirməsinin sanballı çox ağır, dəyəri fəvqəladədir. Bu, sadəcə mədəniyyət hadisəsi deyil, bir siyasət məsələsidir. Sovet dövlətinin ideoloji maşınının gerçəkləşdirdiyi siyasətin təməlinə dayanan əsas qayə süni sovet xalqı yaratmaq idi. Milyonlarla insanın siyasi repressiyalar girdabına ürcəh edilməsi, dürlü deportasiyalarda əsas məqsəd elə xalqları cılızlaşdırmaq, üstün şəxsiyyətlərdən məhrum etmək, SSRİ-yə daxil olan müxtəlif xalqların ruhunu, milli özlüyünü rəndələyərək eyni biçimə uyğunlaşdırmaq, onları bir-birinin içərisində eridib itirmək, milli özelliyi amorf sovet xalqı olmaqdan ibarət manqurtlaşmış nəsillər yetişdirmək idi. Amma Bülbül Azərbaycan milli ruhunun ifadəsi olan el nəğmələrini elə əlçatmaz

yüksəkliyə qaldırmışdı ki, bu ucalığı həтта Kreml səviyyəsində etiraf etməyə vadar qalmışdılar. Ayrı bir xətt tutub gedən siyasəti məfkurə bu ülviiyyət müqabilində heyranlığını gizlədə bilməmişdi - məhz Azərbaycan xalq mahnılarının ifasına görə Bülbülə ən baş sovet mükafatını vermişdi. Bu, yalnız sənət zəfəri yox, həm də ilahi səsə siyasi qələbəsi idi!

...Bülbülün ömrü boyu ustad sandığı, öyrəndiyi, şəxsiyyətini və sənətini çox uca tutduğu şəxsiyyətlərdən biri Cabbar Qaryağdioğlu idi. Əvvəla onu - Cabbar Qaryağdioğlunu fitri istedadlı xanəndə kimi çox yüksək qiymətləndirirdi, bir neçə dəfə Cabbar haqqında məqalələr yazaraq onun təkərsız yaradıcılığının ayrı-ayrı məziyyətlərindən bəhs etmişdi. Həmin məqalələrində Cabbar Qaryağdioğlunu toy-mağar çərçivəsindən, Azərbaycan və Qafqaz hüdudlarından çıxararaq Avropanın ən məşhur vokalçıları ilə tutuşdururdu, bu müqayisədə Cabbarın onlardan bir baş ucada dayandığını təsdiqləyirdi. Həm də bu yanaşmanın parlaq həmvətəninə məxsusi sevgidən doğmadığını, elmi əsaslara söykəndiyini bəyan edərək göstərirdi ki, Cabbar avropalı müğənnilər kimi rahat akustik şəraiti olan salonlarda, səhnələrdə çıxış etməyib. O, daim el içində olub. Dağda-aranda, yayda-qışda, qızlarda-şaxtada oxuyub və səsi də nə səslər! Onun avazı üçüncü oktavanın "mi"sinə qədər gedib çatır. Digər tərəfdən, buna da diqqət yönəlmişdi ki, Cabbar Qaryağdioğlu xanəndəliyindən əlavə, həm də şairdir, nəfis qəzəllər yaradıb. Cabbar haqqında məqalələrində Bülbül bu məqamın da üzərində ayrıca dayanmışdı ki, ustad xanəndə həm də mahir bilicidir, yaddaşı incilərlə doludur, Azərbaycan xalq mahnılarının, el təsniflərinin ecazkar boğçasıdır.

Bülbül Cabbara bir də ona görə xüsusi rəğbət bəsləyirdi ki, Qaryağdioğlunun xanəndəlik meydanına gəlib məşhurlaşmağa başladığı vaxtlar - XIX əsrin sonları Azərbaycan musiqisində ciddi təbəddülatların baş verdiyi bir dövrə təsadüf etmişdi. İran musiqisinin təsirindən qurtulmağın, xanəndələrimizin farsca qəzəl oxumaq ənənəsinin səngiməsinin əsas səbəblərindən biri və əvvəlcisi Cabbar Qaryağdioğlu olmuşdu.

Cabbar Qaryağdioğlu farscanı da mükəmməl bilirdi. Bülbül bunu da yazırdı ki, Cabbar yüzdən artıq fars təsnifini oxuyurdu. Ancaq farscanı mükəmməl bilib-bilə, İran musiqisinə hərtərəfli aşına ola-ola, o tərzdə oxumağın bütün yollarına və şərtlərinə də vəqifliyi ilə yanaşı, Cabbar Qaryağdioğlu Azərbaycan təəssübkeşi idi. Çalışdı ki, musiqimizə yad nəfəslər dəyməsin, xarici boğazlar girməsin, daim Azərbaycan muğamının öz doğma ifa dili və üslubu ön sırada, üst qatda bərqərar olsun.

Özü dərya olduğundan Bülbül Cabbarın qədrini yan-yörədəkilərin hamısından daha yaxşı dərk edirdi, Qaryağdioğlunun gəzən xəzinə olmasına şəkki yoxdu, həmin səbəbdən də onu dəfələrlə Azərbaycan Xalq Musiqisinin Tədqiqi Kabinetinə çağırırmışdı, ifasında unudulan xalq təsniflərini, el nəğmələrini fonovallara yazdırırmışdı, bununla kifayətlənməmişdi, Cabbar mükəmməl savad sahibi olduğunu bildiyindən bunu da

rica etmişdi ki, həm muğamatımızın tarixi haqqında düşüncələrini, həm muğamatçılarımız barəsində xatirələrini qələmə alsın. Bülbülün Xalq Musiqisinin Tədqiqi Kabinetinin materialları arasında Cabbar Qaryağdioğludan həmin əlyazmaları da qalır.

Vaxtilə 12 vərəqlik o şagird dəftərlərindən birini vərəqlədim və gördüm ki, o üzlü-bu üzlü, demək, 24 səhifədə Cabbar Qaryağdioğlunun "Kürdi-Şahnaz" muğamı haqqında yazdıqları bir-birindən maraqlı və başqa heç bir qaynaqda əksini tapmamış son dərəcə maraqlı məlumatlarla doludur. Hansı muğamın haqan yarandığını heç kəs bilmir. Ancaq Cabbar "Kürdi-Şahnaz" muğamının hansı ildə, hansı ayda, hansı şəraitdə, hansı məclisdə, kimlərin iştirakı ilə təvəllüd tapdığını xəbər verirdi və bu sorğunun mötəbərliyini şərtləndirən həm də bu əmil idi ki, o yığnaqda Qaryağdioğlu özü də iştirak etmişdi. Cabbarın özünə ustad saydığı Molla Vəli adında bir oxuyan varmış. Cabbar həmin dəftərdə yazırdı ki, o məclisdə Molla Vəli "Şahnaz" oxudu, təvəqqe elədilər ki, sən "Kürdü"nü də gözəl oxuyursan, bəlkə "Kürdü" ilə "Şahnaz"ı birləşdirsən? Cabbar şahid durur ki, həmin məclisdə, mənim gözümün qabağında Molla Vəli "Kürdü" muğamıyla "Şahnaz"ı qovuşdurdu, həm də bunu elə ustalıqla elədi ki, sanki bunlar həmişə elə bir yerdə olubarmış.

Və "Kürdi-Şahnaz" muğamı həmin gecənin içərisin-

də belə yarandı, sonra başqa xanəndələr də həmin muğamı oxumağa başladılar.

Cabbar Qaryağdioğlu bütün bunlardan ayrıntıları ilə söz açır, o gecə Molla Vəlinin "Kürdi-Şahnaz"da hansı qəzəlləri oxuduğunu açıqlayırdı.

Cabbarın ərəb əlifbası ilə yazdığı o dəftəri əvvəldən-sonacan latın qrafikasına keçirtdim, mətndəki farsca şeirləri də dilimizə çevirdim və bu mühüm bilgiler insanımıza tez çatsın deyə yubatmadan 1992-ci ildə "Azərbaycan" qəzetində dərc etdirdim, daha sonralarsa geniş təhlillərlə elmi toplulara verdim.

...Üç yüzə qədər Azərbaycan xalq mahnısı ki onların neçəsi bu gün də oxunur, sevilir, dodaq-dodaq ötürülür, gələcəklərdə də həmişə yaşayacaq, onların çoxu bu gün unudulmuş ola bilərdi. Əgər Bülbül vasitəçilik etməsəydi, əgər Cabbar onları oxuyaraq fonovallara yazdırmaq zəhmətini öhdəsinə götürməsəydi.

Cabbar ömrünü sürdü getdi. Cabbarın köksündə onunla bir yerdə o mahnılar da gedəcəkdə, qovuşacaqdı torpağa, qalacaqdı keçmişin altında. Qızıl, ləl-cəvahirat torpağın altında qalır, zaman ötəndən sonra kimsə tapıb üzə çıxarır, sərvət həmin sərvətdir, bəlkə keçmişə nisbətən qiyməti artmış da olur.

Mənevi sərvətlər ötmüş illərin alt qatına gömüləndə, gedən isanların yaddaşında torpaq altına aparılarda onlar daha geri qayıda bilmir, insana qalan gecikmiş təəssüflər olur ki, niyə vaxtında tərpənmədik, xilas edilibiləcək yatırımları qoruyub-yaxşatmaqçün hərəkət etmədik.

Bülbül çox vaxt müsəlmanın sonrakı ağına saxlanan işləri vaxtındaca görüb. Cabbarı əyləşdirib

mikrofon qarşısında, həm onun yalnız köhnə qrammofon vallarının xışiltıları arasından eşitdiyimiz səsindən qat-qat aydın, təmiz olan saatlarla oxusunun bizə çatmasına səbəbkara çevrilib, həm də bu qədər el incisinə yoxoluşdan nicat verib, fonovalla yazılmış xalq mahnıları daha heç vaxt qeyb olmaq təhlükəsi ilə üzleşməsinlər deyə onları notlaşdırıb, xeylisini ayrıca kitabda nəşr etdirib.

Bülbül bunu da xatırlayır ki, o üç yüz civarında xalq mahnısını Cabbarın ifasında fonovallara yazaraq Xalq Musiqisinin Tədqiqi Kabinetimiz qəbul edəndən sonra qocaman xanəndəyə qalın bir zərf təqdim elədim ki, belə işlər üçün dövlət vəsait ayırır, buyurun götürün, bu da sizin zəhməthaqqınızdır.

Cabbar Qaryağdıoğlu bu təklifi eşidincə pejmürdə olur. Qayıdır ki, professor, o pulu mən götürmərim. Mən sizə öz malımı verməmişəm ki, əvəzində haqq alam. Oxuduğum, sizə təhvil verdim mahnılar elinkidir. Mən də eldən götürüb istifadə etmişdim, yenə xalqa qaytarıram ki, gələcəkdə də yaşasın.

Savab işlər görən, millətçün can yandıran Bülbülün xoşbəxtliyi idi ki, belə mələk təbiətli, saf, nurlu, qəlbi və ruhu geniş insanlarla əl-ələydi.

...Bakı küçələri o cür izdihamlı yolasalmaları XX yüzil boyu bir neçə dəfə görüb: əsrin əvvəlində Həsən bəy Zərdabi ilə ayrılıqda, cavan yaşında namərd gülləsinə qurban olan Hüseyn Ərəblinskiylə vidalaşanda, Üzeyir bəyi, Səməd Vurğunu itirəndə və bir də Bülbül son səfərinə çıxanda. O vaxt gənc Əli Kərim misraları doluxsunan şeir yazmışdı - özü özünü oxuya-oxuya əbədi səfərə yola salan, öz canlı avazıyla sükut evinə, son mənzilinə doğru gedən, ölümün diriliyini əlindən almaqda aciz qaldığı Bülbülə həsr edilmiş kədər və zəfər şeiri.

İnsan dəryasında bir qayıq kimi
axdı tabutun.
Bu zaman cəh-cəhlə ucaldı səsin,
Ucaldı,
Söylədi: - Qəmi unudun.
Hamı fikrə getdi,
səni dinlədi.
Coşub bir-birinə dedi min könül:
Hamitək ölümə məruz Bülbül
Oxuyub dəfn edir ölümsüz Bülbül.

1961-ci il sentyabrın 27-də - Bülbülün vəfatının ertəsi günü onu Fəxri xiyabanda torpağa tapşıracaqdılar. Dəfndən öncə oradaca mikrofonlar quraşdırılmışdı. Matəm mərasimi gedirdi. Vətən ömrü boyu millətin rəmzi olmuş, şirin ana dilimizdə bu yurdun nəğmələrini oxumuş Bülbülə vidalaşırdı. Ancaq sovet dövrü idi, zamanın rəngi həmin qara gündə də qırmızı idi.

Bülbülün matəm mitinqi rus dilində açıldı, rus dilində yekunlaşdırıldı, əvvəldən-sonacan da rus dilində aparıldı. Başqa yerdən gələnlərin rusca danışmasına söz yox, ancaq özümüzdən çıxış edənlər də rusca danışdı. Onlara bununla bağlı xüsusi göstəriş verilməmişdi. Onsuz da deyilməmişdən hər kəs anlıyırdı necə eləmək lazımdır. Zəmanənin, siyasətin tələbi belə idi.

Dünyadan gedənimizi ərəbcə yola salmağa bizi əsrlər öncədən alışdırmışdılar. Sovet dövrü də bu sıraya ruscanı əlavə elədi. Amma o dövrün bir başqa ənənəsi də vardı. Obirini deyəndə bunu da yaddan çıxarmayaq. Sözdə bu dövlət fəhlənin-kəndlininki idi. Ona görə də hər yerdə xalaxətrin qalması da olsa, fəhləni, kəndlini qabağa buraxırdılar. Hər böyük, kiçik məclisdə əmək qəhrəmanlarına da söz verirdilər. Bülbülə ayrılıq günü də istisna deyildi.

Bir qabaqcıl neftçi də dəvət eləmişdilər ki, ürək sözünü desin. Sovet hökuməti fəhləyə, kəndliyə canı çıxanacan işləməyi öyrədə bilmişdisə də, onun dilini hələ axıracan ruslaşdırmağı bacarmamışdı. Fəhlə olduğuna görə, kəndli olduğu üçün də ona hələ güzəştə gedirdilər.

Və Bülbülə ayrılıq günündə neftçi Fazıl Məmmədov da ana dilində danışdı. Oxuduğu bircə nəğmə ilə Azərbaycan neftçisinə yenilməz abidə ucaltmış Bülbülə sonsuz məhəbbətlə danışdı: "Ölüm xalqımızın ən ləyaqətli oğullarından birini - görkəmli nəğməkar Bülbül Məmmədovu sıralarımızdan qopardı. Bu ağır itki Bakı neftçilərini xüsusilə kədərləndirir. Bakı neftçiləri Bülbülü yaxşı tanıyır və çox sevirlər. Bakı neftçiləri unudulmaz Bülbülü bir daha ona görə sevirlər ki, o öz mahnılarında həyatımızın gözəlliyini, vətəni, sovet adamlarının qəhrəmanlığını, əməyini tərənnüm etmişdi. O, sənaye müəssisələri və kolxoz tarlaları zəhmətkeşlərinin, xüsusən Bakı neftçilərinin tez-tez əziz qonağı olardı".

Qabaqcıl neftçi danışdı, matəm mərasimindəkilər onu dinləyirdi. Amma o danışdıqca hər kəsin qulağında Bülbülün "Neftçi Qurban" deyən məlahətli avazı əks-sədalanırdı.

O gün rus dilində aparılan həmin vida mərasimində Bülbül özü də oxuyacaq. Bir vaxtlar ustadı Üzeyir bəyin ayrılığına oxuduğu ağı - "Sənsiz"-i indi özü üçün oxuyacaq. Oxuyacaq və rus dilində gedən o mərasim ana dil ilə dolacaq. Bayaقدan kimlərin, hansı dildə, nələrisə deməsi uçub gedəcək. Qulaqda, ürəkdə, yaddaşda qalan Bülbülün səsi, Bülbülün ana dili olacaq!..

...Həmin qüssəli ayrılıq gününün astanasında, ölüm gecəsinin heç bir narahatlıq hiss edilməyən axşamında Bülbülün ürəyindən şirin bir arzu keçibmiş. Elə səbəbsiz-filansız, durduğu yerdə birdən deyibmiş ki, kaş indi Cərcə qovunu olaydı, yeyəydik. Sözdü, demişdi.

Zövcəsi Adilə xanım illər ötəndən sonra da o anları həmişə həm xiffətlə, həm də elə həmin axşamdan bəri soyumayan heyərlə xatırlayırdı. Danışdı ki, qəfildən sanki möcüzə baş verdi. Bülbülün yaxın dostu vardı - Hacı Sadıqov. Zəng vurdu ki, bəs mənə iki əla Cərcə qovunu gətiriblər, boğazımdan keçməz, istəyirəm birini Bülbülə göndərim. Adilə xanım bunu da söyləyirdi ki, telefon zəngi barədə Bülbülə bir söz demədən dərhal Çingizi çağırıb göndərdim Hacıgilə. Az sonra mən qovunu dilimləyib podnosda Bülbülün qarşısına qoyanda mat-məəttəl qaldı: "Heç təsəvvür eləməzdim, bu ki möcüzədir", - dedi.

Ömrü boyu möcüzələr yaratmış bir insan adi həyat gözənilməzliyinə sidq ürəkdən təəccüblənir, bunu əsl möcüzə hesab edirdi. Ancaq o hadisə həmin axşam

oldu bitdi, o təhər möcüzəyəoxşar təsadüflərin ömrü çox çəkmir. Dəqiqələr, saatlar, günlər ötür, çılgın təssürat soyuyur.

Bülbülse səsinin hər gəlişi ilə, hər eşidilişi ilə möcüzədir axı! Bu möcüzə heç vaxt bitməyəcək axı! Nə qədər ki füsunkar Bülbül avazı eşidilir, həmin möcüzə davam edəcək. Əlli il, yüz il, min il, nə qədər bu xalq var, o qədər!..

Şair Süleyman Rüstəmlə Bülbül qonşu idilər, dost idilər, ruh qardaşları idilər. Həmin üzüntülü 27 sentyabr gününün - bu vidalaşmadan öncəki gecəsində Süleyman Rüstəm üreyinin bütün Bülbül yağısını təsirli misralara çevirmişdi:

Bülbül, bilir aləm ki, vətən, yurd çəmənindi,
Bağlardakı güllər də, çiçəklər də sənindi.
Biz vəcdə gələrdik o gözəl mahnılarından,
Sən müjdə verərdin elə sənət baharından.
Gəncdin hələ, qəlbinlə, könül nəğmələrinlə,
Bir dost kimi hər vaxt sevinərdik zəfərinlə.
Kim can verəcək, söylə görək, "Sənsiz"ə sənsiz?
Bir an belə sən olmadın ömründə vətənsiz.
İlk gündən, əziz dost, ey qəlbi təmiz dost!
Oldun vətəninçin əziz övlad, heyhat! Yənə heyhat!
Getdin, niyə, dostum, belə erkən aramızdan?
Var oldu ürəklərdə yerin, ey böyük insan.
Ey mahnıların şairi! Ey hər sözü göyçək!
Torpaq ananın qoynuna girsən də oğultək,
Hər an səni xatırlayacaq, mənəcə, könüllər,
Haqqında sənin söyləyəcək şanlı nəsilər.
Elçün uzun illər yənə Bülbül kimi ötdün,
Bülbül kimi gəldin, yənə Bülbül kimi getdin.

O gündən, o qəmgin hicran saatlarından çox illər keçib. Həmin ağrılı gündə danışanları, köks ötürənləri vaxt özüyə alıb aparıb. Ancaq Bülbülün "Sənsiz" deyən səsi həmin gün necə idisə, bu gün yənə o cür canlı, o təhər təzə, o sayaq doyulmazdır. Və nə qədər ki Bülbülün səsi bizimlədir, Azərbaycanlıdır, heç vaxt onsuz olmayacağıq.

...O binada ki Bülbül yaşayıb, ora adi məkan deyil. O binanın daimi sakinləri bütün Azərbaycanın tanıyıb saydığı bəslədiyi şəxsiyyətlər idi. Bir vaxtlar hər gün o pillələrlə Üzeyir bəyin məsləkdaşı bəstəkar Müslüm Maqomayev qalxıb-enərmiş, Məmməd Səid Ordubadi-nin də mənzili oradaymış, Elmlər Akademiyamızın ilk prezidenti Mirəsədulla Mirqasımovun da, Mirzə İbrahimovun da, Ağasadiq Gəraybəylinin də ünvanı bura idi. Bülbülün mənzilində yüz dəfələrlə olmuşam, indi də hərdən-hərdən baş çəkirəm. Hər dəfə o dəhlizdən keçəndə, o otaqlara daxil olanda, indi Bülbülün adını

daşıyan eyvana çıxanda düşünürəm ki, hər halda vaxt məsafəsi çox uzaq deyil, hələ məktəbə getmirdimse də, Bülbülün həyatda olduğu - bu mənzildə addımladığı, burada nəfəs aldığı, burada yaşayıb-yaratdığı, gələcəkdə insanları heyrləndirəcək möcüzələri bu evin içərisində hazırlayıb yetişdirdiyi çağlarda artıq mən varammış. Yəni bu tarix-adam tarixcə bizdən, sən deyən, uzaq da deyil.

1937-ci ildən ta ömrünün sonunacan - 1961-ci ilin 26 sentyabrına qədər Bülbül burada yaşadı. Və Tofiq Quliyev - Bülbülün yetirmələrindən biri mənə nağıl eləyirdi ki, maestro bəzi dərslərində tələbələri evə dəvət edirdi. Elə otaqlardan birində otururduq. O dərsləri ki danışmalıydı, onları danışdı, o şeyləri ki öyrətməli idi, onları öyrətdirdi, sonra da keçirdi Allah-bəndə söhbətinə. Danışdı başına gələnlərdən, ömründən keçənlərdən. Qarabağ xanəndələrindən bəhs eləyirdi, Gəncədə ötən günlərini yada salırdı, İtaliya xatirələrini söyləyirdi, ayrı-ayrı qastrollarla, müxtəlif konsertlərlə, cürbəcür çıxışlarıyla bağlı hərsi bitməsinə heç istəmədiyin hekayət kimi maraqlı yaddaşlarını bizimlə bölüşərdi, axırda da saatına baxıb deyər ki, "Hə, yükünüz artdı, durun gedin".

Bu sadə sözlər, Bülbülün oxuları kimi, zahirən adama sadə gəlsə də, bitib-tükənmez gözəlliklər daşıyan ifaları sayaq düşündürəndir. Bülbül varlığıyla, yaratdıqlarıyla, yalnız o zaman tələbələrinə söylədikləri ilə yük artırırdı.

Bülbül bütün doğurduqlarıyla, millətinə yadigar qoyub getdiyi solmaz irslə öz yaşadığı illərdə də, həyatda olmadığı çağlarda, indi bizim var olduğumuz günlərdə də, qarşıdan gülümsəyən gələcəklər içərisində də həmişə yurduna, millətinə yük artırmış və artırmaqda davam edən Vətən yavrusudur.

Nə qədər ki o irs azərbaycanlıdır, Bülbülün səsi bu yurdla, bu millətlədir, Bülbülün özü də Azərbaycan insanıyla həmişə nəfəs-nəfəsə, ürək-ürəyə qalacaq, Bülbül bütün gələcəklər içərisində də millətin ruhunu gözəlliklə süsləməkdə davam edəcək, demək, yənə iş başında olacaq - Pərvərdigarın ona tapşdığı millətinin mənəviyyət yükünü artırmaq vəzifəsini davam etdirəcək.

Bu səs Bülbülün səsi, bu səs vətənin səsi,
Nə qədər bu millət var, o səda yüksəlsə.

Hər birimizin və bütöv millətin yükünü artırma biləcəklərə elə ehtiyacımız var ki, elə qərubsəyirik ki, onlardan ötrü!..

Gün ötdükcə də onların yeri daha artıq görünür!

ПУТИ К УНИВЕРСАЛИИ

Изалий ЗЕМЦОВСКИЙ

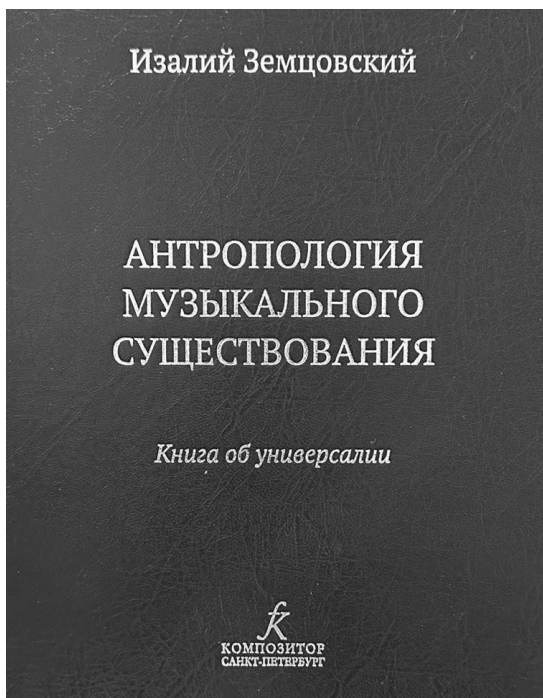
Не всё, что касается музыки, – музыкознание, равно как не всё, что касается человека музыкального, – антропология музыкального существования. Музыкальное человекознание оказывается предметом нескольких самостоятельных дисциплин, среди которых свое особое место вправе занять и выдвигаемая мною антропология музыкального существования (АМС). Обозначу три исходных базовых постулата АМС – (1) музыкальная интонация принципиально отличается от речевой, (2) она отприродно существует в двух реальностях – реально реальной и реально имажинативной, и 3/ она вочеловечена в НМВ. Наиболее показательный пример необходимости этой дисциплины демонстрирует опыт определения феномена интонации на ее еще не вполне

установившемся языке. АМС предлагает нечто небывалое – оказывается, в музыкальную интонацию можно воплощаться и перевоплощаться. Интонация способна вочеловечиваться, обретать индивидуальность, становиться музыкальным портретом личности или общества, делать их, в процессе творчества, лучше и больше самих себя, то есть выступать их действенным портретом, а не застывшим фотоснимком.

Признание тотальной двумирности существования творца помогает идентифицировать единственную абсолютную универсалию музыкального существования, обусловленную этой двумирностью, – универсалию нерасчленимости реального и имажинативного, социального (в узком и широком смыслах слова) и художественного, – той нерасчленимости, которая составляет природу музицирования, как она воплощается в фигуре НМВ. На уровне текста музыкальных универсалий не существует: безнадежно искать глубинно общее там же, где находятся обозримые отличия. И типологическое с его перечнями распространенных признаков не в состоянии заменить собой действительно универсальное. Абсолютных (то есть не имеющих исключений) и не тривиальных универсалий музыка как искусство не знает. Необходима

смена парадигмы, в свете которой музыковедчески неочевидное становится очевидным в свете АМС. Поэтому АМС – наука об универсалии (в единственном числе), универсалии не музыки, а музыкального существования.

Ключевые слова: универсалия, музыкальное существование, человек музицирующий двумирный, двумирие, мелосфера, Я/Мы-интонация



«Дело книги, собственно, акушерское дело, – способствовать, облегчить рождение, но что рождается, за это акушер не отвечает».

А. И. Герцен¹

От влюбленности в музыку к музыкальной композиции, от сочинительства к музыкознанию, от теории и истории музыки к музыкальному (и не только) фольклору, от этномузыкологии к world music, от музыки мира к общечеловеческому, всех роднящему, но не уравнивающему – к тому загадочному и светоносному, что просвечивает в каждом индивидуально неповторимом в его творческие моменты. Таков, в самом летучем охвате, мой личный жизненный путь к искомому универсальному, счастливо обнаружившемуся в постулируемой мною *антропологии музыкального существования* (сокращенно АМС).

В своей книге² я рассматриваю АМС как самостоятельную научную дисциплину, посвященную раскрытию единственной в мире музыки универсалии музыкального – и прежде всего *музыкально-ментального* – существования Человека Музицирующего. Абсолютных (то есть не имеющих исключений) и не тривиальных универсалий *музыка как искусство* не знает. (Ее акустические, биологические и психофизиологические механизмы как сами собой разумеющиеся меня здесь вообще не занимают)³. «Книга об универсалии» – своего рода вызов на современном книжном рынке про универсалии самого разного рода – от философских до мировоззренческих, от культурных до лингвистических, от историографических до локальных, от фольклорных до универсалий восточных культур⁴.

Проблема универсалий стара, но не устаревает. Раздираемое бесчисленными противоречиями человечество нуждается в осознании своего единства как никогда. Моя книга о том, что всех нас объединяет музыкально. О том, что *музыка едина* – как «всё человечество едино» (Л. Я. Штернберг), как «вся последовательная смена

людей есть один человек, пребывающий вечно» (Блез Паскаль). Осознать это не просто.

Высокопрофессиональные коллеги ищут, множат, организуют в типы и пересчитывают универсалии своей области знаний; я же предлагаю обнаружить хотя бы одну, но такую, в которую можно погрузиться, дать ей вочеловечиться и в ней жить, создавая, – абсолютную универсалию музыкального творчества, для изучения которой я готов даже предложить новую научную дисциплину. И не мудрено – в творчестве «ты оперируешь всеми возможностями человеческого существования»⁵. Вот этому «ты оперируешь» и предстоит стать героем искомой антропологической дисциплины – АМС.

В конце 2011 года, в самый разгар моей затянувшейся работы над книгой, сначала онлайн, а в 2013 году и в SAGE журнале *Psychology of Music* появилась большая статья Стивена Брауна (Канада) и Джозефа Жордания (Австралия) об универсалиях в музыках мира⁶. В ее заключении содержится призыв «заново ввести сравнительный подход, который уже давно отсутствует в этномузыкологических кругах, – такого рода подход, который поддерживали основатели сравнительного музыкознания. ... Есть слишком много важных вопросов, на которые нельзя без него ответить (такие, например, как музыкальная классификация, происхождение музыки, межкультурные сравнения, динамика музыкальных изменений во времени и пространстве). Настало время для нового движения в сравнительном музыкознании, чтобы в полной мере воспользоваться изумительной музыкальной базой данных, создаваемой этномузыкологами, и ответить на многие критические вопросы, которые вызывают широкий интерес среди ученых за пределами музыкознания»⁷.

¹ Герцен А. И. Собрание сочинений в 9 томах. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1955. – С. 84.

² Земцовский И. Антропология музыкального существования: Книга об универсалии. Санкт-Петербург: издательство Композитор. 2023. – 528 стр.

³ Во всяком случае, музыкознание их не знает. «Существуют только акустические универсалии физического мира и биопсихологические универсалии мира человеческого» (Meyer, Leonard B. (1918–2007). *A Universe of Universals* // *The Journal of Musicology*. Vol. XVI. Number 1. – Winter 1998. – P. 6.).

⁴ См. в хронологическом порядке: *Universals of Language*. Second Edition. Edited by J. H. Greenberg. Cambridge MA: MIT Press. – 1966. – 337 pages; Успенский Б. А. Проблема универсалий в языкознании // *Новое в лингвистике*. – Вып. 5. – Языковые универсалии. М.: Прогресс. – 1970. – С. 5–30; *The World of Music*. Vol. XIX. No. 5. 1977

– здесь опубликовано 8 статей по проблеме музыкальных универсалий (Bruno Nettl, John Blacking, Frank Harrison, Gertrude P. Kurat, Mantle Hood, Tran Van Khe, Jean-Jacques Nattiez, Alan Lomax); Meyer, L. B. *A Universe of Universals* // *The Journal of Musicology*. Vol. XVI. Number 1. Winter 1998. – P. 3–25; Левин Г. Д. Проблема универсалий в Средние века и сегодня // *Философские исследования*. 1999. № 3. – С. 39–50; Nettl, B. *An Ethnomusicologist Contemplates Musical Universals* // N. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.). *The Origins of Music*. Cambridge MA: MIT Press. – 2000. – P. 463–472; Универсалии восточных культур. Отв. ред. М. С. Степанянц. М.: Восточная литература РАН. – 2001. – 431 стр.; Неретина С. С., Огурцов А. П. Пути к универсалиям. СПб.: РХГА, 2006. – 1000 стр.

⁵ Бродский И. А. Большая книга интервью. Второе издание. М.: Захаров, 2000. С. 634.

⁶ Brown, Steven, Jordania, Joseph. *Universals in the World's Musics* // *Psychology of Music*. 2013. Vol. 41. № 2. – P. 229–248.

Авторы этого призыва правы: сравнительные исследования, к числу которых традиционно относятся и работы об универсалиях, всё еще редкий гость в современной науке о музыке. Кембриджский музыковед, например, констатирует это без тени сомнения: «Понятие музыкальных универсалий стало, *разумеется*, очень непопулярным – как в этномузыкологии, так и в западном музыкознании. Заметное исключение – статья Бруно Неттла (2000)⁸». Между тем известна и более ранняя статья патриарха американской этномузыкологии Бруно Неттла (1930–2020), датируемая знаменательным для меня 1977 годом¹⁰. Автор представил там опыт гипотетической типологии четырех предположительных универсалий, впервые выстраивая их наподобие концентрических кругов и беря сам этот термин в кавычки. Статья заканчивалась вопросительно: «Возможно ли, что поиск универсалий станет когда-либо центральной задачей этномузыколога?» Браун и Жордания еще в 2013 году в своей пространной совместной статье на страницах авторитетного журнала ответили на этот вопрос отрицательно¹¹. Следуя Неттлу и уповая на сравнительный метод, авторы предложили свою типологию намеченных им четырех категорий предполагаемых музыкальных универсалий, относящихся к культурам самых разных народов мира, группируя и по возможности детально перечисляя 70 таких характерных черт как звуковысотность, ритм, мелодическая структура, форма, вокальный стиль, выразительность (темп, динамика и т.п.), инструменты, исполнительский контекст (включая функциональность), содержание (например, наличие словесного компонента) и, наконец, поведение (коллективное, индивидуальное, терапевтическое, педагогическое и др.). На сегодняшний день это самая убедительная и развернутая систематизация более или менее очевидных *предполагаемых универсалий* музыки устной традиции в международном, межэтническом, межкультурном охвате. Разумеется, со временем она может (и должна) быть расширена и усовершенствована, но принцип ее ясен – в основном, это перечень *статистических* (и чаще всего неполных) универсалий в *типологической* перспективе.

Не отрицая важности и актуальности подобной методологии (которой я сам неоднократно пользовался) для целого ряда этномузыкологических

исследований, в книге «Антропология музыкального существования» мною избран принципиально другой путь, радикально отличающийся от предложенного Неттлом и развиваемый его последователями. Я не отдельные признаки музыки мира выявляю, перечисляю, группирую или тестирую на всеобщность, но вообще оставляю поиски и подсчеты отдельных очевидностей за пределами музыкознания и всех смежных музыковедческих наук и перехожу к выявлению одного единственного и безусловного признака всех музык мира, который нахожу не в музыкальных текстах, как угодно сходных, а в творческой личности, в фигуре и ментальности музицирующего музыканта, существующего в мире музыки. Образно говоря, в фигуре того самого, согласно Паскалю, «одного человека, пребывающего вечно».

Соответственно, мой предмет – не музыка с ее признаками, не музыкальные тексты, бесконечно фиксируемые, а музицирующий человек и специфика его музыкальной креативности. На время я покидаю музыкознание, чтобы обосновать по сути другую науку, входящую в орбиту не искусствоведческих, но антропологических дисциплин. Она обретает у меня, повторяю, свое особое название – Антропология Музыкального Существования (АМС), равно как и герой моей науки получает свое особое имя – Человек Музицирующий Двумирный (в латинском выражении, более привычном для всех homo) Homo musicans bimundi (сокращенно НМБ). Мои пути и озарения привели меня к единственной бесспорной универсалии, но универсалии не музыки, а музыкального существования.

Признаем очевидное: не всё, что касается музыки, – музыкознание, равно как не всё, что касается человека музыкального, – антропология музыкального существования. *Музыкальное человекознание* является предметом нескольких самостоятельных научных дисциплин, среди которых свое особое место вправе занять и выдвигаемая мною АМС.

Моя книга – итог многолетнего исследования. Пути же к ней читатель найдет в опубликованных фрагментах дневника. Но читать их надо уметь. Пожалуй, они обращены к музыкантам повышенной чуткости, способным распознать и охватить самые различные воплощения двумирности, начиная с фиксации озарения 1977 года о глубинном подобии интонации и жанра и кончая распознаванием

⁷ Brown, Steven, Jordania, Joseph. Universals in the World's Musics. – P. 243.

⁸ Nettl, B. An Ethnomusicologist Contemplates Musical Universals // N. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.). The Origins of Music. Cambridge MA: MIT Press. 2000. – P. 463–472.

⁹ Bispham, J.C. Bridging the Gaps – Music as a Biocultural Phenomenon. Commentary on 'In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology' by Clayton, M., Sager, R., & Will, U. // European Meetings in Ethnomusicology. Vol. 11. – P. 78–79 (footnote 36). (Курсив мой. – И.З.).

¹⁰ Nettl, B. On the Question of Universals // The World of Music. Vol. 19. No. S. 1977. – P. 2–7.

¹¹ Brown, Steven, Jordania, Joseph. Universals in the world's musics // Psychology of Music. 2013. Vol. 41. № 2. P. 229–248.

исходного для АМС одного и того же, лишь различно выраженного (различно воплощаемого) на бесконечно разных уровнях музыкального существования. Уверен: мой сотворческий читатель поймет главное – *двумирность вездесуща и принимает самые различные формы*. Только сейчас я вспоминаю Гельвеция: «Новая идея появляется в результате сравнения двух вещей, которые еще не сравнивали»¹². Именно это произошло со мной в результате сравнения жанра и интонации. И тогда же начался архитрудный процесс рационализации осознанного озарения – процесс, потребовавший десятилетия интеллектуального труда и приведший к обоснованию АМС.

Тогда, в 1977 году, это подобие появилось передо мной в ослепительном свете счастливого озарения, когда *музыкальное* и *социальное* оказались очевидно и нерасторжимо связанными (взаимосвязанными!) как в интонации, так и в жанре. Больше того – они оказались по-своему *совпадающими* в каждом из этих феноменов, причем совпадающими без всяких посредствующих звеньев, и обладающими к тому же порождающей силой. Спрашивается, однако, насколько понятным окажется излагаемое здесь столь кратко и бегло? Прав был В. В. Налимов: «наверно, всё воспринималось бы иначе, если бы вновь узнанное преподносилось в метафорической форме, допускающей многозначные образы, размытые высказывания, как это умели делать мыслители древности»¹³. Увы, ясность – в чем мы не редко убеждаемся – не всегда достижение, но всегда потеря.

Ярчайший (и труднейший), с моей точки зрения, пример особости АМС как научной дисциплины демонстрирует опыт определения феномена интонации на ее, АМС, еще не вполне установившемся языке.

Все рассуждения об *интонации вообще*, как об отдельно взятом феномене, в АМС не работают. Музыкальная интонация, по природе своей, не звучание, а созвучание – не в смысле текстурной интервалики, аккордики, ансамблевых голосов и т. п., но созвучание как *встреча* исполнения и восприятия, звука-тона и тонового слуха. Интонация жива *откликом* на себя – соинтонированием. Поэтому музыка существует исключительно во множественном числе – не только потому, что есть самые разные музыки, но потому, что *всегда* имеется неразделимая *исходная пара* – музыка и каждый из нас, музыка и все мы.

АМС предлагает нечто небывалое – оказывается, в музыкальную интонацию можно воплощаться и перевоплощаться. Интонация способна *вочеловечиваться*, обретать индивидуальность, становиться

музыкальным портретом личности или общества, делать их, в процессе творчества, лучше и больше самих себя, то есть выступать их *действенным* портретом, а не застывшим фотоснимком. Как музыкальное ядро АМС, она обретает творческую орудийность, делающую человека музицирующего двумирным.

В книге впервые идет речь именно об этой концепции интонации – не музыковедческой и не лингвистической, но антропологической *музыкально*. Об интонации – атрибуте НМВ, понимаемой в качестве центрального звена АМС – то есть как «я, существующий музыкально». Или, как отныне я предпочитаю говорить, «Я/Мы-Интонации».

НМВ, захваченный исследовательским вниманием в акте музицирования, принадлежит обоим мирам – земному и небесному, здесь-и-сейчас имеющему место быть и имажинативному мелосферическому, обыденно речевому и музыкальному, прозаическому и поэтическому, волшебному существующему (то есть так или иначе творящему) в уникальном режиме сосуществования двух гравитаций, земной и музыкальной (ладо-ритмо-интонационной). И потому он всегда выше самого себя – он творит *вселенную* музыкальных смыслов. Все характеристики НМВ, обозначенные в моей диаграмме, осмысляются через его творческую личность и все зависят от нашего понимания интонации как специфически музыкальной формы существования этой личности, как изнутри организованного единства всех ее признаков.

Таким образом, интонация, как и слух, это сугубо антропологический феномен. Она – тест на нашу имажинативную способность, на активность восприятия, близкую творческой. Без включения воображения (мысленного представления) интонация ни для кого не возникает. Интонация – это *мы* в музыке, это *проверка* нашей готовности *существования* в музыке. Речь в АМС идет об интонации как атрибуте не только музыки, но и НМВ, понимаемой как «я, существующий/мы, существующие музыкально».

Интонация *становится собой* только при встрече с музыкальным слухом. Иначе говоря, она не может стать собой, не становясь одновременно *тобой, мной, им, ею, нами, ими, вами*. Интонация *существует в соинтонировании*. В АМС соинтонирование важнее интонирования, ибо без соинтонирования нет и интонирования.

Для АМС не бывает абсолютно чужих интонаций: она зиждется на непрерывном созидании «Я-интонаций». В принципе, потенциально, любая интонация может стать твоей «Я-интонацией», если она проходит все четыре нижеследующих этапа:

¹² Клод Адриан Гельвеций. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1974. Т. 2. – С. 581.

¹³ Налимов В.В., Дрогалина Ж.А. Реальность нереального. М.: издательство «Мир Идей», АО АКРОН, 1995. – С. 183–84.

услышать – значит *присвоить*, *присвоить* – значит *превратить* (а не просто *сделать своим*), *превратить* – значит *создать*, *создать* – значит создать «я-интонацию».

Согласно АМС, не прошедшее *через я* – не интонация. А процесс этого прохождения через «я» всегда нечто прибавляет и убавляет – прибавляет к любой и убавляет (отнимает) от любой извне входящей интонации. Нет превращения, нет твоего прибавления-убавления – нет интонации.

С интонационной точки зрения суть АМС проста: никто *за тебя* интонацию не ощутит и не произведет. Ты должен ощутить и произвести её сам. И только эта – твоя собственная – творческая активность *включает* музыкальное существование во всех его ипостасях. Если Ты действительно воспринимаешь интонацию, то только в двух качествах – как Я-Интонация и/или как Мы-Интонация. Понятно, что это ничто иное как индивидуальная и/или коллективная идентичность интонирования. (Поясняю: Я-Интонация не есть непременно и только самовыражение: это скорее условие, необходимость, *sine qua non* музыкального существования).

Обозначу три исходных базовых постулата АМС – (1) музыкальная интонация принципиально отличается от речевой, (2) она отприродно существует в двух реальностях – реально реальной и реально имажинативной, и 3/ она вочеловечена в НМВ.

Идентификация музыкальной интонации с человеком музицирующим, будучи взятой в качестве исходной, единственно, с моей точки зрения, открывает дорогу для всех иных ее *антропологических определений*. Понять НМВ значит понять интонацию, и наоборот. То и другое невозможно без имажинации, без работы воображения. Понять природу интонации означает понять природу музыки и природу музыканта, что такое музыка и что из себя представляет музыкант. Постулируемая концепция интонации становится ясной только в свете гипотезы о *двумерной* природе музыкального существования. Поэтому интонация не выдерживает никакого *одномирного определения* – она отприродно двумерна. Она всегда представляет (охватывает) два мира – мир реального звучания и мир звучания воображаемого, имажинативный мир реального созвучия. Мы, НМВ, в каждый момент полноценного музицирования *слышим* оба мира, ибо *созвучим* – своим всегда активным внутренним слухом. Интонация – субстанция музыкального сосуществования.

Вдумаемся: интонирование может (и должно) быть понято как акт тройного творения: 1/ музыки, 2/ себя, 3/ мелосферы. Всё в интонировании происходит через себя (НМВ) – в центре всегда «я/мы». *Создавая* интонацию, НМВ *создается* интонацией. Он сам становится «Я-интонацией» (его «группа» становится «Мы-интонацией»). Но это не только его персональное богатство – это его

космическая мощь, это его *небо* (т. е творчество) на земле, его мелосфера. Согласно концепции АМС, только активированная музыкантом интонация предполагает мелосферу. Если благодаря музыкальному звучанию появляется в имажинации НМВ мелосфера – значит мы имеем дело с интонацией (и, соответственно, с соинтонированием). Будучи реально-имажинативным феноменом, интонация *включает* («подключает») мелосферу как мир имажинативного существования музыки, её адресованности, и музыка становится не только земным, но и мелосферическим феноменом.

Чтобы осознать АМС, необходимо прежде всего понять сущность двух *фундаментально взаимосвязанных* идей: двумерности НМВ и интонации как двумерного феномена. Именно двойная природа интонации объясняет уникальную силу интонирования – одновременно антропоцентричную, адресованную человеку, и в то же время мелосферную, адресованную скорее к мечте человека, к его извечной тоске по «неизвестной родине» (М. Пруст). *Всё сказанное музыкой как бы удваивается* – говорит нашему социальному «я» и нашему музыкальному «я». Совпадение-слияние этих двух интонаций и двух наших «я» создает катарсис – ибо музыкальное «я» *побеждает* – уносит прочь от приземленно-социального (назовем его «социологическим»), возвращает на «неизвестную родину» – происходит актуализация нашего *музыкального* существования.

Интонация, если угодно, это волшебный ключ в мир музыкального существования. И этим ключом владеет каждый Homo musicans, открытый восприятию как соинтонированию, соинтонированию как сотворчеству. Иначе говоря, музыка в АМС интонационна дотоле, доколе ее интонация есть в то же время и *наша* интонация. Поэтому проникнуть в *эмбриологию* интонации (каждый раз заново имеющую место) – значит приблизиться к пониманию сущности музыки. Дело в том, что *внутри* интонации невидимо *существует* Homo musicans со своим *этнослухом* и всеми вытекающими из него последствиями. Поэтому, без преувеличения, интонация – это НМВ, и в этом суть и секрет *соинтонирования* как креативного пребывания в субстанции интонации.

Будучи так понимаемая, интонация пребывает в сердцевине АМС. К тому же интонация – субстанция *порождающая*. В этом состоит ее коренное отличие от интонации немзыкальной. В ней – апофеоз музыкального творчества: не просто музыки как искусства, но именно музыкального существования, понимаемого как *бытие в творчестве*, то есть *порождающее* бытие.

Если сущность интонации – целенаправленность, то интонация не может не обладать *порождающей энергией*. И если это так, тогда выявляется ее основной закон, аналогичный однажды сформулированному мною закону жанра и традиции¹⁴, а именно – *доколе она порождает* (и

тем самым отвечает восприятию), дотоле она интонация (живая, говорящая, несущая свой смысл)¹⁵. Этим определением я очень дорожу. В нем схвачена *одновременность* закрытости и открытости интонации как интонирования, ее отприродной *слитности* (абсолютно неразделимой слитности музыки и немусыки в музыке) и отприродной же и в высшей степени своеобразной *развернутости*.

Порождающая энергия интонации существует дотоле, доколе существуют ее адресованности, ее целенаправленность, причем *всегда и сразу* в двух направлениях: *вовнутрь* музыкальной композиции, как сила ее продвижения, построения, развития, роста – короче, самореализации в формотворчестве, *finis sui*; и *вовне* музыкально-созидательной активности как таковой, то есть к ее явным или неявным адресатам, какими бы они ни были – социальным или, скажем, мифическим, мифологическим, и т. п. Иначе говоря, интонация жива дотоле, доколе порождает *одновременно* форму своего музыкального существования и отклик своего (реального, воображаемого или потенциального) слушателя. Тут, в корреляции формы и отклика, и *сокрыта тайна порождения* – без второго нет первого и наоборот. Причем этот отклик всегда традиционен и *одновременно* неповторим, то есть *принципиально множественен*, как всё живое.

Немузыкальное *пресуществует* в музыкальном как его особой, дорогой и необходимой для нас сущности. Именно эта *изначальная слитность* позволяет музыке оказаться впоследствии так или иначе переосмысленной, переинтонированной – в самом деле, нельзя же переинтонировать то, что изначально не имеет смысла, то есть, на нашем языке, уже не обладает интонационностью. *Переинтонировать можно только интонацию* – *переосмыслить можно только смысл*. Но *значима* не значит *общезначима*. Музыкальная интонация *всегда значима* и *никогда не общезначима*.

В 1995 году мудрый Л. А. Мазель писал: «Не исключено, что и Курт мог бы принять асафьевскую теорию интонации, но сказал бы, что за интонацией лежит ещё нечто другое, более глубокое»¹⁶. Я беру на себя дерзость утверждать, что за интонацией находится *двумирность* АМС с её всеохватностью и значением роли личности, индивидуальности – НМВ. За интонацией находятся не свойства, а человек музицирующий с его творческой волей, со всеми его адресованностями, исчерпать которые

никакой рациональный анализ не способен. Глубже интонации лежат те мотивы, стимулы и т. п., которые и делают ее интонацией – отчасти аналогично тому, как «за мыслью стоит аффективная и волевая тенденция»¹⁷. Глубже интонации находится (действует) невидимый, динамичный пучок (веер, конгломерат, ансамбль) адресованностей, реальных, потенциальных, имажинативных. Адресованности *держат* интонацию на гравитационном преодолении речи/статики. Адресованности входят в процесс *создания* интонации – они не только *следствие* интонации, но и её *причина*. Интонация как модус АМС неисчерпаема ещё и потому, что в ней *обязателен* компонент имажинативности, которая, будучи всегда так или иначе субъективна, не подлежит расчёту. Интонация выступает уникальным феноменом человеческого существования. В признании этого – мой *антропологический* ответ на бросаемый ею вызов, который, в рамках эмбриологии АМС, читается как ответ *интонационный*.

Любопытнейшее соотношение *Я-интонации* с *Я-жанром* (позволю себе, в рабочем порядке, столь неожиданный неологизм) вытекает из наблюдения Юрия Ильича Шейкина (1949–2023) о так называемых *личных песнях*, зафиксированных у ряда народов Сибири, народов тундры и тайги. По его убеждению, «...в 'личных песнях' Сибири нужно видеть не 'авторскую песню', а факт персональной фонации – 'я пою'»¹⁸. Если вспомнить мой исходный (1977 года) тезис о неочевидном, но глубинном родстве интонации и жанра, то становится понятным, почему это наблюдение Шейкина представляет для меня принципиальную важность. В феномене «личной песни» *Я-интонация* и *Я-жанр* не просто соотносятся – они совпадают.

Итак, интонация бессмертна как творческий НМВ: она не умирает, а *превращается* – переадресуется, переосмысливается, переинтонировается. Интонация напрямую связана с гравитацией: она предполагает гравитационное преодоление, гравитационный подъем, ибо для ее осуществления и поддержки необходимы ментальное и артикуляторное усилия, включающие в себя воображение (*имажинативный абсолют* интонирования и соинтонирования). *Интонация-гравитация-имагинация* – это не «три лошади», а единая и целеустремленная «птицатройка», и каждая из трех привносит в это *порождающее единство* свой веер смыслов, свое поле функций, свой набор ассоциаций, отношений,

¹⁴ Земцовский И. И. К теории жанра в фольклоре // Artes populares. Vol. 14. Budapest: Publicationes Instituti Folcloris Universitatis de Lorand Eötvös nominatae, 1985. – С. 27.

¹⁵ Тогда и музыкальное формообразование может быть трактовано как реализация порождающей энергии интонации.

¹⁶ Мазель, Лео. Достояние отечественной культуры // Советская музыка. 1995, № 2. – С. 139.

¹⁷ Ср.: Выготский Л. С. Мышление и речь (1934). М.: Лабиринт, 1996. – С. 159.

¹⁸ Шейкин, Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири. Сравнительно-историческое исследование. М.: РАН, 2002. – С. 255. Ср.: Шейкин Ю. И. Музыкальная культура чукчей. Новосибирск: Наука, 2018. – С. 38–44.

корреляций, ожиданий. И что существенно – именно этой «птицей-тройкой» творящего HMB обусловлено *интонационное порождение*.

«Книга об универсалии» написана с чрезвычайным доверием к читателю. Это значит, что ее читатель, как «заслуженный собеседник» (А. А. Ухтомский), присутствует на всех страницах книги. В результате она больше самой себя – её, позвольте сказать, так много, сколько погруженных в нее, заинтересованных читателей. Каждый чуткий читатель (и каждое чуткое прочтение) создает эту книгу заново. Каждый привносит в нее свой слух, свою интонацию, свою музыкальную эрудицию, свой творческий опыт – по полному списку моей диаграммы. Она (диаграмма) не имеет исключения – просто интенсивность ее проявления у всех разная. И потому каждый, принявший имажинативный абсолют, тем не менее имеет *свою мелосферу, свою глубину того, что я называю «имажинативной социальностью»*, и т. д.

Эта книга о творчестве и сотворчестве, она постоянно *воссоздается* и звучит, будучи рассчитана на читателя, способного на сотворчество. Такие читатели редки, и это нормально.

Сотворческое чтение многократно увеличивает опубликованный объем – фактически оно ведет к разрастанию книги до неопределенных размеров. В идеале, такую прозу не «плотают»: к ней не спеша обращаются. Эта книга сокращена автором до набора указательных тезисов, а *тезисы* (процитирую себя) *не читают, а перечитывают*. Этот процесс бесконечен. Вот почему эта книга никогда не будет закончена – она продолжается в каждом из ее сотворческих читателей. Поэтому она *больше самой себя*.

Призывая читать публикуемое медленно, я надеялся, что призыв этот поможет пытливому читателю понять многое без моих детальных разъяснений. Вот почему, следуя завету моего незабвенного учителя В. Я. Проппа (1895–1970), я советую проверить текст (и, добавлю, себя самого) на медленное чтение. Медленное – это не чтение по слогам, это активное, творческое погружение в проблему. Оно креативно¹⁹. Оно способствует активизации внутреннего интонационного слуха. Оно помогает ощутить универсалию, на каком бы уровне ее рассмотрения вы ни находились – будь то интонация, жанр, или HMB. Моя универсалия вездесуща. Как и двумерность творца, которую теперь я вычитываю, например, при медленном перечитывании Вильгельма фон Гумбольдта: «Искусство вообще не обращается к той части человеческого существа, которой он принадлежит миру»²⁰. Только медленное чтение приводит к выводу о том, что не поняв универсалию, нельзя понять и АМС.

И, наконец, немного про особость моей методологии. Скажу так: это *антропологическая эмбриология*. Не эмбриология эволюционного генезиса или роста, а эмбриология отдельно взятого творческого акта, эмбриология креативного существования музыканта. Если угодно, *замедленная съемка экстатического состояния*. Перманентная эмбриология-здесь-и-сейчас.

Мой герой – музыкант творящий, причем взятый *исключительно* в момент творчества, – заметим, в момент, чаще всего вообще не вербализируемый. Музыкант, не ограниченный ни географией, ни историей, ни культурой. *Музыкант, простите, извечно камлающий*. Я весь принципиально сосредоточен на внутреннем, на неочевидном, часто лишь воображаемом, имажинативном. Соответственно, мною предложен терминологический аппарат, необычный для традиционного музыкознания, – «быть больше самого себя», и т. п. Введены латинские термины, претендующие на статус концептуальных (HMB, finis sui – цель самой себя).

Подчеркну главное: в этой работе осуществлен отказ от эволюции – в пользу бесконечных порождений и превращений. *Существовать* – значит постоянно *возрождаться*, изменяясь и развиваясь, а вовсе не просто *повторяться*. Я исхожу из того, что в каждом Человеке Музыкальном, с разной степенью выявленности, есть универсальное *одно и то же*, что и призвана осмыслить АМС. Тем самым, книга повествует о нас самих – о музыкантах, живущих активной работой внутреннего музыкального слуха.

АМС не выводима из Теории Музыкального Текста, имплицитно лежащей в основе европейского музыкознания, даже если эта Теория включает в себя Человека Музицирующего: *на уровне текста универсалий не существует*. Необходим прорыв в иное измерение. Необходима смена парадигмы, при которой *музыковедчески* неочевидное вдруг становится очевидным *в свете АМС*.

В принципе, как «в одном единственном произведении искусства содержится всё искусство» (Фридрих Шиллер), так в одном единственном Номо Musicans содержится всё музыкальное существование. Поэтому понимание *эмбриологии здесь-и-сейчас* – не только угол зрения или метод, но буквально стержень моей концепции.

Двумерность – то есть, попросту говоря, способность переноситься в иную, воображаемую действительность, при этом физически никуда не перемещаясь, – не одно из свойств, но основа основ АМС, modus vivendi музыкального существования на любом уровне его рассмотрения. Двумерность тотальна – она пронизывает собой *всё и вся* в художественном бытии.

¹⁹ «Прочтение есть первый акт творения» (Аветян Э. Смысл и значение. Ереван, 1979. – С. 54).

²⁰ Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. – С. 173.

Нас всех различает лишь яркость и глубина таланта, его творческая мощь, но не его природа. АМС как раз об этой природе человека музицирующего двумирного. В книге обозначено девять позиций, основополагающих для антропологического понимания музицирования как творения. Перечислю их в том порядке, который принят мною за рабочую основу.

1. Музыкальный слух и этнослух.
2. Интонация и со-интонирование
3. Мышление НМВ
4. Гравитационное преодоление и гравитационное сосуществование
5. Адресованности (в том числе некоммуникативные, а также имеющие целью самоё себя – *finis sui*)
6. Избирательное сродство
7. *Reservatio mentalis* (включая «имагинативный абсолют» творческого восприятия)
8. Человек-услышавший-себя.
9. Быть/Стать выше (больше) самого себя

Для наглядности эти признаки сведены в одну сферическую диаграмму. Человек Музицирующий Двумирный – ее центральное «солнце». От него (и к нему) идут лучи-связи от каждой из девяти «микросолнечных» систем его атрибутов («планет»). Когда каждая «планета» мысленно перекачивается и превращается в очередное «солнце», то, под влиянием возникшей таким образом временной доминанты, перестраиваются и заново высвечиваются все без исключения связи и отношения как между планетами/атрибутами (1), так и между ними и самим феноменом *Homo Musicans Bimundi* (2), который предстает в результате жизненно многомерным, внутренне (духовно) неисчерпаемо богатым, многокрасочным, *стереоскопическим*, идеально функционирующим. Это принципиально *движущаяся диаграмма*, которую *мы, аналитики*, искусственно останавливаем на время, необходимое *нам* для мысленной расшифровки цифр, за которыми стоят сами признаки, и для уяснения условно обозначенных в ней взаимосвязей и отношений данных признаков. *Диаграммой* зафиксирован *антропологический закон музыкального существования*. Так мы приходим к открытой мною **золотой формуле АМС: Два мира. Две гравитации. Один Человек Музицирующий Двумирный.** Согласно эмбриологии творчества, музыкальное искусство и поныне постоянно рождается с каждым из НМВ.

Существовать *за тебя* никто не может. Каждый *существует* только сам за себя. Отсюда и концепция «Я-Традиция», и диаграмма взаимосвязанных свойств НМВ как абсолютного героя и, одновременно, модели АМС. Отсюда же и *двумирие* как основа основ музыкального существования НМВ – его, существования, единственной и абсолютной универсалии, *девятиглавой* универсалии творчества, где бы и когда бы оно ни проявлялось, в основе которого лежит имажинатив-

ный абсолют шаманского по природе музицирования, преодолевающего земную гравитацию и каждый раз заново создающего свою действительность, действительность эмбриологии музыкального существования.

Антрополог АМС, пропускающий все свои умозаключения через себя как практикующего музыканта, должен быть и проникновенным *писателем*, обладающим своей «я-интонацией» не только в музыкальном мышлении, но и в слове о музыкальном существовании. Короче, чтобы состояться, мы все должны стать больше и выше самих себя. Поэтому АМС как наука невозможна без признания *чуждести* ее объекта (от существительного *чудо*, а не от прилагательного *чудесный*). Отсюда и всё своеобразие моей методологии: чудо нельзя изучить как обыденность. Беспристрастному анализу живая жизнь не раскрывается. Не пережившему чудо чудеса недостижимы. Нужна *пристрастная наука*. Отсюда и *сосуществование* как метод, раскрывающий существование. Отсюда и эмбриология, понимаемая как неустанный рождение музыки вновь и вновь, с каждым актом вдохновенного музыкального творчества.

Двумирность – *универсалия*, прослеживаемая сверху донизу, на всех вообразимых уровнях АМС. Раскрытию природы этой универсалии и посвящен мой труд.

Один из наиболее трудных вопросов касается того, как именно соотносятся (или совпадают!) социальное и музыкальное. Отвечаю: в разных феноменах по-разному. В феномене интонации (для того, чтобы интонация жила со смыслом, то есть соинтонировалась и переинтонировалась, полная *reservatio mentalis*) должно было возникнуть нечто особое, благодаря чему социальное действительно смогло бы *воплощаться* в музыкальном. Понадобилось *превращение, преобразование* самого *вещества* социального, как бы широко его ни понимать. Чтобы интонационно совпасть в музыкальном, *социальное интонации* должно было стать таким же имажинативным, как отприродно имажинативная сущность самой музыкальной интонации; иначе говоря, в *музыкальной* субстанции должен был возникнуть феномен *имагинативного социального*. И тогда одно имажинативное естественно воплощается в другое имажинативное, натурально сочетается с ним, по сути с ним совпадает, и они становятся буквально нерасчленимыми. Благодаря работе этнослуха («слышать всей жизнью») и музыкального сознания, в двумирности универсалии задействовано не только совпадение как событий социо-и-мелосферы, но и постоянная преобразующая активность имажинативного абсолюта творчества. Способность к имажинации нам врождена. Искусство – поставщик *воображаемой* социальности. Отсюда и всеопределяющее тождество НМВ и Я/Мы-интонации, согласно которому творческой природе музыканта соответствует концепция интонации как *порождающей*

субстанции, и потому понять НМВ значит силой музыкально-интеллектуального воображения понять интонацию, и наоборот. Однако, признавая экзистенциальную актуальность формулы «НМВ – это *вочеловеченная* интонация», необходимо помнить, что между ними нет знака равенства: интонация *не вся* вочеловечена, НМВ *не весь* соткан из интонации. Этот последний тезис с очевидностью открывает дорогу новым исследованиям антропологической природы музыкальной интонации, которая выказывает себя поистине бездонным феноменом, фундаментальным не только для музыки, но и для АМС.

Позволю себе, наконец, процитировать завершение дневниковых фрагментов: «АМС – парадигмальный сдвиг». Спрашивается, предвидел ли этот сдвиг Чарлз Сигер (1886–1979) с его концепцией двух знаний музыки – речевого и музыкального? Признавая ограниченность речевого знания, Сигер призывал, однако, оставаться в его пределах. Не приблизимся ли мы ближе к желанной парадигме, если предположим законность и фактическое существование некоего *третьего* вида знания, а именно «музицирующее знание музыки и процесса ее композиции, которое внутренне присуще музицирующему музыканту»? Чтобы глубже понять его, вспомним творческий опыт профессора Фаика Ибрагима оглы Челеби (1948–2020), выдающегося азербайджанского тариста-мугаматиста-этно-музыковеда исследователя²¹. Это уже не традиционное, как мне представляется, музыковедческое знание, а нечто принципиально другое – то

специфическое, еще малоизвестное науке *знание* (оно же мышление, осознание), которое рождается, так сказать, *изнутри* НМВ и существует исключительно во время его разно-образной творческой активности. Знание, неотделимое от личности музыканта во всем ее своеобразии и богатстве. Думаю, это близко самонаблюдению Иосифа Бродского: «В процессе сочинения интересно то, что при этом ты используешь одновременно все три известных человеку метода познания: 1/ аналитический процесс, 2/ процесс интуитивного синтеза и 3/ откровение»²².

Таким образом, признание тотальной двумирности существования творца помогает идентифицировать *единственную абсолютную универсалию музыкального существования*, обусловленную этой двумирностью, – универсалию *нерасчлененности (совпадения)* видимого и невидимого, слышимого и неслышимого, реального и имажинативного, *внутри и снаружи*, здесь-и-там, социального (в узком и широком смыслах слова) и художественного, – той нерасчлененности, которая составляет *природу* (сущность) музицирования, как она *воплощается* в фигуре НМВ. Существовать творчески – значит постоянно возрождаться, в известном смысле всегда начинать сначала. Музыка и Человек Музицирующий взаимно порождают друг друга. Поэтому эмбриология рассматривается в книге как *непрерывающееся рождение* НМВ и его музыки – *эмбриология двумирности*, о которой можно сказать, что она у каждого своя и в то же время у всех одинакова.

²¹ Земцовский И. И. Об исследовании Фаика Челебиева «Морфология дастяха» // Проблемы изучения музыкальной культуры тюркских народов. Материалы XXI международной научно-практической конференции. Баку: Азербайджанский государственный университет культуры и искусств, 2022. – С. 17–23.

²² Бродский И. А. Большая книга интервью. Второе издание. М.: Захаров, 2000. – С. 634.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герцен А. И. Собрание сочинений в 9 томах. Т. 2. – М: ГИХЛ – 1955. – С. 84.
2. Земцовский И. Антропология музыкального существования: Книга об универсалии. Санкт-Петербург: издательство Композитор. 2023. – 528 стр.
3. Meyer, Leonard B. A Universe of Universals // The Journal of Musicology. – Vol. XVI. Number 1. – Winter 1998. – [3, p. 6]
4. Universals of Language. Second Edition. Edited by J. H. Greenberg. – Cambridge MA. MIT Press. – 1966. – 337 pages.
5. Успенский Б. А. Проблема универсалий в языкознании // Новое в лингвистике. – Вып. 5. – Языковые универсалии. М.: Прогресс. – 1970. – С. 5–30.
6. Nettl B. On the Question of Universals // The World of Music. Vol. XIX. No. S. 1977. – P. 2–7.
7. Meyer, L. B. A Universe of Universals // The Journal of Musicology. Vol. XVI. Number 1. – Winter 1998. – P. 3–25.
8. Левин Г.Д. Проблема универсалий в Средние века и сегодня // Философские исследования. 1999. № 3. – С. 39–50.
9. Nettl, B. An Ethnomusicologist Contemplates Musical Universals // N. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.). The Origins of Music. Cambridge MA: MIT Press. – 2000. – P. 463–472.
10. Универсалии восточных культур. Отв. ред. М. С. Степанянц. М.: Восточная литература РАН. – 2001. – 431 стр.
11. Неретина С. С., Огурцов А. П. Пути к универсалиям. СПб.: РХГА, 2006. – 1000 стр.

12. Бродский И. А. Большая книга интервью. Второе издание. М.: Захаров, 2000. [12, с. 634].
13. Brown, Steven, Jordania, Joseph. Universals in the World's Musics // *Psychology of Music*. – 2013. Vol. 41. № 2. – P. 229–248.
14. Nettl, B. An Ethnomusicologist Contemplates Musical Universals // N. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.). *The Origins of Music*. Cambridge MA: MIT Press. 2000. – P. 463–472.
15. Bispham, J.C. Bridging the Gaps – Music as a Biocultural Phenomenon. Commentary on 'In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology' by Clayton, M., Sager, R., & Will, U. // *European Meetings in Ethnomusicology*. Vol. 11. – P. 78–79 (footnote 36).
16. Nettl, B. On the Question of Universals // *The World of Music*. Vol. 19. No. S. 1977. – P. 2—7.
17. Brown, Steven, Jordania, Joseph. Universals in the World's Musics // *Psychology of Music*. 2013. – Vol. 41. № 2. – P. 229–248.
18. Клод Адриан Гельвеций. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1974. Т. 2. – С. 581.
19. Налимов В.В., Дрогалина Ж.А. Реальность нереального. М.: издательство «Мир Идей», АО АКРОН, 1995. – С. 183–84.
20. Земцовский И. И. К теории жанра в фольклоре // *Artes populares*. Vol. 14. Budapest: Publicationes Instituti Folcloris Universitatis de Lorand Eötvös nominatae, 1985. – С. 27.
21. Мазель, Лео. Достояние отечественной культуры // *Советская музыка*. – 1995, № 2. – С. 139.
22. Выготский Л. С. Мышление и речь (1934). М.: Лабиринт. – 1996. – С. 159.
23. Шейкин, Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири. Сравнительно-историческое исследование. М.: РАН, 2002. – С. 255.
24. Шейкин Ю. И. Музыкальная культура чукчей. Новосибирск: Наука, 2018. – С. 38–44.
25. Аветян Э. Смысл и значение. Ереван, 1979. – С. 54.
26. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. – С. 173.
27. Земцовский И. И. Об исследовании Фаика Челебиева «Морфология дастяха» // *Проблемы изучения музыкальной культуры тюркских народов. Материалы XXI международной научно-практической конференции*. – Баку: Азербайджанский государственный университет культуры и искусств, 2022. – С.17–23.
28. Бродский И. А. Большая книга интервью. Второе издание. М.: Захаров, 2000. – С. 634.

WAYS TO THE UNIVERSAL

The study of music nature turns out to be the subject of several disciplines, among which the anthropology of musical existence (AME) is entitled to take its special place. The three fundamental postulates of AME are as follows: 1) musical intonation is essentially different from verbal intonation; 2) musical intonation by its very nature exists in two realities, the really real and the imaginary real; 3) musical intonation becomes human through HMB. Intonation, according to AME, has the capacity to become human, to acquire individuality, to become a musical portrait of an individual or a society. Musical intonation, according to AME, can be described as “I, existing musically”—a concept I refer to as “I/We-intonation.” As the musical core of AME, intonation provides the creative apparatus that turns the musician into Homo musicans bimundi (HMB), the music-making human of two worlds. Acknowledging the total two-worldness of the creative individual's existence helps us to identify the single, absolute universal of musical existence that stems from this two-worldness: a universal that is constituted by the indivisibility of the real and the imaginative; of the social and the artistic. On the level of text, musical universals do not exist. There are no absolute (i.e., exceptionless) or nontrivial universals in music as art. What we need is a paradigm shift that can make what is musicologically obscure clear, through the lens of AME. AME is thus a science of the universal (in the singular) — the universal not of music, but of musical existence.

Keywords: universal, musical existence, music-making humans of two worlds, two-worldness, melosphere, I/We-intonation



GENOFORMULA SIRASININ
VEKTORLARI HAQQINDA

Rəna MƏMMƏDOVA-SARABSKAYA

Məqalədə türkdilli xalqların musiqi folkloru nümunələrində təkamül prosesinin xüsusiyyətlərinə baxılır. Səs yüksəkliyinin, səs sıralarının identifikasiyası, ladintonasiya tipologiyalarının funksional nisbəti obyektiv olaraq mövcuddur. Formula havalər özündə lad semantikasını cəmləşdirir və intonasiyanın ən qədim formalarını əks etdirir. Məqalədə qeyd edilir ki, musiqi folklorunun təkamülündə ənənəvi qatın fəaliyyəti mədəniyyət haqqında müəyyən məlumatı əks etdirir. Müəllif Türkdilli xalqların musiqisində ladintonasiya tipoloji modellərin müqayisəli və genetik rekonstruksiyasını təqdim edir. Məqalədə Azərbaycan lad sisteminin genoformulası şərh edilir. Azərbaycan musiqisində lad modellərinin unikalılığı vurğulanır. Onların semantik cəhətdən ifadəli, tematik cəhətdən əhəmiyyətli, funksional cəhətdən zəngin olduğu əsaslandırılır. Məqalədə formulluq özündə müəyyən semantik əhəmiyyət daşıdığı, Azərbaycan musiqisinin genetik mənbələrlə bağlı olması barədə elmi qənaətlər əksini tapır.

Açar sözlər: genoformula, ladintonasiya, mədəniyyət, təkamül, tarix, musiqi.

Giriş. Əsaslandırılmasını tələb edən türk dünyası xalqlarının bədii yaradıcılığının eyniyyətləri onların ümumi genofondunun parametrlərinə aiddir. Türk musiqi seqmentlərinin fiksasiyası mürəkkəb tədqiqat prosesini nümayiş etdirir. Bizim tərəfimizdən genoformula kimi təyin edilmiş formulluq bu seqmentlərin göstəricisidir. Türk musiqi sisteminin eyni kökləri, qohumluq genezisi etnomədəniyyət tipologiyalarına daxildir. Özündə musiqi semantikasını cəmləşdirən formul havalər intonasiyanın ən qədim formalarını təqdim edir. Öyrənilən fenomeni parlaq işıqlandıran genoformulanın sinonimlərinin istifadəsi mümkündür. Məsələn, genetik "işarə", intonasiya prototipi, ayin klişə və s.

Türkdilli xalqların musiqi folklorunun nümayəndələri eşitmə paralellərini göstərir. Səs yüksəkliyi, səs sırası, ladintonasiya tipologiyalarının funksional nisbətinin identifikasiyalrı obyektiv mövcuddur. Bu analogiyalar "soy", genetik xarakterə malikdir. Məhz bu mənada demək olar ki, genoformula təkamül informasiyasının müəyyən zəncirini təmsil edir.

Mövzunun təqdimatı.

Türkdilli xalqların musiqisində ladintonasiya tipoloji modellərin müqayisəli və genetik rekonstruksiyası.

Xalq mədəniyyəti musiqi folklorunun qədim dövrdən başlayaraq müasir dövrdə olan fəaliyyətinin müxtəlif tarixi qatlarını özünə daxil edir. Mədəniyyətin tarixi qatlarının fiksasiyası, musiqi mədəniyyətində mərhələli müxtəlif halların fiksasiyası, şübhəsiz, mürəkkəb problemdir. Lakin etnomusiqişünaslığın məlum metodoloji prioritetlərini istifadə edərək, polielement strukturlardan təkamülün müəyyən mərhələlərini ayıra bilərik. Türkdilli xalqların musiqisində təkamül mərhələlərinə baxılması bu mərhələləri lad strukturlarının formalaşmasının xüsusiyyətlərinə görə identifikasiya etməyə imkan yaradır.

Türkdilli xalqların musiqisində ladintonasiya tipoloji modellərin müqayisəli və genetik rekonstruksiyası musiqi mədəniyyətinin müəyyən qohumluğunu nümayiş etdirir. Məlumdur ki, intonasiyanın dərin qatlarının öyrənilməsi bir sıra materiallara əsaslanır. Bura mərasim mahnı mədəniyyəti, ana və uşaq folkloru, erkən folklor intonasiya nümunələri daxildir. Başqa sözlə desək, material coğrafi, etnik, mərhələli cəhətdən yaxındır.

Etnomusiqişünaslıq faktoloji materialın axtarışı, ifadəsi, təsviri və işlənilməsi vacib olan elementlərdən ibarətdir. Göstərilən material öz üzərində unikalıq,

təkrarolunmazlıq "möhürü" daşıyır. Faktoloji materialın təfsirinin nə qədər inandırıcı, tam dəyərli olmasından asılı olaraq, etnomusiqişünaslığın problemlərinin tədqiqi daha səmərəli, dərin olar.

Şübhəsiz, başlanğıc və mənyaradan mövqelərin metoloji dəqiqliyi və aydınlığı nəzəri təhlilin perspektivlərini müəyyənləşdirir. Bu və ya digər motiv-tematik quruluşun intonasiyalı-ritmik "kökünü" aşkarlamağa imkan verən tədqiqatın müxtəlif metodları mövcuddur. Musiqi təfəkkürünün mərhələli müxtəlif tipləri haqqında çox maraqlı ədəbiyyat mövcuddur.

Lad hissəsinin mənşəyi ilə bağlı müəyyən fikir müxtəlifliyi mövcud olduğundan, Azərbaycan xalq musiqisinin inkişafında təkamül zəncirinə "sədədən mürəkkəbə" məşhur nəzəriyyə nöqtəyi-nəzərindən baxmaq olardı. Məsələn, mərasim və laylay, uşaq mahnılarından Azərbaycan muğamlarının genişlənmiş kompozisiyalarına qədər.

Biz tədqiqat yanaşmalarının fərqliliyinə görə musiqinin tarixi yaranması proseslərini buraxırıq. Lakin qeyd edək ki, digər fikirlər də mövcuddur: "erkən mahnı melodikası hər şeydən öncə, metroritmik və sintaktik, daha sonra isə bu əsasda səs yüksəkliyi, ladtonal cəhətdən təşkil olunur" [1].

Mənəli, davamlı ladintonasiyalığın tarixi mərhələsində Azərbaycan xalq musiqisində genoformulanın yaranması faktına əsaslanaraq çıxış edəcəyik. Genoformulanın "tarixdən kənarlığına" dair mübahisəni nəzərə alaraq, aşağıdakı prinsiplial mövqeləri qeyd edək. Birincisi, söhbət tarixi inkişaf prosesində yaranmış musiqi mədəniyyətindən gedir, belə ki, müqayisəli təhlildə bizim əsaslandığımız formulalar sabitləşmiş musiqi sisteminin müəyyən səviyyəsini əks etdirir. Yada salaq ki, Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin materialını ümumiləşdirmişdir və bu zaman Şərq musiqişünaslığının çoxəsrlik tarixinə, orta əsrlər alimlərinin yazılı mənbələrinə əsaslanmışdır.

İkincisi, müqayisəli təhlildə janr yanaşmasına əməl edilir, yəni janr paralellərinin çərçivələri nəzərə alınır, bu da özü özlüyündə bu və ya digər tarixi formalaşmış konteksti göstərir. Belə ki, etnomədəniyyətin musiqili müqayisələri öz təhlil metodlarına malikdir, halbuki, şifahi ənənəli professional musiqinin müqayisəli təhlili nəzəri elmin məlum determinantlarına əsaslanır.

Üçüncüsü, türkdilli xalqların səs aləminin klişeli forması kimi genoformula sırası təkamül informasiyasının müəyyən tiplərini əks etdirir.

Musiqi türkologiyasının metodoloji mövqeləri müqayisəli sənətsünaslıq kontekstində musiqi folklorunu mərhələlik aspektində K.Kvitkanın, V.Belyayevin, İ.İ.Zemtsovskinin, E.Alekseyevin, F.Rubtsovun, V.Qoşovskinin və digər alimlərin ideyalarına uyğundur.

Müasir tədqiqatlarda xalq musiqisinin polimərhələliyi haqqında yazırlar: "Xalq musiqi mədəniyyətinin bu keyfiyyəti öz mövcudluğunun müasir mərhələsində xüsusilə, nəzərə çarpır. O, yaranması müxtəlif tarixi

dövlərə mənsub janrların və üslubların özündə eyni zamanda, fəaliyyətində aşkar olunur. Folklor ənənəni ən qədimdən nisbətən son vaxtlaradək olan müxtəlif dərinlikdə yerləşən mədəni qatların arxeoloji qazıntıları ilə müqayisə etmək olar" [7, s.56].

İ.İ.Zemtsovski hesab edir ki, xalq musiqisini tədqiq edərkən, mütləq "burada mərhələli yeni intonasiyaları, musiqili bütövün müxtəlif komponentlərində həkk olunmuş müxtəlif üslubların izlərini fərqləndirmək lazımdır.

Musiqinin intonasiya forması haqqında V.Meduşevskinin kitabından sitat çox maraqlıdır: "Musiqi forması bütövlükdə necədir? Bütün əsrlərin və xalqların musiqisini əhatə edən belə bir global problemi işıqlandırmaq çətindir. Burada əsas anlayış və müddəaların özünü açan və özünü təsdiqləyən sistemin nəzəriyyəsinin qurulmasından başqa çıxış yolu yoxdur. Nəzəriyyənin bu-özünüaçılmasını obrazlı şəkildə belə təsəvvür etmək olar ki, əvvəlcə biz musiqini maksimum məsafədən, maksimum yüksəklikdən müşahidə edirik, bu zaman sivilizasiyaların, dövrlərin mədəniyyətlərinin, üslubların, janrların fərqləri görünür, yalnız universal əsaslar görünür. Sonra isə biz tədricən intonasiya formasının gözəl və möcüzələrlə dolu yerinə ənənədək uçuşun hündürlüyünü aşağı salırıq, onun qoxusunu alırıq və gözəllik hopmuş insan dünyasına nüfuz edirik" [5, s.5)].

V.Meduşevskinin sitatında xalq musiqisinin çox-səviyyəli struktur təşkili əks olunmuşdur, onun çoxqatlılığı özündə mühüm mərhələli determinantları ehtiva edir.

"Musiqi ensiklopediyası"nda musiqi mədəniyyətinin inkişafının yazıdanöncəki dövrün öyrənilməsi metodları haqqında deyilir: "a)nəzəri və dolay, əlaqəli sahələrdəki analogiyalara əsaslanaraq; b) qorunub saxlanılmış yazılı və maddi mənbələr üzrə (musiqi haqda traktatlar, səyyahların ifadələri, sənəmlər, musiqi alətləri və əlyazmaları, arxeoloji qazıntılar); b) min il əvvəlki prinsiplərin formalaşmış formalarını özündə qoruyub saxlaya bilən şifahi musiqi ənənələrinin bilavasitə məlumatlarına görə" [6, s.889].

Görkəmli etnomusiqişünasların fikrincə, uzun tarixi dövr ərzində musiqi nitqinin mühüm elementlərinin toplanması musiqi folklorunda müəyyən strukturların formalaşmasına imkan verdi, bunlar musiqi folklorunun təkamülünün mərhələliyini əks etdirməyə qadir idilər. Belə bir ifadəliliyin çoxvektorluluğu keçən əsrlərin not yazılarına əsaslanmağa imkan verərək təhlil edilə bilər. Bu cür ladintonasiya təfəkkürünün əsasında dörd parametrlər durur:

1. "milli lad melodik təfəkkürün prinsiplial birliyi,
2. ilkin folklor intonasiyanın solo-vokal təbiəti,
3. ritmik başlanğıcın prioriteti,
4. mahnı folklorunun çoxqatlı intonasiya təbiəti"

[1].

Məlumdur ki, ladların formalaşması - seleksiyanın, seçimin uzun, mürəkkəb yoludur, burada ritmik vasitələrin ostonat proseslərdən başlayaraq dilin sintaksis xüsusiyyətlərinə qədər və s. bir çox amillər əks edilmişdir. Bu prosesdə əhəmiyyətli yeri əmək

prosesləri, universal psixofizioloji universalıqlar, etnokollektivin istəkləri və s. tutur.

"Sadədən mürəkkəbə" nəzəriyyəsinə müraciət edərək biz erkən folklor intonasiyanın formalarının müxtəlifliyi haqda özümü hesabət veririk. Belə ki, məsələn, Yakut xalq musiqisində geniş diapazonlu oxuma kimi etnomədəni intonasiyanın xüsusiyyətləri məlumdur. Bununla yanaşı, Yakut xalq musiqisində geniş diapazonlu oxumanın qədim qatlarının nümunələrini təhlil edən E.Alekseyev qeyd edirdi ki, "şifahi məişət şəraitində bu gün səslənən folklorun erkən qatlarında darhəcmli səs sıralarının üstünlük təşkil etməsi, təkcə müəyyən tarixi dövrdə məhdud sıraların dominant mövqeyini göstərmir, həm də xalq musiqiçilərinin bir çox nəslinin yaddaşında məhz bu lad quruluşların... qorunmasının təbiiyini bildirir" [1].

Azərbaycan lad sisteminin genoformulası. Azərbaycan nəzəri elmi qarşısında Azərbaycan lad sisteminin genoformulasının kökünün "ilkin səbəbləri"nin axtarışı haqqında məsələ qoymaq lazımdır. Söhbət Azərbaycan musiqisində intonasiyanın erkən mərhələsi haqqındadır. Mən bu genoformulalara bir növ, "təbii fenomen" kimi baxıram, bu fenomen milli spesifik, musiqi-yüksəkliyi təşkilinin xüsusi tipinin əsası olmuşdur, Azərbaycan musiqisi də elə bunu təmsil edir.

Azərbaycan xalq musiqisində türk irsi ilə sıx bağlı müəyyən intonasiya qatı mövcuddur. Belə ki, məsələn, əgər genoformulaya türk məkanının dəyişiklikləri sisteminin elementi kimi baxılsa, onda genoformulanın musiqi təfəkkürünün relikt substratı olduğu ortaya çıxır. Onu əmələ gətirən modellərin genetik zənciri - müxtəlif növ səs rəmzləri, klşe, stereotiplər, ilkin həqiqətlər, ilkin səbəblər, ilkin nümunələrdir. Türk xalqlarının musiqisində ən müxtəlif genoformulaların müqayisəsi onların ilkinliyini şüurun seçdiyi xüsusi kateqoriya kimi təsdiq edir, belə ki, genoformula - türkdilli xalqların musiqi mədəniyyətində çox sayda konkret melodik formaların struktur əsasına xidmət edən özəkdir.

İntonasiya universalıqlarını müəyyənləşdirərkən İ.Zemtsovski formulluğu "folklor fonosfer" kimi xarakterizə etmişdir. Alim yazırdı: "Folklor haqqında müasir elm artıq müxtəlif "gəzərgi musiqi formulalarını", melodik və ritmik stereotipləri, ifaçılıq klşesini, ümumi yerləri və "standart frazeoloji formulaları" öz diqqətindən kənarda qoya bilməz". Sonra bizim tədqiqat üçün olduqca mühüm olan ifadə gəlir: "Bundan başqa, ənənəvi musiqinin sabitliyinin ölçüsü müvafiq folklor regionun (dialektin) həqiqiliyi və üzviliyi ilə bağlıdır" [4, s.118]. Daha sonra "... folklorun sonsuz variantlığı arxasında nə durur, əlbəttə ki, sanki lokal üslubun özəl forma əmələ gətirən elementlərindən başlayaraq ən böyük etnik etnikarası bədii obraz - ümumiləşmələrədek folklorlarda hər şeyi doğurmuş və təsdiq etmiş - yaradıcılığın ənənəvi kanonizasiyası" [4, s.118].

İ.Zemtsovski bunun müxtəlif təriflərini sadalayır. Bunları göstərək:

- "formula zənginliyi" (V.Viora);

- "intonasiya-melodik formulaların möhkəmləndirilmiş toplusu" (V.İ.Yelatonov);
- "formula-aforizm" (Z.V.Evald);
- "melodik formula-havalar" (B.Asafyev);
- "hava-formula" (Z.Evald) [4, s.125].

Melodik formulluq nəzəriyyəsini işləmiş İ.İ.Zemtsovski tərəfindən aşağıdakı sual qoyulmuşdur: "Musiqili şüur hadisəsi kimi musiqi formulası nədir? Mənim fikrimcə, folklorlarda melodik formulalıq nəzəriyyəsinin suallar sualı bundan ibarətdir. Melodik formulluq fenomenini musiqi şüurunun tarixən müəyyən edilmiş səviyyəsinə müvafiqdir, bunun üçün formulalarla düşünmək xarakterdir. Məhz ona görə bu, sadəcə "struktur" deyil, həm də "zehni" hadisədir, o, istinasız olaraq inkişafın müvafiq mərhələsində folklorun bütün ənənəvi janrlarına aiddir. Ona görə də, mərhələli hadisə kimi o, bizim tərəfimizdən sona qədər başa düşüləcək". Daha sonra: "Əgər biz artıq bu gün bütün funksiyaları polimorf olan folklorun ənənəvi daşıyıcılarının şüurunun sinkrektikliyi tanıyırsaq, (bütün formalar polifunksionaldır və müvafiq olaraq formulluğun da funksiyası polimorfdur), onda biz müəyyənləşdirməliyik ki, məhz hansı formulluq - musiqili, sözlü, ritual və ya başqası - baxılan mərasim sisteminə inteqrasiya edən kimi çıxış edir" [4, s.126].

İ.Zemtsovskinin fikrincə, "formulalarla təfəkkür" - mərhələli bir hadisədir. Bu məsələdə biz alimlə həmrəyik. Məhz buna görə "genoformula" terminində biz mərhələ əhəmiyyətli - genetik aspekti qeyd etdik.

F.A.Rubtsovun ideyaları genoformulanın tədqiqinin metodologiyasının işlənilməsində vacibdir. Məhz F.A. Rubtsov ilk sovet etnomusiqişünaslarından biri olaraq slavyan xalqlarının musiqisinin təməlinə olan identik formulluğa əsaslanaraq onların birliyi haqda yazırdı. Musiqi mədəniyyətinin qədim qatının qısa formul ifadələrini mövcudluğu ilə müəyyən edilməsi fikrinin təsdiqi və əsaslandırılması F.A. Rubtsova məxsusdur.

Deyilənləri nəzərə alaraq, biz türk dünyası musiqisinin nümunələrində böyük miqdarda fəaliyyət göstərən formulluğa əsaslanacağıq.

Təkamül nəzəriyyəsini istifadə edən və ladların "sadədən mürəkkəbə" formalaşması sxemini təklif edən alimlərdən biri V.Belyayev idi.

Formullu havalar özündə lad semantikasını cəmləşdirir və intonasiyanın çox qədim formalarını təmsil edir. Musiqi folklorunun təkamülündə ənənəvi, klşeli qatın fəaliyyəti mədəniyyət haqda müəyyən məlumatı əks etdirir. Məhz buna görə türk musiqi seqmentlərinin fiksasiyası mürəkkəb tədqiqat prosesidir. Bu seqmentlərin göstəricisi formulluqdur. Çünki türk musiqi sisteminin eyni kökləri, qohumluq genezisi etnomədəniyyətin musiqi tipologiyalarına daxildir.

Məşhur təkamül nəzəriyyəsinə əsaslanaraq, qeyd etmək lazımdır ki, genoformulanın təşəkkülü prosesi əsas səsin ətrafında ladin qeyri-sabitlərinin melodik cəmləşməsi prosesi kimi getmişdir. Tədricən melodik abris melodik sabit və qeyri-sabitlərin daxili

differentiasiyası ilə olan müəkkəb kompleks strukturu qazanırdı. Bütöv maqnit cazibə sahəsi xarakteri alırdı. Bu sxem belə bir faktı göstərir ki, genoformulanın etnotipoloji ifadəliliyi ondan ibarətdir ki, genoformula sırasının komponentləri öz ilkin mənə əmələ gətirən effekti ilə bağlıdır. İlkin xüsusiyyətlərin cəmləşməsi, mənbə ilə identik olan təsiredici vektorların həcmi və gücləndirilməsi musiqi təcrübəsinin dəyərli prioritetlərini də müəyyənləşdirirdi.

Şübhəsiz, türkdilli xalqların musiqi mədəniyyəti kontekstində genoformula sırasının öyrənilməsi problemi konkret iyerarxiya səviyyələrinə malikdir. Müvafiq olaraq, bu səviyyələr müxtəlif vektorludurlar. Biz genoformula sırasının elə determinantlarına baxırıq ki, bunlar bizim tədqiqatımız çərçivəsində məqsədə uyğundur.

Nəticə. Beləliklə, təkamül metodologiyası aspektində lad sisteminin müqayisəli təhlilinin hansı əsaslarda qurulması sualına biz cavab veririk ki, lad modellərinin tipologiyalarında. Azərbaycan musiqisində lad modelləri unikalıdır. Onlar semantik cəhətdən ifadəli, tematik cəhətdən əhəmiyyətli, funksional cəhətdən zəngindirler. Birinci halda Azərbaycan ladlarının tonika kadensiyalarının melodik parlaqlığı

haqda danışacağıq. Onlardan hər hansı mətnə inkrustasiyası müəyyən məzmunluğa mənalı oriyentasiya deməkdir. İkinci halda bu - strukturun əsasıdır, üçüncüsü - lad təşkilinin maksimum cıalanmasıdır.

Azərbaycan, həm də türk xalq musiqisində ladintonasiya melodik əlaqələri, formayaradıcı prosesi tənzimləyir, onun struktur parametrlərini və müvafiq olaraq əsas kompozisiya şəxələrini müəyyənləşdirir. Beləliklə, musiqi ənənələrinin ümumi xüsusiyyəti melodik, lakonik və olduqca ifadəli komplekslərin təşkilədiçi rolundan ibarətdir.

Deyildiyi kimi, formulluq prioritetdir. Formulluq özündə müəyyən semantik əhəmiyyət daşıyır və Azərbaycan musiqisinin genetik mənbələrilə bağlıdır. Azərbaycan musiqisinin ladyaranması sisteminə formul xarakter daşıyan məlum strukturlar semantik işarələr rolunda çıxış edirlər. Azərbaycan musiqisində tonika kadensiyaları belə strukturlardır (Ü.Hacıbəyli). Məhz tonika formullar-kadensiyalar hər hansı vəziyyətdə bədii əhəmiyyət kəsb edirlər, belə ki, Azərbaycan musiqisinin ladintonasiya sisteminin xüsusi "rəmzləri" olurlar.

ƏDƏBİYYAT

1. Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект / Э.Алексеев. – Москва: Советский композитор, – 1986.
2. Беляев В. М. 1888-1968 / В. М. Беляев. – Москва: Советский композитор. – 1990, – 509 с.
3. Земцовский И.И. Социалистическая культура и фольклор / И.И.Земцовский. – Л., Музыка. – 1982.
4. Земцовский И.И. О мелодической «формульности» в русском фольклоре. Русский фольклор: XXIV / И.И.Земцовский. – Л., Наука, – 1987.
5. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Исследование / В.Медушевский – Москва: Композитор, – 1993.
6. Музыкальный энциклопедический словарь / Москва: Советская энциклопедия, – 1990, – 670 с.

РЕНА МАМЕДОВА-САРАБСКАЯ О ВЕКТОРАХ ГЕНОФОРМУЛЬНОГО РЯДА

В данной статье рассматриваются особенности процесса эволюции музыкального фольклора. В образцах музыкального фольклора тюркоязычных народов объективно существуют идентификации звуковысотности, звукорядов, функциональных соотношений ладоинтонационных типологий. Формульные попевки концентрируют в себе ладовую семантику и отражают древнейшие формы интонирования. В статье подчеркивается, что функционирование традиционного пласта в эволюции музыкального фольклора отражает определенную информацию о культуре. Автор предлагает читателю сравнительную и генетическую реконструкцию типологических моделей ладоинтонации в музыке тюркоязычных народов. В статье анализируется геноформула азербайджанской ладовой системы. Особо отмечается уникальность ладовых моделей азербайджанской музыки. Обосновывается их семантическая, тематическая и функциональная значимость. Результатом исследования является определение семантической значимости формульности, а также связи азербайджанской музыки с генетическими истоками.

Ключевые слова: геноформула, ладоинтонация, культура, эволюция, история, музыка.

RENA MAMEDOVA-SARABSKAYA ABOUT VECTORS OF THE GENO-FORMULA SERIES

This article examines the features of the process of evolution of musical folklore. In the samples of musical folklore of the Turkic-speaking peoples, there are objectively identifications of pitches, scales, functional relationships of modal intonation typologies. Formulaic chants concentrate modal semantics and reflect the most ancient forms of intonation. The article emphasizes that the functioning of the traditional layer in the evolution of musical folklore reflects certain information about culture. The author offers the reader a comparative and genetic reconstruction of the typological models of modal intonation in the music of the Turkic peoples. In the article, the geno-formula of the Azerbaijani system is analyzed. The uniqueness of the modal models of Azerbaijani music is especially noted. Their semantic, thematic and functional significance is substantiated. The result of the research is the definition of the semantic significance of the formula, as well as the connection of Azerbaijani music with genetic origins.

Keywords: geno-formula, modal intonation, culture, evolution, history, music.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМИОЛОГИИ

Ирина СТОГНИЙ

*Каждый звук соответствует идее
Умберто Эко*

Теория

В настоящее время уже ни у кого не вызывает сомнений право на существование словосочетания «музыкальная семиология». Казалось бы, та «семиосфера», в которой мы живем, органично включает в себя все, что создано человеком и никогда не мыслилась без музыки. Однако историческая реальность другая и музыку долгое время из семиосферы исключали. Свои объекты она изучает как языковые модели, а ее центральным понятием является понятие *знака*.

Революция научной, философской и художественной мысли, связанная с изучением семиотических механизмов в культуре (главная заслуга здесь принадлежит Ю.М. Лотману и тартуской школе) спровоцировала интерес и к музыке, как явлению семиотического порядка. Многочисленные дискуссии на тему «язык ли музыка?», существуют ли «знаковая система» и возможен ли «перевод» музыкального языка на другие языки? зазвучали в 80-е годы XX столетия на страницах журнала «Советская музыка» [1], научных сборниках «Музыкальное искусство и наука» [2], «Проблемы музыкальной науки» [3] и других.

Предпосылки семиологической (языковой) концепции музыки лежат, прежде всего, в расширении сферы лингвистики и ее влиянии на все области научного знания. Коснувшись различных областей науки и искусства, семиотика превратилась в важнейший инструмент познания. Так появились биосемиотика, этносемиотика, семиотика кино, семиотика иконы. Огромная роль в процессе «семиотизации» человеческого сознания принадлежит романам и научной публицистике Умберто Эко – автору «Имени розы», «Маятника Фуко», «Острова накануне», «Пражского кладбища», исследованию «Поиски совершенного языка» [4], лекциям, прочитанным им в Гарвардском университете под названием «Шесть прогулок в литературных лесах» [5].

Семиология заострила проблему изучения специфики *музыкального языка*, и, соответственно, текстов, «написанных» на этом языке, близко подошла к герменевтике, изучающей вопросы художественной интерпретации, «навела на резкость» то, что всегда существовало в искусствоведении. Она установила новые связи и выявила новые аспекты, ранее мало осознававшиеся. Ей свойственно во всем искать смысл, объявляя самые малозначительные детали столь же важными, как

и те, что находятся в центре человеческого внимания.

Музыкальная семиология в отличие от других наук строила свой путь, преодолевая большие трудности, и в этом нет ничего удивительного, так как музыкальный язык – один из наиболее трудных языков, чья знаковая система вызывает больше вопросов, чем дает ответов. Не случайно на семантической шкале языков в известном труде В.В. Налимова «Вероятностная модель языка» музыкальный язык вообще отсутствует [6]. Ученый не считал возможным соотнести его с каким-либо известным типом, поскольку многоярусная организация музыкальной ткани, в которой каждый «ярус», согласуется с целым, но обладает собственной стратегией развития, не имеет аналогов. В свою очередь, А.В. Денисов рассматривает языки, определяя их как *дискретные и континуальные*. К первой группе относятся вербальные языки, математика, программирование. Континуальную группу составляют языки, «не имеющие исходной языковой базы» [7, 56]. К ним относится музыка, живопись и подобные.

Исходя из того, что семиология делится на три самостоятельные сферы – семантику, синтактику и прагматику, процессы смыслообразования должны изучаться в каждой из них. *Семантика* делает акцент на фабульно-сюжетной, образной, идейной и концептуальной сферах; *синтактика* определяет свои объекты в области структур и грамматик; *прагматика* направляет исследование в сторону изучения возможностей интерпретации музыкальных произведений.

Поиск аналогий музыки и вербального языка в целом не прошел зря, хотя и дал поначалу скорее отрицательные, чем положительные результаты. Весьма сложной задачей оказался поиск определения *музыкального знака*, не имеющего «словарного» толкования и находящегося в прямой зависимости от контекста его употребления и сочетания с другими знаками. В результате знаки и грамматика – основной «строительный материал» любого языка – оказались для музыки трудно формулируемыми. В музыковедении понятие знака получило широкий диапазон трактовок: от полного (А. Сохор) или частичного (М. Арановский) отрицания знаков в музыке до признания их главной составляющей музыкального языка (В. Холопова, С. Мальцев).

В основе семиологического метода анализа

музыкального произведения лежит опора на принцип инвариантности, повторности элемента, существующего в контексте преобразований. В качестве подобного элемента может быть представлена любая структура: мотив, аккорд, ритмо-фактурная формула, ладовая организация и другие компоненты композиции музыкального произведения.

По прошествии нескольких десятилетий совершенно очевидным стал факт, что музыкальный знак не является подобием слова вербального языка (за исключением использования монограмм). Понятие инварианта, предложенное автором настоящей статьи, вместо жесткой категории «знак», возможно, проясняет задачу таким образом, что к музыкальному знаку следует предъявлять иные требования, чем к лингвистическому, как минимум, учитывая контекстуальное смыслообразование в музыке [8].

Умберто Эко пытается «просмотреть» историю человеческой культуры и цивилизации через разные типы языков¹. Перед этим писатель задает читателю вопрос: на каком языке Господь впервые говорит с человеком? И поясняет: Господь использует язык, «не переводимый в слова, но все же понятный тому, кто его слышит, благодаря некоему дару или состоянию особого духовного просветления» [4, 17].

Язык отражает не только ступени цивилизации и прогресса мысли, т.е. крупные вехи человеческой истории, но абсолютно все процессы развития общественного и индивидуального сознания. В этом проявляются основы семиологии языка, которые формулируются как *план содержания* и *план выражения*. *План содержания* – это комплекс идей², а *план выражения* – лексика, фонология, синтаксис. Оба плана обладают материалом и формой, имеют свою организацию. У. Эко, однако, подчеркивает, что «форма выражения структурирована иначе, чем форма содержания» [4, 32].

Семиотика языка существует там, где одна система отображает другую систему. У. Эко приводит в пример роман Д. Свифта «Путешествия Гулливера», в котором описаны мудрецы, принявшие решение не говорить, а только показывать друг другу соответствующие предметы, для чего были вынуждены таскать с собой огромные мешки» [4, 183]. Предметы – тоже язык, но язык, лишенный символических значений, исключительно прямо выражающий идею «высказывания». Так вырисовывается идея *духовной исключительности каждого языка*, по меткому выражению У. Эко, «"духа" языков, который делает их взаимно несопоставимыми, способными выражать свое и только свое видение мира, несводимое к любому другому» [4, 117].

У. Эко подчеркивает, что «мельчайшие единицы текста, буквы, обладают собственным смыслом, независимым от синтагм, где они встречаются» [4, 38]. Объектом изучения глобальных смыслов выступает Каббала, представленная У. Эко как Искусство *толкования* Торы.

С позиций семиологии в музыкальном произведении также не существует промежуточных, незначительных или второстепенных элементов. Семиологический анализ призывает осмыслить каждую деталь произведения, касаясь всех уровней художественного целого, и того «сцепления мыслей», о котором говорил Л. Толстой³.

В «семиотическом пространстве» отечественного музыкознания оказалось множество устремлений, отразившихся в трудах Г.А. Орлова⁴, Ю.Г. Кона⁵, В.Н. Холоповой⁶, В.В. Медушевского⁷, С.М. Мальцева⁸, развернувших поиск семиотических начал в музыке в связи с психологическими основами ее восприятия; И.И. Земцовского⁹, Б.Б. Ефименковой¹⁰ – в исследованиях фольклорно-этнографического плана. М.Г. Арановского¹¹, Л.О. Акопяна¹² – в построении теории музыкального

¹Эти типы У. Эко формулирует следующим образом: искусственный; интернациональный по распространению; узко ограниченный возможностями применения; не обладающий творческими возможностями, т.к. есть угроза утраты своих денотативных свойств; лишенный грамматики, способный порождать неопределенный или бесконечный ряд фраз; не предназначенный для открытия нового, ибо каждому элементу выражения в нем всегда соответствует определенное, заранее известное содержание [4, 182].

²У. Эко также использует выражение «субстанция содержания», поясняя, что это «смысл единичных высказываний» [4, 31].

³Адресация к Л.Н. Толстому была почерпнута автором данной статьи из книги Ю.М. Лотмана «Анализ поэтического текста» [9, 70].

⁴Орлов Г.А. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург, 1992. 408 с.

⁵Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982. 149 с.

⁶Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Учебное пособие: в 2-х ч. СПб., 2000. 320 с.

⁷Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. 254 с.

⁸Мальцев С. М. Семантика музыки (семиотический взгляд) // Исследования. Публицистика. СПб., 1997. С. 161-188.

⁹Земцовский И.И. К проблеме генезиса музыкального языка // Этот многообразный мир музыки. М., 2010. С. 78-85.

¹⁰Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2000. 256 с.

¹¹Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М., 1998. 343 с.

¹²Акопян Л. О. Указ.соч.

текста, А.В. Денисова¹³ — в исследовании музыкального языка. Автор настоящей статьи анализировал метафорические свойства музыкального языка¹⁴. Эти поиски привели к созданию направления, вылившегося в «теорию музыкального содержания» во главе с В.Н. Холоповой. В этой связи состояние современной музыкальной семиологии можно характеризовать как устремленное к полюсу «содержания». При этом в отечественном музыкознании семиологический аспект нередко приводил, по меткому замечанию Л.О. Акопяна, к «насилованной “вербализации” музыкального содержания»¹⁵, зарубежное музыкознание с большей осторожностью подходило к вопросам семантики.

Семиология заостряет внимание на изучении конкретных *деталей*, способных осветить целое культурное пространство (произведения, стиля, жанра). Для нее характерно внимательное вчитывание, вглядывание, вслушивание в «мелочи»¹⁶. Семиология привнесла осмысление каждого элемента в его обязательной связи с целым, понимание того, что нет отдельных, самодостаточных, изолированных от концепции, проявлений формы; через один аспект «прочитываются» другие. Кроме того, будучи связанным с целым, исследуемый параметр определяется концепцией произведения.

Музыка обладает огромным количеством «говорящих» деталей, подчеркивающих ее семиотический статус. Например, героями «Домашней симфонии» Р. Штрауса являются Муж, Жена и Ребенок. На интонационном уровне раскрываются разные модусы общения Мужа и Жены: взаимодействия их интонаций представляют собой диалог, спор, чаще всего заканчивающийся героически-победными интонациями Мужа, а в кульминации они звучат в тональности Жены (тональности Мужа — *F-dur*, Жены — *H-dur*). Здесь много иронического подтекста, раскрывающегося в мелких деталях, даже в том, что у тональностей, представляющих героев, соотношение тритона.

Для семиотики нет ничего малозначительного, неважного, она всюду находит свои объекты, раскрывая новые грани известного.

Можно сказать, что в целом семиотический метод анализа материала — это метод *конструирования смыслов и осмысления конструкций*.

Семиотика тесно связана с поэтикой *постмодернизма* — и не только в связи с использованием цитат, перекочевавших из других текстов. Постмодернизм подарил миру новые концепции искусства и новые идеи работы с материалом: полистилистику, политекстовость, интертекстуальность, но прежде всего, определила семиотическую значимость таких категорий, как текст и произведение.

Проблема текста в ее культурологическом освещении составляет основу трудов Э. Кассирера, К. Леви-Стросса, Р. Барта, М. Хайдеггера, Э. Гуссерля, Г. Гадамера, Г. Шпета, П. Рикера, Э. Бетти, Р. Бульмана, У. Эко, К. Ванхаузера, Ю. Лотмана, Б. Успенского, М. Бахтина, Ю. Лотмана, Ю. Степанова и многих других исследователей. В музыковедении проблема текста освещалась в трудах М. Арановского, Л. Акопяна, Н. Гуляницкой и целого ряда других отечественных и зарубежных авторов.

В культурологическом ракурсе текст представляет собой корневую систему, источник сочинений, состоящий из готовых элементов (далее — текстовых элементов), подвергающихся всякий раз новому осмыслению в процессе создания произведения. Поэтому он не является структурой, а является смыслопорождающим механизмом, создающим обширные возможности для интерпретации текстовых элементов в музыкальном произведении. В то же время в качестве текста может функционировать и отдельное произведение, поскольку само подвержено множественным интерпретациям, оказываясь тем же самым смыслопорождающим механизмом, что и «большой текст»¹⁷.

¹³ Денисов А. В. Музыкальный язык: Структура и функции. СПб., 2003. 207 с.

¹⁴ Стогний И.С. Метафорический язык музыки // Музыковедение. 2010. № 10. С. 11-16.

¹⁵ Акопян Л. О. Указ. соч. С. 12.

¹⁶ Роль мелких деталей в литературе хорошо известна. Вот несколько примеров. Портрет, висевший над кроватью Чичикова (портрет Наполеона) во многом проясняет загадку самого Чичикова. Осознавая себя «маленьким Наполеоном», Чичиков подражал ему в своих привычках, походке, внешнем облике, строил соответствующие «наполеоновские планы». Имена детей Манилова — Алкид и Фемистоклос являются важнейшей характеристикой их отца (плохо образованного, на что указывает книга, всегда открытая на 14-й странице), но высокопарного и претенциозного. Брусничная вода, упоминаемая Пушкиным в «Евгении Онегине», говорит о среднем достатке семьи Лариных — ее пили в небогатых семьях вместо вина. «Нос» — самая необычная и фантастическая повесть Гоголя, в которой непонятна, прежде всего, автономность Носа, превосходящего по положению своего хозяина. Гоголь очеловечивает нос, который становится полноправным членом общества, и даже собирается бежать за границу. Все планы его хозяина — майора Ковалева — рассыпаются после исчезновения носа — вместе с ним потеряна его репутация. А нос сам поднимается по карьерной лестнице выше своего хозяина, за что принят в обществе. Но если вспомнить, что и Эдгар По посвятил рассказ «Знаменитость» носу, чем и объясняется название, то нос оказывается символом репутации. И «Нос» Гоголя и «Знаменитость» Э. По написаны в одно время (1835 г.).

¹⁷ Термин Р. Барта [10, 414].

Будучи источником, из которого черпаются лексика, образно-смысловые конструкции, исполнительские интерпретации, текст функционирует как линейная и нелинейная структура, текстовые элементы которой вступают в прямые и обратные связи.

Музыкальный текст является востребованной научной категорией музыковедения. Он исследовался и неоднократно описывался в трудах многих исследователей. Сталкиваясь с категорией текста, нельзя не согласиться с мыслью, высказанной Л. Акопяном. Он относит текст к той специфической категории, которая «трудно формулируется, но при анализе музыки оказывает весьма существенное воздействие на методологический выбор» [11, 5].

Интерес к тексту, особое внимание к слову определило лидирующее положение данной проблемы в структурной лингвистике, текстологии, текст стал одним из центральных понятий современной науки и культуры. В каждой научной сфере текст рассматривается как феномен, обладающий множеством смыслов. С течением времени актуальность изучения проблемы текста становится все более заметной.

Данное понятие оказалось научно продуктивным, помогая увидеть перспективу изучения процессов музыкального смыслообразования во всей его иерархической многослойности и многомерности. Будучи по своей природе семиотической структурой, опирающейся на систему знаков, текст изучается в контексте языка, является одной из категорий языка, но в отличие от него обладает некой «рамкой», границей, очерченной культурно-историческими традициями или корпусом авторских сочинений. Пользуясь высказыванием Н.С. Гуляницкой, о том, что «ТЕКСТ – в его современном истолковании – может обнимать множество объектов, которые, существуя в некоем единстве, не утрачивают свойств различения» [12, 84], попытаемся очертить некоторое «множество объектов» в их семиотическом значении.

Текст может изучаться как феномен культуры, представленный корпусом сочинений: одного жанра, одного автора, одного сюжета, воплощенного разными видами искусства («Дон Жуан», «Дон Кихот», «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Кармен», «Евгений Онегин» в литературе, театральной драме, кино, опере, балете) – все они образуют единый «текст»¹⁸.

Интересный пример осмысления текста принят французской исследовательницей Мари-

Жозе Фуртанье в статье «Текст как музыкальная партитура» [13]. Эта метафора предполагает различные виды «исполнения» (т.е. домысливания, достраивания сюжетных линий и т.д.) и принадлежит П. Рикеру. Сравнивая литературный текст с партитурой, Фуртанье в качестве объекта избирает «Гольдберг-вариации» И.С. Баха, ставшие сюжетно-драматургическим стержнем двух романов. На единой основе возник текст, соединивший все формы существования «Гольдберг вариаций», включая анализ исполнений¹⁹. Сравнение автора статьи художественного текста с музыкальной партитурой не случайно, поскольку сам музыкальный текст обладает множественными смыслами, и тем самым дает повод к многочисленным его толкованиям и интерпретациям. В конечном итоге французская исследовательница предлагает использовать «метод вариаций» для изучения литературы. Это пример интертекстуальных взаимодействий, способствующих смысловому расширению и взаимному обогащению всех текстовых элементов, участвующих в создании подобных перекличек с исходным материалом.

Р. Барт неоднократно подчеркивал, что текст представляет собой нечто неструктурированное, открытое. Об этом свидетельствует ряд его высказываний: «Ни о какой конструкции текста не может быть и речи: все в нем находится в процессе ежесекундного и многократного означивания, но при этом никак не сопряжено с итоговым целым, с завершенной структурой» [14, 38].

Ярким подтверждением «многократного означивания» является *интертекстуальность*, определившаяся как общее свойство культуры XX века. Интеграцию чужого материала с собственным можно наблюдать в живописи (у П. Пикассо целые серии картин написаны по мотивам чужих картин, например 44 картины на «Менины» Веласкеса), в литературе, музыке. Проявления *интертекстуальности* в музыке существовали и раньше, но в XX веке возрос «коэффициент осознанности» в использовании «чужого слова».

Интертекстуальный мир многомерен и пронизан бесчисленными связями между текстами, что создает бесконечно новые смыслы в их интерпретации. Текстовые связи проявляются в *цитациях, стилизациях, аллюзиях* – и это большая область изучения, фактически уже самостоятельная наука, родившаяся благодаря постмодернистским тенденциям в искусстве XX в. Интертекстуальные связи порождают мощную драматургию,

¹⁸ Анализом подобных текстов занимается нарратология – наука, изучающая жизнь сюжета, образующего единый текст (метатекст) в культурном пространстве.

¹⁹ Сюжет обоих романов основан на исполнении «Гольдберг-вариаций». Один из них «Ночь Святого Иоанна» Жоржа Дюамеля (1935г), в котором героиня исполняет «Гольдберг вариации» на клавесине, а слушатели их по-разному интерпретируют, в соответствии с событиями собственной жизни. Второй роман под названием «Гольдберг-вариации» Нэнси Хьюстон (1981г) в точности повторяет структуру баховских вариаций: роман состоит из 32 глав, каждая из которых посвящена отдельному персонажу и описывает связь его жизненных событий, уподобляя развитию вариации. Далее исследовательница привлекает анализ исполнения Г. Гульдом все «Гольдберг-вариаций».

повышают *концептуальность* произведения и образуют его глубинные смыслы.

Обращение к чужому творчеству является одним из методов самопознания и поиска оригинального пути в искусстве. В осмыслении себя *сквозь призму другого* – (а это часто происходит при помощи цитат и аллюзий, почерпнутых из творчества адресата), можно видеть реализацию важнейшего смыслового концепта, именуемого «чужим словом» (это словосочетание стало излюбленным научным термином благодаря А. Ахматовой, впервые употребившей его в «Поэме без героя»: «А так как мне бумаги не хватало, я на твоём пишу черновике. И вот чужое слово проступает...»).

Следует подчеркнуть, что включение в собственный текст «чужого слова», являющегося одним из основополагающих способов организации произведений искусства модернизма и постмодернизма, во многом определило и специфику музыкальной семиотики.

Впервые данная проблема прозвучала в конце 60-х годов XX века в литературоведческих работах Юлии Кристевой [15], оказавшись плодотворной не только для теории литературы, семиологии, но и для музыкознания, поскольку в композиторском творчестве она давно уже освоена самой практикой. Следует заметить, что актуальность этой проблемы с течением времени только возрастает вместе с появлением новых методов работы с интертекстами.

Согласно высказыванию Р. Барта «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем. Интертекстуальность <...> представляет собой общее поле анонимных формул...» [4, 18]. В свою очередь, исследователь творчества Р. Барта Г. Косиков замечает: «Любой пишущий, даже если ему не пришлось прочесть ни одной книги, все равно находится под влиянием окружающих дискурсов (социолектных, бытовых, научных, пропагандистских и т.п.), под влиянием которых и складывается вновь возникающий текст» [16, 18].

Пример 1

И.С. Бах *Iohannes passion. Ария альта №58*



Интертекстуальное пространство, однако, шире *текстовых взаимосвязей* и непосредственных заимствований, хотя и связано с ними. По наблюдению О. Ревзиной интертекстуальность имеет огромную шкалу: «от цитаты до “следовой структуры”, представляющей собой некие “осколки”, обладающие лишь метонимической функцией» [17, 438].

Анализ текстовых взаимодействий позволяет открыть новые измерения привычного, сделать акцент на скрытых или *глубинных смыслах*. Важно при этом не только осознавать их наличие, но и понимать причины, побудившие композиторов обратиться к «чужому тексту».

Одной из таких причин является стремление к расширению стилистической палитры композиторов, поиск новых приемов письма, что проявлялось в обращении к музыкальной лексике других авторов. Примером может служить Фантазия А. Глазунова «Море», посвященная памяти Вагнера. В ней композитор достигает огромной мощи звучания и близкого вагнеровскому оркестрового колорита. А в симфонической картине «Кремль» Глазунов обращается к иному кругу средств, поскольку она посвящена памяти Мусоргского. В этом сочинении наряду с колокольным звоном во 2-й части («У монастыря») есть имитация церковного пения, также почерпнутого от Мусоргского. Можно также услыхать сходство темы вступления ко 2-й части с темой 1-й части «Иоанна Дамаскина» Танеева, также символизирующей церковное пение (точнее, псалмодирование). При анализе *Третьей симфонии* Глазунова, посвященной Чайковскому, следует обратить внимание на интонационно-тематическое сходство, и на близость гармонического языка симфонии с музыкой адресата.

Если не знать, что в *adagio* 31-й фортепианной сонаты Бетховена использована цитата из «Страстей по Иоанну» (№58 – ария альта), то глубинный смысл евангельской идеи не раскроется исполнителю. Смысл арии передан в словах: «Свершилось все».

Пример 2

Л.В. Бетховен Соната для ф-п op.110 №31, 2 ч.



Бетховен воспроизводит характерный комплекс интонаций: некое подобие речитативной фразы партии Евангелиста, затем инструментального вступления, и наконец, ариозо, соответствующее вступлению альты. Есть разница в тональностях. У Баха – h-moll, у Бетховена as-moll. Бетховенская густо-бемольная тональная версия создает новое осмысление евангельского повествования, новое измерение страдания и сострадания.

Другой пример фиксирует сходство темы первой части кантаты И.С. Танеева «Иоанн Дамаскин» (верхняя строчка примера №3) и речитатива альты (№9) из «Страстей по Матфею» И.С. Баха (нижняя строчка примера №3).

Пример 3

С.И. Танеев Кантата «Иоанн Дамаскин»



И.С. Бах. Страсти по Матфею. Речитатив альты №9

Каков результат подобного взаимодействия? Совершенно очевидно, что привычная трактовка танеевской темы как *романсовой* (именно так она чаще всего позиционируется) явно недостаточна. Глубинный смысл оказывается иным – танеевский «романс» наделяется «страстной» символикой.

Еще один пример: интонационная связь «танца семи покрывал» Саломеи Р. Штрауса с Побочной партией из Шестой симфонии П. Чайковского. Танец воплощает многогранный образ Саломеи – негу, томность, необузданную экзатичность,

болезненное чувство любви. Побочная партия Шестой симфонии Чайковского, несомненно, является «знаком» темы любви для «Танца семи покрывал». Однако Р. Штраусом она интонируется иначе, в ней цитируются только первые 4 звука темы Чайковского. Начавшись, тема всякий раз быстро «сворачивается», превращаясь в короткий, динамично развивающийся мотив. Интонации темы любви трансформируются в соответствии с образом Саломеи.

Пример 4

Р. Штраус, «Саломея». Танец «семи покрывал»



В своих симфонических произведениях Р. Штраус часто прибегает к чужой лексике, и «говорит» языками разных композиторов: И. Гайдна, Ф. Шуберта, ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Вагнера, Г. Малера. Это «стилевое многоязычие» образовало мощный ресурс, которым композитор пользуется в зависимости от концепции сочинения. Так например, Дон Жуан, Дон Кихот, Муж (в «Домашней симфонии») изъясняются в чувствах к своим возлюбленным *вагнеровской* «любовной лексикой».

В «Альпийской симфонии» подразумеваемый *путник*, путешествующий в горах, приходит к ручью – Р. Штраус «воскрешает» *шубертовский* стиль, напоминая о ручье из «Прекрасной мельничихи»; красота ночного пейзажа, соответственно, воплощается языком *шопеновских* ноктюрнов.

В «Домашней симфонии» узнаются языки *И. Гайдна* (игры ребенка, в соответствии с программой сочинения) *Ф. Мендельсона* («Песня без слов» *g-moll*, № 6 фигурирует в роли колыбельной). Иронический подтекст симфонической поэмы «Дон Кихот» во многом обязан лексике *малеровских* маршей. Так, в пятой вариации Р. Штраус использует пассажи арф – момент, когда Дон Кихот увидел Дульсинею. Пассажи арф отсылают к сходной ситуации в балете Минкуса «Дон-Кихот»: вариация Китри-Дульсины тоже предваряется пассажем арф. В своей поэме композитор прибегает и к жанровым аллюзиям, в частности, к танго. Его выразительная природа как нельзя лучше передает страсть, бушующую в душе рыцаря. Р. Штраус использует множество танцевальных ритмов, выписывая образ Дульцинии – и эти танцевальные ритмы ассоциируются с балетными «па». Здесь рождается дополнительный смысл: Р. Штраус, по всей вероятности, создает аллюзию на балет Минкуса «Дон-Кихот» об этом говорит характерная «балетная» стилистика танцевальных дивертисментов в поэме Р. Штрауса, облегченный характер интонаций, связанный с образом «дамы сердца».

Такая пластичность мышления и умение «говорить» разными языками, легко перестраиваясь в любой из них, создала особый метод композиции, применяемый в тех случаях, когда концепция требует «чужой лексики». Это же придает его симфоническим поэмам ироничность, мягкую и благородную, тонкую и аристократичную. Компози-

тор при этом отстранен от своего объекта – его оценивающий взгляд постоянно ищет форму представления своего героя.

Весь этот «стилевой космос» Р. Штраус использует в зависимости от драматургической ситуации. Дон Жуан, Дон Кихот, Муж («Домашняя симфония») изъясняются в чувствах к своим возлюбленным *вагнеровским* языком, композитор отдает дань его «любовной» лексике. Ручей, встретившийся путнику в горах, («Альпийская симфония»), «воскрешает» *шубертовский* стиль, а красота ночного пейзажа, вызывающая у путника замирание сердца, соответственно, *шопеновский*. Метод направлен в сторону усиления того или иного образа. Так, используя накопленное, и в целом, почти не цитируя, но применяя лексику разных композиторов, Р. Штраус стал одним из наиболее интертекстуальных художников XX века, оказавшись созвучным своему времени. Однако без понимания законов этого времени, без той семиотической составляющей понять его творчество, как и творчество многих композиторов невозможно.

Понимание этого явления как общекультурного избавляет от узости суждений, которые когда-то применялись по отношению к творчеству Р. Штрауса, именуемого композитором-эклети́ком, причем, с негативным оттенком. В этом понимании важная роль принадлежит семиотике, где интертекстуальность оказалась не только методом сочинения музыки, но и методом ее анализа.

Другой композитор – П. Хиндемит тоже «говорит» *разными языками*, но для них характерна адресация к эпохе – барочной, классической, романтической, и к соответствующим жанрам, представляющим эпоху. Порой, прорисовываются и авторские стили разных композиторов, как конкретные «голоса» этих эпох.

Хиндемит реконструирует «чужие» стилевые признаки, сохраняя при этом собственную лексику. Язык становится «двойственным». Например, во Второй фортепианной сонате слышатся «голоса» С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Ф. Шопена и других композиторов. Интертекстуальные взаимодействия обнаруживаются на лексическом, жанровом и композиционном уровнях.

В лексике *первой части* заметны связи с романтизмом. В Главной партии это проявилось в

фактуре, мажоро-минорных комплексах, частом использовании органного пункта, играющего роль красочной педали; в Побочной – в интонационно-тематической (трезвучной) природе, ярко жанровом (песенно-танцевальном) колорите, мажоро-минорном облике тематизма, его секвентном развитии. Параллельно с иностилевыми включениями весьма ощутим авторский «голос». Романтический колорит двух партий «смешан» с лексикой Хиндемита, что проявилось в большой роли кварттовых и квинтовых созвучий, частом использовании секунднотерцовых попевок, октавных возгласов, линейном движении голосов.

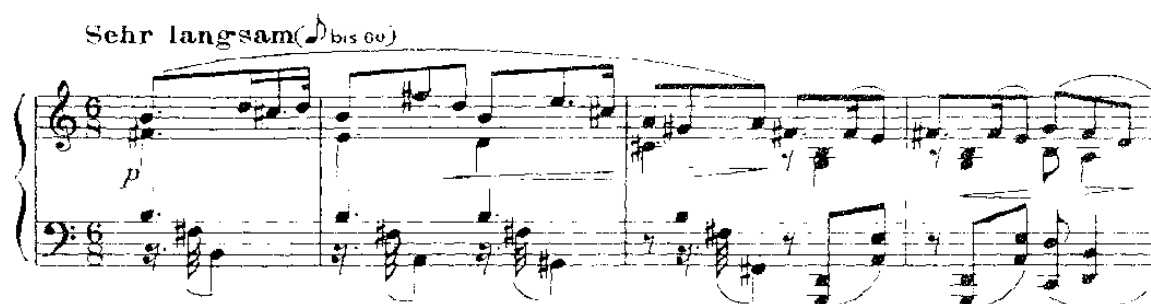
Вторая часть сонаты представляет собой образец работы Хиндемита с жанром. Это типичный вальс-бостон, встречающийся также в его фортепианной сюите «1922 год»²⁰. Стихия вальса отсылает к эпохе романтизма, «шопеновским» фигурам, адресуя к самым ярким проявлениям этого

жанра. «Многоязычие» принимает более конкретный характер: один из «языков» явно «шопеновский». Хиндемит создал аллюзию на Первую балладу и Вальс е-молл Шопена – с характерным унисонным «разбегом» во вступлении, воспроизводя его перед каждым проведением темы вальса. Так стилевое «двуязычие» этой части обретает адресную природу.

Третья часть состоит из двух жанровых разделов: пассакалии и рондо, в которых вновь проявилось стилевое «двуязычие», сказавшееся в синтезе барочной и хиндемитовской палитр (пример 5). Пафосные интонации, свойственные барочной риторике, оstinатные фигуры, типичные пунктирные обороты, тональность h-moll – все это характерные черты барочной пассакалии, но интонируются они «хиндемитовским» языком.

Пример 5

П. Хиндемит. Соната для ф-п №2. III часть



Прозрачная фактура классического рондо (пример 6) с начальным рефреном в кристально «чистом» G-dur смешивается с композиторскими красочными диссонансами; вновь возникает «двуязычие», в котором авторский язык переплетается с языком венских классиков.

Пример 6

П. Хиндемит. Соната для ф-п №2. III часть



²⁰ Похожий тип вальса встречается и в III части (средний раздел) Первой ф-ной сонаты П. Хиндемита и во II части Второй ф-ной сонаты Д. Шостаковича.

В строении цикла важной оказывается связь всех его частей скрытыми интонационными нитями, так, что каждая часть вместе со своими внутренними разделами претворяет свободно трактованные вариационно-вариантные принципы. В определенном отношении это тоже романтический «след», который наиболее заметен в сонатных циклах И. Брамса²¹. Вариационный цикл здесь, как и у Брамса, выступает формой второго плана.

Таким образом, интертекстуальный язык Хиндемита проявился во Второй сонате в виде стилизованных и жанровых взаимодействий. При этом сам композитор занимает позицию «комментатора». Композитор эпохи барокко «комментировал» используемый им хорал, Хиндемит «комментирует» стили как сложившиеся культурные системы, как целостные концепции, повествуя о них собственным языком. Композитор говорит о вечных ценностях, прибегая к языковой «полифонии», смешивая краски.

Иными свойствами обладает интертекстуальный язык современного композитора Владимира Рябова. В отличие от Хиндемита, у Рябова – проявляются тяготения к «именным» языкам и стилям, прежде всего, к Брамсу, хотя слышны «голоса» и других авторов (Баха, Моцарта, Шопена). Все же «вторым языком», кроме собственного, чаще всего выступает язык Брамса, который стал для него «родным» – языком внутренней речи, его вторым «я».

Не стилизация приемов, а «срастание» родственных душ, существующих в разном времени, но в едином художественном пространстве – таков результат этого взаимодействия. Брамс – его «вторая натура», внутренний голос, и это родство проявляется буквально на «клеточном» уровне музыки Рябова. Можно сказать, что музыка В. Рябова – это музыка «современного» Брамса.

Природа мелоса, фактурная графика, плотность звучания, повествовательная балладно-эпическая

манера высказывания, сочетание массивности и хрупкости, часто встречающаяся ритмика «два на три» терцово-секстовые дублировки голосов – отличительные черты стиля обоих композиторов. Гармоническая и тональная природа, соответственно, разная. Рассмотрим это на примере фортепианного цикла «Четыре хроматических этюда».

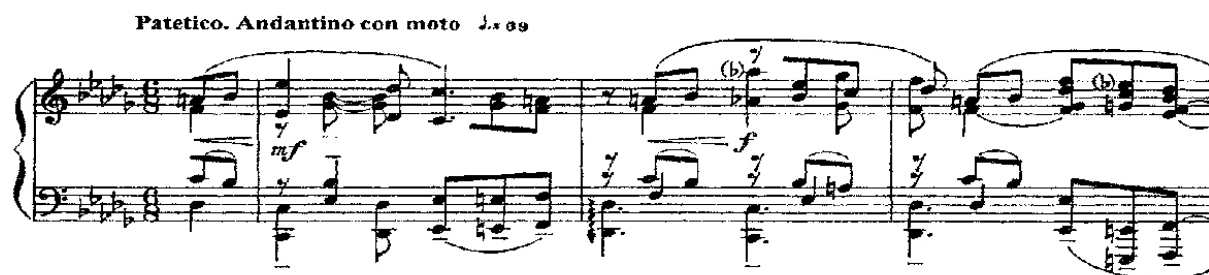
В цикле нет прямых заимствований и стилизации, но есть «прорыв» к Брамсу, к самой сути его музыки. Это явление, близкое к стилизации, аллюзиям, но все же иное. Стилизованная диффузия существует не как «прием» ничего нарочитого, эпатажного, – но как точка устремления. Приверженность языку Брамса для В. Рябова «величина постоянная». Например, вычленив хроматические комплексы, свойственные лексике И. Брамса, В. Рябов создает свой «хроматический мир» в цикле этюдов.

Рябов проявляет необычайную изобретательность в «плетении» хроматических линий, микроинтонаций, сотканных порой из подголосков, иногда на расстоянии создающих свой причудливый хроматический узор. В этом финальном этюде ощущается «хиндемитовский» подход к иностилевым включениям. Адресация к эпохе, а не к «именному» стилю, определяет авторскую позицию как позицию *комментатора*.

В музыке В. Рябова существуют адресации и к иным авторам. Обратимся к циклу «Три пьесы» op.65. Все пьесы имеют разные посвящения. Первая – *Каприччио памяти И. Брамса*, соответственно, написана *брамсовским* языком с характерной фактурной расстановкой голосов, мотивной структурой тематизма (пример 7). Судя по многим признакам, композитор опирался большей частью на op.117, интонационно приближаясь к Интермеццо №1, а тонально (b-moll) – к Интермеццо №2.

Пример 7

В. Рябов. Три пьесы. Каприччио памяти И. Брамса



²¹ См. об этом: *Стегний И.* Семантика вариационного процесса в фортепианных сонатах И. Брамса [28].

В процессе развития в интонационное пространство Каприччио «втягивается» тематизм Интермеццо op.117 №2 Брамса – заметно явное сходство с его средним разделом, (примеры 8-9) «просыпаются» и отголоски Интермеццо op.117 №3.

Пример 8
И. Брамс Интермеццо op.117 №2



Пример 9
В. Рябов. Три пьесы. Каприччио памяти Брамса



Две другие пьесы, хоть и имеют специальные посвящения (вторая В.М. Троппу, третья Lilo Brandl-Welkum), также написаны *брамсовским* языком. В «Молитве» – второй пьесе цикла (пример 10) В. Рябов избирает в качестве глубинного интонационного подтекста музыку двух композиторов – И.С. Баха и И. Брамса, отсылая к

баховской прелюдии и фуге из 1 тома ХТК es-moll – одной из самых проникновенных молитв в музыке, и к Интермеццо op.118 № 6 Брамса (пример 11). Во всех этих сочинениях использована тональность es-moll, трехдольный метр (у Баха 3/4, у Брамса и Рябова – 3/8). Этот интертекстуальный эксперимент оказался художественно оправданным.

Пример 10
В. Рябов. Три пьесы. Молитва



Пример 11

И. Брамс Интермеццо op.118 № 6



В «Адриатической волне» – третьей пьесе цикла, можно отметить аллюзии в начале пьесы на главный лейтмотив из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера (пример 12), а в среднем разделе – на

Интермеццо op.116 №5 и №7 Брамса. Явно *по-брамсовски* звучит заключительный пассаж, состоящий из параллельных секст.

Пример 12

В. Рябов. Три пьесы. Адриатическая волна



Интертекстуальные модели, созданные Рябовым в этом цикле, образуют своеобразный гипертекст, в котором присутствует «тень» И. Брамса, порой Баха и Вагнера и других композиторов.

Багатель №2 из цикла «Шесть багателей», посвященная известному пианисту Никите Мндоянцу – еще один «голос», в данном случае принадлежащий В. Моцарту.

Пример 13

В. Рябов. Шесть Багателей. № 2



Интертекст нередко превращается в гипертекст, который образуется в связи с различными версиями одной идеи. Многочисленные версии «Кармен», начиная новеллой П. Мериме, продолжая оперой Бизе (со всеми вариантами ее постановок от классической до версии театра «Геликон»), балетом Р. Щедрина, драматически-пластической трактовкой в театре П. Фоменко, и завершая «Концертной фантазией» в джазовом стиле А. Розенבלата – представляют собой гипертекст, связанный с интерпретацией образа «Кармен»²².

Частое использование темы «Лунной» сонаты Бетховена разными композиторами образует гипертекст. В финале фортепианной сонаты Шуберта *A-dur* (1828 года) использована аллюзия на «Лунную» сонату²³. Само по себе сходство интонаций Шуберта и Бетховена никакого удивления не вызывает, в особенности, если говорить об интонациях героического или героико-трагического характера – вспомним хотя бы обе *c-moll*'ные сонаты: 32-ю Бетховена и Шуберта 1828 года²⁴. «Лунная» стала символом эпохи, знаком романтического мироощущения, невзирая на эпоху,

в которую она родилась и последующие времена своего «возрождения» в XX веке, к примеру, в альтовой сонате Д. Шостаковича, Третьей симфонии А. Шнитке, Второй симфонии Б. Чайковского.

Интонации «Лунной» становятся *метафорой* в последней альтовой сонате Шостаковича, Третьей симфонии Шнитке, Второй симфонии Б. Чайковского. Путь к ней проложил Шуберт, исторически оказавшись ближе других к первоисточнику.

Другой принцип образования гипертекста – на основе связи произведений одного композитора (например, лексический синтез нескольких произведений И. Брамса в сочинении В. Рябова «Каприччио памяти Брамса»).

Исходя из сказанного можно сделать вывод о том, что композиторская работа с интертекстом весьма разнообразна. Но во всех случаях художественная задача заключается, прежде всего, в расширении емкости художественного текста, образовании глубоких смысловых подтекстов, включающих диалог эпох или авторских стилей, где «чужие голоса» находят свое место, встраиваясь в авторский контекст.

²² Так, балет «Кармен» имеет множество текстовых версий В 1931 году Касьян Голейзовский поставил свой одноактный балет «Кармен» на музыку Бизе в Московском художественном балете. Ролан Пети в 1949 году поставил балет «Кармен» по опере Бизе. «Кармен-сюиту» Р. Щедрина создал в 1967 году. Немецкие композиторы В. Фортнер и В. Штейнбрэннер создали одноактный балет «Кармен на музыку Бизе для постановки в Штутгартском балете в 1970 году. «Кармен» в стиле фламенко был поставлен в 1992 году Рафаэлем Агиларом с использованием фантазии П. Сарасате на музыку Бизе. Британский хореограф Мэтью Борн в 2000 году поставил спектакль «Кармен», сюжет которого включает фрагменты из «Вестсайдской истории» и частично из новеллы Мериме «Кармен», на музыку Бизе в оркестровке Щедрина. «Ансамбль современного балета Миши Ван Ука» в 2009 в Италии поставил спектакль «Кармен». Кроме того, существует множество инструментальных пьес-фантазий на темы Кармен. Среди них: Ф. Борн Блестящая фантазия на темы из оперы 'Кармен' Бизе для флейты и фортепиано. В. Горовиц Фантазия на темы оперы «Кармен». А. Розенблат Концертная фантазия на темы оперы «Кармен» для 2-х фортепиано. Ж. Бизе – К. Корниенко «Сюита-фантазия» на музыку оперы «Кармен». Бизе-Ваксман-Кугель Фантазия на темы из оперы «Кармен». Ф. Прото «Фантазия Кармен». Ваксман «Кармен - фантазия» для скрипки и фортепиано. И это далеко не полный список данного гипертекста.

²³ См. такты 200-208.

²⁴ Движение к интонациям, вызывающим ассоциацию с «Лунной», в финале *A-dur*'ной сонаты Шуберта происходит постепенно. Сначала появляются триоли – так начинается первый эпизод рондальной композиции финала, во втором эпизоде рождается тональность *cis-moll* и «выплывают» знакомые интонации с характерным фактурным рисунком и перекличкой регистров. Дальше начинается постепенное «убывание» знакомых интонаций. Последними исчезают триоли. Логика этого процесса совершенно очевидна: длительное накапливание и «возвращение» различных элементов, ассоциирующихся с «Лунной» и столь же длительный уход от них с возвращением к исходной «точке отсчета» триолям. Подобная концепция вполне могла бы воплотиться в современной композиции. Не вызывает сомнений осознанное включение бетховенских интонаций – об этом говорит вся «технология» работы с материалом.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Советская музыка», 1979, №3, с.24-29; 1979, №12, с.32-34; 1980, №9, с.48-50; 1980 №10, с.99-109.
2. Розин В. Формирование предметности искусств и проблемы восприятия //Музыкальное искусство и наука. Вып.3. М.: Музыка, 1978. С. 106-123.
3. Орлов Г. Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки. Вып.2. М.:Сов. Композитор, 1973.— С.434-479.
4. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. — СПб.: Alexandria, 2007. — 320 с.
5. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. — СПб.: Симпозиум, 2007. — 285с.
6. Налимов В. Вероятностная модель языка. М.: Наука, 1979. М.: Наука, 1979. — 303 с.
7. Денисов А. Музыкальный язык: структура и функции СПб.: Наука, 2003. — 207 с.
8. Волкова (Стогний) И. Понятие инварианта в концепции музыкального языка: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. — Л., 1986. — 183 с.
9. Лотман Ю. Анализ поэтического текста // О поэтах и поэзии. — СПб.: Искусство, 1996. — С. 18-252.
10. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 413-423.
11. Аюрян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М.: Практика, 1995. — 256 с.
12. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. — М.: Музыка, 2009. — 256 с.
13. Fortanier Marie-Jose Le texte est comme une partition musicale // L'héritage littéraire de Paul Ricœur, URL: http://www.fabula.org/colloques/document_1930.php.
14. Барт Р. S/Z. Перевод с франц. Г. Косикова и В. Мурат. Изд-е 2-е, доп. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
15. Крестева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с франц. Е.А. Орловой. — М.: Академический проект, 2013. — 285 с.
16. Косиков Г. Идеология. Коннотации. Текст / Г. К. Косиков // Вступит. статья к S/Z Р.Барта. 2-е изд., испр. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — С. 8 29.
17. Ревзина О. О понятии коннотации / О. Г. Ревзина //Языковая система и ее развитие во времени и пространстве: сб.научных статей. М. — Изд-во МГУ, 2001. — С.436-446.
18. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Музыка, 1998. — 344 с.
19. Стогний И. Семантика вариационного процесса в фортепианных сонатах И. Брамса

НАУЧНАЯ ПЕРИОДИКА В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА: ПУТИ РАЗВИТИЯ

Павел МИЧКОВ

В статье рассматриваются вопросы развития поля научной дискуссии в сфере музыкального искусства в части отражения результатов исследований через специализированные музыковедческие журналы, тематические рубрики в периодических изданиях. Ставится проблема наращивания как количества публикаций, вызванная во многом возрастающими требованиями к соискателям ученых степеней, членам диссертационных советов, руководителям грантовых исследовательских проектов, так и числа периодических изданий, в которых оседает иногда искусственно выращенный массив публикаций. Рассмотрены вопросы качественной оценки материалов через распределенное экспертирование. Отражена динамика присутствия изданий с тематикой по музыкальному искусству в международных наукометрических базах данных и российской коллекции публикаций Russian Science Citation Index. Среди коллекций научной электронной библиотеки eLibrary, ранжированных по качественному показателю, отдельное внимание уделяется ядру российского индекса цитирования как потенциальной профессиональной тематической базы данных. В результатах исследования в качестве альтернативы приводятся предложения по интеграции специализированных коллекций научных работ на примере базы данных «Карта музыкальной науки России», проводятся параллели с ядром коллекции российского индекса научного цитирования.

Ключевые слова: музыкальное-издательское дело, музыковедческие журналы, международные базы данных, тематические базы данных, публикационная активность, наукометрические показатели.

«Один из них, отделившись от толпы и достигнув внушительных размеров, стал рассказывать о приснившихся ему кошмарах. Музыканты получили разрешение на 151 журнал»

Назайкинский Е. В. Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // Советская музыка. – 1989. – № 8. – С. 54.

В футуристической картине мира сновидения, иронично обрисованного Евгением Владимировичем на страницах «Советской музыки», внезапно возникший прорыв в специализированных музыковедческих изданиях, выраженный в возросшем их количестве, где «вместо политических брошюр в киосках запестрели обложки с саксофонами» [с. 54], а «место “Огонька” заняла “Искра вдохновения”» [там же], среди калейдоскопа искрометного юмора ясно прослеживается идея расширения поля научной дискуссии.

И хотя некоторые предположения и были пророческими, – «[издательский работник – прим. П.М.] только что запатентовал изобретение, благодаря которому отныне при вольных или невольных заимствованиях в музыковедческом тексте сразу же автоматически появлялась аккуратная сноска: эта мысль впервые была

высказана тем-то, там-то и тогда-то, что полностью избавляло исследователей от страха быть уличенными в плагиате» [с. 53], что бы сейчас сказал автор этих строк, увидев пеструю картину музыковедческой периодики?

Даже локально, взяв лишь ту часть публикаций, которая связана с отражением результатов научных исследований при подготовке диссертаций соискателями, либо научной деятельности членов диссертационных советов и проследив историю изменения требований высшей аттестационной комиссии к соискателям ученых степеней, к членам диссертационных советов обнаруживается экспоненциальный рост в количественном отношении: от опубликованной «хотя бы в одном рецензируемом журнале или издании»¹ статьи до «не менее 3»² – для соискателей ученой степени кандидата наук в области искусствоведения и культурологии,

¹ п. 10 раздела II. «Критерии, которым должны отвечать диссертации, представленные на соискание ученой степени» Постановления Правительства РФ от 30.01.2002 N 74 «Об утверждении единого реестра ученых степеней и ученых званий и Положения о порядке присуждения ученых степеней».

² п. 13 раздела II «Критерии, которым должны отвечать диссертации на соискание ученых степеней» Постановления Правительства РФ от 24.09.2013 N 842 (ред. от 25.01.2024) «О порядке присуждения ученых степеней».

социально-экономических, общественных и гуманитарных наук, от четко не определенного количества – до «не менее 15»³ для соискателей ученой степени доктора наук в области искусствоведения и культурологии. Оценка публикационной активности кандидатов в члены диссертационных советов в количественном отношении также изменилась: от «не менее 5»⁴ за последние пять лет в изданиях, индексируемых в международных цитатно-аналитических базах данных или в изданиях, входящих в Перечень рецензируемых изданий – до «не менее 7»⁵ с учетом категорирования периодики.

Попытка объяснить активизацию предложения со стороны издательства спросом будет результативна лишь отчасти. Действительно, «невиданный рост числа защищенных в стране музыковедческих диссертаций ставит не менее серьезный вопрос: просматриваются ли среди них перспективы к будущему отечественной науки?» [3, с. 13]. Именно этот рост вкупе с меняющимися требованиями к количеству статей придал публикационной активности необходимую массу и скорость, аккумулировав энергию для трудноостановимого процесса, который Г.А. Ерёмченко характеризует так: «переизбыток публикаций в научных журналах с очевидностью демонстрирует преобладание количества над качеством со всеми вытекающими последствиями» [Там же]. Очевидно, что погоня за количественными показателями сказывается на качестве, но означает ли это, что при снижении требований к количеству публикаций, возрастет их качество и содержательность? Думается, что эти явления не соотносятся по принципу сообщающихся сосудов и процесс качественного отбора становится возможным лишь в режиме экспертной фильтрации.

С одной стороны, по верному замечанию А.А. Панова, «решение проблемы лежит на поверхности: заменить количественные требования к соискателям, членам диссертационных советов и т. п. требованиями качественными, прекратить бессмысленную гонку за публикациями и перестать стимулировать тем самым развитие в нашей стране научной периодики низкого и очень низкого уровня» [10, с. 245]. Но принцип «publish or perish» культивируется сегодня не только в показателях

результативности научной работы, но и в формах поддержки научных исследований. Так требование о наличии конкретного количества публикаций в журналах, соответствующих определенным критериям, является «входным билетом» для заявок на грантовую поддержку. И несмотря на то, что Российским научным фондом предприняты действия⁶ по корректировке требований к перечню публикаций исследователей, претендующих на роль руководителя грантового проекта, эти действия, в частности для исследователей в сфере музыкального искусства, создают эффект «бутылочного горлышка».

Известно, что исследователь, выдвигающий свою кандидатуру на роль руководителя грантового проекта, должен иметь не менее пяти⁷ (не менее семи⁸) различных публикаций в ведущих рецензируемых российских и зарубежных научных изданиях. В сноске конкурсной документации указывается, что под ведущими изданиями понимаются «издания, индексируемые в библиографических зарубежных базах данных публикаций и/или Russian Science Citation Index (RSCI)».

Анализируя информацию о включении российских журналов в базу данных RSCI, имеем следующее. В базу данных RSCI по состоянию на август 2024 года входят три периодических издания по направлению «Искусство. Искусствоведение». Одно из изданий является сборником научных статей по материалам международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства». Тематика статей, опубликованных в сборнике, связана «с изучением произведений изобразительного, декоративного искусства и архитектуры»⁹. За последние 5 лет сборник не содержит статей по направлению «Музыкальное искусство», что означает, что круг потенциальных изданий, включенных в RSCI для исследователей в области музыковедения сужается. В этом случае в пестром мозаичном панно современной периодики по музыкальному искусству «идиллическая картинка из недавнего прошлого» [11, с. 98] фокусируется весьма отчетливо. Мы видим лишь два журнала, включенных в базу RSCI, тематика которых касается вопросов музыкального искусства. Примерно та же ситуация с изданиями в сфере музыкального искусства, входящими в Web of

³ Там же.

⁴ Рекомендация Президиума ВАК от 25.03.2022 №9/3-разн. «О критериях результативности научной деятельности кандидатов в члены диссертационных советов»

⁵ п. 5 Приложения №1 Рекомендации ВАК от 26.10.2022 № 2-пл/1 «О новых критериях к соискателям ученых степеней кандидата наук, доктора наук, к членам диссертационных советов».

⁶ Среди изданий, в которых должны быть опубликованы статьи претендента на роль руководителя грантового проекта, значатся журналы, включенные в RSCI.

⁷ Для руководителя научных исследований и поисковых научных исследований, проводимых малыми отдельными научными группами.

⁸ Для руководителя научных исследований и поисковых научных исследований, проводимых отдельными научными группами.

⁹ Сайт сборника научных статей доступен по адресу: <https://actual-art.spbu.ru/home/news.html>

Science (Wos). Недоступность этой коллекции для российских исследователей, вызванная отказом Clarivate продолжать сотрудничество в среде обмена научной информацией, привела и издателей к невозможности подачи заявок на рассмотрение вопроса включения журнала в коллекцию WoS. Фактически для музыкальных журналов – WoS и ныне там. Ведь в составе коллекции числятся всего три российских журнала, два из которых являются политематическими изданиями.

Положение с перечнем изданий, входящих в международную наукометрическую базу данных Scopus, с одной стороны, дает возможность расширения допуска в процессе выбора издания, – количество музыковедческих журналов в этой базе данных больше (см. Таб. 1 *Сведения о включении российских периодических изданий в международные базы данных Web of Science Core Collection, Scopus, в базу данных Russian Science Citation Index*) – но проблемы, обозначенные ранее в статье Л.А. Джумановой и Н.И. Тарасевича остаются нерешёнными, поскольку «проблематичен

и сам факт размещения результатов научных изысканий в журналах, входящих в Scopus: включаются факторы временной (вызван малой долей журналов, подходящих по тематике) и материальный, либо и тот, и другой» [2, с. 17]. Логично, что научная деятельность руководителя потенциального грантового проекта, претендующего на статус регионального, национального или международного значения, должна быть отражена в высокорейтинговых изданиях. И в этой связи включенность издания в международную наукометрическую базу данных или в национальную коллекцию RSCI является показателем высокого качества. Вместе с тем, количество таких изданий с тематикой «Музыкальное искусство» крайне мало и время, необходимое для издательского цикла научного текста – от его подачи в редакцию, прохождения этапов рецензирования, корректуры, вёрстки, сверки до публикации в одном из номеров журнала – растягивается иногда до неопределенных границ.

Таблица 1. Сведения о включении российских периодических изданий в международные базы данных Web of Science Core Collection, Scopus, в базу данных Russian Science Citation Index¹⁰

Наименование издания	Данные о включении в библиометрическую базу данных / коллекцию периодики			
	Russian Science Citation Index	Web of Science Core Collection	Scopus	Ядро Российского индекса научного цитирования
Актуальные проблемы теории и истории искусства	•		•	•
Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение	•	•	•	•
Музыкальное искусство и образование	•		•	•
Научный вестник Московской консерватории			•	•
Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship		•		•
Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение		•		•

¹⁰ Журналы по музыкальному искусству. В таблице присутствуют не все издания по направлению «Искусствоведение» входящие в международные базы данных. Ориентир – журналы, тематика которых связана с музыкальным искусством и которые издаются в Российской Федерации. Так, в списке не оказалось журнала «Праксема», издаваемого Томским государственным педагогическим университетом. В этом издании встречаются статьи по музыкальной тематике, но, как правило, это редкое явление.

Другим возможным инструментом оценки качества публикаций и научной периодики является ранжирование журналов: «и тогда в недрах ВАК при Минобрнауки России зародилась весьма здравая идея разделения всех ведущих рецензируемых журналов по степени их значимости на три категории (на основании как наукометрических, так и содержательных показателей)» [1, с. 30]. Отметим, что идея категорирования научной периодики была воплощена основателем наукометрии Юджином Гарфилдом, который открытие Самуэля Брэдфорда о концентрации публикаций в определенной группе периодических изданий, сформулированное им еще в 1934 году, транспонировал в теорию концентрации информации в научных журналах. Этот принцип в своей публикации 1971 года Юджин Гарфилд скромно назвал «Законом концентрации Гарфилда» [12, с. 223] и выстроил на его основе пирамидальную модель распределения научных журналов на основе показателя импакт-фактора и экспертной оценки содержания журналов. Категорирование и сегодня широко применяется в крупнейших наукометрических базах данных Web of Science и Scopus.

Этот инструмент дает возможность в массиве научной периодики создать дополнительную фильтрацию с привлечением внешней экспертной оценки. Казалось бы, он призван усиливать конкуренцию среди периодических изданий и создавать стимул к росту. Вот только рост этот для издательств может быть инициирован не внутренним побуждением к развитию поля научной дискуссии, а к искусственному наращиванию наукометрических показателей, вызванному необходимостью соответствия определенным критериальным значениям.

Таким образом, в представленном в таблице списке научных журналов, занимающих лидирующие позиции, – издания со сложившимися традициями, историей и высоким статусом. Заметим и обратное, – в этом списке нет «молодых» журналов, поскольку многие из них еще не обладают теми свойствами, которые перечислены выше для локомотивов направления. Соответственно и прирост библиометрических показателей в данном случае для молодой поросли – дело в хронологических границах далекое. Можно спрогнозировать, что в ближайшие годы не ожидается каких-либо изменений в списках научной периодики, тематика которой связана с музыкальным искусством, в части вхождения в между-

народные информационно-аналитические базы данные, либо в коллекцию RSCI. Тогда возникает опасность стагнации. Более того, по верному замечанию Т.И. Науменко, «если в ряде других наук борьба за качественный научный материал — это конкуренция между МБС и РИНЦ, то для музыковедения, при его скромных публикационных возможностях в международных журналах, всё ещё актуальной остаётся конкуренция на внутреннем рынке» [8, с. 44]

Действительно, «сейчас существует множество музыковедческих журналов» [5, с. 17] и «с общим потом публикаций мы не можем справиться» [Там же]. Подтверждение этой мысли находим и в публикациях других исследователей. Так Т.В. Франтова при анализе количества выпускаемых научно-музыкальной периодикой статей уточняет: «любопытствующий специалист должен просматривать примерно 1780 статей в год, чтобы быть в курсе новостей своей отрасли» [11, с. 99]. Количество источников информации постоянно растет. По состоянию на июль 2024 года только в качестве избранных изданий в Перечень ВАК¹¹ входит 3151 журнал, из которых 75 по научной специальности 5.10.3. Виды искусства¹². Количество изданий по музыкальному искусству, не входящих в перечень рекомендованных высшей аттестационной комиссией, и вовсе близко к числу, упоминаемому Е.В. Назайкинским в своей статье [7]. При кажущейся полноте и доступности информации «необходимость создания национального информационного ресурса, который также учитывал бы особенности исторического развития музыковедения в нашей стране» [9, с. 67] оказывается все более остро актуальной темой.

В этой связи обращает на себя внимание реализуемый по программе «Приоритет – 2030» проект «Научная карта России» («Карта музыкальной науки России»)¹³, консолидирующий научные публикации российских консерваторий. Он представляет собой не только сводную тематическую коллекцию исследований по музыкальному искусству, но и энциклопедию музыковедческих школ России. На интегрированной в ресурс карте представлены данные по регионам и по тем научно-исследовательским направлениям, которыми представлены локальные академические традиции. По каждому такому научному центру представлена информация о публикациях, написанных исследователями, предоставлена возможность связи с модератором ресурса и заказа полнотекстовой копии

¹¹ Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (по состоянию на 08.07.2024 года). Режим доступа: <https://vak.minobrnauki.gov.ru/uploader/loader?type=19&name=91107547002&f=23553> (дата обращения: 30.07.2024).

¹² По сравнению с данными, приводимыми в статье Ю.С. Бочарова в начале 2024 года, здесь тоже наблюдается рост количества периодических изданий как в общем числе, так и по направлению «Искусствоведение».

¹³ Ресурс доступен по адресу: <https://scimusmap.ru/>

интересующей пользователя статьи. Как и любой интерактивный ресурс с библиографическими данными и развёрнутым набором поисковой фильтрации «Карта музыкальной науки России» открывает возможности для обнаружения внутренних связей между научными текстами и аккумулирует аналитический потенциал.

Коллекция, формируемая на ресурсе с учетом экспертной оценки, может оказаться своеобразным ядром, в котором концентрируются исследования в области музыкальной науки. Здесь возможно провести параллели с ядром Российского индекса научного цитирования, который составлен из публикаций по всем областям науки в высокорейтинговых журналах, индексируемых в международных базах данных Web of Science Core Collection, Scopus и RSCI. В ядро РИНЦ включаются монографии и труды самых авторитетных научных конференций, отобранные на основании строгой экспертной оценки. Благодаря интеграции с крупнейшими международными издательскими и информационно-аналитическими компаниями Elsevier и Clarivate ядро РИНЦ формируют издания, в которых представлены наиболее качественные в содержательном и аналитическом плане публикации. В этом случае ведущие периодические издания из ядра «Карты музыкальной науки России», при условии вхождения в ядро РИНЦ, способны демонстрировать наиболее полный профильный и тематический охват по различным направлениям. Принимая во внимание имеющийся локальный опыт музыкально-исследовательских центров, например, в Московской консерватории, в которой «периодические издания (...) на данный момент образовали систему, взаимодополняющие элементы которой нацелены на всесторонний охват и решение "проблем роста"» [4, с. 22], такое объединение в перспективе может носить системный характер для решения обозначенных выше проблем. К тому же состав экспертов ресурса «Карта музыкальной науки России» объединяет исследователей музыкальных вузов страны и отражает современный коллегиальный подход к организации профессиональной оценки качества публикаций:

«трансформация научных публикаций в цифровом обществе, когда производство знаний реализуется преимущественно в коллегиальном творчестве и сотрудничестве, требующем коллективного подхода не только к исследованиям и написанию статей, но и к экспертной оценке» [6, с. 16].

Перечень периодических изданий, включенных в состав ядра коллекции «Карты музыкальной науки России» и ядра РИНЦ также вполне мог бы служить в качестве ориентира для публикационных требований к соискателям, членам диссертационных советов, потенциальным руководителям грантовых проектов и другим исследователям музыкальной науки.

Итак, в сложившейся ситуации вместе с ростом количества публикационных материалов, наблюдается и увеличение числа журналов с тематикой по музыкальному искусству. Отмечая открывающиеся перед автором возможности для выбора места издания, можно констатировать, что поле реальной научной дискуссии практически не изменилось по своим масштабам. Это связано с тем, что большое количество периодических изданий публикуют статьи низкого качества, которые вряд ли находят своего читателя и, скорее всего, не активизируют ни интерес потенциального оппонента, ни возможное будущее развитие идей, обозначенных в этих работах. Теория разрастающихся низкосортных изданий и материалов косвенно подтверждается как нововведениями в виде категориальных критериев качества со стороны высшей аттестационной комиссии применительно к периодическим изданиям, так и экспертной оценкой специалистов российского индекса научного цитирования. Ожидание «созревания» журналов до уровня их соответствия на предмет вхождения в RSCI или международные базы данных является слишком отдаленной перспективой решения проблемы, а формирование ресурса с наличием расширенного состава экспертного комьюнити, разветвленной системы отбора и фильтрации материалов по принципу ядра РИНЦ в теории может служить выходом из сложившейся ситуации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю. С. Музыкальное искусство сквозь призму перечня ВАК / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – № 1 (103). – 2024. – С. 29–35.
2. Джуманова Л. А., Тарасевич Н. И. Рейтинг как показатель качества образовательной деятельности: критерии рейтингования вузов искусств / Л. А. Джуманова, Н. И. Тарасевич // Научный вестник Московской консерватории. – Том 11. – Выпуск 1 (март 2020). – С. 8–21.
3. Ерёмченко Г. А. Музыкальная наука рубежа тысячелетий в рефлексии российских исследователей (две точки зрения на путь отечественного музыковедения в будущее) / Г. А. Ерёмченко // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10. № 1. – С. 5–15. – DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-5-15.
4. Зенкин К. В. Проблемы современного музыковедения и научные периодические издания Московской консерватории (к 10-летию журнала «Научный вестник Московской консерватории») / К. В. Зенкин // Музыка - Философия - Культура : VIII международная междисциплинарная научная конференция. К десятилетию журнала «Научный вестник Московской консерватории». Тезисы докладов, Москва, 23–25 декабря 2020 года / Редакторы-составители: К.В. Зенкин, Е.В. Ровенко, ред. Е.В. Ровенко, Я.И. Станишевский, Е.М. Шабшаевич. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. – С. 20-21.
5. Зенкин К. В., Ульмасов Ф. А., Гафурбеков Т. Б., Добжанская О. Э., Дюшалиев К. Ш., Елеманова С. А., Лалуев В. Я., Махмудова Г. Р., Науменко Т. И., Пазычева И. В., Юнусова В. Н. Круглый стол Обсуждаем первые десять выпусков сетевого научного издания «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность» // МИЕАТИС. – 2023. – №2. – С. 14–23.
6. Кириллова О. В. Критерии качества научного журнала: измерение и значимость / О. В. Кириллова, Е. В. Тихонова // Научный редактор и издатель. – 2022. – Т. 7, № 1. – С. 12-27. – DOI 10.24069/SEP-22-39.
7. Назайкинский Е. В. Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? / Е. В. Назайкинский // Советская музыка. – 1989. – № 8. – С. 48–55.
8. Науменко Т. И. Музыковедческий журнал в зеркале современной научной жизни. Приглашение к дискуссии / Т. И. Науменко // Музыка - Философия - Культура : VIII международная междисциплинарная научная конференция. К десятилетию журнала «Научный вестник Московской консерватории». Тезисы докладов, Москва, 23–25 декабря 2020 года / Редакторы-составители: К.В. Зенкин, Е.В. Ровенко, ред. Е.В. Ровенко, Я.И. Станишевский, Е.М. Шабшаевич. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. – С. 43-45.
9. Науменко Т. И. «Научная карта России» как исследовательский проект: опыт систематизации музыкознания / Т. И. Науменко // Современные проблемы музыкознания. – 2023. – № 1. – С. 56-71. – DOI 10.56620/2587-9731-2023-1-056-071.
10. Панов А. А. Научное издание международного уровня - 2021: мировые тенденции и национальные приоритеты. Москва, 24-27 мая 2021 г / А. А. Панов // Управление наукой: теория и практика. – 2021. – Т. 3, № 3. – С. 242-247.
11. Франтова Т. В. Лаокоон и Афродита «в одном флаконе», или жизнь и смерть академического музыковедения в электронную эпоху / Т. В. Франтова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – №2 (43). – С. 97–102.
12. Garfield E. (1971). The Mystery of the Transposed Journal Lists - Wherein Bradford's Law of Scattering is generalized. According to Garfield's Law of Concentration. Current Contents, #17, Reprinted in: Essays of an Information Scientist, Vol:1, 222-223, 1962-73. Available: <https://garfield.library.upenn.edu/essays/V1p222y1962-73.pdf>

The article deals with the development of the field of scientific discussion in the field of music science in terms of reflecting the reflection of its results through specialized musicological journals, thematic headings in periodicals. The problem is posed of increasing both the number of publications, caused in many ways by the increasing requirements for applicants for academic degrees, members of dissertation councils, heads of grant research projects, and the number of periodicals in which an artificially grown array of publications sometimes settles. The issues of qualitative assessment of materials through distributed expertise are considered. The dynamics of the presence of publications with a theme on musical art in international scientometric databases and the Russian collection of publications Russian Science Citation Index are reflected. Among the collections of the scientific electronic library eLibrary, ranked by qualitative indicator, special attention is paid to the core of the Russian citation index as a potential professional thematic database. The results of the study, as an alternative, provide proposals for the integration of specialized collections of scientific works on the example of the database "Map of Musical Science of Russia", parallels are drawn with the core of the collection of the Russian science citation index.

Keywords: music publishing, musicological journals, international databases, thematic databases, publication activity, scientometric indicators.



К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ УЧЕНИЯ И ПРАКТИКИ САМА' В СРЕДНЕЙ АЗИИ (МАВЕРАННАХРЕ И ХОРАСАНЕ)

Александр ДЖУМАЕВ

В статье на основе средневековых письменных источников на персидском языке и языке тюрки выявляются отдельные факторы, повлиявшие на развитие феномена сама' (учения и практики) в Средней Азии (Мавераннахре и Хорасане). Из сочинений суфийских мыслителей X–XIII вв., получивших известность в суфийских общинах Средней Азии, особое внимание уделяется наследию Мавлана Джалал ад-Дина Руми. Устанавливается влияние поэмы «Маснави-йи ма'нави» и ее первого многозначного бейта о «разлученном нае» на развитие суфийской философско-мистической мысли в Средней Азии в XIII–XV вв. В научный оборот вводятся данные о сочинениях с суфийским толкованием музыкальных инструментов *наая*, *рубаба*, *чанга* (сочинения Султана Веледа, Абд ар-Рахмана Джами, Сирадж ал-миллат ва-д-Дина Камари). В статье поставлена проблема общности термина сама' для различных средневековых исламских наук. Специально рассматривается этот вопрос применительно к «суфийской науке» (*'илм ат-тасаввуф*) и музыкальному искусству светской направленности (сама', мусики) в X–XIII вв. Автор предполагает, что особенности среднеазиатского сама' были обусловлены взаимодействием двух культурных традиций, опиравшихся на персоязычную и тюркоязычную среду. В тюркской суфийской среде (среди известных шейхов–суфийских поэтов – Ходжа Ахмада Йассави, Шаха Машраба, Суфи Аллах Иара, Ходжаназара Хувайдо, Зийаваддина Хазини) сложился свой взгляд на ритуалы сама' и зикра. При этом суфийское сама' в Средней Азии – это неотъемлемая часть общей исламской цивилизации с ее принципом единства исламских духовных ценностей.

Ключевые слова: Средняя Азия, средневековье, суфизм, сама', Мавлана, най, тюркские шейхи и поэты.

Суфийскому сама' («слушанию») посвящена значительная литература в разных странах на разных языках. Заметное место в ней занимают исследования на русском языке, опубликованные в советский и постсоветский периоды¹. В этом массиве публикаций, на наш взгляд, отчетливо проявляются основные типы и традиции исследований:

1) Внутри исламской традиции и в странах с исламским культурным наследием, где практика сама' имеет свою длительную историю, глубокие корни бытования, изменяется и возрождается в том или ином виде². Такая ситуация не может не влиять на научные позиции «национального исследователя», создающего свою связь с данным явлением

¹ В задачи нашей статьи не входит обзор публикаций по данной теме на русском и других языках. Отметим лишь, что к исследованию сама' обращались как востоковеды, так и музыковеды. Среди первых следует назвать, прежде всего, Е.Э. Бертельса, работы которого, объединенные в томе «Суфизм и суфийская литература», до сих пор не утратили своего значения [1]. Весьма ценные сведения и наблюдения о сама' и зикре содержатся в исследованиях О.Ф. Акимушкина, А. Курбанмамадова, А.Д. Кныша, А.А. Хисматулина, Б. Бабаджанова, Т. Джанизаде, Г. Шамилли и других.

² Как это происходит, например, в настоящее время в отдельных регионах Узбекистана.

(через конфессиональную принадлежность, отношение к «наследию предков»)³.

2) В европейском (западном) научном сообществе, которое, как правило, опирается на методы критического рассмотрения письменных источников, максимально точного чтения текстов, детализированного научного описания – в целом высокую степень погружения в исследуемый объект при «дистанцировании» («отчуждении») от него.

Разумеется, такое разделение достаточно условно, и можно найти немало исследований в странах мусульманского Востока, опирающихся на методы европейской науки. И, наоборот – в европейской науке примеры глубокого постижения традиции (иногда сопровождаемого сменой вероисповедания).

Несмотря на значительное количество исследований, вопрос о *сама'* остается недостаточно разработанным, в нем сохраняются неясности, неисследованные страницы истории. *Сама'* (учение и практика) нередко рассматривается вне конкретного исторического времени и контекста, обобщенно, как нечто вневременное в своих основных правилах и постулатах. Разумеется, в этом многосложном и разноликом явлении существуют общие устойчивые принципы и правила, общий пантеон выдающихся личностей и т.п., идущие через века вплоть до наших дней. Но есть и отличные друг от друга историко-культурные периоды, общепризнанные школы и центры *тасаввуфа*, где *сама'* имело свои особенности проведения, «репертуар» из песнопений и мелодий, поэтические тексты, исполнителей и инструменты. При этом «репертуар» мог включать в себя и предыдущие «накопления», – лучшие образцы, известные суфиям из разных практик «слушания», и сохраненные в устной передаче суфийскими музыкантами (*каввал*, *закир* и другие). Как это наблюдалось в музыкальном искусстве высокого стиля, в традиции макамата – от мастера к ученику (*устад-шагирд*).

Таким образом, вырисовывается, на мой взгляд, основная исследовательская проблема применительно к региону Средней Азии (историческим Мавераннахру и Хорасану): выявление общего и особенного, путей формирования, целостности и

своеобразия учения и практики суфийского *сама'*. В этой связи возникают вопросы, которые мы и предполагаем рассмотреть в данной статье: Как соотносился феномен *сама'* в его среднеазиатском проявлении с практиками слушания в других ареалах исламского цивилизационного пространства? Какие идеи / суфийские учения заимствовались и, каким образом приспособлялись к «среднеазиатской практике»? Отдельного внимания заслуживает вопрос о влиянии на формирование традиций *сама'* других видов духовного и художественного выражения (рецитации и передачи сакральных текстов, искусства музыки). Не ставя задачу глубокого исследования перечисленных вопросов, мы остановимся на их постановке и предварительном рассмотрении. Для этого привлекаются, наряду с современной научной литературой, отдельные показательные факты и сведения из средневековых письменных источников.

Приверженцам *сама'* в Средней Азии в каждом веке вплоть до первых десятилетий XX в. были хорошо известны многочисленные рассуждения-высказывания (изречения, сентенции, притчи) выдающихся суфиев-предшественников (начиная с самых ранних) из разных регионов исламского мира. Каждое новое серьезное сочинение о *сама'* и *зикре*, которое создавалось в Средней Азии (вплоть до XIX в.)⁴, включало в себе наблюдения и мысли-сентенции предшествующих авторов. Примечательный пример – памятник суфийско-философской мысли «тысячелетнего пользования» – раздел «О хороших правилах слушания (*сама'*), переживании экстаза (*ваджд*) и постановлениях относительно слушания» («Дар адаб-и сама' ва ваджд ва хукм-и сама'») из сочинений Худжат ал-Ислама Абу Хамида Мухаммада ал-Газали ат-Туси (1058–1111) «Кимийа-йи са'адат» («Философский камень счастья») на персидском языке и «Их'йа 'улум ад-дин» («Воскрешение наук о вере») на арабском языке [4, с. 217-230; 5; 6]⁵. Ссылки на этот весьма оригинальный текст о *сама'* приводятся еще и в преддверии советского периода в туркестанских теологических изданиях⁶.

³ Примеры глубокого (аутентичного) исследования *сама'* и *зикра* известны в Иране: в работах иранского классика Са'ида Нафиси, Сайида Хусайна Насра, Сайида Йахья Йасриби, Абд ал-Хусайна Заррин Куба, Мухаммада Хасана Ха'ири и многих других. Собственные традиции изучения этой темы имеются в арабских странах, Турции, Индии и т.д. Укажу, например, на работы американской исследовательницы арабского происхождения Луис Ламийа Ибсен ал-Фаруки (см. о ней: [2]). Традиции национального осмысления этого явления можно наблюдать и в бывших республиках Советского Востока – в Таджикистане, Узбекистане, Азербайджане и других. Показательной в этом плане представляется работа таджикского музыковеда Аслиддина Низамова [3].

⁴ По моим наблюдениям, последние значимые самостоятельные сочинения по «науке *тасаввуфа*» (*илм-и тасаввуф*) были созданы в Средней Азии, Туркестане в XVII–XVIII веках. Значительная доля появившихся в этот период трудов по *сама'* и *зикру* приходится на переводы с персидского и обработки сочинений на тюркичагатайском языке.

⁵ Оба текста на эту тему – персидский и арабский – в целом совпадают.

⁶ Так, на «Китаб ас-сама ва-л-ваджд» из «Их'йа 'улум ад-Дин» Худжат ал-Ислама Имама Газали ссылается один из авторов теологического «мусульманского журнала» Ал-Ислах Муфти зада Бухари [7, с. 29].

Показательный пример в вопросе миграции идей – распространение знаменитого начального бейта из поэмы Мавлана Джалал ад-Дина Руми (1207–1273) «Маснави-йи ма’нави» («Поэма о сокрытом смысле»)⁷. Как известно, суфийский орден Мевлеви (Мавлавийа), с которым был связан «культ ная», был основан Джалал ад-Дином Руми в Малой Азии (главная обитель – в городе Конья), и сохранял, в своей деятельности, преимущественно, турецкую ориентацию. Документальных свидетельств о бытовании братства Мевлеви на территории Мавераннахра и Хорасана не имеется. Однако, судя по многочисленным цитатам и толкованиям поэзии Руми, в городах Средней Азии могли проводиться специальные маджлисы, посвященные его поэтическому наследию, либо оно могло обсуждаться на общих музыкально-поэтических собраниях⁸.

Поэма «Маснави-йи ма’нави» была хорошо известна поэтам и ценителям поэзии в Туркестане и Бухаре. В антологии персоязычных поэтов XIX века «Подарок любимым о жизнеописании друзей» Кари Рахматаллаха б. Ашура Мухаммада ал-Бухари, известного как Вазих (ум. в 1313/1893), сообщается о курьезном случае чтения бесталанной и лишенной смысла поэмы (маснави), написанной в подражание «Маснави-йи ма’нави» одним из поэтов Бухары – Маджнуном, Мулла Джахангиром Бухари [10, с. 139]⁹. Другой поэт – А’си (известный под прозвищем «Хатиб») занимался «наукой суфизма» (*‘илм-и тасаввуф*) и знал поэму «Маснави-йи ма’нави» наизусть [11, с. 237]¹⁰.

Но самое значительное количество толкований и интерпретаций вызвал в Средней Азии упомянутый нами начальный бейт поэмы о нае – квинт-

эссенция суфийской мистической философии ордена Мевлеви¹¹. Упомяну только два наиболее значимых сочинения. Это «Най-нама» («Книга о нае») Абд ар-Рахмана Джами (1414–1492) – небольшой комментарий на двестише Руми, который был чрезвычайно популярен в Средней Азии¹². Другое, более обстоятельное сочинение на эту же тему – в виде разъяснения и развития идеи начального бейта Мавланы, написал известный теолог XV века, шейх и автор исламских канонических и суфийских трудов Мавлана Йакуб Чархи [15]¹³.

Толкование сокровенных звуков ная – о потерянном единстве с Богом, разлуке с другом, со своими истоками – на суфийских «собраниях слушания» (*маджлис-и сама’*) в городах Мавераннахра и Хорасана редко обходилось без ссылок на Мавлана и его «Маснави-йи ма’нави». Подобные беседы велись по всему мусульманскому миру – в Иране, Османской империи, Индии, Афганистане, Хорасане и Мавераннахре, Кашгаре и Кашмире.

Эти строки получали и музыкальное воплощение в творчестве среднеазиатских музыкантов-сочинителей разных эпох, в том числе в композициях в системе макамата. Они обнаружены мной в трактате анонимного автора на персидско-таджикском языке бухарского происхождения «Рисала-йи макаमत» («Трактат о макамате»), датированном второй половиной XVIII века¹⁴. Бейт Руми приведен здесь в завершении, после основного поэтического текста музыкального сочинения («композиции») в *шуба Байат* с усугубленной ритмоформулой Мухаммас [18, л. 11а]¹⁵.

⁷ Бешунав аз най чун хикоят мекунад, // Аз жудоихо шикоят мекунад [8, с. 4] – «Послушай най, о чем он рассказывает, // Он жалуется на разлуки». В поэтическом переводе Наума Гребнева: «Вы слышите свирели скорбный звук? // Она, как мы, страдает от разлук. // О чем грустит, о чем поет она? // «Я со своим стволем разлучена» [9, с. 6].

⁸ Этот вопрос требует отдельного специального исследования.

⁹ Антология поэтов с образцами их творчества, известная также как «Тазкира-йи Кари Рахматаллах» («Антология Кари Рахматуллы») была составлена Вазихом между 1862-63 и 1871-72 г.

¹⁰ «Антология поэтов» («Тазкират аш-шуара») Хаджи Нигматулла Мухтарама, в которой приводится данный факт, была составлена в Бухаре в 1326 / 1908 году.

¹¹ В современной востоковедной и, в особенности, популярной литературе вопрос *сама’* в концепции *тасаввуфа* Джалал ад-Дина Руми привлекает, пожалуй, наибольшее внимание. См., например, [16, с. 325-329].

¹² В собрании Института востоковедения им. Беруни АН Республики Узбекистан имеется 12 его списков [12, с. 39-40]. Здесь же и толкование на этот бейт анонимного автора в списке 1842 г. [13, с. 76]. Три списка сочинения Джами хранятся в Институте восточных рукописей РАН (в Санкт-Петербурге) [14, с. 285].

¹³ Существовало также огромное количество *назира* – подражаний на первый бейт поэмы, в которых най заменялся самыми разными словами. Так, в моем собрании имеется рукопись сочинения – комментарии на поэму Руми под названием «Муфридат-и Маснави» (или «Гулшан-и тавхид»), где первый бейт имеет следующую «редакцию»: Бешунав ин булбул чи афгон мекунад // Киссаи хижри гулистон мекунад – «Послушай соловья, о чем он стонает, // Он повествует о разлуке с цветником роз».

¹⁴ Рукопись трактата хранится в собрании Института восточных рукописей РАН (№ В 2408, л. 16-226). Подробнее об этом трактате и его списке см. [17, с. 435-437]; здесь же приведена фотография листа с упомянутым бейтом Руми.

¹⁵ В средневековье существовали песни под названием «Руми», сочиненные Джалал ад-Дином Руми для последователей тасаввуфа. Среди дервишей они назывались также «Накши Руми». В XVI-XVII вв. они получили известность в Мавераннахре и Хорасане [19, с. 69]. Известно также о мелодиях «Мавлавийат», «Мавлави», «Накши Мавлави», также связанных с именем Джалал ад-Дина Руми, распространенных и поныне в таджикской традиционной музыке [20, с. 120].

Была у этих строк и еще одна «ипостась» – они стали образцом для суфийско-мистических интерпретаций звуков других инструментов (рубаба, чанга, уда, сафаила), применяемых в ритуалах *сама'* музыкантами-инструменталистами, что привело, по-видимому, к появлению нескольких поэм, посвященных этой сложной и специфической теме. Первой из них по времени была поэма на персидском языке «Рубаб-наме» («Книга о рубабе»). Ее создал старший сын Джалал ад-Дина Руми, продолжатель его суфийской стези, поэт и шейх Баха ад-Дин Ахмад ибн Джалал ад-Дин Руми (1226–1312), известный под псевдонимом (тахаллусом) Султан Велед¹⁶. Раскрыв философские смыслы идеи о разлученном нае, он «обнаруживает» сходные суфийские «качества» у другого инструмента – рубаб. Отвлекаясь, отмечу, что рубаб был признан среди «людей тариката» и звучал на их собраниях¹⁷. В предисловии к поэме Султан Велед пишет, что этот инструмент имеет отношение к Хазрату Мавлана, и потому поэма начинается с описания рубаб. Хазрат Мавлана «предписал, что най по той причине стонет, что он разлучен с зарослями камыша и со своими возлюбленными. И удаленный на чужбину, он издает стоны от разлуки. Но [если] у ная было не более одного стона, то у рубаб – стоны и разлуки, потому как все его [части] являются чувствительными, так как каждая из них отделена от своей родины и рода (*джинс*), подобно коже, волосам, железу и дереву. В итоге они стонут и рыдают от разлуки со своим родом. Следовательно, у рубаб больше стонов и жалоб, чем у ная» [22, л. 16]¹⁸.

В первой половине XIV века появляется еще одно сочинение, несомненно, навеянное предшествующей традицией обращения к «суфийским инструментам». Это небольшой «Трактат о чанге» («Рисала-йи чанг»), написанный Сирадж ал-миллат ва-д-Дином Камари. По-видимому, трактат уникален и его единственный список хранится в Институте востоковедения им. Беруни АН Республики Узбекистан в Ташкенте¹⁹. Сочинение написано рифмованной прозой и стихами. Изысканно-поэтическим языком повествуется о печальных столах и мелодиях, извлекаемых на двадцати четырех шелковых струнах чанга, в высоком и низком «регистрах» (*зирубам*), и приводящих души слушателей в благостное состояние. Чанг рассказы-

вает о своих тайнах «языком струн», и этот «бессловесный язык» уподобляется «языку состояния» (*зaban-u хал*). В трактате встречается терминология из системы 12 парда, в частности, упоминается *парда Ушшак* [24, л. 566]. (Ил. 1.)

Рассмотренные примеры, равно как и многочисленные другие, говорят о том, что учение и практика суфийского *сама'* в Средней Азии (в Мавераннахре и Хорасане) развивались как неотъемлемая часть исламской цивилизации с ее принципом единства и всеобщности исламских духовных ценностей. В среднеазиатском регионе в постоянном «обороте» находились самые разные «идейные источники» по тасаввуфу, независимо от их принадлежности к суфийским братствам, шейхам-мыслителям, регионам и столетиям. И что важно, – вне зависимости от нахождения на территории региона того или иного братства, как это мы показали на примере Мавлавия.

Термин *сама'* и сферы его применения

Чтобы прояснить некоторые особенности *сама'* в его среднеазиатском бытовании, необходимо остановиться на проблеме происхождения и эволюции этого явления. *Сама'* в источниках нередко не имеет четко очерченных границ. Мы видим, что *сама'* может включать в себя не только «слушание» специальной музыки, а и танец (*ракс*), и даже соединяться с *зикром*. И все это вместе иногда обозначается одним словом – *сама'*, или *сама'* и *ракс* (нередко – *ракс ва сама'*, *раксу сама'*), или *сама'* и *зикр*. В церемонии *сама'* собственно «слушанию» отводилась роль начальной стадии. После нее следовал танец (*ракс*) как завершающая часть, соответствующая экстатическому состоянию «слушателя».

Кристаллизация *сама'* проходила, судя по документальным свидетельствам, под влиянием различных источников. Изначально термин *сама'* – отглагольное существительное в арабском языке – не был ограничен только сферой *тасаввуфа*. Он применялся в различных областях духовной и творческой деятельности в исламе, и «имел хождение во многих мусульманских науках, в частности, в грамматике и богословии» [25, с. 374].

В целом его применение можно ограничить двумя большими сферами: (1) средневековыми мусульманскими науками, не связанными с

¹⁶ Рукописи этой поэмы имеются в собраниях восточных манускриптов бывшего СССР – в Российской Национальной Библиотеке, в Институте восточных рукописей РАН; они происходят из Турции. Ряд списков «Рубаб-наме» хранится в зарубежных коллекциях.

¹⁷ Об этом имеется свидетельство в ценном источнике XV в., поэме (в жанре муназара) Ахмади на *тюрки* «Спор музыкальных инструментов» [21, р.72]: «Хоть для шариата я и чужой, // Но с людьми тариката (*ахл-и тарикат*) я живу под одной крышей».

¹⁸ Данный фрагмент, как и другие, специально не оговоренные переводы, выполнен автором статьи по рукописи из собрания ИВР РАН.

¹⁹ Рукопись № 2213/XIX на персидском языке. Краткие сведения об этой рукописи привожу из описания в каталоге ИВ АН РУз: «Трактат написан мелким насхом на сильно пострадавших от времени, попорченных полях старого сборника. Перед началом – заставка из орнаментированных букв. Дата списка – 745/1344 г. Деф.: текст сильно попорчен. 5 лл. (566-60а), 23,5 x 16,5» [23, с. 325].

музыкой или каким-либо художественным началом, и (2) теми, которые имели отношение к музыкальному искусству.

К первой относится применение термина *сама'*, наряду с *кира'а* и другими, для обозначения метода передачи хадисов, изучения и передачи коранических и других сакральных текстов, а также – какого-либо иного знания, почерпнутого из различных книг²⁰. *Сама'* здесь – это второй (после *кира'а*) способ передачи – «особый вид слушания: когда ученик прослушивает изучаемый им текст в чтении другого лица, предпочтительнее – самого учителя» [26, с. 106]. Повлияло ли применение термина *сама'* в практике изучения хадисов, рецитации Корана и передачи книжного знания на становление учения о *сама'* в суфизме, – сказать однозначно невозможно, необходимы дополнительные разыскания.

Другое дело применение термина *сама'* в музыкальном значении – для обозначения собственно музыки как искусства светского характера. В этом значении *сама'* фактически выступает синонимом термина *муסיки*, и отражен в различных видах письменных источников на арабском, персидском и тюркских языках – трактатах по музыке, поэзии, художественной и научной прозе, в суфийских сочинениях, в специальных фетвах. Наиболее часто *сама'* как термин для обозначения музыки светского характера и ее слушания (*сама' кардан*) с целью получения чувственного и эстетического наслаждения применялся в персоязычной поэзии и художественной прозе в IX–XIII вв. Здесь термин *сама'* мог означать, в зависимости от смыслового контекста, не только музыку, но и пение, песню. Среди авторов этого периода следует назвать в первую очередь известных поэтов – Абу Абдаллаха Джа'фара ибн Мухаммада Рудаки Самарканди (прибл. 858–941), Мас'уда Са'да Салмана (1059–1136), Адиба Сабира Тирмизи (1078–1147) и многих других. По более позднему периоду к ним следует добавить Хафиза Ширази и других, которые, однако, применяли термин *сама'* в значении музыки уже реже.

Приведу несколько примеров. Так, в одном из стихотворений Рудаки говорится следующее [27, с. 108]:

Пение (*сама'*), розовое вино и луноликих красавиц

Если увидит ангел, то свалится в колодец²¹.

В известном сочинении «Сийасат-наме» («Книга о правлении»), приписываемом Низам ал-Мулку²², содержатся фразы-клише о музыкантах, типа: *мутрибон само' бар кашиданд* – «музыканты затянули песню (музыку)» [29, с. 257]. Адиб Сабир Тирмизи, неоднократно применяя слово *сама'*, призывает в одном из бейтов [30, с. 127]:

Пребывай с розами и слушай напев соловья (*нагма-йи булбул сама' кун*).

Словом *сама'* обозначалась и «небесная музыка», производимая планетой Нахид или Зухрой (Венерой), что мы находим у Мас'уда Са'да Салмана, а также (позже) у Хафиза Ширази [31, с. 6]:

Что удивительного, если на небе от речей Хафиза Музыка Зухры (*сама'-и Зухра*) заставит плясать (*ракс*) Иисуса.

В светском значении термин *сама'* встречается и в ранних сочинениях по музыкальной науке этого же периода, в основном практической направленности. Прежде всего назову «Кабус-наме» Кай-Кавуса (XI в.), и трактат о музыке Мухаммада Нишапури (2-я половина XII–1-я пол. XIII в.)²³. В более поздних источниках по музыке также можно найти этот термин, но реже. Однако в известных трактатах по музыкальной науке термин *сама'* не получил концептуального оформления и его применение носит эпизодический характер.

Очевидно, что перемещение термина *сама'* в суфийские тексты, выражавшие мистическое состояние, было, если и не прямо, но все же противопоставлено его светскому восприятию. В X–XI вв., фактически, разворачивается идейная борьба за новые смыслы *сама'*, наполненные суфийскими мистическими размышлениями, противостоящими светскому чувственному и эстетизированному восприятию. Один из ранних трактатов о *сама'* неизвестного (неустановленного) автора на арабском языке – «Трактат о слушании (*сама'*)», по-видимому, местного среднеазиатского происхождения, датируется 1019 г.н.э.²⁴ Он буквально насыщен аргументами в защиту суфийского понимания *сама'*. И что интересно, многие из приводимых доводов в защиту «слушания» являются общими и для других суфийских авторов этого периода. Например, для автора раздела «Фи-с-сама' ва адабиhi» – «О *сама'* и его правилах» в «Шарх-и Та'арруф» Абу Ибрахима б. Исма'ила б. Мухаммада б. Абдуллаха ал-

²⁰ Хотя, как известно, в Коране нет слова *сама'*, но многократно упоминается один из атрибутов Аллаха – его способность «свеслышания» («Бог слышавший...») – *Аллаху саму'у*).

²¹ Здесь явный намек на легенду, отраженную в Коране, о падших ангелах Харуте и Маруте. Под словом «увидит» следует, очевидно, понимать иной смысл: познает.

²² В своей недавней фундаментальной публикации А.А. Хисматулин доказал факт подделки данного сочинения, приписанного Низам ал-Мулку, см. [28].

²³ Подробнее о Мухаммаде Нишапури, его трактате о музыке и применении термина *сама'* в светском значении музыки см. [32]. Здесь же и о «Кабус-наме».

²⁴ Рукопись этого небольшого трактата хранится в Институте востоковедения им. Беруни АН Республики Узбекистан, № 3154/VI, лл. 1646–1686. Она была впервые описана И.Р. Раджабовым в кандидатской диссертации [33].

Мустамли ал-Бухари (ум. 434/1042) и автора раздела «Фи-с-сама'» («О слушании») в сочинении «Кашф ал-махджуб» («Раскрытие скрытого») Абу-л-Хасана Али ал-Джуллаби ал-Худжвири ал-Газнави (ум. между 1072–1076-77). (Ил. 2.)

В этот же период, в первой половине XI века, термин *сама'* – в ином значении, отличном от светского, вводит в свои четверстишия суфийский шейх Абу Са'ид Абу-л-Хайр Майхани (967–1049) – один из основоположников ранней хорасанской школы суфизма [34, с. 28, 31]. Эта школа была тесно связана с культурными и духовными кругами Бухары и оказала заметное влияние на становление суфийской практики и теории *сама'* в бухарском ареале [см.: 35, с. 292–293]. Рубай Абу Са'ида Абу-л-Хайра Майхани, как известно, распевали специальные певцы-каввали на маджлисах суфиев. В одном из них говорится: «Сердце во время *сама'* постигает аромат Возлюбленной»²⁵.

Как известно, тема сердца занимает весьма существенное место в «науке тасаввуфа», в том числе в учении о *сама'*, и имеет многочисленные толкования у разных суфийских шейхов. Сердце «причастно» к одному из важных назначений *сама'* в его собственно «музыкальной функции» – при восприятии специальной инструментальной «музыки», игры на музыкальных инструментах. В известном позднем среднеазиатском памятнике музыкальной культуры – «Трактате о музыке» Дарвиша Али Чанги (вторая половина XVI – 20-е годы XVII в.) неоднократно сообщается о способности влиять на сердца суфиев музыкой.

Сама' в интерпретации тюркских шейхов

Суфийское учение в процессе длительной исторической эволюции обогащалось новыми идеями, трактовками, тонкими наблюдениями практиков. При этом в X–XII вв. сложился достаточно устойчивый порядок проведения ритуала *сама'* на специальных собраниях (*маджлис*) общины суфиев. Он включал в себе сакральные тексты – суры Корана, стихи и объяснения их смысла, музыку (пение и игру на музыкальных инструментах), ритмы и теложвижения, и танец – с целью достижения особых духовных состояний (*ваджд*, *хал*) у участников собрания. Параллельно с этой практикой шло развитие другого вида духовных занятий – зикра. *Сама'* и зикр были связаны друг с другом, и особенности их отношений отражали различия суфийских орденов.

Вместе с тем, имеется одно весьма существенное отличие *зикра* от *сама'*, и оно заключается в том, что *зикр*, согласно свидетельствам суфиев разных периодов, передавался ученику (муриду) путем обучения. *Сама'* же представляла собой относительно свободную церемонию, правда, проходившую под наблюдением и руководством *пира* (*шейха*). Упомянутый выше ал-Худжвири ал-

Газнави (XI в.) рекомендует: «Необходимо, чтобы, когда проводишь *сама'*, там присутствовал бы какой-либо старец (*пири*)» [36, с. 487].

О своем обучении зикру у Арсланбаба сообщает в одном из хикматов Ахмад Йассави [37, с. 170]: «Менинг бир зикрин урготиб мехрибонлик килдилар» – «Обучив меня зикру, они проявили милосердие». Об обучении зикру под Бухарой у известного шейха Хазрата Сайида Амир Кулола сообщается в жизнеописании Хазрат Ходжа Накшбанда (*ва та'лим-и зикр аз Хазрат Сайид Амир Кулал аст*) [38, с. 4]. От этого же шейха (Амира Кулала) перенял тихий зикр (*зикр-и хафи*) и Ходжа Алав ад-Дин Гидждувани [39, с. 70]. Количество подобных примеров может быть значительно увеличено.

Участие тюркских шейхов в проведении *сама'* и зикров привнесло в эту область тасаввуфа своеобразные региональные среднеазиатские черты. Они были обусловлены связью с традициями шаманистских ритуалов местных кочевых и полукочевых тюркских народов. Взаимовлияние и соединение двух традиций достаточно хорошо исследовано советскими учеными, преимущественно этнографами, а также отдельными музыкальными этнографами (В.А. Успенским и другими), а затем рядом ученых из США, стран Европы и Турции. Одна из таких среднеазиатских особенностей, связанная с художественным началом, по-видимому, может быть охарактеризована как наличие особой экстатичности в выражении чувств и состояний. Ей соответствовали и специальные терминологические особенности, прежде всего, применение выражений типа: *раксу сама' урмок* – буквально: «бить, ударять танец и слушание», *чорзарб урмок* – «бить четыре удара», и т.п. Персидский термин *ла куфтан* с близким значением отражен во многих суфийских текстах. Однако он охватывает только танец и, как представляется, не отражает столь явно экстатическую суть элементов *сама'*, танца и зикра.

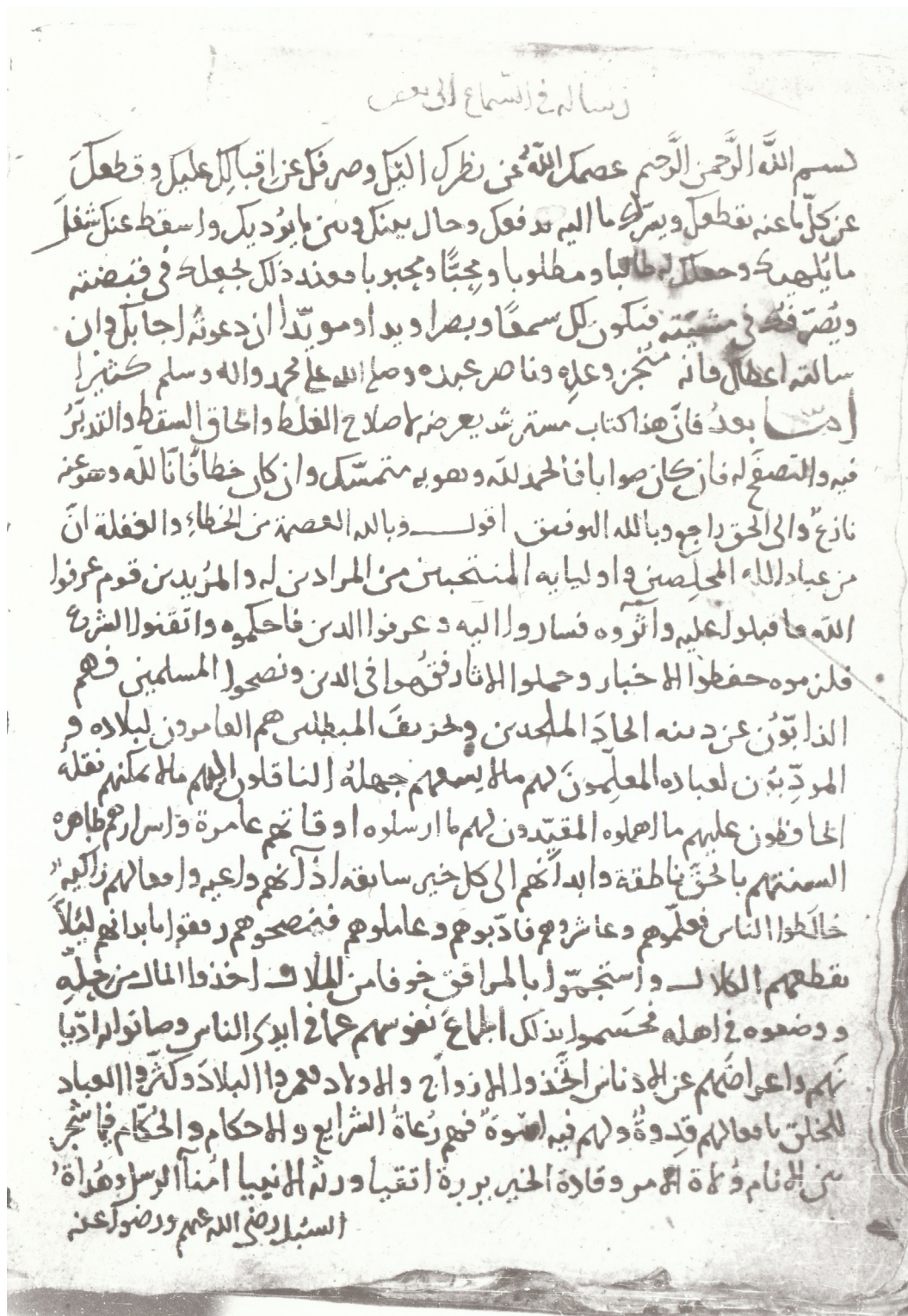
Тюркские термины, а с ними и новый круг образов, введенные первоначально в хикматах Ходжи Ахмада Йассави, получают обильное отражение в суфийской поэзии на тюрки (тюркичагатаи) у поэтов суфийского направления в Туркестане и в целом Средней Азии в XVIII – начале XX в. В особенности, у Шах Машраба (Дивана-йи Машраба, 1640-1711), Суфи Аллах Йара (ум. в 1720-21 или 1723 г.), Ходжаназара Хувайдо (XVIII в.), Зийаваддина Хазини (1867-1923) и других.

Таким образом, в заключение необходимо отметить, что общее развитие феномена суфийского *сама'* в Средней Азии протекало под влиянием нескольких различных факторов. Среди них выделяются два наиболее существенных: суфийское духовное и интеллектуальное наследие,

²⁵ Возлюбленная в данном случае – Всевышний, Бог.



Ил. 1. Сирадж ал-миллат ва-д-Дин Камари. «Трактат о чанге». Рукопись ИВ АН Республики Узбекистан № 2213/XIX, л. 566.



Ил. 2. Аноним. «Трактат о слушании (сама')». Рукопись ИВ АН Республики Узбекистан
№ 3154/VI, л. 164б.

выработанное на обширных пространствах исламского мира, в различных суфийских школах и направлениях; собственные среднеазиатские истоки и источники, развиваемые как в городской таджикско-персидской культурной и языковой среде, так и в среде кочевого, полукочевого и

оседлого тюркского населения. Сосуществование и взаимодействие этих двух основных ветвей в практике *сама'* определяло, наряду с другими факторами, своеобразие традиций суфийского слушания *сама'* и зикра в регионе Средней Азии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бертельс Е.Э. Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. – М.: Издательство «Наука». Главная редакция восточной литературы, 1965. – 524 с.
2. Qureshi, Regula Burckhardt. In Memoriam: Lois Lamya Ibsen al Faruqi (1927– 1986) // Ethnomusicology, vol. 32, № 2, Spring/Summer 1988, – p. 93–96.
3. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. / Предисловие доктора искусствоведения Н.Янов-
Яновской. – Душанбе: Ирфон, 2000. – 296 с., нот. 4. Имам Худжат ал-Ислам ... Имам Мухаммад Газали. Кимийа-и Са'адат. – [Лакхнау]: Навал Кишор, 1288 / 1871. – 578 с.5. Беленицкая Н.А., Мальцев Ю.С. Газали и его эстетические взгляды на музыку в сочинении «Кимийа-и саадат»; Мухаммад Газали. О музыке; Термины и выражения, встречающиеся в тексте // Памяти Александра Александровича Семенова. Сборник статей по истории, археологии, этнографии и искусству Средней Азии. /Коллектив авторов/. – Душанбе: Дониш, 1980, – с.313-357.
6. Хисматулин А.А. Прагматический суфизм в братстве Накшбандийа: аудирование (сама') // Петербургское востоковедение. Выпуск восьмой. – СПб, 1996, – с.120–156.
7. Муфти зада Бухари. Раф'-и иштибах // Ал-Ислах. (Мусульманский журнал «Ислах»). Масъул мудир – Абд ар-Рахман Саййах. – Ташкент: Литография О.А.Порцева, 1334 / 1916 г., второй год издания, № 1, – с. 29.
8. Мавлана Джалал ад-Дин Балхи. Маснави-йи ма'нави. Ба кушиш-и Ринулд Никулсун. Вирайаш: Гулам Хусайн Араби. Чап-и дуввум. – Тегеран: Интишарат-и Ардибиhiшт, 1386/ 2007. – 1043 с.
9. Джалаладдин Руми. Поэма о скрытом смысле. Избранные притчи. Перевод с персидского Наума Гребнева. Составление, подстрочный перевод, послесловие и комментарии О.Ф. Акимушкина. – М.: Издательство «Наука». Главная редакция восточной литературы, 1986. – 270 с.
10. Кари Рахматаллах б. Ашур Мухаммад ал-Бухари Вазих. Тухфат ал-ахбаб фи тазкират ал-асхаб. – Ташкент: Литография Гулам Хасан Арифджанова, 1332 /1913-14. – 294 с
11. Хаджи Нигматулла Мухтарам. Тазкират-уш-шуара. Критический текст и введение Асгара Джанфида. Под редакцией и с предисловием К.С. Айни. – Душанбе: Издательство «Дониш», 1976. – 400 с.
12. Урунбаев А., Елифанова Л.М. Рукописи произведений Абдаррахмана Джами в собрании Института востоковедения Академии наук Узбекской ССР. – Ташкент: Издательство «Наука» Узбекской ССР, 1965. – 120 с.
13. Собрание восточных рукописей Академии наук Узбекской ССР. Том II. Под редакцией и при участии А.А. Семенова. – Ташкент: Издательство Академии наук УзССР, 1954. – 590 с.
14. Акимушкин О.Ф., Кушев В.В., Миклухо-Маклай Н.Д., Мугинов А.М., Салахетдинова М.А. Персидские и таджикские рукописи Института народов Азии АН СССР (Краткий алфавитный каталог). Под редакцией Н.Д. Миклухо-Маклая. Часть I. – М.: Издательство «Наука», 1964. – 633 с.
15. Мавлана Йа'куб Чархи. Рисала-йи наййа. Ба тасхих-и Устад Халил Аллах Халили. – [Душанбе]: Раизани фарханги Сафарат-и Джамхури-йи Ислами-йи Иран дар Таджикистан, 1386 / 2007. – 113 с.
16. Chittick William C. The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rumi. New York: State University of New York Press, Albany, 1983. – 433 p.
17. Джумаев А. К истории формирования Бухарского *шахмакома* и его художественно-эстетических принципов // История и антропология музыки мусульманского мира: традиции регионов: сб. статей // Ислам и музыка. Вып. 2 / Сост. и науч. ред. Т.М. Джани-заде. – М.: ООО «Садра», 2023, – с. 426–454.
18. Аноним. Рисала-йи макамат. Рукопись № В 2408 Института восточных рукописей РАН (Санкт-Петербург), лл. 16–22б.
19. «Руми» // Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Чилди III. /Сармухаррир Курбонов А.К. – Душанбе: Сарредакцияи илмий Энциклопедияи миллии тоҷик, 2004, – с. 69.
20. Рачабов А. «Мавлавийёт» // Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Чилди II. /Сармухаррир Азизкулов Ч.А. – Душанбе: Сарредакцияи илмий Энциклопедияи миллии тоҷик, 1989, – с. 120.
21. Bodrogligeti, Andras J.E. A Masterpiece of Central Asian Turkic Satire: Ahmadi's A Contest of String Instruments / Ural-Altaic Yearbook. International Journal of Northern Eurasia. /Edited by A.J.E. Bodrogligeti. –Bloomington, 1987, № 59, – p. 55-88.
22. Султан Велед. Рубаб-наме. Рукопись Института восточных рукописей Российской Академии наук № В 157, – лл. 16–95б.
23. Собрание восточных рукописей Академии наук Узбекской ССР. Том V. Под редакцией и при участии А.А. Семенова. – Ташкент: Издательство Академии наук Узбекской ССР, 1960. – 544 с.
24. Сирадж ал-миллат ва-д-Дин Камари. Рисала-йи чанг. Рукопись Института востоковедения им. Беруни АН Республики Узбекистан № 2213/XIX, лл. 56б–60а.
25. Кныш А.Д. Мусульманский мистицизм. Краткая история. – М.–СПб.: Издательство «ДИЛЯ», 2004. – 464 с.

26. Халидов А.Б. Арабские рукописи и арабская рукописная традиция. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. – 304 с.

27. Диван-и Рудаки Самарканди. Бар асас-и нусха-йи Са'ид Нафиси, И.Брагински. Чап-и дуввум. – Тегеран: Муассиса-йи интишарат-и нигах, 1376/1997. – 216 с.

28. Хисматулин А.А. Амир Му'иззи Нишапури. Сийасат-нама / Сийар ал-мулук («Книга о правлении» / «Жития владык»): подделка, приписанная Низам ал-мулку. Серия: Назидательная литература эпохи Салджукидов на персидском языке: Оригиналы и подделки (I). – СПб.: Петербургское Востоковедение; М.: ООО «Садра», 2020. – 664 с.

29. Ходжа Низам ал-Мулк. Сийар ал-мулук (Сийасат-наме). Ба ихтимам-и Хуберт Дарк. – Тегеран: Бунгах-и тарджума ва нашр-и китаб, 1340 / 1962. – 388 с.

30. Адиб Сабир Тирмизи. Диван. Избранные стихи. Научно-критический текст и предисловие Ахмада Абдуллоева. Под редакцией и с вводной статьей К.С. Айни. – Душанбе: Издательство «Ирфон», 1983. – 256 с.

31. Диван-и Ходжа Шамс ад-Дин Мухаммад Хафиз Ширази. Аз руи нусха-йи тасхих шуда-йи Аллама Мухаммад Казвини, ба тарджума-йи ахвал-и Хафиз аз Лугат-нама-йи Аллама Али Акбар Диххуда. Хат: Мустафа Ашрафи. Тахйи ва танзим: Риза Маранди. – Тегеран: Пайам-и адалат, 1372/ 1985. – 433 с.

32. Джумаев А. Трактат о музыке Мухаммада Нишапури – ранний источник по системе 12 *парда*: история изучения, проблемы датировки и атрибуции // Иран-наме. Научный востоковедческий журнал. – Алма-Аты, 2013, № 4 (28), – с. 210–249.

33. Раджабов И.Р. Рукописные источники по истории музыкальной культуры народов Средней Азии из собрания восточных рукописей Академии наук Узбекской ССР. Автореферат дисс. на соискание учен. степени канд. филолог. наук. – Л., 1955. – 16 с.

34. Суханан-и манзум-и Абу Са'ид Абу-л-Хайр. Ба тасхих ва мукаддима ва хавашаи ва та'ликат-и Устад Са'ид Нафиси. Чап-и панджум. – [Тегеран]: Интишарат-и Санайи, 1373 / 1994. – 200 с.

35. Джумаев А. Музыкальная наука Мавераннахра и Хорасана в средневековое время: источники, научные школы и тенденции развития // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана: сборник статей // Ислам и музыка. Вып. I. // Научн. редактор Т.М. Джани-заде. – М.: ООО «Садра», 2019, – с. 283–323.

36. Абу-л-Хасан Али б. Усман б. Али ал-Джуллаби ал-Худжвири ал-Газнави. Кашф ал-махджуб. – Самарканд: Лит. Т-ва Б. Газарова и К. Слиянова, 1330/1912. – 492 с.

37. Хазрат Султан ал-'Арифин Хаджа Ахмад бин Ибрахим бин Махмуд бин Ифтихар Йассави. Диван-и Хикмат. Учинчи мартаба. – Казань: Казан Университетининг таб'хонаси, 1311 / 1893. – 262 с.

38. Мухаммад Бакир бин Мухаммад Али. Макаमत-и Хазрат Ходжа Накшбанд. – Бухара, 1327/1909. – 192 стр.

39. Фахр ад-Дин Али б. Хусайн Ваиз Кашифи, Сафи. Рашахат айн ал-хайат. – Ст. Ташкент: Литография Арифджанова, 1329/1911. – 395 с.

Məqalədə fars və türk dillərində orta əsr yazılı mənbələri əsasında Orta Asiyada (Maverannahr və Xorasan) səma (tədris və təcrübə) fenomeninin inkişafına təsir edən ayrı-ayrı amillər müəyyən edilir. Orta Asiyanın Sufi icmalarında məşhurlaşan X-XIII-cü əsr Sufi mütəfəkkirlərinin əsərlərindən Cəlal əd-Din Ruminin mavlanaanın irsinə xüsusi diqqət yetirilir. "Məsnavi-i Mənevi" əsərinin və onun "bölünmüş nəy" haqqında ilk çoxmənalı beytinin XIII-XV əsrlərdə Orta Asiyada Sufi fəlsəfi və mistik düşüncəsinin inkişafına təsiri müəyyən edilmişdir. Məqalədə nəy, rubab, cəng (Sultan Veled, Abd ər-Rəhman Cami, Siraj əl-millət və d-Din Kəmərinin əsərləri) kimi musiqi alətlərinin Sufi təfsiri ilə əsərlər haqqında məlumatlar elmi dövriyyəyə daxil edilmişdir. Məqalədə müxtəlif orta əsr İslam elmləri üçün "səma" termininin ortaqlığı problemi qaldırılır. Bu məsələ X-XIII əsrlərdə "təəvvüf elmi" (ilm al-Tasawwuf) və musiqi sənəti (səma, musiqi) ilə əlaqədar xüsusi olaraq nəzərdən keçirilir. Müəllif Orta Asiya samasının xüsusiyyətlərinin fars və türkdilli mühitə əsaslanan iki mədəni ənənənin qarşılıqlı əlaqəsi ilə müəyyən edildiyini irəli sürür. Türk sufi mühitində (məşhur şeyxlər arasında-Sufi şairləri-Xoca Əhməd Yassavi, Şah Məşrab, Sufi Allah Yara, Xocanazar Huvaido, Ziyavəddin Hazini) səma və zikr ayinlərinə baxışı formalaşmışdır. Eyni zamanda, Orta Asiyadakı sufi hərəkatı, İslam mənevi dəyərlərinin birliyi prinsipi ilə ortaq İslam sivilizasiyasının ayrılmaz hissəsidir.

Açar sözlər: Orta Asiya, Orta əsrlər, təəvvüf, səma, Mavlana, nəy, Türk şeyxləri və şairləri.

In the article of Alexander B. Djumaev titled "Towards a Question of Evolution of a Doctrine and Practice of Sama' in Central Asia (Mawerannahr and Khurasan)", on the base of medieval written sources in Persian and Turkic, the certain factors influenced on the sama' phenomenon (a doctrine and practice) in Central Asia (Mawerannahr and Khurasan) are revealed. Among works of sufi thinkers of the X–XIIIth centuries, which were well-known in the sufi communities of Central Asia, a special attention is given to the heritage of Mawlana Djalal al-Din Rumi. An influence of the poem "Mathnawi-yi ma'nawi" and its first significant line about a "separated nay" on the development of sufi philosophical mystical thought in Central Asia in the XIII–XVth centuries is established. The data on the works with sufi interpretation of musical instruments nay, rubab, chang (works of Sultan Veled, Abd al-Rahman Djami, Siradj al-millat va-l-Din Qamari) are introduced to the scholar field. A problem of community of the term sama' for various medieval Islamic sciences is formulated. This point is considered especially for the "science of sufizm" and musical art of secular direction (sama', musiqi) in the X–XIIIth centuries. The author suppose that peculiarities of Central Asian sama' were conditioned by interaction of two cultural traditions based on the Persian and Turkic speaking areas. Its own view on the rituals of sama' and zikr is formed in the Turkic sufi milieu (among famous shaikhs-sufi poets – Khodja Ahmad Yassawi, Shah Mashrab, Sufi Allah Yar, Ziyawaddin Hazini). In general sufi sama' in Central Asia is integral part of common Islamic civilization with its principle of unity of Islamic spiritual values.

Key words: Central Asia, Middle Ages, sufizm, sama', Mawlana, nay, Turkic shaikhs and poets.

DOI 10.5281/zenodo.13652444

О ПЕРСПЕКТИВАХ ГЕНДЕРНОГО ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ ФОЛЬКЛОРА

Таура КЕРИМОВА

В статье демонстрируется гендерный подход к анализу наскальных изображений Гобустана и сопоставляются результаты анализа песне/плясок кюп махнылары с яллы, бытующими в наше время. Вскрываются истоки и отличительные черты малоизученного в Азербайджане качельного обряда (кюп махнылары) с позиции антропологии, что позволяет отнести жанр качельных песен/плясок к инициальному обряду. Выдвигается гипотеза о целесообразности гендерного подхода к изучению древнейших и современных артефактов нашей культуры.

Ключевые слова: обряды перехода, лиминальность, Гобустан, неолит, яллы, кюп махнылары, инициация.

I. Несколько слов о гендере в культуре

Гендерная тема вошла в мою профессиональную жизнь очень давно. В 1988 году я приняла участие в третьем собрании Study group music and gender в рамках симпозиума ICTM и фестиваля "Женщина в музыке". Оказалась там с легкой руки И.И.Земцовского, который подарил автореферат только что мной защищенной диссертации о колыбельных песнях одному из сопредседателей группы Сюзанне Циглер. Исходя из типично "женской" тематики этого исследования Сюзанна Циглер сочла уместным пригласить меня в Гейдельберг, где я сделала сообщение о роли материнского фольклора в экологии культуры.

Возглавляла эту секцию известный этномузыколог Маршия Херндон - идейный вдохновитель и создатель нового направления в науке [1]. В состав рабочей группы входили музыковеды и антропологи, а само направление только начинало формироваться, потому большинство докладов освещало тему женщины в различных культурах.

Мои исследования 80-90-х годов шли в том же русле, итогом чего стали книга "Материнский фольклор" (1992), компакт-диск "Любовь и жизнь женщины" (1996), а также разработка плана докторской диссертации о фольклоре азербайджан-

ских женщин. Словом, специально гендерными исследованиями в фольклоре я не занималась вплоть до знакомства с книгой психолога Р.Ибрагимбековой об азербайджанских келагаи [2]. Неожиданный взгляд на культуру, а также оригинальные положения работы казахского этномузыковеда Д.Амировой [3] о гендере в казахском фольклоре побудили меня поразмышлять над собранным мною материалом в новом, как мне кажется, перспективном ракурсе.

В основе гендерного подхода лежит идея о том, что половые роли мужчины и женщины в той или иной культуре подчиняются определенным социальным ожиданиям, вытекают не только из биологических различий, но более всего из их социальных ролей в обществе. В этом направлении наиболее важными для нас являются исследования антрополога Маргарет Мид [4], показавшие различия половых ролей в разных культурах.

Изучение теории гендера как социокультурной характеристики биологического вида, на наш взгляд, будет наиболее продуктивным при обращении к масштабному массиву исследований по фольклору.

Для меня гендер стал камерой обскура, позволившей выявить новые смыслы в известных, давно изученных жанрах и ритуалах азербайджанского фольклора, что в свою очередь дает возмож-

ность по-иному взглянуть на артефакты национальной культуры.

Обзор этномузыковедческой литературы по гендерной тематике показывает, что в большинстве случаев в работах тема женщины в фольклоре доминирует над ожидаемым изучением влияния половой принадлежности на тип, характер, способы звукотворчества и принципы жанрообразования. Акцент на женской тематике сохраняется даже в широкой по охвату и программной по сути работе петербургского этномузыковеда Е.Е.Васильченко "Гендерная тема в культуре мировых цивилизаций" [5]. Автор предлагает рассмотрение проблемы "женщина-общество-музыка" на 3-х уровнях:

1. участие женщин наряду с мужчинами в акциях, связанных со звуко-музыкальным выражением;
2. выделение женского творчества в особую социальную нишу, в том числе, и в результате дискриминационных мер, отражающих ту или иную идеологию;
3. формирование специального слоя музыки внутри установившейся традиции женского музицирования.

Соглашаясь в целом с предложенной классификацией и выражая благодарность автору за интереснейший кросс-культурный обзор, я предлагаю не останавливаться на констатации фактов женского музицирования, чем мы все долгие годы занимались. Стоило мне поставить перед собой вопрос "почему" в фольклоре многих народов устойчиво бытует ниша женского музицирования и насколько социально оправдано дистанцирование его от музицирования мужчин, передо мной открылись тропинки в дальние дали древнейших пластов нашей культуры. Благо, предки азербайджанцев запечатлели в каменной летописи Гобустана главные ценности своего миропорядка (имею в виду наскальные рисунки эпохи неолита и энеолита в местности Гобустан, расположенной в 40 км от Баку).

II. Наблюдения. Гипотезы. Прозрения.

Анализ гобустанской панорамы с гендерной позиции позволяет говорить о своеобразном динамическом неравновесии социальных ролей мужчин и женщин. В процентном отношении изображений женщин здесь немного, но их значение, тщательность проработки говорит об особом отношении к ним, как средоточию идеи плодородия, живородящей силы. Как тут не вспомнить народную поговорку: *"ata böyüktür, ana Müğəddəs"*! ("Отца надо уважать, а мать почитать"). То, что свято – не тиражируется.

Наскальные рисунки, опубликованные в книге о Гобустане академиком И.Джафар-заде [6], можно поделить на группы: большие мужчины, большие женщины, большие странные существа (по-видимому, это демоны, играющие важную роль в миропонимании древних людей), люди маленького роста без признаков пола (среди них небольшое количество фигур, формы которых напоминают больших женщин).

Сознательно обходя острую дискуссию по вопросу о существовании (или - не существовании) эпохи матриархата, отметим, что Гобустан позволяет говорить о поклонении женщине, как воплощению идеи плодородия.

Подтверждение тому являются повторяющиеся треугольники острием вниз – это и признак пола, и графическое изображение символа плодородия (рис.1).



Рис. 1

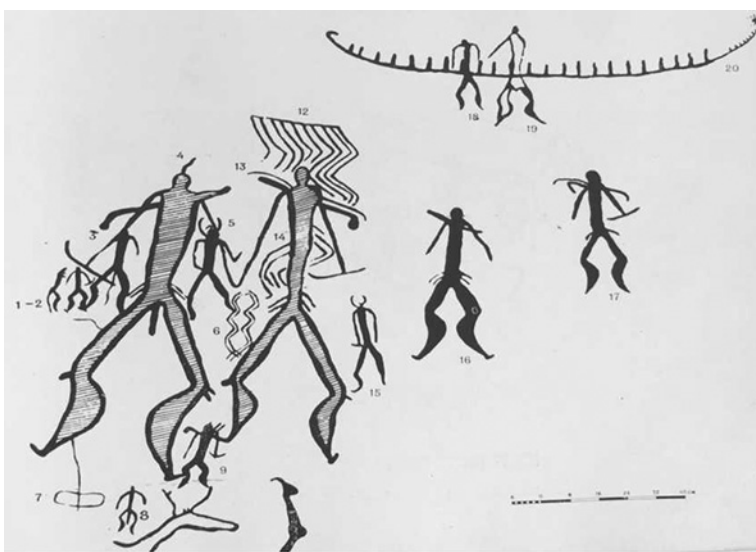


Рис.2

На рисунке 2 над женщиной начертаны волнистые нисходящие линии, что тоже

интерпретируется многими учеными мира как символ воды и плодородия женщины. Об особом отношении к образу женщины свидетельствует нанесение узоров на ее тело (рис.3). Общеизвестно, что этот тип украшений (татуировка, раскраска) у древних людей выполнял роль оберега, защиты от злых духов. Не могу пройти мимо поразительного



Рис.3

Если огромные фигуры женщин часто стоят отдельно, то мужчины-великаны на изученных мною рисунках зачастую изображаются или рядом с женщинами, или группами. Это может свидетельствовать о том, что время поклонения мужчине

совпадения принципов орнаментации фигуры гобустанской проматери (рис.3) и статуэтки Венеры Энеолита (рис.4) найденной очень далеко от Гобустана [7]. Сама по себе идея узора - оберега, впервые появившаяся в нашей культуре на скалах Гобустана, является одним из устойчивых ее архитипов.



Рис.4

и его силе еще не пришло. Зато очень показательны с точки зрения гендерного равновесия сцены, где великаны - мужчина и женщина окружены маленькими фигурками бесполой природы, зачастую стоящих в шеренге. Такие изображения можно интерпретировать как ритуальные сцены, тем более что на фоне присутствуют животные, охота на которых жизненно важна для людей того времени. И еще немаловажная деталь: на рисунке 5 - и мужчина, и женщина изображены с раскрытой пятерней.

И еще немаловажная деталь: на рисунке 5 и мужчина, и женщина изображены с раскрытой пятерней. Этот характерный штрих ученые интерпретируют как символ шаманского ритуала (до сих пор в одежде и атрибуте шаманов присутствуют изображения раскрытых рук). Что касается шеренги людей (эта картинка стала знаковой для Гобустана), то во многих случаях можно увидеть на голове пляшущих - маску, что опять-таки подтверждает идею о ритуальном значении подобных рисунков (рис.9).

Теперь вкратце охарактеризуем типы фигур женщин, первой и главной среди которых считаю стоящую отдельно фигуру женского божества (рис.3).

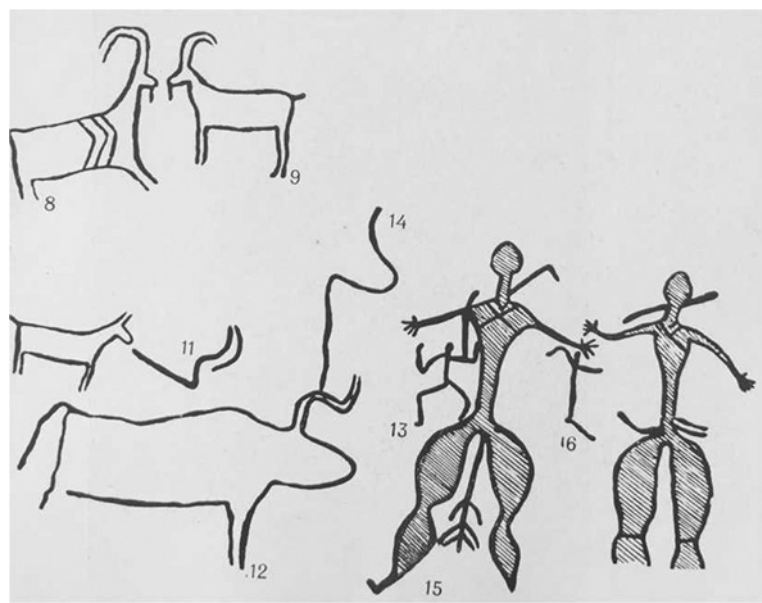


Рис.5

Древний художник создал подлинное произведение искусства - оригинальное по композиции, емкое по выражению основной идеи. В этом каменном опусе удивительно просматриваются как интеллектуальный уровень, так и эстетический вкус его создателя. Об этом свидетельствует и вертикальное положение фигуры, высеченной на высокой скале, что вызывает у зрителей, вынужденных смотреть наверх, священный восторг; и удивительная плавность линий; и пропорциональность композиции; и создание симметрии из асимметричного мотива, зашифровывающего семерку как сакральное число (3+4 черточки); и ненавязчивое использование треугольников и поперечных линий как символов женского начала и плодородия. Все это (и многое другое) делает фигуру женского божества квинтэссенцией духовного опыта наших предков. Уровень их мышления обнаруживает очевидную конвергентность паттернов их и нашей мыслительной деятельности. И это окрыляет возможностью "общения" с носителями гобустанской культуры, несмотря на ее умопомрачительную многотысячелютную удаленность от нас.

"Мы можем ошибаться, - пишет Пьер Тейяр де Шарден, автор выдающегося исследования о феномене человека, - интерпретируя на современный лад отпечатки рук, ритуальные изображения заколдованных бизонов, эмблемы плодovitости, в которых выражены занятия и религия ориньяка или магдаленца. Но мы не можем ошибиться, когда в совершенстве передачи движения и силуэтов, и в неожиданной игре орнаментальной чеканки обнаруживаем у художников этого отдаленного периода наблюдательность, воображение, радость создания - эти цветы сознания, способного не только размышлять, но и прекрасно размышлять о себе самом [8, с.164].

Вторым исключительно женским фрагментом каменной галереи является композиция из восьми женщин в пещере "Ана зага" (рис.1).

Начну с того, что пещера скрыта от посторонних глаз, и уже одно это наталкивает на мысль о таинстве некогда происходящих здесь событий. Можно также предположить, что это художественное воплощение древнейшего обычая изолирования беременных женщин (в том числе и в пещерах!), распространенного на обширных территориях и в различных культурах, о чем пишет антрополог Арнольд ван Геннеп [9]. Скорее всего, в присутствии фигур - покровительниц рода и носительниц тайных женских знаний - проходил обряд инициации. Сама композиция изображает сцену посвящения: девушку приводят к женщинам,

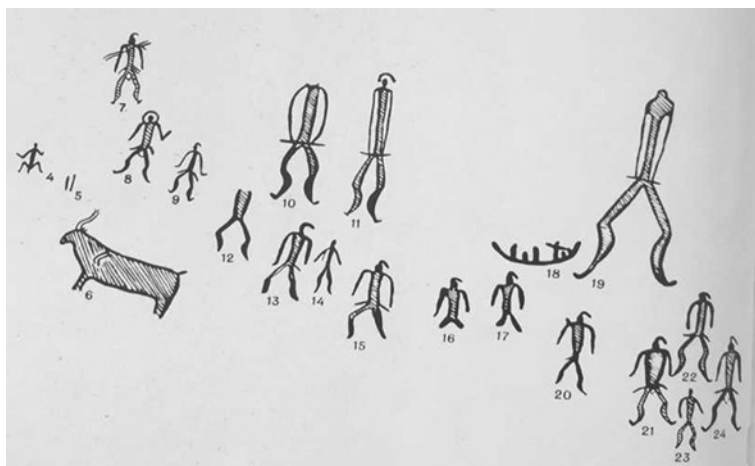


Рис.9

умудренных опытом, беременным и многократно рожавшим, для обучения ее тайнам Женственности.

Особый интерес вызывают поперечные полосы, высеченные поверх фигур в районе плечей и груди. По всей видимости, это луки, приобретшие к тому времени апотропейный смысл. Изучая материалы об отношении древних цивилизаций к луку со стрелами как к одному из первых изобретений человека и находя подтверждение тому, что Homo Gobustanis уже пользовался этим орудием (среди гобустанских петроглифов немало изображений лучников на конях и без коней), можно пред-



Рис.1

положить, что на рисунке 1 мы видим именно луки. В исторических источниках более позднего времени много говорится о женщинах-лучниках, более того, "... в погребениях женщин, иногда девочек, находят колчаны с набором стрел", - пишет исследователь изображений лука со стрелами в древности М.Касумова [10]. Напомним также данные этнографии детства у древних тюрков: в колыбели мальчиков и девочек клали миниатюрные луки со стрелами в качестве оберега. Интерпретация этого сакрального предмета варьируется от знака власти, магического оберега до символа женского

лона (имею ввиду сам лук, тогда как стрелы ассоциировались у древних с мужским началом). Исходя из сказанного, я склонна видеть в больших поперечных полосах, начертанных поверх фигур женщин, именно луки, дополняя к вееру смыслов приведенных выше, значение лука как оружия для охоты (на что намекает изображение быка на втором плане) и символ высокого положения женщин в обществе той эпохи.

На мой взгляд, статус каждой участницы композиции определялся количеством и типом



Рис.6

полос на их телах. И треугольники, и горизонтальные полосы помимо знаковой женской обереговой символики могли носить и прагматическую смысловую нагрузку. Если у фигуры “девушки”-неофита на теле нет полос (кроме известного знака пола - вертикальной линии, щели), то наличие геометрического орнамента у других семи женщин несет функцию “ритмической фиксации времени” [11]. Это своего рода “атлас” для вычисления регул, сроков беременности, числа успешных родов. Обратим внимание, что на первой слева фигуре насчитывается десять линий (эквивалент десяти лунным месяцам беременности). Тут есть дополнительные детали, отсутствующие у других

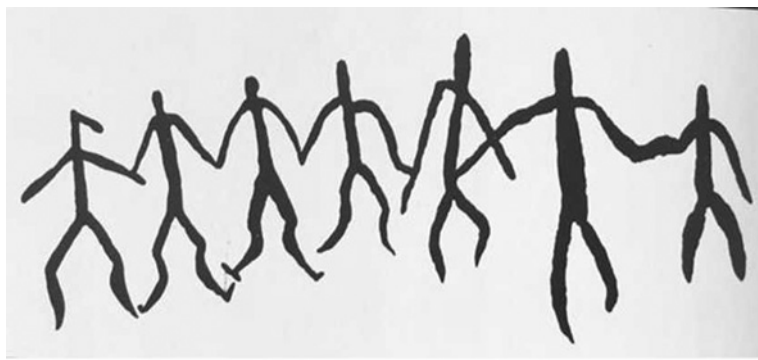


Рис.9а

женщин – кружок и вертикальная полоска. Скорее всего, они указывают на наступление у этой женщины срока родов.

О том, что женщины-хранительницы рода были также и хранителями знаний, говорит такой малоприметный факт, как нанесенные на область головы и груди двух женщин многочисленные точки (рис.6).

Аналитики первобытной символики склонны считать скопление углублений началом календарно-математических знаний у людей древности [9]. Ни на одной из мужских фигур точечного орнамента нет!

Что касается художественной идеи композиции в пещере “Ана зага”, то здесь самым ярким является сочетание четких линий на фигурах с их мягкой обтекаемой формой, которая впоследствии найдет воплощение в пластике кувшинов, занимающих центральное место в быту и культуре древнейших людей. Об отождествлении женской фигуры с кувшином (кюп) мы еще поговорим.

Об уровне эстетического сознания авторов композиции говорит их ощущение ритма, симметрии, а также зрелое освоение пространства. “Ритмы старше знаков, знаки старше образов и в сознании, и в искусстве”, - справедливо писал исследователь древнего искусства Б.Фролов [11]. Потрясающее чувство

ритма наблюдаем также на рисунке 9а.

Экскурс в Гобустанскую культуру, имеющий целью рассмотреть взаимодействие социальных ролей женщин и мужчин, показал, что принцип обособленности женской и мужской субкультур уходит корнями в целесообразность их разделения для выполнения единой цели - сохранения жизни.

Вернувшись из древности (10-6 тысячелетий до н.э.!!) в исторически обозримые времена к нашему фольклору, спрессовавшему в себе наследие различных эпох, обратимся к анализу азербайджанских групповых плясок с точки зрения гендера. Поставим перед собой вопрос - можно ли в огромном корпусе азербайджанского фольклора отыскать следы столь важного для предков инициального обряда?

С этой целью рассмотрим два типа хороводов: девичьи обрядовые песни/пляски “Кюп махнылары” и хороводы яллы, исполняемые девушками и юношами.

И вновь - “гендерный” вопрос: почему “Кюп махнылары” (качельные песни) должны были исполняться исключительно девочками и девушками вдали от мужских глаз, а во время исполнения яллы девушки и юноши плясали вместе? Что такое качельные песни и какова цель этого в прошлом обряда, а ныне обычая?

Начнем со слова “кюп”, которое в азербайджанском фольклоре имеет несколько значений: 1) кувшин для хранения продуктов; 2) чан для варки шелковых нитей для *келагаи*; 3) кувшин для

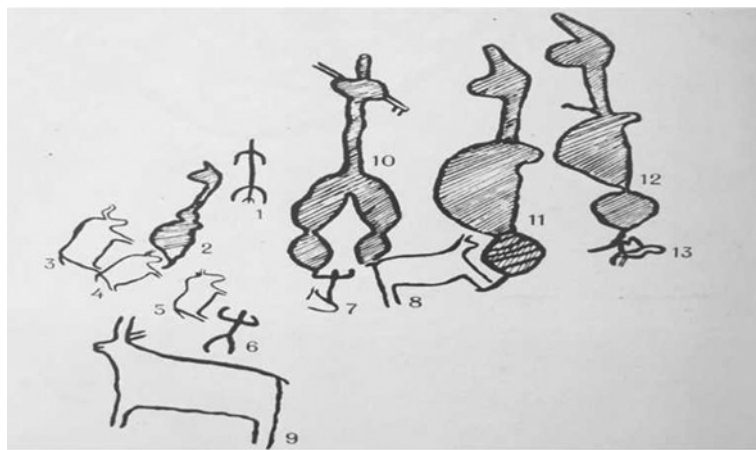


Рис.10

захоронений (это древний тип погребения, когда кости умершего складывали в кувшин в позе эмбриона, веря, что покойник заново родится, поскольку находится в сосуде, напоминающем лоно матери - как тут не вспомнить конфигурацию гобустанских женщин); 4) качели; 5) ступа Бабы Яги (Кюпе Гирен Гары).

Исследователь исторических корней сказки В.Я.Пропп считает Бабу Ягу мифическим существом, находящемся на границе живого и мертвого царства [12]. В этом образе главным элементом, на мой взгляд, является ее ступа “кюп” - средоточие пространства жизни. Садящаяся в нее Баба Яга становится живой, будучи мертвой.

В турецком фольклоре Баба Яга - Коджа Кары - садится в *кюп* и там колдует. У этой героини тюркских сказок есть и другое имя - Дэв Анасы (Мать Дива), образ которой ближе к архаической Праматери: она огромного роста, с большими грудями (ничего не напоминает?) (рис.10).

Если сказочному герою удастся поесть молока из ее груди, то она ему покровительствует и помогает. Но ярче всего семантика “кюп” раскрывается в азербайджанской загадке: “*o uan tərə, bu uan tərə, ortasında qızıl küpə*” (с одной стороны холм и с другой стороны холм, а посередине золотой кувшин). Разгадкой является яйцо, да, да! Кюпе приравнивается к яйцу - эмбриону жизни.

И наконец, *кюп* — это качели, на которые садятся юные девушки, собираясь для этого в удаленном месте, где бы их никто не видел. Этот обряд распространен во многих районах Азербайджана, кроме Апшерона (это, видимо, связано с отсутствием леса. Хотя качели были в каждом дворе, как правило, вешались на тутовнике, но качаться на них в поле зрения мужчин считалось верхом неприличия. В песенно-обрядовую форму

катания на качелях на Апшероне не сложились).

Как правило, весной или ранним летом молодые девушки собирались и шли в лес. Там они вешали качели, пели песни эротического содержания, водили хороводы. Все это действие называется *кюпе гетме*. Казалось бы, какая тут связь с Бабой Ягой и кувшином? Если *кюп* — это начало жизни, средоточие живородящей силы, то значит и качели должны иметь некий потаенный смысл, связанный с этими понятиями.

Разобьем этот обряд на четыре составные части:

- а) наличие качелей как организера обряда;
- б) песни шутливо-эротического содержания;
- в) проведение обряда в потаенном месте;
- г) физиологические ощущения при качании;

д) магическое отождествление (магия подобия) качания на качелях с сексуальными действиями;

е) хлестание ветками ног качающихся девушек.

Все перечисленные факторы позволяют отнести обряд *кюп махнылары* к пережитку древнейшего инициального обряда на его лиминальной (промежуточной) стадии. Девушки, участвующие в нем, еще не невесты, но они уже и не дети, и вскоре им предстоит смена их социального статуса. Каждая из них рано или поздно выйдет замуж, а качельный обряд выполняет подготовительную роль как в ментальном, так и в магическом смысле.

Опираясь на антропологическое исследование Арнольда ван Геннепа, можно считать именно нахождение в подвешенном состоянии (на качелях) главным атрибутивным признаком обряда/обычая *кюп махнылары* как обряда перехода:

«Так...среди обрядов, почти обязательных в различных церемониях, через которые проходят в течении жизни, встречаются ситуации, при которых человек, проходящий обряд, в течении более или менее продолжительного времени не должен касаться земли. Так как этим обрядом отмечают рождения, достижение половой зрелости, инициации, свадьбы, восшествие на трон, рукоположение, похороны, перемещение священных особ (короля, священника, и т.д.), здесь нужно искать общее и самое простое объяснение. По-моему, это действие надо рассматривать как обряд промежуточного периода. Его цель — показать, что в этот момент человек не принадлежит ни к сакральному, ни к светскому миру [...]. Поэтому человека изолируют, удерживают в промежуточном положении, помогая ему находиться между небом и землей» [9, с.168]. А для этого, нет ничего более практичного и наглядного, чем качели.

Продолжая параллели с открытиями ученого, приведу еще два примера из азербайджанского

фольклора. Напомню устойчивый обычай сажать невесту на коня после выхода из отцовского дома. Существует даже специальная мелодия *Гялин атланды* – «Невеста села на коня», исполняемая на зурне. Впоследствии музыкальное маркирование важнейшего этапа свадьбы – момента переезда (перехода!) из дома отца в дом мужа – сменяется другим, более современным символом – мелодией *Вагзалы*. Здесь удивительным образом проявляет себя архитипическое сознание азербайджанского народа: именно вокзал является местом ожидания, промежуточного (лиминального!) состояния. Поэтому во фрагменте выхода и переезда невесты (верхом на коне или в автомобиле) звучит мелодия *Вагзалы*, как символ ожидания (лиминальности).

Другим преломлением идеи оторванности от земли для прохождения стадии перехода у азербайджанцев является подвесная колыбель – *нянни*. Для начала отмечу, что собирая колыбельные песни и изучая этнографию детства, я удивлялась, почему у азербайджанцев два типа колыбелек, – стационарная *бешик* и подвесная *нянни*, а наряду с этим, колыбельные песни имеют разные наименования – *лайла*, *нянни* и *охшама*.

*Analar gülər gedər,
Nənələr nənni qoyar,
Nəvəsi bələr gedər*

Сказанное подтверждает идею лиминальности младенца, лежащего в подвесной колыбели, которая во-первых воздвигается в доме материнского рода (это перекликается с наблюдениями Арнольда ван Геннепа о том, что детей в древнейшем обществе не отдают отцовской семье), а во-вторых, демонстрирует архаичные представления об опасности со стороны лиминального существа. Вот почему в приведенном выше стихе «уходят» и мать, и бабушка, произведя необходимые действия по присмотру за ребенком.

Исходя из предложенного контента, напомню выдвинутую мною в диссертации 1987-го года идею о психо-профилактической роли колыбельных напевов, которые наряду с магически-обереговым предназначением, упреждали возникновение фрустрации у оставляемого в одиночестве младенца. Находясь на расстоянии, мать и бабушка коммуницировали с ребенком при помощи музыкальных звуков (тех же колыбельных *нинни*) [15].

Таким образом, исходя из теории Арнольда ван Геннепа можно утверждать, что подвесная колыбель опредмечивает представления наших предков о лиминальности, как обязательном этапе вхождения ребенка в социальную среду.

Но вернемся к качелям и обряду *кюпе гетмек*. Подтверждение моих рассуждений о *кюпе* как источнике жизни находим у последователя теории обрядов перехода Виктора Тернера: «Лиминальные существа ни здесь, ни там, ни то, ни се, они – в

Остановлюсь на слове *нянни* чуть подробнее, поскольку фонетически (а может, даже и семантически) слова с таким корнем встречаются у многих народов. В азербайджанском языке *няня* означает бабушка, а *нянни* – это и колыбельный напев, и люлька, изготовленная из квадратной доски и веревок для подвешивания под кроватью матери, чтобы ночью она могла покачивать беспокойно спящего младенца (кстати, в языке анатолийских турок встречается похожая параллель: *ниня* – старшая бабушка, *нинни* – колыбельная; а у фарсоязычных татов, живущих в Азербайджане, сходное слово *ненуй* тоже означает колыбельный напев).

Однако, близкие по звучанию слова *нянни* и *няня* похожи не только фонетически. В нашей этнографии материальное «оснащение» новорожденного возложено на бабушку со стороны матери, она обязана обеспечить его одеждой и колыбелью. Более того, роженица с младенцем первые сорок дней после родов должна провести в доме своей матери. Этнограф Н.М. Гулиева в книге об этнографии детства в Азербайджане приводит в пример такую припевку:

*Матери улыбаются и уходят,
Бабушки ставят люльку,
Пеленают внуков и уходят*

промежутке между положениями, предписываемыми и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониями». Поэтому их двусмысленные и неопределенные свойства выражаются большим разнообразием символов [...]. Лиминальность часто уподобляется смерти, *утробному существованию* (выделено мной), невидимости, темноте, двуполости, пустыне, затмению солнца или луны» [16, с. 169]. Вот так, при помощи оригинальных наблюдений ученых антропологов удалось вскрыть и подтвердить факт глубоко архаичного тождества двух удаленных по значению, но одинаково звучащих слов и стоящих за ними понятий: качелей (*кюп*) и кувшина (*кюп*).

В рамках концепции перехода, а именно в контексте инициации легко объяснить и последнюю деталь качельного обряда. Хлестание ветками в его нынешней версии выступает шуточным, незаметным штрихом. В то время как исследователи инициальных обрядов считают это действие главным признаком, символом инициации (наряду с нанесением увечий и мнимым сжиганием).

Качельные песни, исполняемые в свободной от запретов обстановке, были самыми разными, но никогда не грустными. Игровая (зачастую хороводная), шутливая их природа позволяла девушкам говорить о том, что так щекотало их воображение – кто кому нравится (даже били качающихся девушек ветками по ногам, чтобы они назвали имя суженого), какими должны быть любовные отношения, словом,

это был «семинар» по любовной этике. Если игрались хороводы, где шеренги девушек шли друг на друга по типу Тонгай-Мелик или Хагышта, то пелись куплеты вопросно-ответного содержания. Специфической структуры у качельных песен не наблюдается, характер музыки ритмически упругий.

Они часто поются под аккомпанемент хлопков в ладоши. Диапазон этих песен преимущественно кварто-квинтовый.

Приведем несколько фрагментов из текстов качельных песен:

“Məhlədə qoç yatıbdır, Tonqay-Məlik, Qoç buynuzə çatıftık. Salamməleyküm. Hayıf qoçun boynuzu, Tonqay-Məlik, Quru yerdə yatıftır. Salamməleyküm.” “Dağlarda, meşələrdə şam yanar şüşələrdə. Hamı yatıb yar qoynunda, mən qaldım meşələrdə” “Ayım, ulduzum, ay qız, dibekte duzum, ay qız Gəl alım qardaşıma, olum baldızın ay qız” “Oğlan adın Yusuftur, dağlara gün düşüdü. Sən verən qızıl üzük barmağımdan düşüdü. Oğlan adın Vaqufdur, dağlara gün doğufdur, Sən verən qızıl üzük barmağıma boğufdur.”	“Во дворе лежит коч (взрослый баран) – Тонгай-Мелик У него уже отросли рога. Саламалейкум Жаль, что эти рога – Тонгай-Мелик Лежат на жесткой земле. Саламалейкум” “В горах, в лесах, в лампе горит огонь Все спят в обнимку с возлюбленными, одна я осталась в лесу” “Ты моя луна, ты моя звездочка, ты соль в моей солонке Давай сосватаю тебя за своего брата и стану твой золовкой” “Юноша по имени Юсуф, в горах наступил день. Золотое колечко, что ты мне дал, упало с моего пальца. Юноша по имени Вагуф, в горах солнце поднялось, Золотое колечко, что ты мне дал, задушило мой палец.”
--	---

Сам процесс раскачивания на качелях (иногда качели взлетали очень высоко) создавал у девушек состояние легкого сексуального возбуждения. Раскачивание вверх-вниз энергетически пробуждало вторую, репродуктивную чакру (это низ живота) тем самым физиологически готовя девушек к успешному исполнению своего женского предназначения – деторождению.

Все это, а главное, санкционированное обществом (здесь вступает в силу высшая целесообразность) проведение обряда вдали от сторонних глаз, позволяет отнести его к разряду инициальных обрядов. Также, как «там» и «тогда».

Для ответа на вопрос о причинах возникновения смешанных танцев – прототипов *яллы* – следует вновь выстроить историческую ретроспективу, восходящую к родовому строю с его законами брачно-сексуальных отношений. Роль последних в исполнении главной задачи – сохранения человеческой популяции – трудно переоценить. Потому не случайно исследователи истории танцевального искусства видят у его истоков не только гонную охоту и войну, но также и эротику, объединяющую биологическое и духовно-эмоциональное во взаимоотношениях противоположных полов.

Танец как выражение сексуального влечения, как выброс этой энергии в движение, известен не только людям, но и животному миру. И не случайно, что в племенах, находящих на ранне-исторической стадии развития, сольные танцы в подавляющем большинстве имитируют брачные игры/танцы животных (в основном птиц). Именно в этих имитациях формировались элементы танцевальной пластики, некоторые из которых дошли до наших дней.

Однако для создания/исполнения группового танца умение красиво двигаться было недостаточно. Необходимо было упорядочить движения людей, превратить хаос в космос, как во время гонной охоты, так и во время встреч мужчин и женщин из разных племен на «поляне любви» (а именно здесь и происходили сексуальные контакты брачующихся пар). И тут включается паттерн ритмического в широком смысле восприятия мира. Первичное свойство ритма упорядочивать, художественно организовывать графику и композицию мы наблюдали, исследуя петроглифы Гобустана. По всей видимости это было отражением той пространственной эвритмии в действиях людей, объединенных единой целью, о чем говорил еще Карл Бюхер [17], которая превращала их спонтанные действия в художественное явление – танец. Ритмическая акцентация движения, совпадающая с биологическими ритмами танцующих в хороводе, создавала психологический эффект облегчения совместных действий.

Вторым обязательным условием достижения регулярности в действиях массы людей является наличие лидера/демиурга процесса. В структуре современных групповых танцев мы видим ведущего – *яллы баши*, стоящего в начале хоровода. А в некоторых вариантах *яллы* руководитель стоит в центре и бьет танцующих хворостинкой по ногам, подбадривая их.

Говоря о происхождении *яллы*, многие исследователи соотносят их с танцами, изображенными на скалах Гобустана. Хочу обратить внимание на первого человека в шеренге танцующих на рисунке 10, голова которого отличается от прочих. Можно предположить, что на голове у него маска

животного, и именно он является ведущим в этом танце. Наряду с четким ритмическим паттерном рисунка данный штрих позволяет видеть в шеренге изображенных людей танец и отождествлять его с современными *яллы*.

Анализируя истоки смешанных танцев, мы вынуждены коснуться кодекса брачных отношений в эпоху позднего энеолита. Ученые предполагают, что наши предки отдавали предпочтение экзогенным бракам. Скорее всего, наблюдательные прадеды подметили закономерность появления здорового потомства при половых контактах с представителями других племен. Принцип выбора суженых далеко за пределами места пребывания героя четко просматривается как в азербайджанских сказках – своего рода энциклопедии – древнейших социальных норм бытия, по В.Я.Пропцу [12], так и в лирических, а также героических дастанах (вспомним Кероглу с его походами за невестами).

Следование кодексу экзогамии накладывало жесткое табу на сексуальные отношения между полами внутри своего племени.

Половые контакты между юношами и девушками из разных племен осуществлялись в определенное время в определенном месте, на так называемой *любвонной поляне*. Можно себе представить тот когнитивный диссонанс, который испытывали молодые люди, усвоившие запрет на контакт с противоположным полом, когда юношей и девушек приводили на поле любовных игр для непосредственного сексуального контакта. Вот тут-то на авансцену выходит иной тип коммуникации – общение при посредстве искусства, вершиной которого становится коллективный смешанный танец. Думается, что будущие жанры фольклорной лирики – словесные и песенные перебранки между юношами и девушками (*айтыс* – у казахов, *дейишме* – у азербайджанцев), хороводы со встречным движением (типа “стенка на стенку”) восходят к ситуации столкновения противоположных полов, которые постепенно переходят в любовный флирт, уходя корнями именно в это.

Что касается термина *любвонная поляна*, используемого учеными, то наличие таковой в нашем фольклоре подтверждается одной из этимологических версий происхождения слова *яллы*. Автор монографии об азербайджанских народных танцах хореограф К.Гасанов пишет: «*Yal həm də yamac, dar ətəyi deməkdir. Bu həqiqətə ən yaxın fərziyyədir*» (перевод: *ял* в значении поляны самая достоверная этимологическая версия происхождения азербайджанского слова *яллы*) [18]. Конечно, привязка *яллы* к *любвонной поляне* вовсе не означает, что на этом удобном для групповых танцев месте не исполнялись также и мужские хороводы – ритуалы, магически обеспе-

чивающие удачную охоту (об этих *яллы* пишет К.Гасанов, не вдаваясь в гендерный аспект их происхождения).

Одной из отличительных черт современного группового смешанного танца является тип скрепления хоровода: участники держатся сцепленными мизинцами. Случаен ли этот жест, встречающийся также и в хороводных танцах других народов? Наблюдение над исполнением смешанного (мужского/женского) хоровода *яллы* позволяет увидеть этот жест в начале танца. Когда темп ускоряется, то исполнителям приходится брать за руки. Однако, еще в 80-е годы этот штрих не менялся в течении всего танца, исполняемого в медленном и среднем темпе.

Ветераны искусства *яллы*, с которыми мне удалось познакомиться на этнографическом концерте в Москве в 1988 году, объясняли такое сцепление рук этическими нормами. В прошлом, когда национальный менталитет не позволял юношам не только брать за руки, но и дотрагиваться до девушки, сцепления мизинцами было своего рода уловкой во имя исполнения более важного акта – сохранения традиции смешанного танца, уходящей вглубь веков.

Иными словами, совместное исполнение хороводов юношами и девушками вопреки законам этики более позднего времени являлось, повидимому, такой же экзистенциально важной формой жизни древнего человека как охота, земледелие и забота о сохранении рода.

Изображенные на скалах Гобустана групповые танцы, где участники держатся за руки или плечи, скорее всего танцы мужчин. Подобное скрепление хоровода придает ощущение единства, придает мужество и силу духа участникам ритуальных плясок, подготавливая их к гонимой охоте (рис. 11).

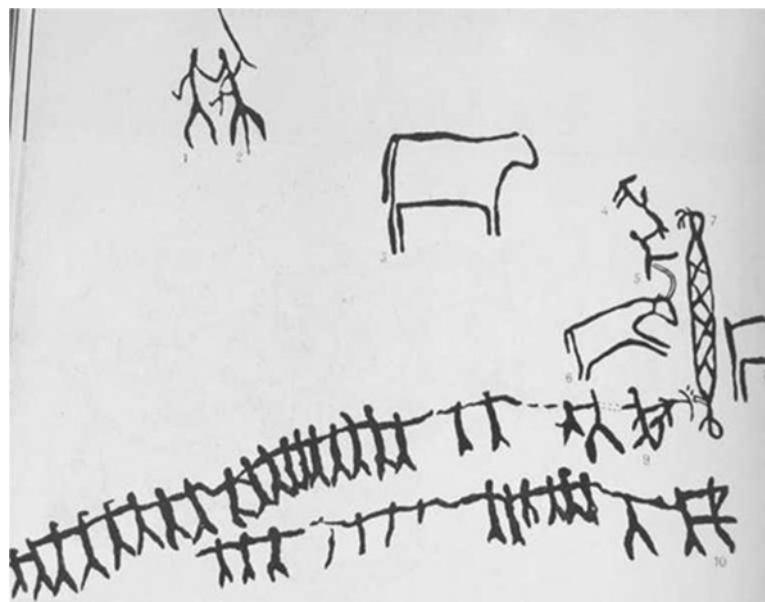


Рис.11

Другой важной особенностью смешанных танцев типа *яллы* является их прыжковый характер. За этим стоит важный энергетический подтекст причины возникновения древнейшего танца. Связь прыжковых танцев с сексуальностью объясняется сильной активизацией второй чакры, что способствует выбросу сексуальной энергии вовне: именно так эмоции получают импульс к действию.

Гендерный подход может пролить свет на происхождение своеобразного полиморфного облика древнего шамана и его культурно-исторических потомков-бакши/озанов/ашыгов.

Глубокая тишина, окутывающая нас среди скал Гобустана, обманчива. За изображениями людей и зверей стоит гул и рев, крики и топот ног. Концепция миропонимания чукотских шаманов – «живущий имеет голос» – применима и к *Homo Gobustanis*. Но их звуковые контакты с окружающим миром – видимым и невидимым – у женщин и мужчин разные. За этим стоит физиология, которая в данном гендерном контексте имеет специфическое преломление. Британские ученые [16] обнаружили, что очевидная разница мужских и женских голосов зависит от всего одной (!) дополнительной форманты в голосовом аппарате мужчин. Она делает мужской голос более пригодным для коммуникации с себе подобными, обладает большей степенью убедительности, суггестивности.

В противовес ему в женском голосе британцы акцентируют музыкальный аспект, умение вокализировать даже во время разговора. Кроме того, женский голос обладает «проницаемостью», его можно различить даже в гуще звуковой пелены. Предполагаю, что это и стало основанием для выполнения женщинами роли медиатора между видимым и невидимым мирами. Если мужчины архаических времен пользовались своим голосом как орудием против хищников и врагов, как средством сплочения массы в коллектив, имеющий общую цель, то голос женщины был более эффективен в качестве оберега. Ее тихое, но интонационно более богато оформленное пение было направлено на защиту рода от потусторонних сил. Видимо, потому мы видим женщину во всех обрядах перехода: рождение, охрана матери и ребенка, инициация девочек, свадьба, похороны, а далее календарные обряды (контакт с природой), земледельческие и скотоводческие песни. Магическая роль приуроченного пения реализуется через музыкальный звук, занимающий высшее положение в звуковой деятельности человека: звук – звучание – музыка.

Сакрализация женского начала у древних людей, поклонение матери рода возложили на женщину роль жрицы/шамана. Мысль о том, что первыми шаманами во времена поклонения духам предков и всевозможным духам природы были женщины, не нова. Она находит подтверждение в мотивах сказок, где шаманы получали инициацию от женских божеств типа Албасты. В азербайджан-

ских сказках также устойчиво присутствует мотив победы женщины с ее сверхспособностями над коварными дервишами [13]. Передача шаманства от женщин к мужчинам предмечивается в костюмах шаманов разных народов, где непременно присутствуют элементы женской одежды. Д. Амирова указывает на использование казахскими баксы женской шапки с пером [3].

Гендерный взгляд на истоки фольклора позволяет увидеть еще один важный момент. Древнейшая приоритетная роль женщины в общении с потусторонними силами усматривается нами в использовании шаманами/озанами особых, несвойственных мужчинам тембров, среди которых ярко выделяется манера пения азербайджанских ашыгов. Давно преодолев этап шаманизма (а может и передоверив его дервишам), азербайджанские озаны/ашыги поют высоким голосом, колорируя его горловыми юбилациями, далеко уводящими их тембр от повседневного мужского диапазона и характера фонации. Я предполагаю, что, растеряв во время смен политических формаций внешние атрибуты исконного костюма, азербайджанские ашыги сохранили глубинную суть своего искусства – его древний, женский по существу, тип вокализации. Не пытаются ли они этим подражать специфической «музыкальности» женского голоса, не есть ли это зашифрованное обращение к неиссякаемой силе женской ипостаси?

III. Послесловие

Предвижу скепсис и упреки в моем чрезмерном восхищении людьми, жившими в Гобустане 10 - 6 тысячелетий до нашей эры и оставивших на скалах свои послания. Сложившийся у современников стереотип восприятия архаичных людей как существ диких и примитивных пытался разрушить еще Л. Леви-Брюль в своих знаменитых книгах «Первобытное мышление» (1922) и «Сверхестественное в первобытном мышлении» (1931). Позиция этого ученого созвучна идеям Пьера Тейяра де Шардена, который писал: «в верхнечетвертичный период перед нами выступает современный человек в полном смысле этого слова [...]». С этого момента развитие его мозга в сравнении с нашим закончено, настолько закончено, что, начиная с этой эпохи, не произошло никакого ощутимого изменения, которое бы еще более улучшило органическое орудие нашей мысли» [8, с.164].

Мой энтузиазм по поводу интеллекта *Homo Gobustanis* подтверждается выводами Пьера Тейяра де Шардена, сделанными в результате многолетнего изучения этапов становления жизни человека на земле: «чем лучше мы начинаем видеть прошлое, тем больше убеждаемся, что так называемое «историческое» время (вплоть до «современного» времени и включая его) – это всего лишь прямое продолжение неолита» [8, с.166]. Особенно греет душу взгляд ученого на эстетику

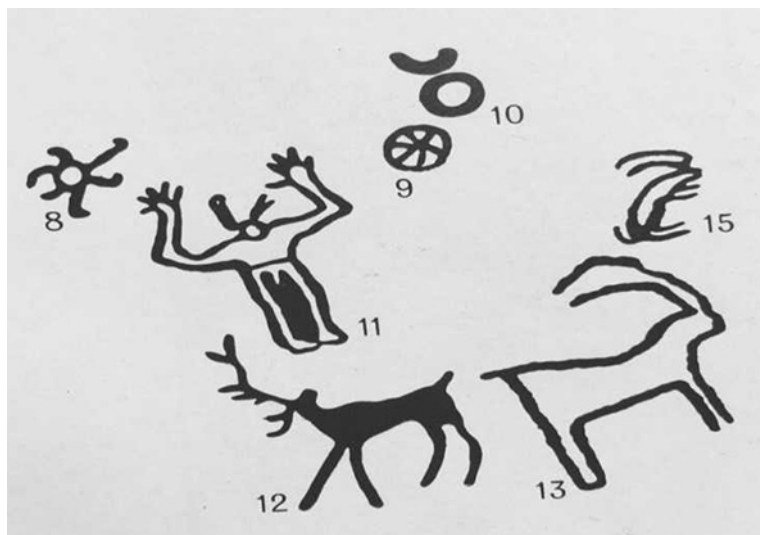


Рис.7

наскальных шедевров сквозь призму искусства древнейших эпох.

К сожалению, эти панегирики интеллекту предков читали далеко не все, и потому массовое сознание продолжает ассоциировать их с беспросветным варварством. Пытаясь в меру сил разрушить этот миф, я напоследок предлагаю всмотреться в рисунок 7, являющийся для меня визитной карточкой Homo Gobustanis.



Рис.8

В центре композиции шаман в женской одежде (!) или женщина-шаман с короной из рогов оленя – тотема, нарисованного тут же под ногами рядом с козлом и зайцем. Человек изображен в молитвенной позе (поднятые руки с раскрытыми пальцами), над его головой два солярных знака и рисунок луны в двух фазах.

Современные специалисты по графическому дизайну могут позавидовать тому, как емко запечатлена картина трехмерной действительности древнего человека с ее иерархической атрибуцией. Нижний мир (физический уровень) – это олень, козел и заяц, обеспечивающие пропитание как материальную основу жизни; средний мир (духовный уровень) – молящийся человек, соединяющий в себе животное и духовное начала; верхний мир (ментальный уровень) – космические объекты, знания о которых

стабилизируют жизнь человека на Земле. Глубокое уважение вызывает у меня древний художник, отразивший в «портрете» жреца мировоззрение своих современников (отказавшись при этом от гендерных различий – ведь важна духовная миссия изображенного человека, а не его пол!)

...Но не это будоражит мое воображение при взгляде на рисунок. Кто-нибудь сможет мне объяснить *откуда* в Гобустане мог появиться шестилучевой символ в круге (рис.8), который таинственным образом кочует с египетской пирамиды в трактаты Леонардо да Винчи, появляется на славянских вышивках и азербайджанских коврах, на стене албанского храма и в схемах «Цветка жизни» как базовый элемент?

Но если исследователи сакральной геометрии этого *цветка* рассматривают круг с шестью ребрами как матрицу всего живого, основу построения жизненного пространства, то удивляться следует другому. Видимо, Homo Gobustanis был достойным представителем своей новокаменной эпохи, ибо смог постигнуть законы мироздания Впервые и Самостоятельно – без книг, кругосветных путешествий и интернета. А может, просто у него были хорошие учителя?

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Итогом многолетней работы Херндон М. в этом направлении стала книга "Music, gender and Culture" 1991 года, изданная совместно с Сюзанной Циглер.
2. Ибрагимбекова Р.Ф., Таривердиев Дж.Дж., Тариверди З.Дж.. Келагаи. Баку. 2015
3. Амирова Д.. Жанрообразование в казахской песенной культуре: гендерный аспект//Традиционная культура: музыка, танец, театр, обряд. С-Петербург, 2019.
4. Маргарет Мид. Мужское и женское. Исследование полового вопроса в меняющемся мире, М.2004.
5. Васильченко Е.Е.. Гендерная тема в культуре мировых цивилизаций. Интернет ресурс УДК 008:78.05./07(5) ББК 71.0 85.313
6. Джафарзаде И.. Гобустан. Наскальные рисунки. Баку.1973.
7. Венера энеолита юго-западного Причерноморья. 6000 лет. Собрание Эрмитажа.
8. Пьер Тейяр де Шарден. Феномен человека. М., "Наука", 1987 - 239 с.
9. Геннеп А.ван., Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература РАН, 1999 - 198 с.
10. Касумова М. Стрельба из лука в визуальных источниках культуры иранских народов//Вестник Таджикского Государственного Университета, Душанбе, 2015
11. Фролов Б.А.. Начало первобытной символики//Историко-филологический журнал.1984.
12. Пропп В.Я.. Исторические корни волшебной сказки. Л., Издательство ЛГИ,1986, 370 с.
13. Керимова Таира. Материнский фольклор. Баку, 1994. 48 с.
14. Тернер Виктор. Символ и ритуал. М., "Наука", 1983 - 277 с.
15. Həsənov K.Qədim Azərbaycan həlq rəqsləri. Bakı, 1983.
16. Интернетный ресурс orangevinil.ru.

Məqalədə Azərbaycanın şifahi ənənəli xalq yaradıcılığının maddi və qeyri-maddi irsində qender mövzusunun araşdırılmasının bəzi məqamlarına diqqət yetirilir. Müəllifin fikrincə, Qobustanın erkən neolit dövrünə aid qayaüstü rəsmləri məhsuldarlıq ideyasının daşıyıcısı olan qadına səcdə motivlərini ehtiva edir. Tədqiq edilən mövzu çərçivəsində müəllif, qadın ayin mahnı və rəqsləri - "Küp nəğmələri" və qarışıq tipli kollektiv "Yalli" rəqslərini təhlilə cəlb edir. O, belə bir qənaətə gəlir ki, məsələyə qender bucağı altında yanaşma qədim şamanın və onun mədəni-tarixi xələfləri olan baxşı/ozan/aşıqların özünəməxsus polimorf simasının mənşəyinin müəyyən edilməsinə yardım göstərə bilər.

The article discusses some aspects of studying the gender theme in the material and non-material culture of the oral tradition of Azerbaijan. According to the author, the rock paintings of Gobustan of the early Neolithic era testify to the worship of a woman as the embodiment of the idea of fertility. In the context of the studied topic, the author analyzes the semantic features of women's ritual songs - dances "Jug songs" and mixed collective dances of Yalli. The author comes to the conclusion that the gender approach can also shed light on the origin of the particular polymorphic appearance of the ancient shaman and its cultural and historical descendants - bakshi/ozans/ashygs.

К ПРОБЛЕМЕ ЗВУКОВОГО ИДЕАЛА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ АЗИИ

Виолетта ЮНУСОВА

Статья посвящена изучению феномена звукового идеала в традиционной, академической композиторской, джазе, рок-музыке Азии. Автор подмечает характерные особенности как самого звукового идеала, так и его проявления в указанных сферах, не ставя задачи детального представления каждой из них. Звуковой идеал, сформировавшийся в рамках традиционной культуры, отражает глубинные характеристики национальной музыки, хотя ещё не стал центральным объектом музыковедческого анализа. Последний преимущественно имеет дело с его отдельными хорошо видимыми аспектами: мелодикой, ритмикой, цитатами и др. В статье излагается мнение учёных, разрабатывающих проблему звукового идеала на примере разных культур и пластов музыки.

Ключевые слова: звуковой идеал, музыка Азии, традиционная культура, музыкально-культурная традиция, национальная специфика, этномузыкознание, современная музыка Азии.

Усиление внимания к музыкальным культурам Азии в современном мире отразилось и в тенденциях музыкальной науки. Возникновение таких научных областей как этномузыкознание, музыкальное востоковедение, музыкальная культурология поставили задачу поиска адекватных методов исследования, поскольку методы сравнительного музыкознания, основанные на применении западных канонов творчества и грамматики, к этим культурам, уже устарели. От них, в первую очередь, ушли исследователи традиционной музыки, и в наши дни многие методы и подходы этномузыкознания, фундаментальные понятия, такие, как звуковой идеал, применимы к анализу композиторской музыки. Во многих странах Азии применение новых композиторских техник, формирование авангардных и поставангардных течений сочетается с интересом к истокам национальной культуры, философии, архаическим пластам музыки. Проблема звукового идеала культуры, её локальных традиций, в таких условиях стала чрезвычайно актуальной.

Термин «звуковой идеал» (нем.— klangideal), предложенный в далёком 1953 году известным немецким этномузыковедом Фрицем Бозе (1906-1975) в его книге о музыкальной этнографии [1]¹, был поддержан словацким этномузыковедом О. Эльшеком (р.1931), который отмечал связь инструмента и музыкального мышления, и тот факт, что «звучание инструментов существенно для кристаллизации определённого звукового идеала <...>», который «всегда находится в причинной связи с употребляемым музыкальным инструментом». Он подчёркивал особую важность этих

факторов для исследования культур Востока [3, s.23].

Понятие звукового идеала активно разрабатывается представителями Санкт-Петербургской (Ленинградской) школы этноинструментоведения и востоковедения. Так, известный российский учёный И.В. Мациевский в своём капитальном труде о народной инструментальной музыке, как феномене культуры, пишет о соответствии настройки музыкальных инструментов требованиям звукоидеала изучаемой культуры [4, s.229]. Представитель этой школы, киргизский исследователь С. Субаналиев обозначает определённые параметры «регистрово-темброво-звукового идеала, локализованного в пределах малой и первой октавы», а также замечает взаимозависимость звукоидеала и эстетических представлений народа [5, s. 122]. В данном случае он исходит из практики киргизской музыки. По определению Д. А. Абдулнасыровой звуковой идеал «заключает в себе сложившиеся на определенном историческом этапе народные представления о необходимых качествах звука, его тембро-динамических, регистровых и других музыкально-стилевых характеристиках» [6, s.21].

По отношению к музыке тюркских народов проблема звукового идеала, его формирования и особенностей подробно исследована в фундаментальном труде казахского учёного С. Утегалиевой [7]. Хотя она не использует данный термин, однако фактически прослеживает сам процесс формирования звуковых представлений и звуковых идеалов разных тюркских культур, выявляя как сходство, так и различие. Среди факторов, оказывающих

¹ 14 марта 2023 года в РИИИ был проведён семинар «Фриц Бозе о “звукоидеале” и “стилях звучания”», в рамках которого были изложены позиции учёного (его книга, как справедливо отмечено на семинаре, до сих пор не переведена на русский язык) [2].

влияние на своеобразие звуковых представлений, отмечены особенности географической среды, климата, хозяйственно-культурного типа, этногенеза, влияние языковых параметров. В данном случае исследователь опирается на теорию музыкально-культурной традиции, разработанную Дж.К.Михайловым [8]. С. Утегалиева выявляет в музыке тюркских народов темброво-регистровую модель [7, s.56], анализируя и её отражение в специальной музыкальной терминологии, что представляется принципиально важным.

Исследователь В. Шулин отмечает, что звуковой идеал, известный именно по исследованиям традиционной музыки, индивидуален для каждой культуры. В то же время, он ограничивает это понятие, утверждая, что «центральный элементом “звукоидеала” является звучание, как таковое, взятое в комплексе рассматриваемых средств (тембральных, технико-исполнительских, артикуляционно-интонационных, гармонических, стилистических)» [9, s.155]. В его исследовании речь идёт об академической музыке, джазе, поп-культуре и т.д., где используются звуки определённой высоты. Между тем, в традиционной и композиторской музыке стран Азии, как, впрочем, и в западной культуре, используется широкий спектр звучаний, далеко не всегда сводимый к звукам определённой высоты.

Музыка, по словам исследователя А. С. Алпатовой, «скрепляя собой многие составляющие культуры и регулируя её механизмы <...> завершает художественную картину мироздания» [10, s.5], и соответственно, эта картина находит своё концентрированное выражение в звуковом идеале и звуковой картине мира. Эти понятия более широкие, они относятся к фундаментальным аспектам музыкальной (и не только) культуры, позволяющим анализировать её глубинные слои и закономерности. Звуковой идеал вырабатывается в рамках музыкально-культурной традиции (Дж. Михайлов) и соотносится с такими её составляющими, как тип хозяйствования, географическая среда, религиозно-философские представления и другими факторами [8], он несёт в себе информацию о своеобразии национальной культуры в целом, содержит этнокультурные коды (термин Ю.С. Овчинниковой) [11, s.412].

Звуковому идеалу соответствуют традиционные музыкальные инструменты и зафиксированные на них теоретические системы, звуковые орудия, национальные манеры пения, в него опосредованно, либо непосредственно, включаются феномены окружающей звуковой среды, такие как шум леса, крики птиц, звуки текущей воды и мн.др. Говоря об устойчивости, как фундаментальном свойстве музыки устной традиции, известный российской учёный И.И. Земцовский фактически констатирует устойчивость звукового идеала, который проявляется, в том числе, и в указанных учёным «типовых формулах, образовав канонический интонационный словарь» — язык формульного мышления» [12, s.16].

Композиторы интуитивно или сознательно ориентируются на звуковой идеал традиционной культуры и входящий в него более широкий круг феноменов звуковой среды, звуковую картину мира, от их отражения в значительной степени зависит национальная идентичность их творчества. Отношение к звуковому идеалу у композиторов Азии несколько различается в определённые исторические периоды и этапы формирования композиторской школы (в большинстве стран Азии этот процесс происходил в прошлом столетии). В ранний период, с одной стороны, композиторы были непосредственно связаны с традиционной культурой, часто были её носителями. С другой, — жесткие условия функционирования европейской модели в её классико-романтическом варианте в значительной степени усложняли творческий процесс, ограничивая средства воплощения звукового идеала. Они (средства) часто сводились к имитации тембра национальных инструментов, а после модернизации многих, включения таких инструментов в состав оркестра (народных инструментов или симфонического), использованию прямых цитат в рамках традиционных для европейской музыки форм симфонической поэмы, симфонии, концерта для национального инструмента и оркестра и др.).

В вокальной академической музыке практиковался уход от национальных манер пения в сторону западной академической, позволявшей исполнять как западный, так и национальный оперный репертуар, формировавшийся на данном этапе. Иногда можно было увидеть редкие случаи объединения обеих манер, как например, в жанре мугамной оперы (к примеру, «Лейли и Меджнун», 1908) Узеира Гаджибейли, где в хоровые эпизоды звучат в европейской академической манере, а в исполняемых в устной традиции сольных фрагментах солисты поют в национальной манере, исполняя части классических мугамов.

В более позднее время композиторы выводили на сцену традиционных певцов, часто в начале оперы. К примеру, в опере «Чингиз хан» (2003) монгольского композитора Бямбасурена Шаравы зачин поёт традиционный сказитель в манере горлового пения *хуумей*. Композитор записывает данный фрагмент приблизительно, поскольку сказитель поёт в устной традиции [13, s.5].

Оперу «Первый император» (2006) китайского композитора Тань Дуня начинает актёр традиционного театра пекинской оперы — *цзиньцзюй*. В современной китайской опере можно увидеть расширение этого приёма — одновременное использование актёров традиционного (*кунъюй*) и академического западного театра в одной опере («Пионовая беседа» Тань Дуня, 1998). В этом случае актёры академического европейского оперного театра должны в определённой степени имитировать традиционное пение, в то время как актёры традиционного театра поют в привычной для них технике [14, s.141]. В операх композитора также

сочетаются китайский и английский языки, что способствует более полному отражению звуко-идеала, актёры традиционного театра поют только на китайском. Партию мастера Инь-Ян в «Первом императоре» композитор не прописывает в партитуре. На фоне выдержанных звучаний оркестра актёр пекинской оперы произносит зафиксированные слова, используя интонационные обороты и приёмы традиционного театра, о чём Тань Дунь пишет в партитуре, не записывая эти обороты [15, s. 8]. Актёр в данном фрагменте оперы использует весь арсенал пекинской оперы, включая специфические движения, костюм, грим.

Композиторы в этих операх не просто выводят на сцену традиционных музыкантов, но таким способом изначально демонстрируют звуковые идеалы, как своеобразный ориентир для слушателя, обозначающий не только национальную традицию, но и время, в котором развёртывается действие. В «Пионовой беседке» Тань Дуня постоянно присутствующие артисты традиционного музыкального театра беспрестанно воспроизводят его элементы с параллельно поющими в другой стилистике (соответствующей другому звуковому идеалу — западной культуры) академическими певцами. При этом во всех случаях опера в целом остаётся в пределах западного канона жанра.

В инструментальной музыке можно отметить такие приёмы как перенос штрихов традиционных инструментов в арсенал инструментов симфонического оркестра (корейский композитор Юн Исан, японский — Тору Такэмицу, китайские Тань Дунь, Го Вэньцин, Сюй Чанцзюнь, казахстанский Актоты Раимкулова); совмещение звучания аутентичных и модернизированных традиционных инструментов (кит. оркестр народных инструментов) [16, s. 132], совмещение мультимедиа традиционных исполнителей со звучанием симфонического оркестра (Тань Дунь «Карта»), введение в состав оркестра звуковых орудий и так называемых органических инструментов, непосредственно связанных со звуковой средой (Юн Исан, Тань Дунь и др.); совмещение звучания этно-группы и симфонического оркестра (этногруппа «Туран» в пьесе «Тайна степи» казахского композитора Актоты Раимкуловой).

В области электроакустической музыки отражение звукового идеала можно увидеть в первой электронной опере египетско-американского композитора Халима эль-Даба «Лейли и Меджнун» (1958), в ней передаётся звуковой фон пустыни и звучание аутентичной флейты, символизирующей арабский контекст происходящих в опере событий. В его поздних сочинениях, созданных уже в нашем столетии, компьютерное звучание соединяется как с древнеегипетскими музыкальными инструментами, воссозданными по изображениям на многочисленных памятниках, так и с бытующими ныне. Актоты Раимкулова в пьесе «Душа шамана» для виолончели и компьютера воссоздаёт компьюте-

ром звуковую среду казахстанской степи, а виолончель подражает звучанию шаманского смычкового хордофона *кыл-кобыза*.

В области поп-музыки также можно отметить тенденцию отражения звукового идеала, в том числе, через фоновое звучание звуковой среды, использование аутентичных музыкальных инструментов и звуковых орудий. Она ярко видна в творчестве т. н. этногрупп, использующих приёмы звукоподражания завыванию ветра, птичьему зову или вою волка. Примером, опять же, может послужить казахстанская группа «Туран», которая активно сотрудничает с композитором Актоты Раимкуловой.

Отдельного внимания заслуживает воспроизведение звукового идеала, как определённого культурного кода, в джазе и рок-музыке. В джазе собственно тембро-акустическая составляющая звукового идеала дополняется жанровой. Обозначение ключевого для культуры жанра и его звуковой специфики также служит своего рода маркером национальной традиции. Можно вспомнить азербайджанского джазового пианиста Вагифа Мустафа-заде (1940-1979), опирающегося на мугам и специфическую орнаментальную артикуляцию традиционной азербайджанской музыки. В индийском джазе такого рода эталоном служит классическая музыка рагсангит (более известная как рага), её структурные закономерности и звуковая сфера.

В композиции «Бахрам-наме» Эльдара Мансурова, посвящённой памяти выдающегося азербайджанского музыканта Бахрама Мансурова (1911-1985), соединяются нотированные фрагменты для рок-группы и исполнение мугама в устной традиции. Мугамы исполняет сын Бахрама Мансурова Народный артист Азербайджана Эльхан Мансуров, который также является один из главных хранителей жанра мугамной оперы. Во всех перечисленных случаях очевидно стремление максимально приблизиться к звуковому идеалу национальной культуры, расширение средств художественной выразительности, их своеобразный микст.

Примером использования звукового идеала в рок-музыке может служить и рок-опера «Чингиз-хан» рок-группы «Чёрные волки» (2006, либретто и музыка гитариста Дойпалема Гацорига) с использованием монгольского горлового пения — *хуумей* [17]. В звуковой палитре композиций этой группы можно услышать традиционные музыкальные инструменты (смычковый *морин-хуур*, цитру *ятуг* и др.).

Авангардные техники прошлого века, развитие электроакустической и компьютерной музыки, современные технические возможности комбинирования живого звучания, аудио и видеозаписи различных музыкально-культурных традиций создали возможности более адекватного отражения звукового идеала. В наше время композиторы, как правило, не относятся к числу носителей традиционной культуры, как это было в ранний период её

формирования, но имеют большой арсенал приёмов приближения к звуковому идеалу. Отражение национальных особенностей музыки при анализе композиторского творчества, как правило, ограничивается только проявлением звукового идеала, но не его поиском и специальным исследованием. Между тем, важно анализировать этот фактор в рамках музыковедческого исследования компози-

торского творчества. Специфика музыкального идеала также нуждается в дальнейшем подробном исследовании в разных музыкальных направлениях и стилях, в том числе, в рамках творческого процесса национальных композиторов. Не претендуя на всестороннее раскрытие заявленной темы, автор старался обозначить лишь некоторые направления и пути дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bose Fr. Musikalische Völkerkunde. – Freiburg: Atlantis Verlag, 1953. –197 s.
2. Семинар «Фриц Бозе о “звукоидеале” и “стилях звучания”» [электронный источник]//<https://www.culture.ru/events/288101/seminar-fric-boze-o-zvukoideale-i-stilyakh-zvuchaniya?ysclid=lrj22u0w31437352300> (посещение 12.06.2024).
3. Эльшек О. Музыкальный инструмент и инструментальная музыка (О задачах и методах инструментоведения) // Сборник реф. участников 1-й Инструментоведч. науч. конф. Фольклорной комис. Союза композиторов РСФСР / Ред.-сост. И. В. Мациевский; Союз композиторов РСФСР. Объедин. фольклорная комис. Москва: [б. и.] – 1974. – с. 21-29.
4. Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Издательство «Дайк-Пресс», – 2007. – 520 с.
5. Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты. Фрунзе: Кыргызстан, –1986. –166 с.
6. Абдулнасырова, Д. А. Татарская народная скрипичная традиция: модус культуры и музыкальный феномен: автореферат дисс. ... канд. иск. СПб. –2000. – 27с.
7. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, – 2013. – 528 с.
8. Михайлов Дж. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции// Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. науч. трудов/ отв. ред. Т.Э. Цытович. М.: МГК, –1986. – с.3-20.
9. Шулин В.В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании// Вестник СПбГУКИ, № 2 (7) июнь, –2011. – с. 155-160.
10. Алпатов А.С. Архаика в мировой музыкальной культуре/ отв. ред. Н.В. Кузнецова. М.: Экон-Информ, – 2009. –204 с.
11. Овчинникова Ю.С. Этнокультурные интонационные коды музыкальных практик: опыт построения культурологической модели анализа//Culture and Civilization, – 2022, Vol. 12, Is 5A – с. 412-420.
12. Земцовский И.И. Музыка и этногенез (Исследовательские предпосылки, задачи, пути)// Музыкальная этнография, –1988, № 2. – с.15-23.
13. Шарав Б. “Чингис Хаан” дуурийн клави́р. Уланбатор, 2003 он. Шарав Б. Клави́р оперы “Чингисхан”. (на монг. яз.). Уланбатор (б. и.), – 2003.– 426 с.
14. Дин Жун Традиции китайского музыкального театра кунъюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. – 2022, № 3. – с. 137-145.
15. Tan Dun. The First Emperor (Full Score). New York: G. Schirmer Inc. – (without the date). – 386 p.
16. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня. Дисс. канд. иск. М., –2020. – 203 с.
17. В Монголии ставят рок-оперу «Чингиз-хан» [электронный источник]// URL: <https://wek.ru/v-mongolii-stavyat-rok-operu-chingiz-xan> (дата обращения 12.06.2024)

The article is devoted to the study of the phenomenon of sound ideal in traditional, academic composition, jazz and rock music of Asia. The author notes the characteristic features of both the sound ideal itself and its manifestation in these spheres, without setting the task to present each of them in detail. The sound ideal, formed within the framework of traditional culture, reflects the deep characteristics of national music, although it has not yet become the central object of musicological analysis. The latter mainly deals with its separate visible aspects: melody, rhythmic, quotations, etc. The article presents the opinion of scientists who develop the problem of the sound ideal on the example of different cultures and layers of music.

Key words: sound ideal, music of Asia, traditional culture, music-cultural tradition, national specificity, ethnomusicology, modern music of Asia.

ЗВУКО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ КАК КАНАЛ МЕЖЦИВИЛИЗАЦИОННОГО КУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Елена ГРАДОВА (ВАСИЛЬЧЕНКО)

Звуковой аспект является одним из важнейших каналов культурного взаимодействия в системе отношений между цивилизациями. В статье показано, что сама идея оркестра, как совмещения в едином, одновременном звучании некоторого количества музыкальных инструментов, функции которых реализуются в процессе развертывания музыкального текста, является универсальной. Автор осуществляет сравнительный анализ типов многосоставных инструментальных ансамблей различных цивилизаций (Ближнего и Среднего Востока, Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, Европы и др.), отличающихся как функционально, так и с точки зрения акустической сочетаемости инструментов, эстетического отношения к специфике их звучания и т. п. В результате проведенного исследования автор обосновывает взгляд на минимализм как феномен, порожденный длительным процессом звукомusикального дву-и-многоязычия в мировой культуре XX—XXI веков. Данный процесс все больше набирает силу в сфере профессионального и любительского музицирования во многих странах мира.

Ключевые слова: гонг, гамелан, пипхат, сайн, концерто-гроссо, наубат, мехтер-хане, инь-юэ, ян-юэ, свара, суара, рага, каравитан, слендро, пелог, патет, вирама.

Введение

Несмотря на то что в процессе исторической эволюции практически всех мировых цивилизаций наблюдались периоды большей или меньшей открытости, они, как в далеком прошлом, так и сегодня, тянутся к контактам с другими цивилизациями, и это стремление к взаимодействию — один из важнейших факторов развития мировой культуры в целом. Наиболее сложный и интересный момент в процессе установления контактов между цивилизациями — поиски каналов взаимодействия. Исторически звуковой аспект был и остается одним из важнейших таких каналов в системе отношений между цивилизациями.

Типология оркестров мировых цивилизаций и их межцивилизационное взаимодействие

Опыт многолетнего изучения различных музыкальных культур подтверждает особое значение инструментального звукопродуцирования в музыкальной практике народов мира. *Музыкальный инструмент* прочно связывает звучание с материальным миром (поскольку его конструкция и звучание во многом определяются природно-экологическим окружением) и поэтому в *большей степени, чем певческий голос несет на себе все символические цивилизационные нагрузки*.

Так, легенды и мифы Древней Индии постоянно демонстрируют нам игру культурных героев или представителей божественного пантеона на разнообразных музыкальных инструментах, что свидетельствует о глубинности «инструментального кода» в музыкальной культуре. Супруга Брахмы — богиня знания и искусства Сарасвати — традиционно изображается на многих храмовых барельефах со

струнным музыкальным инструментом *вина*. В индийской иконографии Средних веков большое распространение получило изображение Кришны (одного из воплощений бога Вишну), играющего на флейте.

В регионе Дальнего Востока отношение к звучащему агрегату с древних времен было тесно связано с верой в духов природы и предков, которые часто избирали его местом своего обитания. Музыкальный инструмент уже на ранней стадии своего возникновения был выбран в Китае в качестве особого сакрализованного объекта, поскольку его звучание расценивалось как способ контакта с иными мирами. Это подтверждается введением его в традиционные космогонические мифы, один из которых, например, гласит, что первопредок, разъединивший Небо и Землю, приобрел человеческий облик, слушая золотой колокол в течение семи дней и ночей [3]. Музыкальный инструмент — как одно из проявлений жизни материи — включается в основание генеалогий, начиная от легендарных правителей-первopредков хоу» [5]. Звуко-музыкальная практика культурных героев Китая (легендарных правителей-первopредков Шуня, Янь-ди, Фуси, богини Нюй-ва и др.) также связывается со звуковым агрегатом (колоколом, гонгом, барабаном, цитрой, бамбуковой флейтой), который наделялся способностью поддерживать гармонию и порядок во Вселенной.

В Юго-Восточной Азии Божественный Батара Гуру, герой яванского мифа о происхождении музыки, изготовил три гонга — тетабухан, с помощью которых подавал сигналы всем богам и упорядочил Мироздание [6]. Гонг в этом регионе является не только важнейшим звуковым символом,

но и особым сакральным предметом (*лусака*). Неудивительно, что процесс изготовления гонгов и крисов (знаменитых яванских кинжалов) был связан со множеством табу и сопровождался жертвоприношениями, чтобы обезопасить кузнецов от коварства злых духов¹. Гонг, изготовленный для правителя, являлся главным священным предметом в государстве и хранился в специально отведенном для него помещении, скрытый от глаз посторонних [7].

Сама идея оркестра, как совмещение в едином, одновременном звучании некоторого количества музыкальных инструментов, функции которых реализуются в процессе развертывания музыкального текста, является достаточно универсальной. В различных цивилизациях, в целом ряде культурных традиций получили развитие типы инструментальных ансамблей, отличающиеся как функционально, так и с точки зрения акустической сочетаемости инструментов, эстетического отношения к специфике их звучания и т. п.

Так, у древних персов еще со времен завоевательных походов Ксеркса и Дария сложилась традиция военных оркестров, состоящих из духовых и мембранофонов, впоследствии трансформировавшаяся в ансамбли *наубат*. Формирование турецких военных оркестров *мехтерхане* произошло в XVIII в. в связи с завоевательными походами турок. По своему составу *наубат* представлял собой уменьшенный вариант военного оркестра, в то время как функция его изменилась: его «обязанностью» стало отбивание временных страж. Ансамбли *наубат* получили широкое распространение в странах Азии: в Индии, например, они существовали при храмах, сопровождали ритуальные процессии, в Малайе сделались одной из престижных форм придворного церемониального оркестра, однако во всех случаях за ансамблем сохранялась новая функция. Заимствованное арабское слово «наубат»² в ряде тюркских языков передает значение тревоги, стражей, сигнала (ср. с русским «набатом»).

Если функция *наубат* в различных культурных системах оставалась прежде всего сигнальной, что отражалось и на его акустической специфике (это оркестр, который играет на открытом воздухе; инструменты должны озвучивать значительное пространство), то церемониальные оркестры Даль-

него Востока складывались на основе иных принципов. Это прежде всего образец крайне культивированной высокой традиции, который формировался не по принципу акустической сочетаемости звуковых агрегатов, а как символ конфуцианского мировоззрения: идеи мирового порядка, сбалансированности и гармонической соразмерности элементов мироздания и т. п.

В цивилизации Дальнего Востока идея «множества в едином» отражалась в представленности в церемониальном оркестре всех существующих конструкций музыкальных инструментов, а также материалов, из которых они изготовлены (камня, бамбука, шелка, дерева, кожи, металла, глины и т. п. — как символов гармонического сочетания элементов окружающего мира). Принцип дуальности «*инь-ян*» проявился в делении оркестра ханьского периода на два состава — «*инь-юэ*» и «*ян-юэ*». Система оркестров «*ши-буджи*» («десять оркестров»), которая сформировалась к началу танского периода, включала, помимо двух названных оркестров, также ансамбли, состоявшие из индийских и корейских, юго-восточно-азиатских музыкантов, а также исполнителей-инструменталистов из Бухары, Самарканда, Кашгара и т. д. Как знак императорской власти эти оркестры были призваны демонстрировать ее престиж, символизируя — за счет представленности в их составе музыкантов и инструментов различных народностей и этнических групп Поднебесной, а также дружественных ей государств — ее сплоченность и могущество.

В отличие от дальневосточного оркестра многосоставный оркестр в Юго-Восточной Азии — это гораздо более естественный организм, сформировавшийся в результате эволюции инструментальных традиций народов региона. В церемониальной функции оркестр здесь также использовался, но это скорее явилось данью традиции придворной музыки Китая. Идея многосоставного ансамбля как совмещения ряда звуковых агрегатов и принцип многотоновости проявились в регионе Юго-Восточной Азии уже в глубокой древности. Свидетельство тому — наличие уже с доисторических времен так называемых многоголосных инструментов — литофонов³, *кхенов*⁴, бамбуковых ксилофонов и т. д., каждый из которых дает возможность продуцирования достаточно

¹ Для этого кузнецы даже временно меняли свои мирские имена, заменяя их именами из историй о Панджи.

² См. в арабо-русском словаре Х.К. Баранова (2006, с. 837): *Nawbat* — араб. слов. 1) очередь 2) дежурство, вахта 3) припадок 4) музыкальный номер 5) игра на трубе, сигнал трубы 6) удобный случай 7) барабанный бой.

³ Литофон представляет собой набор каменных плит (до 12) прямоугольной формы, которые в зависимости от размеров и веса издают звуки разной высоты. Считаются на сегодняшний день наиболее древними из дошедших до нас музыкальных инструментов, литофоны датируются VI–III тыс. до н. э. Первый литофон был обнаружен на территории современного Южного Вьетнама.

⁴ *Кхен* — бамбуковый духовой инструмент, распространенный в горных районах Лаоса, Камбоджи, Вьетнама. Состоит из семи пар бамбуковых трубок, соединенных общей деревянной камерой с амбушюром, являющейся резервуаром для вдувания воздуха. На *кхене* играют как отдельные звуки, так и аккорды, что позволяет относить *кхен* к разновидности гармоник.

сложного музыкального текста. Очень рано в регионе обнаруживается и стремление к складыванию инструментов, принадлежащих к одному семейству (изготовленных из одного материала, однотипных по конструкции, однородным по своим акустическим свойствам) в многоголосные ансамбли. Таким образом, Юго-Восточной Азия, в плане складывания многосоставных ансамблей с развитой вертикальной структурой звучания, на целую историческую эпоху опережает любую другую цивилизацию, в том числе и Европу.

Тип юго-восточноазиатского ансамбля-семьи особенно характерен для наборов гонгов и бронзовых барабанов, объединение которых предполагает обязательное «кровное» родство, т. е. изготовление из одного сплава. В большинстве других цивилизаций, в том числе и в европейской, ансамбль становился, как правило, следствием совмещения инструментов разнородных и выполняющих до включения в ансамбль разные функции. Это было связано с другим типом общественных отношений, прежде всего со специфическим для Европы социальным расслоением. Подобный процесс в какой-то степени проявляется и в эволюции ансамблевого мышления Юго-Восточной Азии: этап функционализации инструментов и их иерархического расслоения отмечается в структуре многосоставных ансамблей (включающих инструменты разного типа) IX–XV вв., сложившихся на Яве и Бали, в Таиланде, Камбодже и Лаосе, Бирме, Вьетнаме. Ансамбли эти выполняли прежде всего церемониальную функцию.

Таким образом, многосоставный ансамбль можно рассматривать как явление общее для целого ряда азиатских музыкальных культур и западной музыкальной традиции. В сущности, специфику любого музыкального текста, к какой бы культурной традиции он ни относился, определяет основополагающий принцип организации музыкальной ткани. Так, в ближне-средневосточной или южноазиатской традиции в ансамблевом музицировании преобладает горизонтальный тип организации ткани, т. е. развертывание музыкального текста партии инструментов как бы утолщают основную мелодическую линию, двигаясь в одном направлении, не образуя самостоятельных пластов. В оркестровых же традициях Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, так же как и в типе европейского оркестра, мы встречаемся в музыкальном тексте с параллельным развитием нескольких линий музыкальной ткани, отдельных ее пластов, подчас достаточно независимых, что образует сложную

вертикальную структуру композиции. Остановимся подробнее на оркестровой традиции Юго-Восточной Азии.

Оркестр *пипхат* (*пинпеат*), представляющий классическую ансамблевую традицию Камбоджи, Таиланда и Лаоса, можно считать континентальным аналогом индонезийского гамелана в данном регионе. Аналог этот, однако, на наш взгляд, по самой идее значительно ближе европейскому принципу оркестровой организации, поэтому, казалось бы, именно он, при знакомстве с культурой Юго-Восточной Азии, а не индонезийский *гамелан*, скорее должен был привлечь к себе внимание европейцев. Сходство обнаруживается даже в плане функциональности: *пипхат*, в отличие от гамелана, существующего на всех социокультурных уровнях, – это оркестр исключительно высокой традиции; он обслуживал придворные и храмовые церемонии, сопровождал придворным танцам, использовался в танцевальной драме. Инструментальные ансамбли также были характерны для так называемой высокой музыкальной традиции средневековой Европы.

По характеру развертывания музыкального текста композиции *пипхат* во многом сближаются с европейским *кончерто-гроссо* периода барокко.⁵ Энергия движения в *кончерто-гроссо* обусловливается согласованной игрой группы музыкантов, унифицированным строем и метроритмической организацией. *Кончерто-гроссо* – это не концерт эпохи романтизма: здесь еще нет ни интонационно характерных тем-образов, яркой контрастности, многослойной драматургии, тембрового разнообразия. В основе развертывания музыкального текста – моторика координированного движения и опора на четкие гармонические формулы (т. е. сама мелодика является как бы следствием заданной гармонической схемы, ее надстройкой). Контрастность сводится к смене темпов (иногда и тональностей) от одной части к другой, чередованию соло и звучания всего оркестра.

Основной отличительный признак композиций *пипхат* – это также моторика согласованного движения, причем движения в довольно оживленном темпе⁶. Специфический звукоряд (кхмерская гептатоника), лежащий в основе композиции, обуславливает саму инерцию звуко-музыкального движения. Оркестровая ткань отличается гомогенным, выровненным тембром (суховатое звучание деревянных ксилофонов гораздо менее темброво окрашено, чем звучание металлических пластинчатых инструментов в гамелане⁷. Таким образом,

⁵ Разумеется, контакты Сиам с Францией во второй половине XVII в. еще не дают основания даже для гипотетических предположений о возможном влиянии европейских ансамблевых традиций XVII в. на *пипхат*. Тем не менее, нельзя не отметить тот любопытный факт, что эти сравниваемые нами оркестры функционировали в один и тот же период при дворах Людовика XIV и сиамского короля Нарая.

⁶ Подобные темпы в целом не характерны для яванских классических гонгов с их замедленным, «церемониальным» развертыванием.

⁷ Гонговые установки используются и в *пипхат* (хотя и другой конструкции, чем в гамелане), но они значительно уступают в громкости звучания ксилофонам: «деревянный» тембр последних доминирует в общем звучании.

основой развертывания текста в композициях *пипхат* и *концерто-гроссо* является первичное структурное ядро, некая исходная формула: в *концерто-гроссо* – это основные типы гармонических последовательностей «тоника–доминанта–тоника», «тоника–субдоминанта–доминанта–тоника» и т. п., а в *пипхата* – «*тхао*» (букв. набор, группа однотипных предметов различной величины); известный специалист по тайской музыке Дэвид Мортон отмечает, что в музыкальной практике этот термин обозначает стандартные структуры, длительность которых может быть различной в зависимости от их сочетаемости с основной мелодической линией [8, с. 34].

В целом, звучание и того, и другого оркестра, подчиняясь во многом одним и тем же акустическим закономерностям, характеризуется «биномностью», при которой партия каждого более высокого голоса передается вдвое более мелкими длительностями. И поскольку композиция включает до четырех-пяти высотных «этажей», в ней разворачивается параллельно как бы несколько временных пластов.

Тем не менее, при всех этих существенных признаках общности Запад остался «равнодушен» к *пипхата*, хотя познакомился с ним не позднее, чем с гамеланом и знал его не хуже. Свидетельство тому – многочисленные упоминания о *пипхата* в исторических и литературных источниках, отзывы о нем многих деятелей европейской культуры, слушавших игру *пипхата* не только в Юго-Восточной Азии, но и на Всемирных выставках, например, в Марселе, в Берлине и т. д. В результате же, как это ни парадоксально, общность типологическая как бы нейтрализовала возможные взаимные контакты: и с той, и с другой стороны все ограничилось довольно пассивным интересом.

Технологическая сторона, связанная с принципами организации музыкального текста инструментального ансамбля, конечно, весьма важна, но нельзя забывать и о столь существенном аспекте, как психоэмоциональная природа музыки. В течение нескольких веков европейцы по различным каналам культурного взаимодействия соприкасались с гамеланом, причем к нему относились как к исключительно интересному, своеобразному явлению. Тем не менее в традицию европейского музыкального искусства XVIII–XIX вв., уже вовсю использовавшего отдельные элементы музыкальных культур Азии (например, китайскую пентатонику, музыку *a la turca*), музыкальные традиции Юго-Восточной Азии пока не входили. Музыка этого региона как бы ждала своего часа и своего шанса. Таким шансом оказался импрессионизм, для которого был характерен не только поиск новых гармонических и тембровых красок, новой техники звукописи, но и нового эмоционального ряда. Именно поэтому встречу Клода Дебюсси с гамеланом было бы неверно расценивать как частный случай, одно из тысячи событий многовековой эволюции мировой музыкальной

культуры: это именно один из тех шансов, которые история предоставляет время от времени различным цивилизациям, подсказывая им пути взаимодействия.

Все дело здесь, думается, в созвучии мироощущений, в понимании внутренней сути чужого музыкального явления, которое приходит на определенном этапе на смену интересу к чисто внешним его сторонам. И хотя ход в постижении этой внутренней сути был следствием совершенно другого культурного опыта, он привел ко взаимному восприятию определенных музыкальных традиций, как со стороны западной культуры, так и со стороны культуры Юго-Восточной Азии, на более фундаментальном уровне.

Что привлекало К. Дебюсси в гамелане? «Это вечный ритм моря», – высказывается композитор о гамеланной музыке Явы. «Их консерватории – это рокот моря и шум ветра в листьях», – вот его слова о яванских музыкантах. В этих афористических и лаконичных фразах заключена не только оценка замечательным композитором яванской музыки, это ключ к пониманию импрессионизма как явления, характеризующегося текучестью состояний, их хрупкостью и изменчивостью, неуловимым перетеканием из одного психоэмоционального модуса в другой. В известной степени все это свойственно и для музыки гамелана.

Традиционный тип настройки гамеланов, особенно старинных, всегда упорно выходил за привычные для западного музыкознания рамки, что свидетельствует, на наш взгляд, отнюдь не о несовершенстве этой настройки, а об опоре на иной принцип отношения к звуку, звуко-музыкальной экспрессии в целом, изначально сложившийся в культуре региона Юго-Восточной Азии.

Начнем с того, что понятие «музыкальный тон» не сложилось ни в индонезийской музыкальной грамматике, ни в области практического музицирования. В яванском языке есть термин *суара* или *свара* (*suara*, *swara* на нгоко) и его синоним *свантен* (*swanten*), относящиеся к некоему абстрактному звуку вообще. Например, *суара омбак* (*suara ombak*) означает «шум волн», *суара оранг* – «звук человеческого голоса» и т. п. Термин «суара» (*suara*), как мы уже говорили, происходит от санскритского *swara*; при этом, будучи в индийской музыкальной науке гораздо ближе к понятию «музыкальный тон», *свара*, тем не менее, и здесь имеет довольно отвлеченное значение – от *swa* (само-) и *gaj* (сверкающий) – букв. «самосверкающий», «самосветящийся», «самоцвет».

Музыкальный тон как феномен может проявиться лишь внутри звукояда, сформировавшегося в результате действия того или иного принципа темперации, ибо только в этом случае тон получает определенное высотное положение и входит в систему сопряжений с другими тонами звукояда⁸. Если же речь о строях гамеланов, основанных на неунифицированной темперации, мы каждый раз

имеем перед собой некий неповторимый набор звуковых высот, вернее, высотных зон, которые в процессе музицирования каждый раз проявляются по-новому на уровне призывков.

В случае с индийской классической музыкой мы также сталкиваемся, во-первых, с отсутствием абсолютной высоты тонов, а во-вторых, с высотной подвижностью многих из них (регулируемой посредством системы *шрути*). Вместе с тем любое конкретное звукоуплощение той или иной композиции, основанной на определенной раге, всегда опирается на точно определенную в высотном отношении «тонику» («са»). Это ощущение тоничности, основанности на тоне, имеющем значение как физической, так и психологической доминанты, поддерживается постоянным звучанием тампуры, выполняющей роль бурдона.

Звучание *гонга агенга*, обозначающего грани наиболее протяженных разделов гэндинга – *гонганов*, высотно более «размыто» и не может стать подобной опорой. Его «тон» допустимо рассматривать скорее как нечто, содержащее наиболее полный спектр тонов и обертонов, порождаемых всеми другими инструментами гамелана.

Настройка архаических гамеланов согласно двум исторически сложившимся ладовзукорядным системам *слендро*⁹ и *пелог*¹⁰ свидетельствует скорее о параллельном зарождении и использовании этих двух типов своеобразной «звуко-пространственной оптики», причем порой их бывает довольно трудно разграничить вследствие широкой циркуляции неунифицированных вариантов настройки на трех-, пяти-, шеститоновый пелог или двух-, трех-, четырехтоновый слендро. Отсюда – возможность перевода того или иного гэндинга из *слендро* в *пелог* и наоборот, что придает композиции как бы иную «окрашенность», подчас настолько существенно изменяющую ее облик, что она воспринимается непосвященными как новая, другая. Это происходит от того, что принципы интервального членения октавы у этих двух систем различны: в отличие от европейского 12-дольного, в *слендро*

октава разделена на пять приблизительно равных интервалов, а *пелог* – на семь неравных.

Паритетное отношение к использованию *слендро* и *пелог* тем не менее не противоречит их функциональному разведению. Так, *пелог* символизировал звучание «иного» мира, апеллируя скорее к божественным сутям, чем к людям (отсюда – предпочтительность их ночного исполнения). Не исключена возможность, что и сам термин *pelog* как-то перекликается с *pelo* – «странный», «чудесный», «трудно постижимый»: ведь в наиболее сакрализованных, обладающих мистической силой старинных гамеланах чаще всего использовался строй пелога (в том числе и в легендарном *гамелане Мунганге*).

Как же выглядит механизм регуляции Вселенной при помощи звука как своеобразного камертона, определяющего насыщенность эфира космической энергией, ее притоки и оттоки? Мы уже отмечали, что в Китае с древних времен считалось, что космическая гармония поддерживается с помощью точно найденных высотных и тембровых соответствий звука и элементов Мироздания: тон «гун», например, символически соответствовал Сатурну, Земле, желтому цвету, ветру, середине лета, сердцу человека, искренности, властителю, центру (как стороне света). В индонезийской же музыкальной традиции звуки в высотном отношении гораздо более расплывчаты и не жестко фиксированы, а характерный тембр инструментов с трудом «пробивается» сквозь «шумовой гул» гонгов. Таким образом, «состояние» Космоса реализуется определенным образом организованным звуковым процессом, ключевыми понятиями для которого являются «патет»¹¹ и «вирама».

Патет – это путь к «приручению», регуляции некоей звуковой стихии, приведения ее в состояние, при котором она только и может «вступить в общение» с другим миром. И если в сакральном церемониальном оркестре в древнем и средневековом Китае «послание» Небу осуществлялось последовательностями одиночных тонов, каждый из которых полагался самодостаточным и рассмат-

⁸ Как это произошло, например, в китайской музыке высокой традиции, где учение о темперации представляет собой стройную обоснованную (акустически, математически и этически) систему.

⁹ Две исторически сложившиеся в сфере гамеланного музицирования ладовзукорядные системы *слендро* и *пелог* также обнаруживают неустойчивость как в грамматическом, так и в понятийном отношении. Яванцы связывают появление *слендро* с поэтической легендой: этот лад подарил людям мифический Батара Эндра по велению бога Шивы. Отсюда – Sura – «бог» + Endra = Surendra = slendro. По утверждению Рангга Варсита (1802–1873), официального летописца и хранителя адата при кратоне Суракарты, это произошло в 404 г.

¹⁰ Оформление *пелога* – (другого типа деления октавного пространства – на семь тоновых зон) – происходит несколько позднее – к XI–XII вв. (его создание приписывают легендарному принцу Панджи Хино Керпати), что, однако, не дает основания считать его зарождение более поздним в стадийном отношении, чем *слендро*.

¹¹ *Патет* (*patet*) означает «настраивать музыкальный инструмент», а также «обуздывать», «усмирять», «сдерживать». Это важнейший механизм упорядочивания специфически темперированной, не жестко организованной структуры звукорядов пелога и слендро посредством использования системы трех ладовых модусов (*лима*, *нем*, *баранг* – в пелог и *нем*, *санга*, *маньюра* – в слендро). В каждом из выделенных модусов существует установленная иерархия тонов, своеобразная аура микрохроматики (ср. с системой аланкар в индийской классической музыке), а также некое общее высотное пространство (диапазон) и характерные ладомелодические модели.

ривался как Микрокосм, то гамелан, по представлениям яванцев, фокусировал энергию Космоса соединением в одно целое некоторого множества звуковой материи, его регуляцией, игрой им.

Мы сопоставляем китайский церемониальный оркестр и гамелан, потому что они символизируют *принципиально различный подход к регуляции универсума*. Китайский церемониальный оркестр настраивался на существующее в определенный момент состояние Вселенной посредством установления высоты основного тона композиции – «Хуан чжун», которая соответствует времени суток, года, положению планет и т. п. В гамелане гораздо важнее момент энергетического выброса звука и последующий процесс его жизни в пространстве, как бы прощупывание космических энергетических ступок, их кумуляция и регуляция. Звуковая энергетика гамелана направлена на результат, который начинает реализовываться уже в процессе исполнения гендинга: путь ярусно-кольцевой спирали, по которой движется *балунган* (balungan – яв. «скелет, остов»), – исходное мотивное ядро, как бы символизирует дыхание Вселенной, разрушающейся и возрождающейся в бесконечном движении.

Призрачные, мерцающие звуки гамелана в ночи, колеблющиеся на экране тени кукол *ваянга* – эти явления, составляющие своеобразный имидж яванской культуры, не случайно сравнивают с «лунным светом, отражаемым в пруду...». Как поэтично пишет Я. Кунст, «...яванский гамелан сравним только с двумя явлениями в мире – светом луны и бегущей водой... это своеобразное отражение состояния бытия – подобно тому, как лунный свет обнимает всю землю: он вечен как вода и изменчив как вода...» [7].

Как видим, и в сочинениях К. Дебюсси, и в гендингах гамелана основной образной метафорой является вода – как символ постоянного движения, как выражение бесконечного разнообразия и изменчивости мира. Сравните поэтические названия некоторых сочинения Дебюсси – «Игра волн» (2-я часть симфонического триптиха «Море»), «Ветер на равнине», «О чем рассказал западный ветер» (фортепианные прелюдии) и поэтические названия известных яванских гендингов – «Дождь с ветром», «Ветер в листе» и др.

Вода – один из древнейших и наиболее устойчивых символов у народов Юго-Восточной Азии: идея о животворной силе воды, обеспечивающей изобилие и благоденствие, издавна играла важную роль в космогонических представлениях яванцев, тайцев, кхмеров и др. Существует мистическая связь между водой как одного из природных элементов и основными инструментами гамелана – гонгами. До настоящего времени у некоторых народов этого региона сохранилось древнее поверье, что продолжительной игрой на гонгах можно вызвать дождь. Со спецификой водной среды связан и один из важнейших признаков музыкальной культуры Юго-Восточной

Азии – пространственность звучания, проявляющаяся как в вокальной музыке (вспомним многочисленные виды «водных» песен в регионе), так и в инструментальных ансамблях. Звучание *гамелан*, *пипхата*, *пинпеата* и *сайна* было рассчитано на игру на открытом воздухе, зачастую вблизи водного пространства. Такой же особой звуковой насыщенности окружающего пространства, когда резонирующий воздух придает звуку особый тембр, специфическую вибрацию, стремились достичь в своих сочинениях, особенно оркестровых, и композиторы-импрессионисты.

От извержения разбился материк.

Природа оставляет маленькие части суши.

И очень удивительно, что в них звучат
Природой разобщенные, но родственные души.

Все – на едином Звуче Океана,

Не признающие, что в мире есть семь нот,
Черпают вместе силу от встающего восхода,
Наречия вбирая словно полиглот...

И звуком «дзинь» и звуком «дзя»

Не расстаются с матерью-природой.

Бамбука ветвь, подобная струне,

Растущая со дна материкового лимана,

Не мыслит, где границы есть стране,

Глядящей на безмерность океана.

Застывши, пики лавы Явы

Завидуют раскрепощенности атолла.

А удивительность и совершенство в том,

Что все они поют под звуки гомелана (Ю. А. Градов [2])

Звукомusикальное двуязычие в мировой культуре XX–XXI веков

За последние десятилетия мы стали свидетелями все более усиливающейся тенденции к музыкальному «двуязычию». Современного человека – европейца, американца, жителя стран Азии и Африки и т. п. – отличает стремление к получению художественной информации как бы «из первых рук», особенно когда речь идет об инокультурной традиции. Именно поэтому европейец и американец предпочитают услышать индонезийский гамелан, кхмерский *пипхат*, бирманский *сайн вайн* в их «натуральном» виде, а не в качестве элемента композиторского опуса или составной части «фольклорного шоу». Подобный интерес неудивителен, так как эти ансамбли функционируют в своих странах как живые организмы, а не музыкальные реликвии, активно участвуя в социальной и культурной жизни современных индонезийцев, тайцев, кхмеров, бирманцев. Экспрессивный характер музыки, исполняемой этими ансамблями, разумеется, во многом отличается от той, которая звучала еще в начале нашего века во дворцах и кратонах Бангкока, Пномпеня, Джокьякарты: слуховой опыт музыкантов стал неизмеримо шире, им известно многое из того, что не входит непосредственно в их собственную творческую практику, но они продолжают развивать

свою традиционную музыку, утверждая ее применимость и действенность в сегодняшних условиях.

Традиция композиторского освоения гамеланного музицирования насчитывает в мировой музыкальной культуре уже более ста лет (если вести отсчет от первых опусов К. Дебюсси). Здесь опять-таки фактор устойчивости традиции важнее количественной статистики, учитывающей число произведений *a la* гамелан. Американские композиторы Чарльз Айвз, Колин Макфи, Джон Кейдж, Лу Харрисон, Харри Парч и их последователи, разочаровавшись в традиционных возможностях ограниченного пространства концертного зала, начали обыгрывать акустические возможности открытого природного пространства, создавая композиции, где культивировалось состояние как визуального, так и звукового «созерцания», самоценность не раз и навсегда сочиненного, зафиксированного и затем многократно повторяемого (того, что подразумевает традиционное понимание «композиции», «музыкального текста»), а неповторимость однократно воспроизведенной усилиями музыкантов конкретной звуковой акции, впоследствии (уже в 1970-е гг.) получившей название «звуковой инсталляции» или «звуковой скульптуры».

Таким образом, обращение большинства упомянутых композиторов к звуковой практике Азиатско-Тихоокеанского региона стало естественным продолжением их поиска новых звуковых реалий. И если увлечение философией и культурой восточных цивилизаций тем же Ч. Айвзом, Дж. Кейджем или Х. Парчем в научной литературе освещено достаточно подробно, то фигура американского композитора и этномузыколога канадского происхождения Колина Макфи (1900—1964) по-прежнему остается в тени, на наш взгляд, совершенно незаслуженно.

Совершенно очевидно, что К. Макфи стал первым композитором, чей творческий интерес к музыке восточных цивилизаций удовлетворялся не просто на уровне прослушивания аудиозаписей или контактов с музыкантами азиатских общин в США, как это чаще всего происходило с его коллегами, а непосредственно во время пребывания в Индонезии, в естественной среде функционирования этой музыки. Прожив на о. Бали около 10 лет, композитор приобрел и практические навыки музицирования на инструментах оркестра гамелан, вплоть до того, что организовал собственный исполнительский коллектив, регулярно выступавший в различных провинциях Бали. Свой уникальный звуковой опыт К. Макфи реализовал сначала в оригинальных аранжировках композиций гамелана для западных инструментов (для фортепиано соло, фортепиано и

флейты, для духовых — например, гобоя, труб и др. с ударными и пр.), а затем и в своих авторских композиторских сочинениях, среди которых наибольшую известность приобрели токката для симфонического оркестра «Табух-Табухан» (1936) и «Балийская церемониальная музыка для флейты и двух фортепиано» (1942).

Уже в самом названии, которое выбрал К. Макфи для сочинения «Табух-Табухан», есть особый глубинный смысл. Согласно яванскому космогоническому мифу, Божественный Батара Гуру (он же — Маник¹² для управления Вселенной изготовил три гонга — «тетабухан», которые и стали первым «божественным гамеланом». Термин «тетабухан» (tetabuhan) происходит от tabuh — «бита», колотушка, tabuh-tabuhan — ударять; но дело здесь не только в отражении в термине техники игры на гонге. Батара Гуру, используя метрически и высотно-организованные звуки гонга, подает, таким образом, сигналы всем богам мира и организует изначальный хаос Мироздания в упорядоченную систему. Знаменательно, что этот термин, восходящий к мифическому «прародителю» гамелана, используется сегодня музыкантами — ньяга как критерий особого эстетического и профессионального чутья, когда о ком-то из своих коллег они говорят: «Он обладает табух-табух!» (т.е. особым чувством «гендинга» — композиции для оркестра гамелан) — момент, не объяснимый чисто научными категориями или исполнительской технологией, а относящийся к области так называемой «звуковой магии».

Так гамеланный принцип мышления с его идеей единения миров фактически был положен в основу нового направления в западноевропейской музыкальной культуре, названного в конце 1960-х — начале 1970-х гг. минимализмом. Заинтересовалась феноменом гамелана и музыкальная наука. Однако в работах западноевропейских и американских музыкологов XX века так и не появилось специальных исследований, раскрывающих саму технологию взаимодействия явлений, принадлежащих к разным звуковым мирам. Этномузыкологи, в свою очередь, подробно описывали роль и место гамеланной традиции в индонезийском обществе, но не решались провести реальный анализ музыкальных текстов композиций гамелана и западных композиторских композиций минималистского направления (здесь, очевидно, срабатывает боязнь смешения разных методик анализа, принятых традиционным музыкознанием и этномузыкологией).

В начале 1990-х гг. автор статьи встречался в Нью-Йорке с исследователем Кэрл Оджа, опубликовавшей в 1990 г. солидное научное исследование о Колине Макфи, назвав его «Колин Макфи. Композитор двух миров» [9]. Само название

¹² Маник и Майя — два антропоморфных существа, созданные творцом Вселенной вместе с Небом и Землей, Солнцем и Луной. Маник, он же Батара Гуру, наделен прекрасной, сияющей внешностью, Майя — он же Семар, — темнокож и безобразен. Маник остается на небесах, Майя удаляется на Землю или в недра Земли. [4, с.18].

монографии красноречиво отражало идею автора – показать взаимодействие в творчестве конкретного музыканта двух различных звуковых миров – Западного и юго-восточно-азиатского. К сожалению, Кэрол, блестяще проанализировавшая все известные произведения Макфи, не будучи этномузыкологом, не смогла выявить основные принципы гамеланной традиции, а значит, ей так и не удалось показать в чем же конкретно заключалось в творчестве К. Макфи «взаимодействие двух звуковых миров».

Было бы слишком просто свести творчество последователей минимализма в музыке только лишь к использованию в композиции минимального интонационного материала, а также принципов развития музыкального текста за счет чисто экспрессивных звуковых характеристик. На мой взгляд, если вывести гамеланное музицирование в качестве первопричины возникновения минимализма, то выяснится, что переосмыслены были гораздо более сложные в эстетическом, теоретическом и психоэмоциональном отношении пласты звукомusикальной материи. И это была заслуга прежде всего американских композиторов западного побережья США — К. Макфи, А. Хованеса, Х. Кайэлла, Х. Парча, Дж. Кейджа, Лу Харрисона, а с начала 1970-х годов Л. Янга, С. Райха и др. Эти новые звуковые рубежи касались, например, как самого понимания сути «музыкального тона» — как микрокосма, включающего особую эстетику (например, толкование яванского термина «суара» соотносится с санскритским *Swaraj* — «самосверкающий», «самоцвет» и мн.др.), так и принципиальной температурной «размытости» звукопорядного строя гамеланов.

Заключение

Основная привлекательность гамелана для представителей других культур — именно в процессе коллективной звукомusикальной деятельности, а не в ситуации пассивного слушания, компания единомышленников, объединяемая общей целью — в данном случае — постижения раса¹³, достигают чувства глубокого удовлетворения (яв. «кепенак»). Осваивая гамеланную традицию, люди постигали и новую философию, и новый для городских жителей, «общинный» характер взаимоотношений, когда у человека появляется потребность, чуть ли не ежевечерне приходить на гамеланные собрания, представляющие собой не только музицирование, а и просто дружескую встречу друзей, соседей и родственников, на которой обсуждались новые кинофильмы и литературные произведения, декламировались стихи и т.п.

В рамках гамеланной традиции структура композиции — гэндинга — организуется по принципу ярусно-кольцевой спирали, по которой движется балунган (досл. «остов», «скелет») — исходное мотивное ядро — при постоянном его расширении и компрессии, что символизирует дыхание Вселенной, пульс ее материи, постоянное движение притока и оттока космической энергии. Сказанное в известной мере объясняет, почему к началу 1980-х гг. гамеланное музицирование в различных странах мира превратилось в своеобразный клуб по интересам. Оно свидетельствует о процессе дву-и-многоязычия, который набирает силу как в сфере профессионального, так и любительского музицирования во многих странах мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильченко Е.В. Звук/музыка в системе культуры мировых цивилизаций. - М., РУДН. 2009.
2. Градов Ю.А. За ангелом. / Сборник стихов. - М., 2023.
3. Каталог гор и морей (Шан хай цзин). - М., 1977.
4. Кузнецова С.Н. У истоков индонезийской культуры (яванская культурная традиция (XVII-XX вв.)). - М., 1989.
5. Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. - М., 1984.
6. Becker J. Earth, Fire, Sakti and Javanese Gamelan // Asian Music. Vol. 32. - № 3. P. 385–391.
7. Kunst J. Music in Java. - Vol. 1. The Hague, 1949.
8. Morton D. The traditional music of Thailand. Berkeley, 1976.
9. Oja C.J. Colin McPhee. Composer in two Worlds. - Washington-London, 1990.

References

1. Vasil'chenko E.V. Zvuk/muzy'ka v sisteme kul'tury' mirovy'x civilizacij. - M., RUDN. 2009.
2. Gradov Yu.A. Za angelom. / Sbornik stixov. - M., 2023.
3. Katalog gor i morej (Shan xaj czzin). - M., 1977.
4. Kuzneczova S.N. U istokov indonezijskoj kul'tury' (javanskaya kul'turnaya tradiciya (XVII-XX vv.)). - M., 1989.
5. Yanshina E'.M. Formirovanie i razvitie drevnekitajskoj mifologii. - M., 1984.
6. Becker J. Earth, Fire, Sakti and Javanese Gamelan // Asian Music. Vol. 32. - № 3. - P. 385–391.
7. Kunst J. Music in Java. - Vol. 1. The Hague, 1949.
8. Morton D. The traditional music of Thailand. Berkeley, 1976.
9. Oja C.J. Colin McPhee. Composer in two Worlds. - Washington-London, 1990.

¹³ Раса — объективированный комплекс психоэмоциональных состояний человека, придающий внутреннее единство всем формам его жизнепроявления.

The sound aspect is one of the most important channels of cultural interaction in the system of relations between civilizations. The article shows that the very idea of an orchestra, as a combination in a single, simultaneous sound of a certain number of musical instruments, the functions of which are realized in the process of unfolding a musical text, is universal. The author carries out a comparative analysis of the types of multi-component instrumental ensembles of various civilizations (the Near and Middle East, the Far East, Southeast Asia, Europe, etc.), differing both functionally and in terms of the acoustic compatibility of instruments, aesthetic attitude to the specifics of their sound, etc. As a result of the study, the author substantiates the view of minimalism as a phenomenon generated by the process of sound-musical bi- and multilingualism in the world culture of the 20th-21st centuries. This process is increasingly gaining momentum in the field of professional and amateur music-making in many countries of the world.

Key words: gong, gamelan, piphat, sayn, concerto grosso, naubat, mehter-khane, yin-yue, yang-yue, swara, suara, raga, karavitan, slendro, pelog, pathet, virama.

Səs aspekti sivilizasiyalararası münasibətlər sistemində mədəni qarşılıqlı əlaqənin ən mühüm kanallarından biridir. Məqalədə göstərilir ki, funksiyaları musiqi mətninin açılması prosesində həyata keçirilən müəyyən sayda musiqi alətlərinin vahid, eyni vaxtda səsə birləşməsi kimi orkestrin ideyası universaldır. Müəllif həm funksional, həm də alətlərin akustik uyğunluğu baxımından fərqlənən müxtəlif sivilizasiyaların (Yaxın və Orta Şərq, Uzaq Şərq, Cənub-Şərqi Asiya, Avropa və s.) çoxkomponentli instrumental ansamblarının növlərinin müqayisəli təhlilini aparır. onların səsinin spesifikasiyınə estetik münasibət və s. Tədqiqat nəticəsində müəllif minimalizmə XX-XXI əsrlər dünya mədəniyyətində səs-musiqili iki və çoxdillilik prosesinin yaratdığı hadisə kimi baxışını əsaslandırır. . Bu proses dünyanın bir çox ölkələrində həm peşəkar, həm də həvəskar musiqi yaradıcılığında getdikcə daha çox vüsət alır.

Açar sözlər: gong, gamelan, piphat, sayn, concerto grosso, naubat, mehter-xane, yin-yue, yang-yue, swara, suara, raga, karavitan, slendro, pelog, pathet, virama.

DOI 10.5281/zenodo.13651438

НАУКОВЕДЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ М. А. РОЗОВА В АСПЕКТЕ ПРИМЕНЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИИ

Марина ДРОЖЖИНА

Статья посвящена выявлению возможностей применения универсальных концепций М. А. Розова в исследовательской практике этномузыковедов. В его глубоко продуманных, стройных теоретических воззрениях раскрывается действие базовых механизмов познания и социальной памяти, что делает рассматриваемые концепции актуальными для всех сфер современной науки. Основное внимание уделено «теории социальных эстафет», развивающей деятельностный подход, раскрывающей механизмы и закономерности передачи традиции. Показано: концепция может помочь в решении ряда актуальных проблем этномузыкального знания.

Ключевые слова: Михаил Александрович Розов, науковедение, философия науки, научные новации, этномузыкальное знание, музыкальное востоковедение, теория социальных эстафет, закономерности передачи традиции.

Известно, что специфичность отраслей науки не исключает наличия универсальных параметров, методологически значимых для самых различных, зачастую далеких друг от друга областей. Основанные на них концепции обеспечивают фундаментальные основы развития научного знания. Выдающийся отечественный философ Михаил Александрович Розов¹ – один из авторов подобных концепций.

Цель настоящей статьи – раскрыть основные параметры научных концепций ученого и возможность их включения в деятельность исследователя-гуманитария вообще и этномузыковеда в частности. В отечественную историю М. А. Розов вошел как талантливый ученый, автор фундаментальных трудов в области теории познания и философии науки, основатель новосибирской школы методологии науки. «Философ милостью Божией», для которого философия была «не только предметом исследования, но и образом жизни», всегда окруженный «последователями, почитателями,

друзьями, где бы он ни работал: в Ленинграде, Новосибирске, Москве» – вспоминают о нем коллеги и последователи [1, с. 140]. Подобные высказывания можно множить и множить. И это не удивительно. Михаил Александрович, развивая ряд отдельных положений, заложенных в социологии Г. Тардом, а в философии науки М. Полани и Т. Куном, предложил решение актуальных фундаментальных проблем: проблемы способа бытия семиотических объектов, включая знаки, знания, научные теории, литературные произведения; соотношения наук объясняющих и понимающих и др. В эпистемологии исследователь развивает идеи К. Поппера (на базе концепции социальных эстафет). В философии науки Розов учитывает традицию Куна, однако значительно перерабатывает его модель нормальной науки, максимально расширяя возможности межнаучных контактов² и динамизируя модель³.

Кроме того, как результат сочетания мощного интеллекта, безупречной логики, эрудиции, с

¹ М.А. Розов (13.05. 1930, Смоленск - 29. 01. 2011, Москва) - российский философ, социолог. Автор четырех монографий и множества статей. В 1958 году (после окончания философского факультета Ленинградского государственного университета) он приехал в Новосибирск. До 1981 года его жизнь была связана с Сибирским отделением АН СССР, с Новосибирским государственным университетом. В университете М.А. Розов читал ряд философских курсов, среди них «Введение в философию», «Диалектический материализм», «История философии». Историческое значение для развития научного знания имеет организованный им в Новосибирском Академгородке (1963-1980) семинар по эпистемологии и философии науки. В 1981 ученый переезжает в Москву, где преподает на кафедре философии одного из институтов МГУ, а затем переходит в Институт философии РАН. В 1990 году в МГУ защитил докторскую диссертацию в форме научного доклада «Научное знание и механизмы социальной памяти». Скончался М.А. Розов в 2011 году.

² Достигается введением в дисциплинарную матрицу программ систематизации знания (то есть коллекторских программ), задающих границы научных дисциплин.

³ Это не значит, что творческий путь ученого был безоблачным. В качестве примера приведем изложенные в статьях оппонентов дискуссионные резюмирующие обороты в адрес позиции М.А. Розова: «подход интересный и многообещающий, но обещания еще нужно выполнить <...> Пока перед нами только программные обещания» [2, с. 172]; «Представляется, что применение понятия куматоид для решения проблемы онтологического статуса семиотического объекта связано с непреодолимыми трудностями» [3, с. 178].

вдохновением, неизменно сопутствующим процессу обучения молодых философов, у Розова педагога сформировалось умение представить сложнейшие концепции на основе наглядных моделей, конкретных примеров из самых различных областей науки. Это приводило молодежь к пониманию, что последняя – неотъемлемая часть культуры, так как установка проходит через все его научные поиски⁴.

В коллективной монографии «Философия науки и техники» [5], в содружестве с Виталием Георгиевичем Гороховым и Вячеславом Семеновичем Стёпиным, он рассматривает науку как научные традиции, в рамках которых работает учёный [5, с. 3]. Именно раздел II «Наука как традиция» принадлежит перу Михаила Александровича. С одной стороны, известно: в науке стремление к новому является основным мотивом деятельности. Долг ученого – выявить новое, представленное на разных уровнях, в широком диапазоне – от уточнения известных данных до открытия. С другой – основанием науки являются традиции, определяющие характер исследовательской деятельности. В процессе анализа ситуации М.А. Розов рассматривает характер новаций и их роль в деятельности ученых, выделяя два тесно связанных типа новаций: первый – появление новых методов – связан с развитием исследовательских программ⁵; второй – открытие новых миров, новых объектов исследования – развивается в русле коллекторских программ⁶ [5, с. 62]. Рамки и задачи статьи не предполагают последовательного изложения логики становления науковедческой концепции. Остановимся на характеристике актуального для нее аспекта – уточнения понятия «новация». В целях удобства изложения ученый предварительно разделяет все новации на два класса: преднамеренные (возникают как результат целенаправленных акций в рамках существующей парадигмы, дополнительно обозначены М.А. Розовым как «незнание») и непреднамеренные (реализуются только побочным образом и ведут к изменению парадигмы, уточненные автором концепции как «неведение») [5, с. 65-66].

В условиях незнания исследователь может конкретно определить, чего именно он не знает,

затем сформулировать задачу исследования того, что на данный момент ему не известно. Новое здесь выступает как уточнение, расширение знания о чем-то изначально известном.

В отличие от незнания, неведение можно представить как утверждение: «я не знаю, чего именно не знаю». В силу этого целенаправленный, запрограммированный поиск абсолютно никому не известных еще явлений и процессов не представляется возможным (как в русской народной сказке: пойдя туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что). Отсутствует и метод поиска. Соответственно, невозможна и постановка цели. Однако иногда ученые выходят в сферу неведения и открывают то, о чем никто ранее и не догадывался. На вопрос, как преодолевается неведение, т.е. как совершаются открытия принципиально нового в науке, и дает ответ М. А. Розов, предлагая несколько концепций [5, с. 68-75] и сопровождая изложение наглядными примерами, преимущественно из естественнонаучной сферы. В контексте настоящей статьи примеры приводятся другие, в соответствии с заявленной проблематикой.

Концепция «пришельцев». Смысл концепции прост: в какую-то науку приходит ученый из другой научной области. Не связанный традициями новой для себя науки, пришелец начинает решать ее задачи и проблемы, сохранив традиции предыдущей сферы деятельности. Как правило, успех сопутствует ученому, совершавшим органичный монтаж методов той науки, в которую пришелец внедрился, и той, из которой он пришел.

Предварительно отметим, что в настоящее время в искусствоведении широко применяются методы, сложившиеся в лингвистике, психологии, математике, ученые нередко работают на стыке этих наук. Нередко «пионерами» прорыва здесь выступают обозначенные «пришельцы». В качестве примера подобного «пришельца» целесообразно привести пример убедительный, яркий, но не содержащий резкой «модуляции», поскольку в итоге формально речь идет о различных направлениях единой музыкальной науки.

Доктор искусствоведения, профессор Саволина Паисиевна Галицкая известна в научном мире как основатель российской школы музыкально-

⁴ В обозначенном контексте нельзя не упомянуть об интереснейшей совместной работе, созданной в 1982 году по заказу общества «Знание» тремя авторами – уже к тому времени известными в отечественной философской среде – Михаилом Александровичем Розовым (1930-2011), Юлием Анатольевичем Шрейдером (1927-1998) и Наталией Ивановной Кузнецовой. Совместная монография «Объект исследования - наука», предназначенная для «широких кругов читателей, но в особенности – для преподавателей, студентов, аспирантов и соискателей ученых степеней, которые должны сдавать обязательный экзамен кандидатского минимума по курсу «История и философия науки» [с. 2], получившая прекрасные отзывы от таких авторитетных философов как зав. сектором теории познания Института философии АН СССР В.А. Лекторский, член-корреспондент АН СССР Иван Тимофеевич Фролов, не прошла барьер рецензирования. Книга увидела свет только в 2012 году.

⁵ Исследовательские программы задают способы получения знаний, т. е. собственно исследовательскую деятельность.

⁶ Коллекторские программы (от лат Collector – собиратель), обеспечивают систематизацию и воспроизводство научных знаний.

теоретического востоковедения. Ее универсальная теория монодии⁷, создаваемая изначально на базе монодии узбекской, известна далеко за пределами отечественного музыкознания. После переезда из Ташкента в Новосибирск (1990), когда в Новосибирской консерватории под руководством профессора Галицкой был подготовлен значительный ряд кандидатских и докторских диссертаций в новой для нее сфере музыкального фольклора Сибири, стал окончательно очевиден универсальный характер теории. На начальном этапе подобная адаптация методов музыкально-теоретического востоковедения выглядела как концепция «пришельца».

Безусловным примером рассматриваемой концепции является деятельность профессора Владимира Владимировича Мазепуса (1947-2006), с 1990 по 2006 год возглавлявшего в Новосибирской консерватории лабораторию системных исследований этномусыкальных культур. По основной специальности Мазепус был физиком-теоретиком. Кандидат физико-математических наук, он много лет проработал в Институте ядерной физики Сибирского отделения РАН. После заочного обучения на филфаке увлекся математической лингвистикой и языками: старославянским, латынью, древнегреческим, китайским, японским. Изучение музыкальной культуры народов Сибири привело ученого к созданию ряда принципиально новых методов системного исследования музыкальных культур Сибири и Дальнего Востока. В частности, связанных с распознаванием базовых звуковых комплексов в народной музыкальной культуре на основе универсально-грамматического подхода⁸.

Явление монтажа. Данное явление, упомянутое в предыдущей концепции как проявление деятельности «пришельцев из других наук», может быть задествовано и в «чистом виде», т. е. без каких-либо переходов исследователя из одной области науки в другую. «Как правило, в поле зрения учёного имеется большое количество методов, большое количество образцов исследовательской деятельности, и он имеет возможность их выбирать и различным образом комбинировать. Большинство реально используемых методик несут на себе следы такой монтажной работы» [5, с. 69]. Естественно, здесь примеры найти легче, чем в первом случае. Но приведу наиболее наглядный и результативный из мне известных. Это научно-педагогическая деятельность доктора искусство-

ведения, профессора Московской консерватории Виолетты Николаевны Юнусовой. Здесь мы видим не просто комбинацию и синтез методов. На перекрестке ряда наук – востоковедения, этномусыкознания, истории и теории музыки, сформировалось интегрированное, принципиально новое и перспективное направление – музыкальное историко-теоретическое востоковедение, включающее компьютерное этномусыкознание⁹. В русле направления выполняются и диссертационные исследования ее многочисленных учеников.

Концепция побочных результатов исследования. Работая в своей традиции, ученый иногда случайно получает какие-то побочные результаты и эффекты, которые им не планировались. Например, в 2007 году появляется масштабная статья российского востоковеда-лингвиста Владимира Борисовича Иванова¹⁰, где зороастрийскому пению дано объяснение с помощью детального лингвистического анализа. На основе слухового опыта, полученного в результате общения с носителями традиции – зороастрийскими священнослужителями и учителями пения, ученый приходит к выводу, что анализ мелодической и фонетической информации, содержащейся в современных исполнениях Авесты, может много дать для восстановления древней формы авестийского языка. В контексте обозначенного пункта о побочных результатах исследования, отметим крайне важный для музыковедения результат: категорическое неприятие В. Ивановым гипотезы о более позднем «омусыкаливании» Гат, об изначальном отсутствии в них мелодического элемента. Заметить подобные незапланированные побочные эффекты стало возможным исключительно благодаря их необычности для той традиции, в которой ученый работал. Необычность потребовала объяснения с выходом за рамки традиций лингвистики в пространство музыкальной науки [6, с. 190-191].

Концепция движения с пересадками. М. Розов характеризует концепцию следующим образом: «Развитие исследования начинает напоминать движение с пересадкой: с одних традиций, которые двигали нас вперед, мы как бы пересаживаемся на другие» [5, с. 72]. Приведенный ниже пример также основан на реалиях Новосибирской консерватории, где кафедру *истории, философии и искусствознания* возглавляет кандидат философских наук, доктор искусствоведения, профессор Нина Павловна Коляденко.

⁷ См.: Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии. – Ташкент: Фан, 1981. – 91 с.

⁸ Об этом подходе см.: В.В. Мазепус. Универсально-грамматический подход в культурологии. – Новосибирск, 1993. – 48 с.

⁹ Отечественное компьютерное этномусыкознание как направление разрабатывалось в совместных трудах В.Н. Юнусовой и А. В. Харуто. См.: Компьютерная этномусыкология: задачи, методы, результаты // Музыкальная академия. – 2020. – №3. – С. 163-177.

¹⁰ Иванов В. Б. Три ветви авестийской фонетики // Памяти В. С. Расторгуевой: Сб. статей. – М.: Ключ. – 2007. – 256.

В 1987 году она, выпускница Новосибирской консерватории защитила кандидатскую диссертацию на философском факультете МГУ (фактически являясь в данный момент тем самым «пришельцем», о которых речь шла в пункте первом). Тема диссертации – «Чувственное и рациональное в художественном обобщении», защищена по специальности «Эстетика и теория культуры». В 2006 году, уже вернувшись в родную специальность «Музыкальное искусство», Нина Павловна защитила докторскую на тему «Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века»¹¹.

Подобные весьма эффективные пересадки способствовали созданию синестетического метода интерпретации музыкальных текстов, в русле которого готовятся научные работы, посвященные различным музыкальным стилям, жанрам и индивидуальным творческим манерам. В исследованиях Н.П. Коляденко и ее учеников музыкальная синестетика интегрируется с проблемами герменевтики и синергетики. Эти проблемы разрабатываются в философско-эстетическом, искусствоведческом и психолого-педагогическом аспектах, рассматриваются сквозь призму синестетичности музыкально-художественного сознания. Попутно отметим, в перспективе метод вполне может быть задействован в сфере этномузыкознания. И не только потому, что «корни синестезии находятся в глубинах культуры, ее действие можно обнаружить во всех областях духовной жизни человека» [7, с. 40]). К настоящему моменту синестетика нашла отражение в трудах музыковедов-востоковедов и фольклористов – И. Л. Ванечкиной, И. А. Трофимовой (Россия, Казань), Г. В. Тавлай (Россия, Санкт-Петербург), С. И. Утегалиевой (Казахстан), и др.

Метафорические программы и взаимодействие наук

«Нередко новации в развитии науки бывают обусловлены переносом образцов из одной области знания в другую в форме своеобразных метафор [5, с. 74]. Иными словами, перенесенный образец подлечит метафорическому истолкованию, представляя собой ранее неизвестную в данной области науки модель, но истолкованную в традициях этой науки. М.А. Розов подсказывает, что это происходит тогда, «когда по образцу одной научной дисциплины или одной теории строятся науки или теории близнецы» [5, с. 75]. Основываясь на приведенном положении, приведем в качестве примера идеи фрактальной геометрии Б. Мандельброта (сами по себе основанные на необходимости отражения геометрии природных объектов). Они завоевали популярность в мировом исследовательском поле, в том числе и в музыкознании.

Фрактальная оптика впервые задействована в русле проблематики музыкального краеведения в статьях красноярского исследователя Е. С. Царевой, посвященных проблеме анализа региональной академической музыкальной традиции. Это позволило автору демонстрировать «подобие и значимость разноуровневых явлений, процессов и структур, не умаляя их роли в масштабе целого. Представить «антропологический узор» региональной музыкальной жизни, где незаменим каждый участник» [8, с. 167].

Таким образом, рассмотренные примеры подтверждают важную роль традиций в науке. Чтобы прийти к научному открытию, необходимо хорошо знать традиции. Новации вне умения работать в традиции – невозможны. В основном примеры связаны с этномузыкознанием, и это, с одной стороны – не преднамеренный выбор, с другой – не случайное совпадение, а объективное отражение ситуации, сложившейся в данной науке. Именно здесь, в процессе все более осознаваемой необходимости расширения и углубления исследовательского поля, становится очевидной необходимость разностороннего комплексного постижения закономерностей передачи знаний, умений и навыков. Это возможно через интеграцию исследовательских традиций на фундаменте теории социальных эстафет. В рамках теории, развиваемой М.А. Розовым (начиная с середины 60-х годов XX века), осмыслены все его выдающиеся открытия, включающие осознание механизмов научных новаций, методологических проблем анализа систем с рефлексией, связей научных дисциплин.

Согласно основной идее теории, бытие социальной реальности носит куматоидный, волноподобный характер.

Одиночная социальная эстафета получила название «куматоид», от греческого «кума» - волна, отсюда теория именуется теорией социальных куматоидов или куматоидной теорией.

Отсюда социальная эстафета – это своеобразная волна, распространяющаяся в определенной среде, включает в себя все новые и новые элементы [9]. Механизм распространения социальных волн основывается на способности человека действовать по неким заданным моделям деятельности — образцам: «Образец — это нечто всегда непосредственно данное, нечто такое, что можно продемонстрировать» [9, с. 299].

В теории социальных эстафет Розов вводит ряд дополнительных признаков куматоидов:

1. Наличие инварианта, т.е. неизменной структуры, при наличии тех или иных преобразований:

¹¹ Интересно, что научным консультантом был доктор философских наук, но выпускник физмата, член-корреспондент АН Республики Татарстан, директор НИИ «Прометей», специализирующийся на цветомузыке, Булат Махмудович Галеев.

2. любой куматоид можно рассмотреть как условное устройство памяти, в которой представлены инварианты.

Эстафеты могут быть в той или иной степени сформулированными и записанными («инструкции»), но чаще они проявляются как неявное знание, переданное от человека к человеку или от поколения к поколению на уровне воспроизведения непосредственных образцов [5].

Развивая деятельностный подход в науке, теория социальных эстафет показывает: наша деятельность, ее планирование и реализация не выходят за рамки определенных социальных традиций, а успех или неуспех наших действий определяют предметы, которыми мы оперируем.

Значимость теории для последующего развития научного знания невозможно переоценить. На базе возникших на ее основе эстафетных моделей знания, науки и культуры развивалась методология науки: построена эстафетная модель классификации как особой структуры социальной памяти (С. С. Розова), выявлены закономерности формирования научных дисциплин (Л.С. Сычева), определены способы бытия и формы существования математических объектов (Ю. В. Пушкарев), обеспечение вузовской подготовки будущих педагогов к воспитательной деятельности (Савченков А.В.), теория социальных эстафет задействована в изучении обычаев, ритуалов, литературных жанров (И.А. Быченкова)¹²; и т.д. На проявлении теории социальных эстафет как социальной памяти, выявляющей механизмы, обеспечивающие постоянное воспроизводство социума, основаны работы культурологов, библиотечников, правоведов и представителей других отраслей науки [10, 137].

Универсальности обозначенной теории способствует разработанный М.А. Розовым единый концептуальный аппарат, основанный на том, что «воспроизведение деятельности по образцам, т. е. социальные эстафеты, – это самый глубокий и фундаментальный механизм существования культуры, на который опираются все остальные социокультурные программы» [11, с. 11]. При этом «действия каждого участника выступают в двух функциях: с одной стороны, они - образец для подражания, норматив, которому должны следовать остальные участники, но с другой - сами действия тоже нормированы и представляют собой продукт уже состоявшегося акта копирования, реализацию некоторой нормы» [12, 74].

М. А. Розов выделяет два типа образцов в науке: а) образцы действия и б) образцы-продукты. Образцы действия позволяют показать технологию производства предмета. Можно показать, как делают тот или иной предмет, через последовательность операций обрисовать решения математических уравнений. Но показать технологию производства аксиом той или иной научной теории, дать рецепт построения удачных классификаций еще никому не удалось. В этих образцах продуктов глубоко скрыты схемы действия, с помощью которых они получены, их не осознает сам создатель [5, с. 44].

В контексте рассматриваемой проблематики необходимо подчеркнуть, что «социальные эстафеты вовсе не исключают свободы человека, не исключают возможности творчества. <...> человек является актуальным или потенциальным участником огромного множества эстафет. Он может выбирать <..>» [9, с. 154-155]. Участник социальной эстафеты – это человек, понимаемый как представитель определенной культуры (но не как биологический индивид).

В свете изложенного представляется парадоксальным факт: отечественное музыкознание по сей день не уделило должного внимания исследованиям М. А. Розова¹³. В то время как труды эти, хотя и не имеют прямого отношения к музыковедческой проблематике, в силу своей социокультурной парадигмы, универсальности выявленных в них принципов функционирования традиций, предоставляют музыковедам новые и воистину безграничные возможности в изучении различных видов искусства и культуры.

Отдельные положения теории социальных эстафет (лежащей во главе угла разрабатываемой ученым методологии познания), могут вооружить исследователя как традиционного, так и академического искусства, включая его самые современные проявления.

Кратко сформулируем положения, имеющие, непосредственное отношение к заявленной проблематике и характеризующие выявленные М. А. Розовым способы бытия традиций, учитывая, что «воспроизведение образцов, их «передача» от человека к человеку, от поколения к поколению и образует эстафету, в рамках которой предшествующие акты деятельности или поведения определяют, нормируют акты последующие. Мы имеем здесь дело с очень общей социальной закономерностью» [13, 43-44].

¹² Что наиболее приближено к сфере этномузыкознания.

¹³Идея впервые была упомянута автором настоящей статьи на Всероссийской научной конференции «Проблемы изучения традиционной культуры» (Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. - Новосибирск, 17-19 марта), обозначена в процессе чтения авторского факультативного курса «Музыкальная культура Ирана»; развивалась в процессе докладов на конференциях и прочитанных лекциях – в том числе в Дальневосточном федеральном университете. Также была задействована в кандидатских и докторских диссертациях учеников.

Итак, мы имеем три варианта социальных эстафет, где критерием дифференциации выступает способ передачи образца [14]. Адаптация их в сфере музыковедения, создает следующие уточнения:

1. Социальные эстафеты, осуществляемые путем воспроизведения непосредственных образцов поведения или деятельности. Основные условия подобной передачи традиции – усвоение необходимых умений через включение в жизнь и быт. Иными словами – это непосредственные эстафеты. Думается, не вызывает особых сомнений возможность (скорее, необходимость) соотнесения данного типа эстафеты с фольклором, в том числе и музыкальным. 2. Социальные эстафеты, где традиция передается через описание деятельности или инструкции по ее осуществлению. В подобной ситуации предполагается та или иная форма обучения как вид деятельности с целью освоения этих норм и правил. При этом здесь, как и в первом случае, возникает необходимость непосредственного подражания (со стороны ученика) в процессе осуществления «инструктивной» эстафеты. Исследователи, в той или иной степени знакомые с проблематикой устной профессиональной музыкальной традиции, без труда узнают в предложенном варианте механизмы ее эстафеты. Суть основанного на ней типа творчества заключается в своеобразном «конструировании» автором-исполнителем своего произведения в соответствии с жесткими правилами. Иными словами, происходит импровизация в рамках канона. Каждое произведение существует только в момент своего живого звучания.

3. Социальные эстафеты, где традиция представлена исключительно образцом продукта деятельности, вся деятельность воссоздается по образцу. И если, скажем, в изобразительном искусстве это возможно как в традиционном, так и в академическом поле существования образца, то при строгом соблюдении параметров эстафеты, в музыкальном искусстве она возникает в условиях письменной традиции — композиторского типа творчества.

В предварительном приближении в качестве приоритетных высвечиваются два уровня проблематики, связанных с функционированием традиций:

1. Проблема реализации национальных традиций в академическом творчестве;

2. Целый спектр проблем традиционного искусства (речь идет о фольклоре и профессиональном творчестве устной традиции).

Уровень второй требует дополнительной дифференциации, анализа и пояснений. Уже это обстоятельство косвенно свидетельствует: наиболее актуальной методология М.А. Розова представ-

ляется для обновления исследовательского аппарата этномусиковедения [10, с. 138-139].

Изложенные ниже соображения могут быть адресованы музыковедам, изучающим самые различные традиционные культуры. Однако особый интерес представляет теория М.А. Розова для музыкального востоковедения¹⁴. Это обусловлено следующими важными факторами:

1. Свойственное восточной культуре бережное отношение к традициям, обеспечившее более полную (по сравнению культурой западной) их сохранность и разнообразие способов передачи.

2. Серьезная опасность, которой эти устные традиции и, в первую очередь, способы их передачи, подвергаются в настоящее время – в период интенсивной вестернизации;

3. Отсутствие универсального научного аппарата, позволяющего выстраивать систематизацию и выполнять аналитические процедуры. В силу этого статус целого ряда жанров остается неопределенным. В первую очередь это относится к некоторым обрядовым жанрам (где фольклорные обладают отдельными признаками профессионализма) или эпическим (их профессионализм принимается с рядом оговорок).

Несмотря на высокий уровень обобщения, предложенная выше классификация типов социальных эстафет (с проекцией на музыкальное творчество) не только позволяет охарактеризовать способы передачи традиции во всех существующих пластах современной восточной культуры, но и определить «зоны неблагополучия», в которые попадает тот или иной жанр или традиция в целом. Сделать это не очень сложно. Достаточно обнаружить факт или заметить тенденцию к замене типа эстафеты. Этот момент нужно особо подчеркнуть. Но здесь опасность исчезновения жанра/традиции возникает лишь в том случае, когда изначально присущий им тип эстафеты полностью устраняется из практики. Иными словами – нет криминала в том, что мы записали с помощью нот или технических средств артефакт, связанный с устной традицией. Однако если одновременно утрачена эстафета устной передачи – традиция находится под угрозой.

Особенно наглядно это выглядит на примере жанров устной профессиональной традиции, где обязательным условием является способ ее устной трансляции от учителя к ученику¹⁵. Потеря данного способа – угроза существованию традиции¹⁶, несмотря на то, что в реальности жанры отмеченной традиции будут существовать и изучаться, благодаря, например, имеющимся нотным (или аудио-видео) записям. Следовательно, речь пойдет о несвойственном жанрам типа эстафеты – эстафете по образцу продукта.

¹⁴ Об этом см.: [15].

¹⁵ Об этом см., например: [16].

¹⁶ Попутно отметим: в западной культуре эта традиция практически потеряна.

Изложенное соображение вовсе не означает, что исполнитель профессиональной музыки устной традиции не может знакомиться с тем или иным ее образцом в таком варианте. Но если он будет изучать ее исключительно в подобном, не получив выучки в устном общении с учителем, изложившим те самые «правила деятельности» – традиция исчезнет¹⁷.

В отношении фольклорной традиции в принципе происходит то же самое. Зададимся вопросом: является ли в полном смысле фольклором выученный по нотным или аудиозаписям и исполненный студентами фольклорный материал (даже если будут соблюдены внешние условия исполнения, скажем, в деревенском доме)? Думается, вопрос этот дискуссионный, ибо свойственный фольклору способ передачи, требующий усвоения образца в процессе деятельности, не предполагает наличия специального обучения. Однако пока этот материал живет в своей среде, передается с помощью собственной эстафеты, он жизнеспособен.

Непосредственно о проблемах изучения описанных явлений. Приблизительно до 70-х годов прошлого века существовала тенденция причисления к фольклору профессиональных жанров устной традиции, в настоящее время в целом преодоленная¹⁸. Однако помимо идеологических оснований, в основе тенденции лежала нерешенность проблемы устного профессионализма в целом, проблемы, которая и по сей день остается актуальной несмотря на то, что в трудах отечественных исследователей Э. Е. Алексеева, Н. Г. Шахназаровой, С. П. Галицкой, В. Н. Юнусовой, Т. М. Джавад-заде, Г. Б. Шамилли, Т. С. Сергеевой и других, ей уделялось заметное внимание. Среди причин подобного положения вещей – в том числе и объективные: не разработаны стабильные критерии собственно профессионализма (в том числе и музыкального), не выяснен статус ряда конкретных жанров, не разработан универсальный научный аппарат, включая терминологию¹⁹.

В этом случае показательна статья сирийского музыковеда М. Алхамви, представляющая попытку выявления статуса малоизученного арабского

вокального жанра Мавваль [17]. Трудности были обусловлены целым рядом параметров: двойственность истоков (дворцовое пение и трудовые песни), соответственно и сфер функционирования, дискуссионность терминологии (примеры причисления его к фольклору), очень широкий ареал распространения. Автором отмеченной статьи привлекались теория социальных эстафет М. А. Розова и статья научно-методического плана С. П. Галицкой. На этой основе выявлен диапазон проявлений профессионализма через сопоставление жанровых вариантов Мавваля. Было установлено: «на одном полюсе шкалы профессионализма находится наиболее соответствующий уровню традиционной классики повествовательный мавваль, а на противоположном полюсе – фольклорная атаба»²⁰ [18, с. 65]. В результате терминологически жанр обозначен как промежуточный – народно-профессиональный. В упомянутой методически значимой публикации музыковеда-востоковеда С. П. Галицкой, охарактеризованы проблемы терминологического и научного аппаратов, а также представлена таблица, в которой сравниваются десять параметров трех стадий музыкального творчества (фольклор, устный профессионализм, письменный (академический профессионализм)²¹.

Безусловно, руководствуясь только представленными выше принципами теории М. А. Розова, невозможно решить существующие проблемы. Но если учитывать еще целый ряд положений его концепции, можно серьезно продвинуться в столь важном направлении. А значит, ориентироваться не только на способ передачи образца, но и такие предложенные ученым параметры эстафеты как форма передачи, соотношение эстафеты с целенаправленностью, осознанностью действия, типы копирования образца, поле возможных реализаций, наличие характеристик: кто и кому передает, что передается и т. д. Еще мы обнаруживаем у М. А. Розова следующие характеристики передачи образца: предметное – требующее выявления объектов копирования действия; оценочное, предполагающее возможность оценивать результат действия; безусловное – происходя-

¹⁷ Симптоматично: эстафета по образцу оказывается гораздо более «живучей».

¹⁸ Преодолению данной тенденции способствовали труды А. Мухамбетовой, С. Елемановой, отстаивающих профессиональный статус традиционной музыки казахов. Аналогичные позиции занимал целый ряд ученых,

¹⁹ И это несмотря на то, что в 1980-х годах этим проблемам уделялось значительное внимание на форумах (здесь отметим первый (1978) и второй (1983) симпозиумы в Самарканде), сборники статей (см, например: Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: Сб. научн. трудов Московской консерватории. М., 1990; Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность: М.: Сов. композитор, 1987) и др.

²⁰ Атаба - разновидность мавваля.

²¹ Здесь обозначены критерии устного профессионализма, среди которых выделим: устность; ведущую роль эстетико-художественного начала и сложность музыкальных текстов; частичное распадение синкретиза триады автор-исполнитель-слушатель; необходимость специального обучения; обеспечение средств материального существования; возможную постфиксацию; особые формы авторства и автохтонную научную рефлексия [17, с. 11].

щее безотносительно к каким-либо обстоятельствам; условное – с наличием предварительной операции выбора образца.

Дополнительно отметим, что по М. А. Розову степень целенаправленности действия в рамках эстафеты служит своеобразным критерием ее «возраста», ступени эволюции эстафеты. На первом этапе любое подражание является целенаправленным (его показатель – полисемантическая элементов), затем воспроизведение образца превращается в навык, в привычку (значение элементов стандартизируется) а затем – в утрату цели (возникают ошибки в «употреблении» элементов).

На конкретном примере рассмотрим моменты, связанные с фактором условий, в которых происходит передача традиции. Речь пойдет об эстафете передачи образца. Пример, связанный с религиозной традицией, избран для наглядности, так как в этом случае мы имеем дело с предельно строгим соблюдением сохранности образца, изначальных параметров передачи. В среде зороастрийцев²² на протяжении тысячелетий по сей день с благоговением передаются из поколения в поколение культовые традиции, заложенные основателем религии Заратуштрой в священной книге Авеста. Современные зороастрийцы утверждают, что Заратуштра Хаечатаспа Спитама, (родился в 1768 до н.э.) был автором Гат – песнопений древнейшей части Авесты.

Сам Заратуштра почитается у зороастрийцев как самый великий певец²³. Учитывая известное, предельно бережное отношение зороастрийцев к своим традициям, можно по современному звучанию гимнов сделать предположение об их изначальной музыкальной основе, что согласуется с изложенным выше наблюдением В. Б. Иванова. Сравнивая (на основе слухового опыта) пение иранских и персидских зороастрийцев, можно убедиться: иранское исполнение чище и точнее. В чем проблема? Конечно же не в том, что в Индии не нашлось мобеда (священника) с хорошим слухом и кристально чистым интонированием. С этим у исполнителя все в полном порядке. Однако авестийский язык, на котором исполняются гаты, хотя ныне и является мертвым языком, относится к иранской группе. И в силу этого иранская языковая среда для него ближе и роднее.

Важно отметить: при прослушивании двух вариантов Гаты Аша Вахишта (индийского и иранского), предложенных автором настоящей статьи студентам Новосибирской консерватории в

рамках факультативного курса «Музыкальная культура Ирана», на слух (без затруднений) был определен «родной» для традиции иранский вариант, несколько приближенный к декламации. В результате исключительно слухового анализа были также обозначены моменты развития единого ядра, свойственные иранской классической музыке.

Можно предположить: легкость различения двух вариантов существования одной и той же традиции объясняется тем, что иранская ветвь, пережившая меньше потрясений (смены субстрата, деформаций тонической и ритмической основ), лучше отражает древнее состояние традиции. И результат сохранения традиции музыкального интонирования может зависеть в том числе от условий языковой среды [6, с. 191].

Еще один пример социальной эстафеты с ярко выраженной тенденцией к сохранению нормативов, характерной для религиозных традиций – записанная автором настоящей статьи совместная служба представителей Антиохийской и Русской православных церквей. Запись сделана в храме подворья Русской Православной церкви в честь священномученика Игнатия Богоносца в Дамаске, в конце августа 2013 года. В составе женской делегации Фонда Духовного наследия Святого апостола Павла, прибывшей с гуманитарной миссией в Дамаск, был протоиерей Русской Православной Церкви Олег Теор. Он и протоиерей Антиохийской Православной Церкви Василий Языджи вместе вели всю службу. Безусловно, музыкальная сторона русской и сирийской традиций здесь разительно отличалась в плане песнопений (сирийские имели выраженный восточный колорит монодийной линии, многоголосие отсутствовало)²⁴, хотя известно: русское богослужбное пение берет свое начало в пении византийском, а последнее корнями своими во многом связано с сирийскими гимнами. Различен и состав клироса. У сирийцев пели только мужчины, женщины подключались только во время общих песнопений мирян. Сама служба проходила в соответствии с единой православной традицией и здесь не было расхождений. Достаточно сказать, что к тому моменту отец сирийский священник уже несколько месяцев (в связи с отсутствием русского священника) окормлял прихожан Русской Православной Церкви, которую посещали и сирийские православные христиане. В данном случае наглядно проявляется положение теории М.А. Розова: одиночных эстафет практически не бывает,

²² Если в древности зороастризм был распространен на территории Большого Ирана (охватывая территорию современного Ирана, республик Закавказья, Центральной Азии, Афганистана, Пакистана), то сейчас небольшие общины сохранились преимущественно в Иране (гебры Йезда и Кермана) и Индии (парсы в Гуджарати, Мумбаи).

²³ Он пел Гаты, создавая четыре тона одновременно: утробным голосом, грудным, горловым и от макушки. Но сейчас таких уникальных певцов нет, сожалеют его последователи.

²⁴ Официально в Антиохийской церкви принято византийское многоголосие, поют и женщины. Однако в условиях военных действий в ряде храмах не было подготовленных певцов.

они функционируют в многокомпонентном комплексе. На самом общем уровне мы выделим эстафету письменно зафиксированного сформировавшегося на протяжении веков образца литургии, и эстафету музыкально-акустического текста, имевшую (особенно в Сирии) возможность устной передачи.

Приведенная иллюстрация вновь дает нам представление о влиянии культурных традиций и опять же, особенностей языка, на эстафету указанного компонента.

Необходимо отметить: изложенные по поводу трудов М.А. Розова соображения могут быть проецированы на любой тип традиционной культуры. С их помощью отчетливо высвечиваются причинно-следственные связи опасны для традиционной культуры тенденций. Одним из поводов для подобных опасений является уже затронутая выше проблема устное/письменное. Именно письменная фиксация может послужить фактором искажения способа передачи образца, соответственно – изменением типа эстафеты. В истории развития культуры есть примеры, показывающие: даже внутри традиции, сами ее носители осознают опасность подобных изменений. Зороастрийцы подчеркивают: Гаты (и вообще тексты Авесты) нельзя записывать, ведь при записи руку пишущего могут подтолкнуть злые духи – дэвы, и будет допущена ошибка.

Как результат обозначился ряд проблем, в музыкальном востоковедении особенно отчетливо проявленных при исследовании живой музыки профессиональной традиции. Дело в том, что в случае ее письменной фиксации исследователь имеет дело с некой застывшей структурой-схемой, но не с живым музыкальным организмом. Ключом к преодолению застылости стал подход к изучению творчества с позиций осознания закономерностей творческого процесса²⁵. А это значит — в той или иной степени затронут фактор эстафеты, присущей ему изначально (параметры исполнительского канона, закономерности и возможности импровизации, условия функционирования традиции и т. д.).

Завершая изложение, подчеркнем: сформированные в трудах М.А. Розова концепции носят общенаучный характер и могут быть с успехом задействованы в изучении культуры и искусства. Основанные на деятельностном подходе, где объектом познания является деятельность человека, они тесно связаны с реальной жизнью. Представляя единство эмпирического и теоретического, теория социальных эстафет особо актуальна для исследований в области этномузыкознания, так как содержит возможности выявления механизмов преемственности в культуре, уточнения параметров, определения состояния и статуса всего многообразия традиций, благодаря которым сохраняется и развивается художественное наследие народов.

²⁵ Назову в связи с этим имена современных исследователей А. Абдурашидова, Т. А. Мамедова, В. Н. Юнусовой, Г. Б. Шамилли и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Розов Михаил Александрович (1930–2011) // Идеи и идеалы. - №1. – Т.1, 2011. – С. 140-151.
2. Никифоров А.Л. Проблема способа бытия семиотических объектов // Эпистемология сегодня. Идеи, проблемы, дискуссии. – Н. Новгород, 2018. – С. 169-172.
3. Пак Г.С. Понятие куматоид и сфера его применения // Эпистемология сегодня. Идеи, проблемы, дискуссии. – Н. Новгород, 2018. – С. 173-178.
4. Кузнецова Н.И., Розов М.А., Шрейдер Ю.А. Объект исследования – наука / Н.И. Кузнецова, М.А. Розов, Ю.А. Шнейдер. – М.: Новый хронограф, 2012. – 560.
5. Степин В.С., Горохов, В.Г., Розов М. А., Философия науки и техники: учеб. пособие для вузов / В.С. Степин, В.Г. Горохов, М.А. Розов. – М.: Гардарики, 1996. – 400 с.
6. Дрожжина М.Н. Об одной тенденции в изучении музыкальной культуры Ирана // Проблемы музыкальной науки. – №1 (10), 2012. – С. 189-192.
7. Wellek A. Die Doppelempfinden in der Geistgeschichte // Zeitschrift für Dsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1929. Bd. 14. S. 32-44.
8. Царева Е.С., Дрожжина М.Н. Фрактальный подход к анализу системы региональной академической музыкальной традиции // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4(26). – С. 167-180.
9. На теневой стороне. Материалы к истории семинара М.А. Розова по эпистемологии и философии науки в Новосибирском Академгородке. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2004. – 412 с.
10. Дрожжина М.Н. «Теория социальных эстафет» М. А. Розова и ее значение для современного этномузыкознания // Идеи и идеалы. – 2012, №2. – С. 136-141.
11. Розов М.А. Понятие исследовательской программы // Исследовательские программы в современной науке. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 5–27.

12. Розов М.А. Проблемы эмпирического анализа научных знаний / М.А. Розов. – Новосибирск: Наука; 1977. – 222 с.
13. Розов М.А. Методологические особенности гуманитарного познания // Проблемы гуманитарного познания – Новосибирск, 1986. – С. 33–54.
14. Розов М.А. Теория социальных эстафет и проблемы эпистемологии / Розов М.А. – РАН, Ин-т философии. – М.: Новый хронограф, 2008. – 352 с.
15. Дрожжина М.Н. К проблеме изучения традиций в современной восточной музыкальной культуре // Музыка тюркских народов: своеобразие и вопросы популяризации / Сб. статей и мат-лов междунар. науч.-практ. семинара. – Алматы, 2011. – С. 31–37.
16. Дрожжина М.Н. Художественная школа в каноническом искусстве: онтологический аспект // Музыка и ритуал: семантика, специфика: Материалы междунар. науч. конф. – Новосибирск, 2004. – С. 56–71.
17. Алхамви М. Арабский традиционный жанр «мавваль» в аспекте выявления специфики устного профессионализма // Pan-Art 2024. – Том 4. Выпуск 1. – С. 66–73.

M.A. ROZOV'S SCIENTIFIC CONCEPTS IN THE ASPECT OF APPLYING IN MODERN ETHNOMUSICOLOGY

The article is devoted to identifying the possibilities of applying the universal concepts of M. A. Rozov in the research practice of ethnomusicologists. His thoroughly thought-out, coherent theoretical views reveal the action of cognition's basic mechanisms and social memory, which makes the concepts under consideration relevant to all spheres of modern science. The main attention is paid to the "theory of social relay", which develops the activity-based approach, revealing the mechanisms and patterns of tradition's transmission. It is shown that this concept can be useful in studying the number of ethnomusicology's topical problems.

Keywords: Mikhail Alexandrovich Rozov, philosophy of science, scientific innovations, science studies, theory of social relay, patterns of tradition's transmission, folklore, oral professional creativity.



AZƏRBAYCANIN ŞİMAL-QƏRB BÖLGƏSİNDƏ NEHRƏ HAVALARININ TOPLANMASINA VƏ TƏHLİLİNƏ DAİR

Nəşibə CƏFƏROVA

Məqalədə Azərbaycanın Şimal-Qərb (Şəki, Qax, Zaqatala) bölgəsindən nehrə havalarının toplanması təqdim olunur. Bu bölgədə nehrə havaları toplanması məqsədilə alim və tədqiqatçılar tərəfindən bu günədək təşkil edilmiş bir sıra ekspedisiyalar aparılmışdır. Məqalədə həmin materiallarla yanaşı müəllifin Şimal-Qərb (Şəki, Qax, Zaqatala) bölgəsinə təşkil etdiyi ekspedisiyaları və əldə etdiyi folklor nümunələri təhlilə cəlb edilmişdir. Folklor nümunələrini ifa edən informantlar haqqında məlumat əldə edilmişdir. Nehrə havalarının təhlili bölgə ənənələri çərçivəsində aparılır, eləcə də digər bölgələrin folklorunda müşahidə edilən analoji nümunələrlə müqayisələr verilir. Təhlillərdən əldə edilən nəticələr məqalədə yer alan cədvəllərdə öz əksini tapmışdır. Folklorun toplanması işinin dəqiqləşdirilməsi, bölgədə yaşayan çoxsaylı milli azlıqların və etnik qrupların folklorunun araşdırılması zərurəti yaranır. Azərbaycan milli musiqi folklorunun qonşu ölkələrin, türk dilli xalqların folkloru ilə müqayisəli şəkildə araşdırılması işinə çağırış edir.

Açar sözlər: şimal-qərb bölgəsi, folklor, nehrə havaları, təsnifat, müqayisəli təhlil

Giriş.

Azərbaycanın Şimal-Qərb (Şəki, Qax, Zaqatala) bölgəsi əlverişli coğrafi şəraiti, əsrarəngiz təbiəti, mədəniyyət abidələrinin zənginliyi, mədəni irsin qədimliyi, janr müxtəlifliyi ilə seçilən xalq yaradıcılığına, musiqi folkloruna malikdir. Bununla belə, bu bölgə Azərbaycan etnomusiqişünasları tərəfindən daha az öyrənilmiş və tədqiq edilmiş bölgələrdən biridir. Xüsusilə, əmək folkloru və onun mühüm hissəsini təşkil edən nehrə havalarının toplanılması, notlaşdırılması və müqayisəli təhlillər aparılması məsələsi hələ də öz həllini gözləyən mövzular sırasında yer alır. Nümunələrin məqam, ritm, melodik, forma baxımdan öyrənilməsi maraq doğurur. Bu fakt təqdim edilən araşdırmanın mövzusunun sistemli şəkildə tədqiq etməyə zəmin yaradır. Sadalanan məsələlər məqalədə diqqət mərkəzinə çəkilərək mövzunun aktuallığını bir daha ortaya qoymuş olur.

Musiqi nümunələrinin təhlilinə keçməzdən önce nehrə havalarının yaranmasında rol oynayan əmək şəraiti haqqında məlumat verməyi məqsəduyğun hesab edirik. Qədim zamanlardan yağ hazırlamaq üçün əməksevər qadınlarımız nehrə çalxalayardılar [2].



Şəkil 1. Nehrə.

Şimal-Qərb bölgəsində alim və tədqiqatçılar tərəfindən nehrə havalarının toplanması və notlaşdırılması.

Müasir etnomusiqişünaslıqda öz sözünü demiş alimlərdən biri olan müəllimim, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Fəttah Xalızadə Azərbaycanın demək olar ki, bütün şəhər və rayonlarında

Nümunə №1

Nehrə havası

Neh - rəm ol, neh - rəm ol, Al ba - şı - can ya - ğım ol.

Ö - zü - mə qo - naq ge - lib - dir. A - şım ya - van qa - lıb - dir.

Neh - rəm ol, neh-rəm ol. Al ba - şı - can ya - ğım ol.
Göz ya - şı - can ay - ra - nım.

Təhlil etdiyimiz nehrə nəğməsinin semantik məzmununda oxşama, yalvarış və s. emosiyalar öz ifadəsini tapmışdır. Digər tərəfdən həmin nəğmələrin metro-ritmik quruluşunda nehrənin çalxalanma hərəkəti

ekspedisiyalarda olmuş, milli mənəvi sərvətimiz hesab olunan dəyərli folklor nümunələri toplamışdır. 2002-ci ildə Qax [3], 2006-cı ildə Şəki rayonunda keçirdiyi ekspedisiyalarda topladığı folklor nümunələri haqqında məqalə [7] nəşr etdirmişdir. Məqalədə [6] əmək prosesi ilə bağlı bir neçə not nümunəsini, o cümlədən, "Nehrə havası" nı notlaşdırmışdır. [7, s.50]

təsvir olunmuşdur. Musiqi quruluşu kiçik məqam-intonasiya və ritm-intonasiya formulları baxımından birbirinə oxşayır. Təhlil etdiyimiz "Nehrə havası" "fa diyez" mayəli segah üzərində qurulmuşdur.



Nehrə havası "nehrəm ol, nehrəm ol" sözləri ilə sanki, nehrədə yağın hazırlanmasını sürətləndirir. Melodiya mayə pərdəsində "at başıcan yağım ol, göz yaşican ayranım" sözləri ilə tamamlanır.

Folklorun qorunması və yaşadılması sahəsində əslən macar olan etnomusiqişünas və türkoloq alim Yanoş Şipoş Fəttah Xalızadə ilə birlikdə Azərbaycanın

Nümunə №2 Nehrə havası

bir çox rayonlarında ekspedisiyalarda o cümlədən, Zaqatalada olmuş, çoxlu sayda folklor nümunələri toplayıb notlaşdırmışdır ("Azərbaycan el havaları" [6]. Həmin folklor nümunələri arasında Zaqatala rayonundan əldə edilmiş nehrə havalarının not nümunələrinə də rast gəlinir. (Nümunə №2,3) [6, s. 269-270].

Ay, neh - re bol, neh - re bol, Neh - re çal - xa, yağ ol - sun, Ge - li - nin ü - zü

ağ ol - sun. Neh - re - de yağ çox o - lan - da. Qa - yın a - na - sı

şad ol - sun. Neh - re bol, neh - re bol. Ax - şa - ma - tan çal - xa ey.

Havanın poetik mətnində nehrə çalxalayan qadın ayranın az, yağın isə mümkün olduğu qədər bol olmasını arzulayır.

Melodiyanın (Nümunə №2) ölçüsü dəyişkəndir: 6/8, 3/8. Orta tempdə ifa olunmasına baxmayaraq dəyişkən ölçüdə səslənməsi, qruplaşmadakı səkkizlik

və çərek notların bir-birini əvəz etməsi, melodiya sanki bir sürət gətirir. Nehrə havası iki melosətdən ibarətdir: (6x+8x). Cümlələrdəki xanələr arasında kəskin fərq yoxdur. Bu da nehrə havasının arxaikliyindən xəbər verir. Diapzonu çox kiçik olan (K3) nehrə havası "si" mayəli segah məqamındadır.



Melodiya VI ("re" notunda yəni) pərdədə əsas tonun kvintasından başlayır [8] və yuxarıdan aşağıya doğru rəvan hərəkət edərək mayədə tamamlanır.

Yanoş Şipoşun "Azərbaycan el havaları" kitabından digər not nümunəsini təqdim edirik [6, s. 320].

Nümunə №3 Nehrə havası

$\text{♩} = 144$

Churning song



Diapzonu kiçik olan (X4) nehrə havasının (Nümunə №2) ölçüsü 6/8-dır. Təhlil etdiyimiz nümunə "si" mayəli segah məqamındadır.



Nehrə havası iki melosətdən ibarətdir. Cümlələr həm ritmik, həm də melodiya baxımdan bir-birini demək olar ki, tamamlayır. Hər iki cümlədə təkrarlanan "nehrə, bol, nehrə, bol" bir növ yağın tez hazır olmasına sanki kömək məqsədilə söylenir.

Azərbaycanın Şimal Qərbində apardığımız ekspedisiya zamanı topladığımız nehrə havalarının notlaşdırılması və təhlili.

Azərbaycanın Şimal-Qərb bölgəsindən alim və tədqiqatçılarımız nehrə havaları toplusada, bu nümunələr tam şəkildə araşdırılmamışdır.

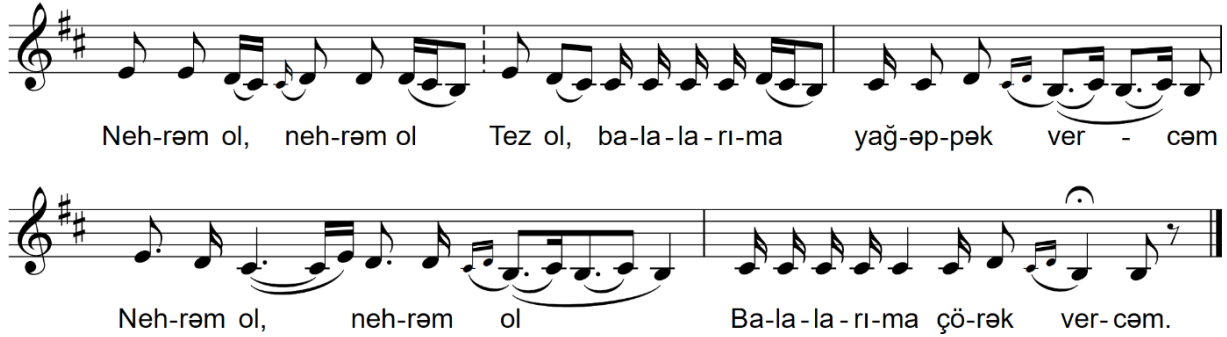
Bu bölgəyə dəfələrlə ekspedisiya edib, çoxlu sayda nümunələr topladıq. Nümunələr o qədər zəngin və rəngarəngdir ki, onları bir xəzinəyə bənzətmək olar. Nümunələrdən bir neçəsi nehrə havalarıdır. Şəki rayonundan əldə etdiyimiz beş nehrə havasından ikisi haqqında konfrans məruzəsində məlumat vermişdik. [3] Qeyd edək ki, bu nümunələti Baş Göynük kəndində Almaz Hacıyeva və Babaratma kəndində Şərafət Salamova oxumuşdur.

Digər nehrə havasını bizə Şəkidə Baş Göynük kəndindən olan və hal-hazırda Aşağı Göynük kəndində yaşayan Məcidova Məkkədən (2019-cu il avqustun 5-i tarixində apardığımız ekspedisiyanın informatlarından biri) eşitdik və nota aldığımız.

Nümunə №4

Nehrə havası

Nota köçürdü: Cəfərova Nəsimə



Neh-rəm ol, neh-rəm ol Tez ol, ba-la-la - rı-ma yağ-ər-pək ver - cəm

Neh-rəm ol, neh-rəm ol Ba-la-la - rı-ma çö-rək ver-cəm.

Nehrə havasının poetik mətnində (Nümunə №6) övladına yemək vermək üçün, yağın tez gəlməsini arzulayan ananın narahatlığı ifadə olunur. Melodiya dəyişkən ölçülü, "si" mayəli segah məqamında, 2

cümləli period formasında yazılmışdır. 3 xanə+2 xanə. Birinci cümlə VIII pərdədən (əsas tonun kvintasının üst aparıcı tonu) mayəyə doğru hərəkəti edərək melodiyanı əmələ gətirir [8].



Nehrə havasının diapzonu xalis kvinta həcmindədir

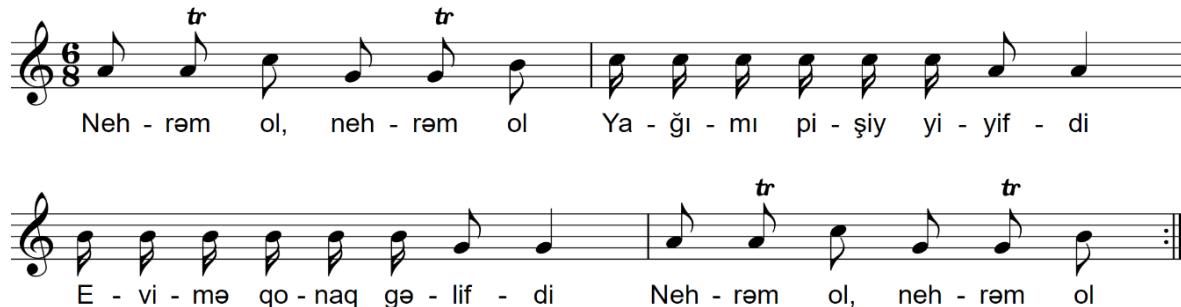


Qax rayonuna dəfələrlə ekspedisiya keçirərək, folklor nümunələri toplasaq da əmək musiqisi say azlığı ilə seçilir. Bu rayondan 2022-ci il sentyabr ayında Ruqiyyət Babayeva ilə söhbətimiz zamanı bizə bir "nehrə havası" oxudu:

Nümunə №5

Nehrəm ol

Nota köçürdü: Cəfərova Nəsimə



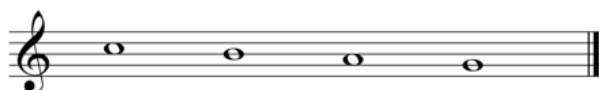
Neh - rəm ol, neh - rəm ol Ya - ğı - mı pi - şiy yi - yif - di

E - vi - mə qo - naq ge - lif - di Neh - rəm ol, neh - rəm ol

Nümunə №5 “si” mayəli segah məqamındadır. Trellərdən istifadə olunur ki, bu da melodiyanın daha maraqlı səslənməsinə gətirib çıxarır. 6/8 ölçüdə olan hava 4 xanədən ibarətdir. Dördüncü xanə birinci xanəni təkrarlayır. İkinci və üçüncü xanədə yuxarıdan aşağıya doğru onaltılıq notların ifası sanki, tez-tez çalxalanan nehrənin ritmini və sürətini əks etdirir. Ariz Abduləliyev məqaləsində belə qeyd edir: “Nehrənin ardıcıl olaraq müəyyən istiqamətlərlə çalxalanması hərəkətin ritmik

əsasını təşkil edir. Hava da məhz həmin ritmlə oxunur. Nehrə havaları hərəkətin iki istiqamətinə uyğun olan ikipaylı vəznə - ölçü ilə oxunur. Nehrənin birinci istiqamətdə hərəkəti zamanı xanənin 1-ci, yəni güclü hissəsi, ikinci istiqamətdə hərəkəti zamanı xanənin 2-ci, zəif hissəsi oxunur” [1, s. 29].

Melodiyanın inkişaf xətti X4 intervalı üzərində qurulmuşdur.



Yuxarıdan aşağıya doğru hərəkət hər bir xanə üçün xarakterikdir. Bu nümunədə segah məqamının çalarları özünü parlaq göstərir. İkinci cümlədə segah məqamına uyğun sıçrayışlar da baş verir.



Təhlilə cəlb olunan nehrə nəğməsinin heca-ritmik quruluşu aşağıdakı sxemdə öz əksini tapır:



Zaqatala rayonunda ekspediyasada olarkən xeyli sayda folklor nümunələri topladıq. Belə folklor nümunələri arasında nehrə havasına da rast gəlinir.

Nümunə №6

Nehrə havası

Allegro

Nota köçürdü: Cəfərova Nəsimə



İnformator Təhrova Nərimə tərəfindən ifa olunan nehrə havası əmək mahnılarının bu janrının səciyyəvi xüsusiyyətləri baxımından xüsusi maraq kəsb edir. Təhlil etdiyimiz nehrə havası iki melosətdən ibarətdir.

Musiqi, cümlələrinin eyni intonasiya məzmununa malik olması, təhlil etdiyimiz nümunədə də təkrarlılıq prinsipinin əsas rol oynadığını göstərir. Folklor nümunəsi “si” mayəli segah məqamındadır.



Musiqi nümunəsində cümlələr eyni ilə bir-birini təkrarlayır. 3 xanə+3 xanə+4 xanə. Fərq yalnız üçüncü cümlədə dördüncü xanənin əlavə olunmasıdır. Həmin xanə də ilk xanənin təkrarından ibarətdir. Təhlilə cəlb etdiyimiz nümunənin məqam-intonasiya inkişafı K3 həcmində cərəyan edir.

A.Abduləliyev "Nehrə haqqında havalar" adlı məqaləsində janrın tipoloji xüsusiyyətlərindən, onun melopoetikasından ətraflı məlumat verir. Məsələn, müəllifin aşağıda göstərilən fikirləri bizim müşahidələrimizlə üst-üstə düşür. O qeyd edir ki, nurkg havalarının melodiyası sakit, nəvazişkar təbiətlidir. Havalar əzizləmə, ovundurma, xahiş, dilə tutma intonasiyaları ilə oxunur. Havaların melodiyası laylay və oxşamalara yaxındır [1]

Daha sonra onu deyə bilirik ki, 2022-ci ilin aprel ayının ortalarında Azərbaycan Milli Konservatoriyasında dissertasiya işimlə əlaqədar olaraq dəfələrlə söhbət etdiyim və dəyərli məlumatlar aldığım Fəttah Xalqzadə ilə söhbət əsnasında o, bizə Şəki rayonunda ekspedisiya zamanı bir informantdan eşitdiyi nehrə havasını (Nümunə №7) oxudu.

Azərbaycanın Şimal Qərbindən toplanan nehrə havalarının müqayisəli təhlili.

Göründüyü kimi, təhlil etdiyimiz nehrə havalarının çox hissəsi segah məqamına əsaslanır. Demək olar ki, havaların hamısında melodiyanın yuxarıdan aşağıya doğru rəvan hərəkəti özünü göstərir. Bu, Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan xüsusiyyətlərdən biridir. Təhlil etdiyimiz nümunələrin melodiyasında demək olar ki, sıçrayışlara rast gəlinmir. Nümunə №1 və Nümunə №4 X4 sıçrayışı müşahidə olunur ki, bu da melodiyanın məqam əsası ilə bağlıdır. Hər iki nümunənin Şəki rayonundan əldə edilməsi nehrə havalarının Qax və Zaqatala rayonlarından topladığımız nümunələrə nisbətən daha çox olduğu dalalet edir.

Ümumiyyətlə götürsək, təhlilə cəlb olunan nehrə havalarının diapazonu X4 həcmi aşmır. Daha çox 6/8 ölçüsü təsadüf olunur. F.Xalqzadənin bizə oxuduğu (Nümunə №7) həmin nehrə havası digərlərindən cümlənin, fikrin sonunun bəm registrə düşməsi ilə seçilir.

Nehrə havalarının müxtəlif ifaçılar tərəfindən təqdim olunmuş, ayrı-ayrı illərdə etnomusiqişünasların və bizim ekspedisiya zamanı nota yazdığımız nümunələrin təhlilindən əldə edilən nəticələr aşağıdakı cədvəldə müəyyən məlumat toplanmışdır.

Folklor nümunəsi	Nota alanın adı	Məqam	Musiqi ölçüsü	Forması	Formanın hissəsi	Diapazonu
Nümunə №1	Fəttah Xalqzadə	Fa diyez Segah	2/4	Period	3 cümləli period formasındadır. 4 xanə+4 xanə	Xalis kvarta (X4)
Nümunə №2	Yanoş Şipoş	Si mayəli segah	6/8, 3/8	Period	2 cümləli period formasında yazılmışdır. 7 xanə+7 xanə	Kiçik tersiya (K3)
Nümunə №3	Yanoş Şipoş	Si mayəli segah	6/8	Period	2 cümləli period formasında yazılmışdır. II cümlə I cümlədən nisbətən böyükdür 6 xanə+8 xanə	Xalis kvarta (X4)

Nümunə №4	Cəfərova Nəribə	Si mayəli segah	Ölçüsü haqqında dəqiq bir söz demək olmur.	Period	2 cümləli period formasında yazılmışdır. 3 xanə+2 xanə	Xalis kvarta (X4)
Nümunə №5	Cəfərova Nəribə	Si mayəli segah	6/8	Period	2 cümləli period formasında yazılmışdır.	Xalis kvarta (X4)
Nümunə №6	Cəfərova Nəribə	Si mayəli segah	6/8	Period	3 cümləli period formasında yazılmışdır. 3 xanə+3 xanə+4 xanə	Kiçik tersiya (K3)

Yuxarıdakı cədvəldən görüldüyü kimi, nehrə havalarının əksəriyyəti iki cümlədən ibarətdir. Variantlar arasında melodiyların məqam pillələrinə istinad, hərəkət formaları, inkişaf etdirilmə üsulları, səs sırasının diapazonu fərqli olan nümunələr maraqlıdır. Bütün bunlar milli sərvətimiz olan nehrə havalarının qədim köklərə bağlandığından irəli gəlir. Aparılan müqayisəli təhlillər nehrə havalarının müxtəlifliyini və zənginliyini müşahidə etməyə imkan verir.

Nehrə havalarının forma xüsusiyyətlərinin təhlili göstərir ki, xalq musiqimizin digər janrları kimi bu janr da sadə quruluşa malikdir.

Şekidə ifa olunan nehrə havaları Şamaxının əmək folkloru nümunələri ilə, sağım havaları isə Lənkəran, Qarabağ və Şamaxının əmək nəğmələri ilə oxşardır.

Nəticə

Apardığımız araşdırmalardan gördük ki, Nehrə havaları öz qədimliyini qoruyub saxlamaqla bərabər Azərbaycanın Şimal-Qərb (Şəki, Qax, Zaqatala) ərazisində bir neçə variantda yayılmışdır. Buna baxmayaraq, indiyə qədər yalnız bir və ya iki variantda oxunduğu bizə məlum idi. Azərbaycanın Şimal-Qərb

bölgəsindən (Şəki, Qax, Zaqatala,) müxtəlif folklor nümunələri, o cümlədən nehrə havaları toplansa da, tədqiqat zamanı bir sıra nadir folklor nümunələrinə də rast gəldik. Şəki rayonundan (Baş Küngüt, Oxut, Baş Göynük, Aşağı Göynük,) 5 nehrə havası, eləcə də Qax və Zaqatala rayonundan əldə etdiyimiz iki nümunə etnomusiqişünaslıq üçün dəyərli və zəngin materiallardır. Nehrə havalarını topladıqdan sonra, onları notlaşdırıb, digər bölgələrin əmək folklor nümunələri, o cümlədən, bölgə daxili müqayisəli təhlil apardıq. Nəticədə təhlil etdiyimiz havalardan ölçü dəyişikliyi Nümunə №6-da müşahidə etdik. Məqam baxımından da nehrə havaları daha çox segah məqamına əsaslanarsa da, bu bölgədən rast, şur məqamında olan havalara da rast gəlinir (Nümunə №7).

Beləliklə, deyə bilərik ki, Azərbaycanın gözəl guşələrindən biri olan Şəki, Qax, Zaqatala rayonlarında qədim janr hesab olunan nehrə havaları xalq yaradıcılığının öyrənilməsi baxımından böyük maraqlı kəsb edir və tədqiqat işi sübut etdi ki, bu bölgədə hələ də toplanmamış folklor nümunələri yaşamaqdadır.

ƏDƏBİYYAT

1. Abduləliyev, A.Ə. Nehrə haqqında havalara // - Bakı: Elm və həyat, - 1986. №12, - s. 28-29
2. Bəşir Əhmədov Azərbaycan dilinin leksik sistemində daxil olmuş sözlərin mənşeyini araşdırmışdır. "Azərbaycan dilinin qısa etimoloji lüğəti" 1999
3. Cəfərova N.C. Şəki rayonunda nehrə havalarının toplanması. "Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri" II Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları. Bakı, 2022, 365 s.
4. Xalıqzadə F.X. İlisunun musiqi etnoqrafiyası dünən və bu gün. / "Musiqi dünyası" jurnalı, 2002, № 1-2(11), s.130-139.
5. Xürrəmçizi A. Azərbaycan mərasim folkloru, "Səda" nəşriyyatı, Bakı, 2002, 210 s.
6. Yanoş Ş. Azərbaycan el havaları. Bakı: Əbilov, Zeynalov və oğulları. 2006, 604 s.
- Rus dilində:
7. Халыкзәде Ф.Х. Песни из Шеки. / "Фольклор и этнография", №3-4, 2006, с.44-53.
- Saytoqrafiya:
8. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Elektron versiyası. <URL: <http://musbook.musiqi-dunya.az>>

О СБОРЕ И АНАЛИЗЕ РЕЧНОЙ ПОГОДЫ В СЕВЕРО-ЗАПАДНОМ РЕГИОНЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

В статье представлена коллекция речного воздуха Северо-Западного региона Азербайджана (Шеки, Гах, Загатала). В этом регионе был проведен ряд экспедиций, организованных учеными и исследователями с целью сбора речного воздуха. Помимо этих материалов в анализ были включены экспедиции автора в Северо-Западный (Шекинский, Гахский, Загатальский) регион и полученные им образцы фольклора. Была получена информация об информантах, исполнявших фольклорные образцы. Анализ речных эфиров проводится в рамках региональных традиций, а также сопоставлений с аналогичными примерами, наблюдаемыми в фольклоре других регионов. Результаты, полученные в результате анализа, отражены в таблицах статьи. Возникает необходимость уточнения работы по собиранию фольклора, исследования фольклора многочисленных национальных меньшинств и этнических групп, проживающих в регионе. Азербайджан призывает к сравнительному исследованию фольклора национальной музыки с фольклором соседних стран и тюркоязычных народов.

Ключевые слова: северо-западный регион, фольклор, речная погода, классификация, сравнительный анализ.

ON THE COLLECTION AND ANALYSIS OF RIVER WEATHER IN THE NORTH-WEST REGION OF AZERBAIJAN

The article presents the collection of river air from the North-West region of Azerbaijan (Sheki, Gakh, Zagatala). In this region, a number of expeditions organized by scientists and researchers have been carried out for the purpose of collecting river air. In addition to those materials, the author's expeditions to the North-West (Sheki, Gakh, Zagatala) region and the folklore samples he obtained were included in the analysis. Information was obtained about the informants who performed folklore samples. The analysis of river airs is carried out within the framework of regional traditions, as well as comparisons with similar examples observed in the folklore of other regions. The results obtained from the analysis are reflected in the tables in the article. There is a need to clarify the work of collecting folklore, to investigate the folklore of numerous national minorities and ethnic groups living in the region. Azerbaijan calls for comparative research of the folklore of the national music with the folklore of neighboring countries and Turkic-speaking peoples.

Key words: northwest region, folklore, river weather, classification, comparative analysis



MƏQALƏNİN TƏQDİM EDİLMƏ QAYDALARI

- Saytın "Məqaləni göndər" menyusuna daxil olaraq açılan pəncərədə müəllif haqqında informasiya və məqalənin elektron faylı əlavə olunur;
- Məqalə dərc olunmaq üçün redaksiya tərəfindən müvafiq ixtisas üzrə resenzentə təqdim edilir;
- Resenzent 7 iş günü ərzində öz rəyini redaksiya heyətinə təqdim edir;
- Müsbət rəy alan məqalə müəllifinə qeydiyyat zamanı göstərdiyi e-maila "Məqalə rəyçi tərəfindən müsbət qiymətləndirilib və dərc olunmaq üçün tövsiyə edilir" məzmununda bildiriş göndərilir;
- Məqalənin dərc olunması təsdiq edildək sonra ödəniş həyata keçirilir. Jurnalın çap xidmətləri ödənişlidir.

Rəylərin verilmə qaydaları

Redaksiyaya təqdim olunan bütün məqalələr antiplagiat proqramından keçirilir. Məqalənin orijinallığı 75 faiz təşkil etməlidir.

1. Məqalələr elmi dərəcəyə və elmi ada malik olan redaksiya heyətinin üzvləri və ya xarici rəyçilər tərəfindən resenziya edilir. Düzəlişlər məqalə müəllifi ilə razılaşdırıldıqdan sonra aparılır.
2. Məqaləyə verilən rəy 7 iş günü ərzində müəllifə təqdim olunur.
3. Resenziyada aşağıdakı məsələlər öz əksini tapır:
 - A) məzmunun məqalə adına uyğunluğu;
 - B) məqalənin nəzəri və əməli baxımdan müasir sənətsünnaslıq elminə uyğunluğu;
 - C) məqalənin dil və üslub baxımından oxucuya aydın, səlis dildə təqdim edilməsi, əlavə materialın (cədvəl, formula, not nümunələrinin, şəkillərin və s.) əyaniliyi;
 - D) Düzəlişə ehtiyacı olan irad və təkliflərin müəllifə bildirilməsi.
4. Resenziyalar rəyçilərin çalışdığı təşkilatlar tərəfindən müvafiq qaydada təsdiq olunur;
5. Resenziyalar 5 il müddətində jurnalın redaksiyasında qorunub-saxlanılır.
6. Resenziyada düzəlişə ehtiyac olduğu göstərildiyi halda jurnalın məsul şəxsi həmin iradları müəllifə təqdim edir. Müəllif rəydə göstərilən iradlarla razılaşıb onları aradan qaldırır və ya əsaslı arqumentlər göstərərək iradları təkzib edir. Müəllif tərəfindən yenidən işlənən məqalə təkrar resenzentə təqdim olunur.
7. Resenzent tərəfindən çapa tövsiyə edilməyən məqalə təkrar baxılmaq üçün qəbul edilmir. Mənfi rəy müəllifin email ünvanına göndərilir.
8. Redaksiya heyəti məqalənin dərc olunmasını təsdiq etdikdən sonra müəllif çap xidmətlərinə görə ödəniş edir. Müəllifin emailinə ödənişin daxil olması, habelə jurnal nömrəsinin dərc olunma müddəti barədə bildiriş göndərilir.

I hissə 1999-2018 illər

Tərtibçilər:

Fəxriyyə Səfərəliyeva

Lalə Hacıyeva

Mündəricat

Nəşrlər və məqalələr (Azərbaycan dilində).....	152
Nəşrlər və məqalələr (Rus dilində).....	186
Nəşrlər və məqalələr (Türk dilində)	194
Nəşrlər və məqalələr (İngilis dilində)	195
Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə	195

Nəşrlər və məqalələr (Azərbaycan dilində)

1. *Abbasquliyev O.* Əsrin pianoçusu - 2/3-2000, s. 74 - 76
2. *Abbasquliyeva L.* Azərbaycan fortepiano musiqisinin yaranmasında Üzeyir Hacıbəyovun rolu - 3-4/25-2005, s. 55 - 57
3. *Abbasquliyeva N.* Avropa klavir-forteplano mədəniyyətinin inkişafı tarixindən - 1-2/31-2007, s. 105 - 106
4. *Abbasov C.* "Ürək mahnıları" - 1-2/7-2001, s. 187 - 188
5. *Abbasova E.* Qara Qarayevin yaradıcılığında prelüdiya janrının rolu - 1-2/39- 2009, s. 151 - 153
6. *Abbasova E.* Lyudmila Vladimirovna Karaqiçeva - 3-4/5-2000, s. 114 - 115
7. *Abbasova E.* Şostakoviç və Azərbaycan simfonizmi - 3-4/9-2001, s. 87 - 89
8. *Abbasova (Tuncay) Ə.* Xatirəmdə yaşayan sənətkar - 1-2/35-2008, s. 34 - 36
9. *Abbasova (Tuncay) Ə.* Qara Qarayevin "Yeddi gözəl" baleti "Yeddə peykər imiş" - 2/55-2013, s. 93 - 94
10. *Abbasova (Tuncay) Ə.* Üzeyir Hacıbəylinin Fizulinin mətni əsasında bəstələdiyi "Leyli və Məcnun" operasında iki gəncin fəlsəfi dünyası - 3/44- 2010, s. 26 - 29
11. *Abbasova İ.* Bəstəkar Qara Qarayev yaradıcılığının inkişafında kantata janrı. 2/79 - 2019, s.11-15
12. *Abbasova İ.* İki yubilyarın bir "Aygün"ü (Səməd Vurğun -100, Zakir Bağirov - 90) - 3-4/29-2006, s. 131 - 132
13. *Abbasova İ.* Musiqi mədəniyyətinin inkişafında fortepiano duetləri - 1/74- 2018, s. 56 - 59
14. *Abbasova İ.* Üzeyir Hacıbəyov və Zakir Bağirovun musiqili komediyalarında həyat gerçəkliyinin gülüslə təəcəssümü - 3-4/25-2005, s. 53 - 55
15. *Abbasova İ.* Zakir Bağirovun yaradıcılığına bir nəzər - 1-2/27-2006, s.142 - 146
16. *Abbasova İ.* XX əsrin sonu, XXI əsrin əvvəllərində fortepiano əsərləri - 2/75- 2018, s. 46 - 50
17. *Abbasova N.* Azər Rzayevin skripka, viola və simfonik orkestr üçün ikili konserti - 3/44-2010, s. 52 - 54
18. *Abbasova N. F.* Əlizadənin kamera - instrumental əsərlərində muğam təzahürləri - 4/77-2018, s. 32 - 33
19. *Abbasova N.* Fikrət Əmirov yaradıcılığında ikili konsertə müraciət və onun janr xüsusiyyətləri - 1-2/31-2007, s. 144 - 146
20. *Abbasova N. Q.* Qarayevin "Yeddi gözəl" baletindən "Vals-coda"-nın fortepiano üçün konsert işləmələri - 1/66-2016, s. 79 - 83
21. *Abbasov N.* Milli ideologiya və mədəniyyət - 3-4/29-2006, s. 175 - 179
22. *Abbasova R.* Vahid musiqi məkanı uğrunda - 3- 4/13-2002, s. 237- 239
23. *Abdinova X.* "Arşın mal alan" müxtəlif təfsirlərdə - 4/57-2013, s. 110 - 112
24. *Abdinova X.* Niyazinin mənzil muzeyində - 4/57-2013, s.109 - 110
25. *Abduləliyev A.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyətində xalq musiqi məsələləri. 1950-ci illər - 1-2/27-2006, s. 119 - 127
26. *Abduləliyev A.* Azərbaycan bəstəkarlarının xatirəsinin əbədiləşdirilməsində Heydər Əliyevin rolu - 1/66-2016, s. 4 - 7
27. *Abduləliyev A.* Azərbaycan muğamı Qafqaz regionunda. Muğam incəsənətinin tarixi coğrafiyası. Problemin qoyuluşuna dair - 3-4/33-2007, s. 115 -121
28. *Abduləliyev A.* Azərbaycanda musiqi tənqidinin aktuallaşması prosesləri:1970- 1980-ci illər - 4/61-2014, s. 19 - 26
29. *Abduləliyev A.* Azərbaycan tarı yeni beynəlxalq layihədə Ramiz Quliyev. Dialogues with the tar - 2/55-2013, s. 140 - 142
30. *Abduləliyev A.* Bayram Hüseynli - alim, pedaqoq, bəstəkar - 1-2/15-2003, 54- 57
31. *Abduləliyev A.* Dimitri Şostakoviçin yaradıcılıq bioqrafiyasına dair yeni sənədlər- 1/66-2016, s. 8 - 16
32. *Abduləliyev A.* Elmi fikrin inkişafı naminə - 1-2/11-2002, s. 215 - 217
33. *Abduləliyev A.* Əfrasiyab Bədəlbəylinin musiqişünaslıq irsində Azərbaycan muğamının elmi paradigmaları - 3/72-2017, s. 30 - 46
34. *Abduləliyev A.* Folklorizm: termin, proses, problem - 3-4/21-2004, s. 162 - 170
35. *Abduləliyev A.* Görkəmli pedaqoq musiqi incəsənəti və təhsilinin inkişafına həsr olunmuş ömür (Nazim Kazimov-60) - 1-2/43-2010, s. 102 - 104
36. *Abduləliyev A.* Heydər Əliyevin mədəniyyət siyasətində Azərbaycan muğam sənətinin qorunması, təbliği və inkişafı məsələləri. Birincə məqalə - 3/60-2014, s. 67 - 76
37. *Abduləliyev A.* Heydər Əliyevin Ü. Hacıbəyli yaradıcılığı haqqında kon- sepsiyyalarının musiqi elmi və təhsili üçün aktuallığı - 1/62-2015, s. 4 - 12
38. *Abduləliyev A.* Heydər Əliyev və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti - 1-2/35- 2008, s. 4 - 17
39. *Abduləliyev A.* Heydər Əliyev və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti:" Folklor və Müasirlik" konfransı - 2/59-2014, s. 52 - 55
40. *Abduləliyev A.* Heydər Əliyev və Azərbaycan Respublikasında musiqi təhsilinin inkişafı - 2/51-2012, s. 8 - 12
41. *Abduləliyev A.* Heydər Əliyev və musiqi mədəniyyəti: Üzeyir Hacıbəylinin ev- muzeyinin tarixi - 1/54-2013, s.4 - 16
42. *Abduləliyev A.* Xalq çalğı alətləri haqqında yeni monoqrafiya - 4/69-2016, s. 76 - 77
43. *Abduləliyev A.* Instrumental əmək folkloru - 3-4/37-2008, s. 90 - 95
44. *Abduləliyev A.* Konservatoriyanın 50 illiyi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin mühüm tarixi hadisəsi kimi - 3/52-2012, s. 113 - 120
45. *Abduləliyev A.* Qırx yaşlı musiqi məktəbi - 3-4/9-2001, s. 162 - 165
46. *Abduləliyev A.* Milli musiqi irsimizin görkəmli tədqiqatçısı - 1-2/15-2003, s. 119 - 120
47. *Abduləliyev A.* Muğam mədəniyyətinə layiqli töhfə. Azərbaycanda beynəlxalq "Muğam" jurnalının ilk sayı işıq üzə gördü - 3-4/33-2007, s. 189 - 192
48. *Abduləliyev A.* Muğam tədrisinə dair qiymətli metodik tövsiyyə - 1-2/11-2002, s. 219 - 221
49. *Abduləliyev A.* Musiqidə yaşanılan şərəfli ömür- 3- 4/13-2002, s. 219- 222
50. *Abduləliyev A.* Musiqi incəsənəti haqqında ilk ensiklopedik mənbə - 3/64- 2015, s. 38 - 44

51. *Abduləliyev A.* Müasir etnomusiqişünaslıqda yeni elmi mərhələ - 2/55-2013, s. 136 - 138
52. *Abduləliyev A.* Müəllim ömrü! Müəllim əməyi! Müəllim ucalığı! - 2/3-2000, s. 132 - 134
53. *Abduləliyev A.* Ramiz Quliyev. Azərbaycan Dövlət Mükafatına kəşfiyyətli görülməli ilk professional tar ifaçısı - 3/60-2014, s. 54 - 56
54. *Abduləliyev A.* Tarixi şəxsiyyətin musiqi portreti - 4/53-2012, s. 3 - 6
55. *Abduləliyev A.* Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığında xalq musiqisindən istifadənin bəzi bədii prinsipləri - 2/51-2012, s. 105 - 107
56. *Abduləliyev A.* Ü. Hacıbəyov və V. Belyayevin elmi-yaradıcılıq əlaqələrinə dair qiymətli tarixi sənəd - 3-4/25-2005, s. 25 - 31
57. *Abduləliyev A.* Üzeyir Hacıbəyov və Əfrasiyab Bədəlbəyli: məsləkdaşlar - 1- 2/31-2007, s. 29 - 38
58. *Abduləliyev A.* Yaradan, yaşadan və düşündürən sənətkar (Ramiz Quliyev - 60) - 1-2/31-2007, s. 98 - 101
59. *Abduləliyev A.* XX əsr Azərbaycan musiqişünaslığı SSRİ Bəstəkarlar İttifaqı Musiqi Tənqidi Komissiyasının V plenumu - 1-2/23-2005, s. 18 - 30
60. *Abdulla V.* Muğam və onun tədqiqi yollarına dair - 2/63-2015, s. 74 - 77
61. *Abduləliyev A.* Bayatı - Şiraz muğamının ifaçılıq təcrübəsində yaranmış variantları - 2/47-2011, s. 65 - 67
62. *Abduləliyev A.* Qiymətli nəşr - 3-4/17-2003, s. 213 - 214
63. *Abduləliyev A.* Tohid Quliyev-80. İş yoldaşım və dostumun xatirəsinə - 3-4/25- 2005, s. 216 - 217
64. *Abdullayev Ç.* Alman-Azərbaycan cəmiyyəti. Alman alimi A.Veber hansı əlamətlərinə görə mədəniyyətin səviyyəsini müəyyən edir? - 3-4/29-2006, s.161 - 163
65. *Abdullayev Ç.* Almaniya ilə Azərbaycan arasında ədəbi-mədəni və elmi əlaqələr - 1-2/27-2006, s. 230 - 232
66. *Abdullayev Ç.* Almanların Azərbaycan muğamına marağı - 3-4/41-2009, s. 168 - 169
67. *Abdullayev Ç.* Mənəvi mədəniyyət müasir cəmiyyətin problemləri kontekstinə - 1-2/31-2007, s.184 - 185
68. *Abdullayev N.* (İstanbuldan). Kosmosda muğam (İnteqral Yoqa konfransından sonrakı düşüncələr) - 3-4/17-2003, s. 246 - 247
69. *Abdullayev Y.* Məqalə - 2/3-2000, s. 137 - 138
70. *Abdullayeva Ə.* Akademik Rasim Əfəndiyevin əsərlərində Azərbaycan incəsənətinin təbliği - 1-2/35-2008, s. 208 - 211
71. *Abdullayeva Ə.* Azərbaycan sənətsünaslığının inkişafı və dekorativ sənətlərin tədqiqində Rasim Əfəndinin rolu - 3-4/37-2008, s.146 - 149
72. *Abdullayeva Ə.* R.Əfəndiyevin əsərlərində Azərbaycan təbii sənətinin elmi xronologiyası - 3-4/33-2007, s. 156 - 158
73. *Abdullayeva L.* Sənubər Bağirova: alim və musiqiçi - 3-4/41-2009, s. 116 - 117
74. *Abdullayeva L.* Şostakoviçin musiqisi nə barədə danışır - 1-2/27-2006, s. 147 - 150
75. *Abdullayeva N.* Bəstəkarlar ustası - 1/2-2000, s. 117 - 118
76. *Abdullayeva N.* Qara Qarayevin fortepiano musiqisinin tarixi zəmini - 3-4/25- 2005, s. 170 - 176
77. *Abdullayeva S.* Azərbaycan çalğı alətləri haqqında qaynaqları araşdırarkən... - 4/69-2016, s. 11 - 16
78. *Abdullayeva S.* Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatında çalğı alətləri - 3-4/21- 2004, s. 170 - 177
79. *Abdullayeva S.* "Koroğlu" dastanında aşiq sənəti, çalğı alətləri, eyni adlı hava və instrumental silsilələri - 3-4/29-2006, s. 91 - 96
80. *Abdullayeva T.* İlham Əliyev və Şekidə mədəni quruculuq - 3/72-2017, s. 62 - 65
81. *Abdullayeva Ü.* Cəlal Qaryağdının yaradıcılığında tarixi şəxsiyyətlərin obrazları - 2/75-2018, s. 39 - 41
82. *Abdullayeva Z.* Fərhəng Hüseynov - 60 - 3-4/41-2009, s. 118 - 119
83. *Abdullayeva Z.* Musiqi elminə həsr olunmuş şərəfli ömür - 3/60-2014, s. 39 - 41
84. *Abdullayeva Z.* Nəğmələrdə yaşayan ömür əbədidir (Tofiq Quliyev - 90) - 3- 4/33-2007, s. 74 - 77
85. *Abdullayeva Z.* Sənətinə Sadıq müəllim ömrü - 1/74-2018, s. 28 - 29
86. *Abdullayeva Z.* Solmaz Qasımova -75 - 1-2/23-2005, s. 113 - 114
87. *Abdullayeva T.* Şəki "Xan sarayı": mülahizələr, tarixi yanlışlıqlar və həqiqətlər - 4/73-2017, s. 42 - 45
88. *Abdullazadə G.* Azərbaycan kulturologiyasının yeni ideya və perspektivləri - 3- 4/21-2004, s. 220 - 221
89. *Abdullazadə G.* Fikrət Əmirov - 85 - 1-2/31-2007, s. 47 - 50
90. *Abdullazadə G.* Gəncliyə həsr olunmuş ömür - 1-2/27-2006, s. 114 - 115
91. *Abdullazadə G.* (Sərvər Qəniyev ilə müsahibə) Gökəmlı skripkaçı və dirijor - 1-2/31-2007, s. 72 - 74
92. *Abdullazadə G.* Həsənağa Adıgözəlzadə. Təhsil və əmək fəaliyyəti - 1-2/27- 2006, s. 116 - 118
93. *Abdullazadə G.* Həyatımızın tarixi və yaradıcılıq səhifələri. Xuraman Qasımovanın 30 illik sənət yolları - 1-2/35-2008, s. 127 - 130
94. *Abdullazadə G., Xalıqzadə F.* Folklor ekspedisiyasından başlanan əməkdaşlıq - 3-4/21- 2004, s. 246 - 247
95. *Abdullazadə G.* Məqalə. - 1-2/27-2006, s. 278
96. *Abdullazadə G.* "Musiqi miniaturləri axşamı" konsertindən təəssüratlar (Rasim Abdullayev - 60) - 3-4/21- 2004, s. 248 - 249
97. *Abdullazadə G.* Müslüm Maqomayev - estrada səhnəsinin sönməz ulduzudur - 3-4/13-2002, s. 106 - 108
98. *Abdullazadə G.* Ümumbəşəri dəyərlər Türk dünyasının mədəniyyəti görümündə. (Bahaəddin Güney ilə müsahibə) - 3-4/33-2007, s. 196 - 197
99. *Abdullazadə G.* Üzeyir bəydən bizə miras - bizdən Üzeyir bəyə hədiyyə - 3- 4/25-2005, s. 18 - 20
100. *Abdullazadə G., Verdiyev R.* Şəki bölgəsinə elmi ekspedisiya - 3-4/25- 2005, s. 321- 323
101. *Abdullazadə G.* Yeni kitablar silsiləsindən: Adilə Mailovanın "K.K.Səfər- əliyevanın musiqi ifaçılığı yaradıcılığının yaranması və təşəkkülü" mono- qrafiyasına dair - 1-2/19-2004, s. 193 - 194
102. *Abdurəhmanova İ.* Balakirev pianoçu və fortepiano bəstəkarı kimi - 1-2/39- 2009, s. 58 - 61
103. *Abdurəhmanova İ.* C. Hacıyevin fortepiano sonatasının musiqi dili - 1-2/15- 2003, s. 141 - 143
104. *Abdurəhmanova İ.* İxtisas sinfində aparılan tərbiyəvi işlər - 1-2/43-2010, s. 144 - 146
105. *Abdurəhmanova İ.* Qeyri-ənənəvi sonatalar - 3-4/13-2002, s. 125 - 127
106. *Abdurəhmanova İ.* M. Musorqskinin "Sərgidən şəkillər" məcmuəsinin musiqi dilinin xüsusiyyətləri - 3-4/41-2009, s. 102 - 104
107. *Abdurəhmanova İ.* Musiqi müəlliminə verilən müasir tələblər - 1-2/27-2006, s. 249 - 251
108. *Abdurəhmanova İ.* Romantik sonata - 1-2/11-2002, s. 102 - 103
109. *Abdurəhimova İ.* Ulu Öndərin xatirəsinə həsr olunmuş silsilə konsertlər - 3- 4/33-2007, s. 214 - 215

110. *Abid Ə. Oğuzname* - 1-1999, s. 25 - 29
111. *Abuşova A. "Çahargah" muğamının tarixi və nəzəri tədqiqi məsələləri* - 4/69-2016, s. 64 - 66
112. *Abuşova A. "Çahargah" muğamı Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında* - 1/74-2018, s. 66 - 68
113. *Abutidze N. Yubiley ərəfəsində* - 3-4/41-2009, s. 173 - 174
114. *Adigözəlov V. Bu günümüzdə və gələcəyimizə inanıram* - 3-4/21-2004, s. 13- 21
115. *Adigözəlov V. İrəliləyən məqsədə çatır...* (Tariyel Məmmədov - 50) - 1-1999, s. 116 - 117
116. *Adigözəlov V. Polad Bülbüloğlu* - 60 - 1-2/23-2005, s. 112 - 113
117. *Adigözəlzadə H. Üzeyir Hacıbəyov və onun müasirlərinin etnomusişünaslıq sahəsində fəaliyyəti* - 1-2/19-2004, s. 113 - 119
118. *Adigözəlzadə H. Üzeyir Hacıbəyov və onun müasirlərinin fəaliyyətinin etnomusişünaslıq aspekti (ardı)* - 3-4/21-2004, s. 178 - 186
119. *Ağaməlizadə M. Dahi bəstəkar anıldı* - 1-2/43-2010, s. 151
120. *Ağamirov M.K. Yetmiş yaşlı bir məktəb var Şuşada* - 3-4/17-2003, s. 195 - 199
121. *Ağayev R., Məhişov S. Muzey-turizm əlaqələrinin müasir mədəni gerçəklikdə mövqeyi* - 3-4/41-2009, s. 162-165
122. *Ağayeva M. Sabit Rəhmanın teatrşünaslıq fəaliyyəti* - 2/63-2015, s. 50 - 52
123. *Ağayeva N. Azərbaycan xalq-oyun, mərasim tamaşaları Şərq - Qərb mədəniyyətləri kontekstində* - 1/62-2015, s. 109 - 111
124. *Ağayeva N. Müasir teatr və tənqidin problemləri* - 2/67-2016, s. 98 - 101
125. *Ağayeva N. Teatrşünaslıqda aktyor və rejissor portretləri* - 2/75-2018, s. 24 - 27
126. *Ağayeva S. Niyazi və Türkiyə musiqi mədəniyyəti* - 2/51-2012, s. 28 - 32
127. *Ağayeva S. Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında* - 1-2/39-2009, s. 92 - 96
128. *Ağca D. Avropa musiqi tarixində "Ala turka" üslubu* - 2/55-2013, s. 99 - 104
129. *Ağca D. (Türkiyə). İozef Haydnın "l'incontro improvviso" ("Ani qarşılaşma") operası və Türk obrazları* - 2/59-2014, s. 14 - 26
130. *Axundova E. Musiqi mədəniyyətində Fəribi fəlsəfəsi və nəzəri düşüncələrinin məqsəd və təyini* - 2/67-2016, s. 9 - 10
131. *Axundova G. Azərbaycan musiqili teatr sənətinin inkişafında dirjor və xormeystrlərin rolu* - 2/63-2015, s. 6 - 8
132. *Axundova N. Azad Əliyev ilə müsahibə* - 2/3-2000, s. 135 - 137
133. *Axundova N. Qadınlar musiqidə (Firəngiz Əlizadə ilə müsahibə)* - 1-1999, s. 154 - 155
134. *Axundova N. Lyusernada keçirilən musiqi festivalının "Composer in Residence" - Firəngiz Əlizadə* - 1/2-2000, s. 140 - 141
135. *Axundzadə S. Azərbaycanda yeni "Milli mədəniyyət cəmiyyəti yaranıb" (Ramiz Quliyev ilə müsahibə)* - 1/2-2000, s. 137 - 139
136. *Axundzadə S. Məqalə* - 2/3-2000, s. 145 - 146
137. *Axundzadə Y. Azərbaycanda hərbi orkestr xidmətinin tarixçəsi* - 1-1999, s. 72- 75
138. *Axundzadə Y. Klassik musiqi axşamı* - 1-2/27-2006, s. 298 - 299
139. *Axundzadə Y. Məqalə* - 3-4/5 2000, s. 215
140. *Axundzadə Y. Rəsul Rəsulov* - 75 - 1-2/23-2005, s. 129 - 130
141. *Aqil qızı S. Azərbaycan operalarının "Koroğlu" zirvəsi* - 3-4/13-2002, s. 47 - 51
142. *Aqil qızı S. O, həmişə bizimlədir* - 1-2/19 2004, s. 210 - 211
143. *Aqil qızı S. Təqdimat* - 3-4/25- 2005, s. 309
144. *Aqil qızı S. Üzeyir bəy və Milli Musiqi Günü* - 3-4/33-2007, s. 208 - 209
145. *Aqilqızı S. Üzeyir Hacıbəyli və "Nicat" cəmiyyəti (1912-ci il)* - 3/48-2011, s. 57 - 59
146. *Aqil qızı S. Üzeyir musiqi günü* - 3-4/21- 2004, s. 255 - 256
147. *Aqil qızı S. Üzeyir ölməzliyi* - 3-4/37-2008, s. 196 - 198
148. *Allahverdiyeva E. Yaxın Şərq ladlarının sturuktur xüsusiyyətləri* - 1-2/31- 2007, s. 58 - 60
149. *Allahverdiyeva N. Xarici konfranslarda iştirak* - 4/61-2014, s. 95
150. *Allahverdiyeva R. "Ocaq" tamaşası* - 2/75-2018, s. 42 - 46
151. *Allahverdiyeva R. "Toros canavarı" Azərbaycan səhnəsində* - 4/73-2017, s. 75 - 77
152. *Almuradova S. Müasir dövrdə musiqi tərbiyəsinin nəzəriyyəsi və metodikasının vəziyyəti* - 2/79 - 2019, s. 57 - 59
153. *Aslanova F. Firəngiz Əlizadənin "Dərviş" əsərində milli və müasir üsurların tədqiqi* - 1/74-2018, s. 68 - 70
154. *Aslanova F. Firəngiz Əlizadənin "Mugflagamen-co" kompozisiyası* - 1/70- 2017, s. 43 - 48
155. *Aşumova A. Arif Mirzəyev - bəstəkar və orqan ifaçısı* - 1-2/35-2008, s. 174 - 176
156. *Aşumova S. Estetik zövqün tərbiyəsinə dair* - 3-4/25-2005, s. 271 - 273
157. *Aşur Oğlu P. Şərq musiqisinin peyğənbəri* - 1-2/2001, s. 106 - 109
158. *Atakan L. Professor Bülbülün elmi araşdırmaları Azərbaycan musiqişünaslığı kontekstində* - 3/64-2015, s. 76 - 80
159. *Atakişiyeva F. Milli teatr sənətində səhnə danışığının kökləri və rüşeymləri* - 4/53-2012, s. 76 - 79
160. *Atakişiyeva F. Müasir teatr mədəniyyətinin inkişaf istiqamətləri və səhnə danışığı* - 3-4/29-2006, s. 163 - 166
161. *Atakişiyeva K. "Çoban bayatı" aşiq və xanəndə ifasında* - 2/63-2015, s. 65 - 67
162. *Atakişiyeva K. "Döymə Kərəmi" aşiq və xanəndə ifasında* - 1/62-2015, s. 91- 93
163. *Atayev F. Göyçə aşiq mühitinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinin digər bölgələrin aşiq mühitləri ilə müqayisəli təhlil* - 4/69-2016, s. 16 - 19
164. *Atayev F. Göyçə aşiq mühitinin təşəkkülündə Miskin Abdal mərhələsi* - 4/49- 2011, s. 85 - 87
165. *Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən tədbirlərin hesabatı (may 2018 - sentyabr 2018)* - 3/76-2018, s. 6 - 19
166. *Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən tədbirlərin hesabatı (sentyabr 2018 - aprel 2019)* - 1/78 - 2019, s. 10 - 27
167. *Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının İdarə Heyətinin birinci katibi Ramiz Zöhrabovun hesabat məruzəsi* - 3-4/33-2007, s. 6 - 11
168. *Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VIII qurultayı* - 3-4/33-2007, s. 4 - 6
169. *Azərbaycan folkloru nümunələrinin hüquqi qorunması haqqında Azərbaycan qanunu* - 1-2/19-2004, s. 186 - 188
170. *Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, görkəmli alim, pedaqoq, ictimai xadim, professor*

Elmira Abbasovaya həsr olunmuş elmi- nəzəri konfrans - 1-2/43-2010, s. 26

171. *Babayev E.* Azərbaycan dilində musiqişünaslıq terminlərinin mövcud vəziyyəti haqqında - 1-2/15-2003, s.192 -195

172. *Babayev R.* İslam, incəsənət və əxlaq - 1-2/23-2005, s. 200 - 204

173. *Babayeva A.* Birlissəli simfonik əsərlərdə programlılıq - 3-4/17-2003, s. 75 - 83

174. *Babayeva A. C.* Cahangirovun "Azad" operasının musiqili-dramaturji xüsusiyyətləri - 1/70-2017, s. 41 - 43

175. *Babayeva A.* Ferens Listin simfonik poemasından gələn ənənələr - 1-2/15- 2003, s. 143 - 148

176. *Babayeva A.* Fərəngiz Əlizadənin "İntizar" operasının musiqili - dramaturji xüsusiyyətləri - 4/69-2016, s. 40 - 42

177. *Babayeva A. V.* Adıgözəlovun "Ölülər" operasında xor səhnələri - 2/63-2015, s. 19 - 24

178. *Babayeva A.* XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan operalarında musiqili- dramaturgiyanın həlli yolları - 2/55-2013, s. 116 - 119

179. *Babayeva H.* Bura Şekidir, Şekidir, gözəl Şekidir - 3/52-2012, s. 36 - 38

180. *Babayeva H.* Gənc bəstəkarların yaradıcılığına baxış - 1-2/35-2008, s. 25 - 26

181. *Babayeva H.* Fərəngiz Əlizadə - 70 - 1/70-2017, s. 9 - 12

182. *Babayeva H.* İslam ölkəsinin İslamı - 3-4/41-2009, s. 174 - 175

183. *Babayeva H.* Nəğmə dolu bir ürək - 3-4/25-2005, s. 187 - 188

184. *Babayeva İ.* Azərbaycanda estrada - caz vokal ifaçılığı - 2/75-2018, s. 74 - 76

185. *Babayeva L.* Bakı Musiqi Akademiyasının elektron veb saytının təqdimat mərasimi - 4/73-2017, s. 40 - 41

186. *Babayeva Məryəm.* Rəşid Behbudovun ifaçılıq üslubuna dair - 1-2/35-2008, s. 190 - 192

187. *Babayeva Məryəm.* Rəşid Behbudov - müğənni və aktyor - 1-2/39-2009, s. 149 - 151

188. *Babayeva Məryəm.* Rəşid Behbudov və Tofiq Quliyev - 3-4/37-2008, s. 172 - 175

189. *Babayeva Minaxanım.* A. Dadaşov "Klarnet və fortepiano üçün sonatası"- 4/61-2014, s. 71 - 73

190. *Babayeva N.* Ağababa Bünyadzadə - 85 - 3-4/5-2000, s. 148 - 149

191. *Babayeva N.* Novruz mərasimi və ənənələrinin tədqiqi məsələləri - 2/71- 2017, s. 11 - 13

192. *Babayeva N.* Ümummillî liderimiz Heydər Əliyevin irsində Novruz mövzusu - 2/75-2018, s. 76 - 79

193. *Babayeva Z.* Naxçıvan musiqi məktəblərinin yaranma tarixinə bir nəzər - 4/53-2012, s. 96 - 97

194. *Bağirova A.* Azərbaycan televiziyasında musiqili - əyləncəli verilişlərinin təqdimatında yeni forma axtarışları - 4/73-2017, s. 87 - 89

195. *Bağirova E.* Azərbaycan elmi-mədəni fikrində müasirləşmək probleminin tarixi-kulturoloji aspektləri - 3-4/37-2008, s.162 - 164

196. *Bağirova E.* XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan maarifpərvərlərinin yaradıcılığında mədəniyyət problemləri - 1-2/39-2009, s.127 - 129

197. *Bağirova S.* Mərac gecəsi - 1-2/19 2004, s. 195 - 196

198. *Bakıxanov T.* Böyük bəstəkar Üzeyir bəy Hacıbəyli xatırladığım anlar - 3/68-2016, s. 50 - 51

199. *Bakıxanov T.* Dahilərin yolu əzablı, lakin unudulmaz olur - 3-4/29-2006, s. 85- 86

200. *Bakıxanov T.* "Düğah" muğamının qısa tarixi - 1-2/31-2007, s. 157 - 158

201. *Bakıxanov T.* Ərdəbil səfəri - 1-2/35-2008, s. 269 - 270

202. *Bakıxanov T.* Görkəmli bəstəkar, qayğıkeş müəllim - 1-2/35-2008, s. 126 - 127

203. *Bakıxanov T.* Hacıbaba Əliyev haqqında xatirələrim. Tofiq Bakıxanov məşhur musiqiçidən yazdı - 2/71-2017, s. 7 - 8

204. *Bakıxanov T.* İranda keçirilən XX Beynəlxalq fəcr musiqi festivalındakı uğurlarımız - 1-2/23- 2005, s. 250 - 251

205. *Bakıxanov T., Quliyev N.P.* Hüseyn Cavid ömrünün yarımçıq əsərlərindən biri...Ərtoğrul Cavid -100. 1/78 - 2019, s.104-105

206. *Bakıxanov T., Quliyev N.* Unutmayaq ki, unudulmayaq - 2/71-2017, s. 3 - 5

207. *Bakıxanov T.* Məqalə - 3-4/9 2001, s. 215- 217

208. *Bakıxanov T.* Mükəmməlliyə gedən doğru yol - 1-2/23- 2005, s. 247- 248

209. *Bakıxanov T.* Orkestr - adam: həm yaradıcılıqda, həm həyatda - 1/70-2017, s. 14 - 15

210. *Bakıxanov T.* "Rahab" muğamının qısa tarixi - 1-2/35-2008, s. 67

211. *Bakıxanov T.* Tehran, İsfahan və Şirazdan gələn sədalar - 3-4/21- 2004, s. 232 - 233

212. Bakı Musiqi Akademiyasından... - 3-4/25- 2005, s. 306- 307

213. *Bayat F.* Qopuz anlamı - 1-1999, s. 30 - 31

214. *Bayraməlibəyli N.* Sevinc bəxş edən konsertlər - 3-4/25- 2005, s. 316- 319

215. *Bayraməlibəyli N.* 1938-ci il dekadasının iştirakçısı - 1-2/23-2005, s. 40 - 42

216. *Bayramlı Y.* Kamança yaylı simli musiqi aləti ənənə və müasirlik rakursunda - 2/59-2014, s. 100 - 102

217. *Bayramlı Y.* Miniaturlər musiqinin vizual təzahürü kimi - 2/47-2011, s. 104 - 106

218. *Bayramov A.* Musiqi və poeziya (A.S.Puşkinin 200 illiyinə) - 3-4/5-2000, s. 124 - 126

219. *Bayramov A.* Şair və musiqi - 3-4/25-2005, s. 253 - 256

220. *Bayramov R.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində - 3-4/41- 2009, s. 177 - 178

221. *Bayramov R.* "Hacıbəyovlar nəslinin layiqli nümayəndəsi" (Çingiz Hacıbəyov - 100) məqaləsi - 4/57-2013, s. 112 - 113

222. *Bayramov R.* Maestro Niyazinin naməlum əsərləri - 1-2/23- 2005, s. 255- 257

223. *Bayramov R.* Maestro Niyazi - 100 və Niyazinin mənzil muzeyi - 4/53-2012, s. 99 - 101

224. *Bayramov R.* Muzeyin yeni nəşri - "Niyazinin arxiv materialları Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində" - 4/57-2013, s.108 - 109

225. *Bayramov R.* Ölmez sənətkar - 3-4/21-2004, s. 158

226. *Bayramov R.* Yubileyə əlaqədar tədbirlər - 3-4/ 13-2002, s. 63

227. *Bayramov R.* Zülfüqar Hacıbəyov - 130 - 2/59-2014, səh.103 - 105

228. *Bayramova A.* Azərbaycanda musiqi alətləri üzrə ilk beynəlxalq simpozium - 1/46 - 2011, s. 91- 94

229. *Bayramova A.* Azərbaycan folklorunun səsyazıları Puşkin evində - 4/45- 2010, s. 229 - 231

230. *Bayramova A.* Azərbaycan: xaricdən görüntülər. Səyahətlərin əhəmiyyəti haqqında - 1-2/23-2005, s. 31 - 36

231. *Bayramova A.* Azərbaycan musiqi alətlərinin təsviri sənət əsasında şərhinə dair - 1-2/19-2004, s. 13 - 16

232. *Bayramova A.* Azərbaycan musiqişünaslığında mənbəşünaslığın rolunun artması haqqında - 3-4/41-2009, s. 105 - 106
233. *Bayramova A.* Edinburqda... - 3-4/5 2000, s. 222 - 225
234. *Bayramova A.* İntermedialıq üzrə konfrans - 4/61-2014, s. 94 - 95
235. *Bayramova A.* Keçəci oğlu Məhəmmədin anadan olmasının 140 illik yubileyinə həsr olunmuş tədbir - 1-2/23-2005, s. 257
236. *Bayramova A.* Qara Qarayevin Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin fondunda saxlanılan şəxsi kitablarında qeydləri - 1-2/35-2008, s. 42 - 46
237. *Bayramova A.* Məqalə - 3-4/5 2000, s. 218 - 219
238. *Bayramova A.* Milli bəstəkarlıq məktəbinin tarixinə dair - 3-4/25-2005, s. 80 - 83
239. *Bayramova A.* Musiqi əsərinə mətn manee olanda - 4/57-2013, s. 31 - 32
240. *Bayramova A.* Musiqi və muzey: İstanbul konqresi - 3-4/29-2006, s. 121 - 123
241. *Bayramova A.* Niyazinin 90 illiyi: parlaq ömrün şahidliyi - 3-4/13-2002, s. 52 - 62
242. *Bayramova X.* Azərbaycan bəstəkarlarının oratoriyalarında multikulturalizm ənənələrinin tədqiqi problemi - 2/71-2017, s. 51 - 53
243. *Bayramova X.* Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında miniatur xör əsərlərinin bəzi xüsusiyyətlərinə dair - 1-2/35-2008, s. 197 - 199
244. *Bayramova Z.* Uşaq ədəbiyyatı Azərbaycan bəstəkarlarının musiqili səhnə əsərlərində - 1-2/27-2006, s. 163 - 166
245. *Bayramova X. Ü.* Hacıbəylinin mahnılarının və xör əsərlərinin yaranma tarixi və janr xüsusiyyətlərinə dair - 1-2/43-2010, s. 133 - 138
246. *Bayramova X.* Üzeyir Hacıbəyovun xör əsərləri - 3-4/33-2007, s. 95 - 96
247. *Bayramova Z.* Uşaqlar üçün musiqili tamaşalar - 3-4/37-2008, s. 69 - 72
248. *Bayramova Z.* Uşaqlara həsr edilmiş yaradıcılıq yolu - 2/47-2011, s. 23 - 24
249. *Bayramova Z.* Uşaq operalarının yaranmasında Azərbaycan nağıllarının rolu - 3-4/29-2006, s. 117 - 121
250. *Bayramova Z.* Zakir Bağirovun "Qoca Xottabıç" uşaq operası - 1-2/31-2007, s. 123 - 124
251. *Bədəlbəyli F.* Musiqi mədəniyyəti və incəsənətinə sədaqətli xidmət - 2/59-2014, s. 39 - 40
252. *Bədəlova S.* "Oxuduğu kimi çalan, çaldığı kimi oxuyan xanım" (Şəfiqə Eyvazova ilə müsahibə) - 1-2/19 2004, s. 204 - 207
253. *Bəyqişiyev N.* İntibah dövrü teatrında rəssamlıq və səhnə texnikası - 3-4/29-2006, s. 190 - 194
254. *Bəyqişiyev N.* Rəssamın rejissorla iş birliyi - 1-2/43-2010, s. 161 - 164
255. *Bəylərova B.* Elnarə Dadaşovanın fortepiano yaradıcılığı - 2/55-2013, s. 110 - 111
256. *Bünyadova Ş.* Azərbaycan atalar sözlərində musiqi mədəniyyətimiz - 1/62-2015, s. 112 - 114
257. *Bünyadova Ş.* Xaqani yaradıcılığında musiqiyə dair - 3-4/29-2006, s. 199 - 203
258. *Bünyadov T.* Həqiqətmi, möcüzəmi, nağılımı... - 3-4/37-2008, s. 167 - 169
259. *Bünyadov T.* Kamal da gözəldi, camal da gözəl - 1-2/35-2008, s. 49 - 51
260. *Bülbulün III* aşiq qurultayındakı məruzəsi (1961-ci il) - 3-4/13-2002, s. 165 - 170
261. *Cabbari R.* Azərbaycan vokal ifaçılıq tarixinə bir

nəzər - 3-4/41-2009, s. 149 - 151

262. *Cabbarova C.* Musiqi dərsi qarşılıqlı yaradıcı pedaqoji proses kimi - 1-2/35-2008, s. 164 - 165

263. *Cengiz D.* Türkiyə və Azərbaycanda keçirilən "Novruz" mərasiminin melo-poetik sistemi və onların müqayisəli təhlili - 3-4/25-2005, s. 202 - 205

264. *Cəfərov E.* Teatr tarixinin virtual aynası: "Azərbaycan teatri: dünən, bu gün, sabah" elektron bazası - 4/57-2013, s. 103 - 104

265. *Cəfərov E.* Vəqif İbrahim oğlunun aktyorla iş metodikası dünya teatr nəzəriyyələri kontekstində - 2/63-2015, s. 62 - 64

266. *Cəfərov S.* Süleyman Ələsgərovun tar konsertləri haqqında - 3-4/29-2006, s. 104 - 105

267. *Cəfərova K.* Azərbaycan multimediasında yeni janr: "İlyas Əfəndiyev - 100" kitab-videosse - 4/61-2014, səh. 82 - 83

268. *Cəfərova L.* Arif Məlikovun "Bu torpaqda iki nəfər" baletinin orkestr fakturası haqqında - 1-2/31-2007, s. 54 - 56

269. *Cəfərova L.* Arif Məlikovun "Məhəbbət əfsanəsi" baletində tembr dramaturgiyası və fakturaya dair - 3-4/29-2006, s. 101 - 104

270. *Cəfərova N.* Səhnə plastikası mədəniyyəti və ifadəliyi - 1/70-2017, s. 62 - 65

271. *Cəfərova Sevdə A.N.* Skryabin və zaman... - 1-2/27-2006, s. 175 - 176

272. *Cəfərova Sevdə.* Azərbaycan bəstəkarlarının vokal musiqisində milli xüsusiyyətlərin təcəssümü - 2/67-2016, s. 127 - 129

273. *Cəfərova Sevdə.* Hüseyn Cavidin yaradıcılığının musiqidə təcəssümü məsələləri - 3/76-2018, s. 63 - 65

274. *Cəfərova Sevinc.* Azərbaycan bəstəkarlarının xör əsərlərində xalq musiqisinin melodik-intonasiya quruluşunun təcəssümü - 2/67-2016, s. 129 - 131

275. *Cəfərova Sevinc.* Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Naxçıvan mövzusu - 3/76-2018, s. 57 - 58

276. *Cəfərzadə A.* Unudulmaz Baba Mahmud oğlu Mirzəyev - 1-2/43-2010, s. 22 - 23

277. *Cəfərzadə Z.* Müasir Qərb mədəniyyətşünaslığında tarixi tipologiyanın metodoloji problemləri - 1-2/35-2008, s. 214 - 217

278. *Cəlilova F.* Yuğ mərasimlərinin təşəkkül parametrləri - 1-2/35-2008, s. 211 - 214

279. *Cərulla qızı N.* "Ustad-tarzen" Sərvər İbrahimov - 2/3-2000, s. 126 - 127

280. *Cudi R.* Azərbaycan vokal məktəbinin görkəmli müğənnisi Xuraman Qasimova - 4/45-2010, s. 184 - 187

281. *Çelik A.* Xalq mahnılarının Azərbaycanda və Türkiyədə ifaçılıq variantlarının poetik mətninə dair - 3-4/33-2007, s. 146 - 152

282. *Çələbi F.* Sankt - Peterburqda Azərbaycan musiqisinə həsr edilmiş konfrans - 3-4/25-2005, s. 308

283. *Çələbi F.* Simfonik bəstəkarın mahnıları - 4/53-2012, s. 84 - 85

284. *Çingizqızı G.* Yubileyə ən gözəl töhfə - 1-2/19 2004, s. 208 - 210

285. *Çingizqızı G.* Yubileyə hazırlıq - 2/55-2013, s. 126 - 127

286. *Dadaşlı N.* Bəstəkar Hacığa Nemətov (anadan olmasının 90 illiyi münasibətilə) - 1-2/39-2009, s. 26 - 27

287. *Dadaşov F.* Kamança musiqi alətinin bədii - texniki ifaçılıq imkanlarına dair - 2/47-2011, s. 67 - 69

288. *Dadaşov F.* Muğam irsinin qorunmasında səsyzılların əhəmiyyəti - 4/45-2010, s. 171 - 173

289. *Dadaşova E.* Azad Əliyev ilə müsahibə - 1-2/7 2001, s. 201 - 204

290. *Dadaşova E.* Azərbaycan xalq rəqslərinin not yazıları haqqında (1930-1970- ci illər) - 3-4/25-2005, s. 163 - 169

291. *Dadaşova E.* Azərbaycan xalq rəqslərinin not yazıları haqqında (1980-2007) - 1-2/35-2008, s. 146 - 148

292. *Dadaşova E.* Azərbaycan ladlarının formalaşmasına dair bəzi mülahizələr - 1-2/39-2009, s. 89 - 92

293. *Dadaşova L. F.* Əmirov yaradıcılığının tədqiqi problemlərinə dair - 2/67- 2016, s. 105 - 107

294. *Dadaşova L.* XX əsr Azərbaycan etnomuzikologiyasının bəzi problemləri haqqında - 4/69-2016, s. 3 - 5

295. *Dadaşova M.* Caz musiqisi Qara Qarayev yaradıcılığında - 1/74-2018, s. 26 - 27

296. *Dadaşova M.* Xalq yaradıcılığı - musiqi tərbiyəsinin əsasıdır - 1-2/19-2004, s. 147

297. *Dadaşova M.* Musiqi ifaçılığı təlimində əsər üzərində iş metodları - 3-4/17- 2003, s. 200 - 201

298. *Dadaşova M.* Musiqi müəlliminə lazım olan bilik, bacarıq və verdişlər sistemi - 1-2/39-2009, s. 105 - 108

299. *Dadaşova M.* Musiqi təhsilinin bünövrəsini qoyan böyük pedaqoq - 3-4/25- 2005, s. 263 - 265

300. *Dadaşova M.* Uşaqların musiqi estetik tərbiyəsində kütləvi informasiya vasitələrinin təsiri və imkanları - 1/ 54-2013, s. 132 - 133

301. *Dadaşova N.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı: böyük yolun tarixi - 1/50 - 2012, s. 42 - 43

302. *Dadaşova N.* Azər Dadaşovun yeddinci simfoniyası: musiqi dili və obraz- mənə müqayisələri - 1-2/27-2006, s. 170 - 175

303. *Dadaşova N.* BMA-nın baş müəllimi Rüşad Axundzadənin tələbələrindən iştirakı ilə konsert - 2/55-2013, s. 142 - 143

304. *Dadaşova N., Əliyev S.* (materialı hazırladı) Mahnı müsabiqəsi - 1-2/27- 2006, s.14

305. *Dadaşova N.* Uşaqlara məhəbbət... - 1-2/31-2007, s. 18 - 19

306. *Dadaşzadə K.* Aydınlığa aparan yol - 1-2/19-2004, s. 131 - 132

307. *Dadaşzadə K.* Bakı Musiqi Akademiyasının orta ixtisas musiqi Məktəb- Studiyası - 3-4/5-2000, s. 152 - 156

308. *Dadaşzadə K.* "Bozoxu" havasının tarixi morfolojiyasına dair - 4/49-2011, s. 59 - 62

309. *Dadaşzadə K.* Dastan kompozisiyasının araşdırılmasının sinergetik aspektləri - 3/56-2013, s. 97 - 99

310. *Dadaşzadə K.* Dərk etmə - müqayisə etmək deməkdir - 2/51-2012, s.127 - 129

311. *Dadaşzadə K.* Dəyərli ömür səhifələrindən - 1-2/ 15-2003, s. 124 - 125

312. *Dadaşzadə K.* Elmdə varisliyin təzahürü - 3-4/ 13-2002, s. 208 - 210

313. *Dadaşzadə K.* Etnomusiqişünaslığımızın keçmişindən - 3-4/21-2004, s. 186 - 187

314. *Dadaşzadə K.* Klassik aşiq irsinin yeni nəşri - 1-2/39-2009, s. 135 - 136

315. *Dadaşzadə K.* Qəhrəmanlıq eposunun təşəkkül dövrünün araşdırılmasının sinergetik aspektləri - 2/51-2012, s. 44 - 48

316. *Dadaşzadə K.* Muğam bir deryadır... - 3-4/33-2007, s. 188 - 189

317. *Dadaşzadə K.* Musiqi qorquşünaslığına dair bəzi mülahizələr - 1-1999, s. 39 - 41

318. *Dadaşzadə K.* Müasir musiqimizin ilhamlı salnaməçisi - 2/59-2014, s. 32 - 35

319. *Dadaşzadə K.* Tədrislə tədqiqatın harmonik vəhdəti - 2/51-2012, səh. 112 - 114

320. *Dadaşzadə K.* Yorulmaz tədqiqatçı və pedaqoq

- 1/54-2013, s. 29 - 30

321. *Dadaşzadə K.* Zamanın fəvqündə (T. Seyidovun 70-illiyi münasibətilə)- 3/56-2013, s. 55 - 57

322. *Dadaşzadə K.* XXI əsrin dərs vəsaiti - 1-2/11-2002, s. 222 - 223

323. *Dadaşzadə Z.* Ay tək nurlu xatirələr dalğasında - 1/54-2013, s. 140 - 142

324. *Dadaşzadə Z.* Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinə əsrarəngiz səyahət - 1-2/15-2003, s. 261- 264

325. *Dadaşzadə Z.* Azərbaycan musiqisinin beynəlxalq əlaqələri - 1-2/15-2003, s. 16 - 18

326. *Dadaşzadə Z.* Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, görkəmli alim, pedaqoq, ictimai xadim, professor Elmira Abbasovaya həsr olunmuş elmi - nəzəri konfrans - 1-2/43-2010, s. 26

327. *Dadaşzadə Z.* Azərbaycan səslənən məkanında yeni musiqi - 3-4/9-2001, s. 122 - 131

328. *Dadaşzadə Z.* Bəzən bir ümid, bəzən göz yaşı... - 3-4/13-2002, s. 39 - 43

329. *Dadaşzadə Z.* Cabbar Qaryağdıoğlunun Zəfər Marşı - 3/48-2011, s. 86 - 90

330. *Dadaşzadə Z.* Cavanşir Quliyevin total musiqi axtarışları - 1-2/7-2001, s. 87 - 91

331. *Dadaşzadə Z.* Ceyms Klark adlı musiqi adası - 1/2-2000, s. 142 - 146

332. *Dadaşzadə Z.* Elmira Abbasova müasir Azərbaycan musiqisinin araşdırıcısı kimi - 1-2/43-2010, s. 27 - 29

333. *Dadaşzadə Z.* Elnarə Dadaşovanın nurlu əsərlər aləmi - 1/50-2012, s. 98 - 102

334. *Dadaşzadə Z.* Ənənələri yaşadan alim - 3-4/5-2000, s. 181 - 184

335. *Dadaşzadə Z.* Hüseyn Cavid dramının yeni həyatı - 3-4/5-2000, s. 98 - 102

336. *Dadaşzadə Z.* K. Meyer ilə müsahibə - 1-2/7 2001, s. 208 - 214

337. *Dadaşzadə Z.* Qara Qarayevin dövrün interyerində portreti - 2/51-2012, s. 123 - 127

338. *Dadaşzadə Z.* Musiqidə - mavi səmanın bir parçası - 3-4/9-2001, s. 81 - 86

339. *Dadaşzadə Z.* Musiqimizin "Arif Məlikov" adlı əfsanəsi - 3-4/37-2008, s. 48 - 51

340. *Dadaşzadə Z.* (materialı hazırladı) Özbəkistan musiqi elminin elçisi - 1/2- 2000, s. 73 - 77

341. *Dadaşzadə Z.* Türk dünyasının əlvan naxışları - 4/61-2014, s. 86 - 90

342. *Dadaşzadə Z.* Üzeyir ömrünün əzəmətli akkordları (Zemfira Səfərovanın "Ölməzlik" kitabı haqqında düşüncələr) - 3/44-2010, s. 109 - 112

343. *Dadaşzadə Z.* Yeni musiqili qəzəllər sorağında - 1/50-2012, s. 126 - 128

344. *Dadaşzadə Z.* Zamanla üz-üzə - 3-4/37-2008, s. 189 - 190

345. *Dadaşzadə Z.* Zemfira Səfərovanın xoşbəxtlik formulu - 3-4/13-2002, s. 108 - 114

346. *Dadaşzadə Z.* Zemfira Səfərovanın yaradıcılığında müasir musiqişünas- lığımızın aktual problemləri (Z. Səfərova - 75) - 1/50-2012, s. 78 - 81

347. *Dadaşzadə Z.* XX əsr Azərbaycan musiqisinin cazibədar mənzərəsi - 2/51- 2012, s. 119 - 123

348. *Darvin qızı L.* XXI əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətində yeni bir zirvə - "İntizar" operası - 4/45-2010, s. 224 - 225

349. *Dəryahi A.* Azərbaycan fortepiano musiqisinin erkən inkişaf mərhələsində muğam prinsiplərinin təzahürünü şərtləndirən başlıca amillər haqqında - 3/68-2016, s. 94 - 97

350. *Dilbazi M.* Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin yaranmasına dair - 1- 2/15-2003, s. 173 - 176
351. *Dilbazi M.* Bakının musiqi həyatı tarixindən. "İsveç bülbülü" - 3/76-2018, s. 51 - 52
352. *Dilbazi M.* Bakının musiqi tarixini vərəqləyərkən... - 1-2/15-2003, s. 73 - 77
353. *Dilbazi M.* Mədəni əlaqələr tariximizdən. Məşhur İtaliya müğənniləri Bakıda - 1-2/19-2004, s. 22
354. *Dustmuradov B.* (Özbəkistan). IV Beynəlxalq uşaq muğam festivalı - 4/53- 2012, s. 98 - 99
355. *Elxanqızı A.* Azərbaycan xalq musiqi janrlarının qarşılıqlı əlaqələri barədə mülahizələr - 3-4/37-2008, s. 95 - 96
356. *Elxan qızı A.* Azərbaycan xalq musiqisi janrlarının spesifik əlamətləri - 3- 4/41-2009, s. 121 - 122
357. *Elxan qızı A.* İstedadlı skripkaçı Zəhra Quliyeva - 1-2/23-2005, s. 221 - 222
358. *Elxan qızı A.* Mevləvi ayinləri və onların ritmik strukturu - 3-4/29-2006, s. 69 - 71
359. *Elxan qızı A.* Məqalə - 1-2/15-2003, s. 264- 266
360. *Elxan qızı A.* Svetlana Sozdateleva Azərbaycanda - 1-2/23- 2005, s. 241- 242
361. *Elxanqızı A.* "Şebi-Eruz" semazen göstəriləri - 1-2/27-2006, s. 78 - 80
362. *Elxanqızı A.* Şərq və Qərb alimlərinin baxışlarında temperasiya problemləri - 1-2/31-2007, s. 56 - 58
363. *Eynullayev T.* Əminə Dilbazinin həyat və yaradıcılığı - 3-4/37-2008, s. 55 - 57
364. *Eyvazova G.* Azərbaycanda musiqi təhsilinə dair professor Nigar Usubovanın elmi baxışları (II hissə. 1977-1980-cı illər) - 4/57-2013, s. 74 - 77
365. *Eyvazova Y.* Musiqi irsi - tarix və mədəniyyət abidəsi statusunda - 3/68-2016, s. 69 - 72
366. *Əbdülqasimov F.* Bəhrəm Mansurovun muğam sənəti - 1-2/2001, s. 115 - 116
367. *Əbdülqasimov F.* Hacı Məmmədovun ifaçılıq sənətində varislik və yaradıcılıq məsələləri - 3-4/37-2008, s. 61 - 64
368. *Əbdülqasimov V.* Qəzəl janrı Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığında - 3-4/25- 2005, s. 31 - 34
369. *Əbdülqasimov V.* Böyük tarzən Mirzə Sadiq əsədoğlunun tar islahatları - 1- 2/2001, s. 102 - 106
370. *Əbdürrəhmanova N.* Barokko dövrünün üslub və janrları - 3-4/41-2009, s. 153 - 155
371. *Əfəndiyev A.* Əfrasiyab Bədəlbəylinin 100 illiyinə həsr olunmuş elmi-nəzəri konfrans - 3-4/33-2007, s. 194 - 195
372. *Əfəndiyev A.* Görkəmli bəstəkar Qara Qarayevə həsr olunan tədbirlər - 2/59- 2014, səh.107 - 108
373. *Əfəndiyev A.* Müasir Azərbaycan uşaq yaradıcılığında musiqi tərbiyəsinin rolu - 1/62-2015, s. 94 - 95
374. *Əfəndiyev A.* Tarix boyunca Qərb-Şərq uşaq musiqi təhsilinin müqayisəsi - 3/68-2016, s. 81 - 82
375. *Əfəndiyev P.* Molla Cümə - 2/3-2000, s. 57 - 59
376. *Əfəndiyev R.* Musiqi elmimizin fədəisi - 3-4/33-2007, s. 33 - 34
377. *Əfəndiyev S.* Azərbaycan bəstəkarlarının uşaq mahnıları antologiyası - 1/58- 2014, s. 63 - 65
378. *Əfəndiyev T.* Kommersiya kinosunun iqtisadi modeli və marketinqi - 3-4/37- 2008, s. 160 - 162
379. *Əfəndiyev T.* 90 illik yolun uğurları - 2/51-2012, s. 3 - 7
380. *Əfəndiyeva İ.* Azərbaycanda çap olunan antologiyalar haqqında - 1/58-2014, s. 65 - 66
381. *Əfəndiyeva İ.* Azərbaycan musiqi mədəniyyəti haqqında yeni nəşrlər - 3-4/13- 2002, s. 211 - 212

382. *Əfəndiyeva İ.* Bizim sevimli, hörmətli və gözəl tədqiqatçımız Leyla Məmmədova haqqında - 4/65-2015, s. 32 - 35
383. *Əfəndiyeva İ.* Dahi alim və pedaqoq (Arnold Soxor-85) - 1-2/39-2009, s. 23 - 26
384. *Əfəndiyeva İ.* Daim axtarış yollarında - 3-4/21-2004, s. 102 - 105
385. *Əfəndiyeva İ.* Daima zirvədə olan - nəcib və xeyirxah insan Nəsir İmanquliyev haqqında xatirələrim - 4/61-2014, s. 8 - 9
386. *Əfəndiyeva İ.* Daima zirvədə olan - nəcib və xeyirxah insan Nəsir İman- quliyev haqqında xatirələrim (anadan olmasının 100 illiyinə) - 3/76-2018, s. 40 - 42
387. *Əfəndiyeva İ.* Dünya şöhrətli sənətkar. Fərhad - 1/54-2013, s. 20 - 22
388. *Əfəndiyeva İ.* Elmira Abbasovanın tədqiqatlarında nəzəri problemlərin araşdırılması - 1-2/43-2010, s. 29 - 31
389. *Əfəndiyeva İ.* Flora Xəlilzadənin "Ruhumuzun ünvanı Şuşa" adlı kitabı haqqında düşüncələrim - 4/69-2016, s. 79 - 80
390. *Əfəndiyeva İ.* Görkəmli musiqiçilərin xatirəsinə həsr olunmuş konsert - 1- 2/39-2009, s. 176 - 177
391. *Əfəndiyeva İ.* Gözəl və təkrarolunmaz mahnıların müəllifi (Səid Rüstəmov - 100) - 1-2/31-2007, s. 39 - 41
392. *Əfəndiyeva İ.* Gözəl insan Səadət Seyidova haqqında düşüncələrim (anadan olmasının 70 illiyinə həsr olunur) - 1/50-2012, s. 97 - 98
393. *Əfəndiyeva İ.* İdman və musiqi - gözəlik harmoniyasıdır - 3-4/17-2003, s. 189 - 190
394. *Əfəndiyeva İ.* İfaçılıq məktəbimizin yüksəlişi - 1/46-2011, s. 98 - 101
395. *Əfəndiyeva İ.* "İpək yolu" VI Beynəlxalq Musiqi Festivalı: yeniliklər, uğurlar və ümidlər - 3/64-2015, s. 4 - 6
396. *Əfəndiyeva İ.* Qara Qarayev haqqında xatirələrim - 1-2/35-2008, s. 36 - 42
397. *Əfəndiyeva İ.* Qara Qarayev yaradıcılığında üslub axtarışlarının yeniliyi - 2/67-2016, s. 96 - 98
398. *Əfəndiyeva İ.* Maestro Əfrasiyab Bədəlbəyli - 1/58-2014, s. 60 - 63
399. *Əfəndiyeva İ.* Maraqlı və dəyərli dərslər vəsaiti - 3/48-2011, s.102
400. *Əfəndiyeva İ.* Musiqi düşüncəli filosof (Babək Qurbanov - 60) - 1-1999, s. 114 - 115
401. *Əfəndiyeva İ.* Musiqişünaslıqda yeni söz - 3-4/29-2006, s. 218 - 221
402. *Əfəndiyeva İ.* Musiqişünasın yaradıcılıq fəzası (Zümrüd Dadaşzadə haqqında düşüncələrim) - 2/59-2014, s. 43 - 46
403. *Əfəndiyeva İ.* Musiqişünaslığımızın müasirliyi - Qara Qarayev fenomeninə yeni baxış - 1/74-2018, s. 30 - 32
404. *Əfəndiyeva İ.* Müasir mərhələdə Azərbaycan mahnısı - 1-2/15-2003, s. 23 - 24
405. *Əfəndiyeva İ.* Nurlu və heyranedici səslər aləminin cazibəsi (Mehriban Əhmədova - 50) - 1/54-2013, s. 34 - 36
406. *Əfəndiyeva İ.* Sevimli bəstəkarımız, gözəl həmkarımız - Sevdə İbrahimova - 1-2/43-2010, s. 96 - 98
407. *Əfəndiyeva İ.* Sevimli bəstəkarımız haqqında düşüncələr: Dadaş Dadaşov - 2/63-2015, s. 37 - 39
408. *Əfəndiyeva İ.* Səadət Təhmirazqızının "Bizim ustad" kitabı haqqında düşüncələrim - 2/63-2015, s.106 - 107
409. *Əfəndiyeva İ.* Tələbələrin dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuş konfransı - 1-2/43-2010, s. 192 - 193
410. *Əfəndiyeva İ.* Tanınmış musiqişünas-alim və gözəl insan (Babək Qurbanov - 70) - 3-4/41-2009, s. 112 - 113

411. *Əfəndiyeva İ.* Tanınmış musiqişünas, yorulmaz pedaqoq, istedadlı tədqiqatçı - 3-4/21-2004, s. 110 - 112
412. *Əfəndiyeva İ.* Tanınmış pianoçu və bəstəkar Gülarə Əliyevanın işıqlı xatirəsinə - 1/58-2014, s. 35 - 36
413. *Əfəndiyeva İ.* Uşaq musiqisi daima diqqət mərkəzindədir - 2/63-2015, s. 99 - 100
414. *Əfəndiyeva İ.* Üzeyir Hacıbəyli irsinə müasirlərimizin töhfələri - 4/57-2013, s.101 - 103
415. *Əfəndiyeva İ.* Üzeyir Hacıbəyova həsr olunmuş elmi-praktiki konfrans haqqında - 3/48-2011, s. 112 - 113
416. *Əfəndiyeva İ.* Üzeyir Hacıbəyovun və Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın istifadə edilməsinə dair - 3-4/21-2004, s. 87 - 92
417. *Əfəndiyeva İ.* Vəqif Mustafazadənin musiqi dilinin novatorluğu - 1-2/43- 2010, s.17 - 21
418. *Əfəndiyeva İ.* Vasif Adıgözəlovun simfonik yaradıcılığına bir baxış - 3/44- 2010, s. 59 - 61
419. *Əfəndiyeva İ.* Vasif Adıgözəlovun simfonik yaradıcılığının musiqi dramaturgiyasının bəzi xüsusiyyətləri - 1-2/27-2006, s. 49 - 52
420. *Əfəndiyeva İ.* Vasif Adıgözəlovun vokal yaradıcılığının musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətləri - 3-4/25-2005, s. 154 - 158
421. *Əfəndiyeva İ.* Vasif Adıgözəlov yaradıcılığının üslub xüsusiyyətləri - 1-2/19- 2004, s. 33 - 40
422. *Əfəndiyeva İ.* Yüksəlişə doğru - 4/49-2011, s. 28 - 29
423. *Əfəndiyeva İ.* Yüksək sənətkarlığın mərhələləri - 3/60-2014, s. 52 - 54
424. *Əfəndiyeva L.* Yuğ teatrında ingilis dramaturgiyasına modern teatr düşüncəsi prizmasından bir baxış - 1-2/43-2010, s. 157 - 158
425. *Əfəndiyeva N.* XX əsrədək Azərbaycanda özünüidentifikasiya və özünüdərk - fəlsəfi və kulturoloji problem kimi - 1-2/31-2007, s. 188 - 190
426. *Əhədzadə M.* Mahir skripkaçı (Azad Əliyev-80) - 1-2/35-2008, s. 51 - 53
427. *Əhmədov F.* Böyük musiqçinin çoxcəhətli istedadı - 1-2/27-2006, s. 141 - 142
428. *Əhmədli X.* Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında qəhrəmani-faciəvi obrazların təzahür aspektləri - 1-2/27-2006, s. 178 - 180
429. *Əhmədov K.* Musiqi üslublarının təkamül və tipologiyası - 3/44-2010, s. 51 - 52
430. *Əhmədov K.* Polifoniya və harmoniyanın qarşılıqlı əlaqəsi - 3-4/41-2009, s. 107
431. *Əhmədov K.* Tarixən formalaşmış səsli sistemlərin tipləri - 2/47-2011, s. 79 - 81
432. *Əhmədova A., Kərimova N.* Mədəniyyətimizin uğurları da var, problemləri də (Həsənağa Qurbanova müsahibə) - 3- 4/13-2002, s. 227- 229
433. *Əhmədova D. C.* Cahangirovun mahnı yaradıcılığının əsas üslub xüsusiyyətləri - 4/61-2014, s. 79 - 81
434. *Əhmədova K.* Tarixi aspektdə skertso janrının semantikasi: "Komizmdən faciəyədək" - 1/70-2017, s. 49 - 51
435. *Əhmədova M.* Ağabacı Rzayevanın mahnı yaradıcılığı milli ənənələr kontekstində - 4/65-2015, s. 41 - 46
436. *Əhmədova M.* Azərbaycan musiqişünaslarının elmi əsərlərində Vasif Adıgözəlov yaradıcılığı - 1-2/27-2006, s. 255 - 261
437. *Əhmədova M.* Görkəmli pianoçu Ülviyyə Hacıbəyovanın yaradıcılıq portretinə dair yeni ştrixlər - 3/68-2016, s. 59 - 60
438. *Əhmədova M.* Xalq sərvətimizə yeni baxış (Tofiq Quliyevin 15 Azərbaycan xalq rəqsləri haqqında) - 1/74-2018, s. 73 - 77
439. *Əhmədova M.* İmruz Əfəndiyevanın Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında yeni kitablarının təqdimatı - 1/62-2015, s. 19 - 21
440. *Əhmədova M.* Qara Qarayev və müasirləri - 2/55-2013, s. 16 - 18
441. *Əhmədova M.* Müəllimim İmruz Əfəndiyeva haqqında düşüncələrim - 4/49- 2011, s. 25 - 27
442. *Əhmədova M.* Təqdimat mərasimi - 1-2/19-2004, s. 6 - 7
443. *Əhmədova M.* Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında keçirilən konsert haqqında - 2/59-2014, s. 109 - 110
444. *Əhmədova M.* Yaddaşlarımızda yaşayan bəstəkar - 3-4/25-2005, s. 218 - 221
445. *Əhmədova T.* Xarici mədəniyyətşünaslıqda sivilizasiya nəzəriyyələri - 4/45- 2010, s. 213 - 214
446. *Əhmədova T.* Qərb mədəniyyətşünaslığında simvolik interaksionizm nəzəriyyəsi - 2/47-2011, s. 97 - 98
447. *Əkbərova A.* Azərbaycan muğamlarının tədqiqində səs və not yazıların əhəmiyyəti - 4/61-2014, s. 68 - 70
448. *Ələkbərov D.* Kürdəmirdən... - 1-1999, s. 160 - 161
449. *Ələkbərov Ə.* Azərbaycan klassik muğamlarının xüsusiyyətləri və onların əsas ərəb makamları ilə müqayisəli təhlili - 2/59-2014, s. 79 - 82
450. *Ələkbərova Ə.* Musiqi türkologiyası - 3-4/17-2003, s. 205 - 207
451. *Ələkbərova Ə.* (Azərbaycan). Teatrda musiqinin rolu - 3-4/21-2004, s. 145 - 148
452. *Ələsgərli K.* Ağ işığın sevinc çaları (Dadaş Dadaşov-75) - 1-2/43-2010, s. 98 - 101
453. *Ələsgərli K.* Azərbaycan qadın bəstəkarları - Rəhilə Həsənova - 1-2/27-2006, s. 291 - 294
454. *Ələsgərli K.* Bir tarzən ömrü - 1-2/35-2008, s. 265 - 266
455. *Ələsgərli K.* Hollandiyada Novruz bayramı şənliyi - 1-2/43-2010, s. 199
456. *Ələsgərli K.* Xəyyam Mirzəzadənin "Ağlar və Qaralar" fortepiano silsiləsində polifonik formalara bir nəzər - 2/59-2014, s. 3 - 8
457. *Ələsgərli K.* Xəyyam Mirzəzadənin estrada mahnıları - 3/68-2016, s. 36 - 39
458. *Ələsgərli K.* Xəyyam Mirzəzadənin kino musiqisi - 4/53-2012, s. 35 - 38
459. *Ələsgərli K.* Xəyyam Mirzəzadənin Üç saylı simfoniyası ("Diptix") - 3/72- 2017, s. 76 - 79
460. *Ələsgərli K.* Xəyyam Mirzəzadə yaradıcılığı müasir musiqi kontekstində - 2/67-2016, s. 81 - 87
461. *Ələsgərli K.* Klassik musiqi gecəsi - 1-2/39-2009, s. 180 - 181
462. *Ələsgərli K.* Qara Qarayevin 90 illiyinə həsr olunur - 1-2/35-2008, s. 281
463. *Ələsgərli K.* Müasir Azərbaycan musiqisində intertekstual təhlil məsələləri - 4/57-2013, s. 57 - 63
464. *Ələsgərli K.* Müasir Azərbaycan musiqisində yeni təmayüllərin əksi - 2/51- 2012, s. 34 - 37
465. *Ələsgərli K.* Müasir musiqi təfəkküründə səs simvollarına dair - 1/54-2013, s. 102 - 106
466. *Ələsgərli K.* Sənətkar yubileyinə töhfə (Ramiz Quliyev - 65) - 4/53-2012, s. 10 - 12
467. *Ələsgərli K.* Rəhilə Həsənovanın müəllif üslubunun bəzi xüsusiyyətləri - 3- 4/25-2005, s. 158 - 160
468. *Ələsgərli K.* Üzeyir Hacıbəyov - "Arşın mal alan" - 96 - 3-4/41-2009, s. 175 - 177
469. *Ələsgərova G.* Ev muzeyində tədbirlər davam edir - 2/59-2014, s. 105 - 106
470. *Ələsgərova G.* Muzeydə bayram günləri - 4/53-

2012, s. 105 - 106

471. Ələsgərova G. Üzeyir Hacıbəyovun şəxsi kitabxanasından seçmələr - 1-2/39- 2009, s. 187 - 188

472. Ələsgərova G. 90 yaşlı gənc "Arşın mal alan" - 3-4/17-2003, s. 244 - 245

473. Ələsgərova K. Tofiq Bakıxanovun "Türk mövzusunda yazılmış skripka və fortepiano üçün yazılmış 5 sayılı sonata"sı - 1/66-2016, s. 102 - 106

474. Ələsgərova N. Müasir Azərbaycan rəssamlarının əsərlərində Hindistan mövzusu - 3-4/33-2007, s.170 - 172

475. Ələsgərova N. T. Salahovun əsərlərində Fransa və İtaliya mövzusu - 1-2/35- 2008, s. 218 - 221

476. Əlibeyli E. Kadın plastik ifadəliliyi televiziyanın bədii ifadə vasitələrinin təhlil metodologiyasında başlıca istiqamət kimi - 4/45-2010, s. 218 - 223

477. Əlixanova S. Teatrda lirik-psixoloji üslubun yaranması tarixindən - 1-2/35- 2008, s. 222 - 224

478. Əlixanova - Şərifova V. Məqalə - 1-2/7 2001, s. 196 - 197

479. Əliqızı S. Hekayətli musiqi lüğəti - 1-1999, s. 100 - 107

480. Əliqızı S. Hekayətli musiqi lüğəti - 1/2-2000, s. 129 - 132

481. Əliqızı S. Hekayətli musiqi lüğəti - 2/3-2000, s. 104 - 106

482. Əliqızı S. Hekayətli musiqi lüğəti - 3-4/5-2000, s. 161 - 164

483. Əliqızı S. Hekayətli musiqi lüğəti - 1-2/7-2001, s. 175 - 179

484. Əliqızı S. Hekayətli musiqi lüğəti (ardı) - 3-4/9-2001, s. 177 - 182

485. Əliqızı S. Kiçiklərin böyük yarışı - 1-1999, s. 150 - 153

486. Əliqızı S. Təqdimat mərasimi - 3-4/21-2004, s. 66 - 67

487. Əliqızı S. (materialı hazırladı) Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında plenum - 3- 4/5-2000, s. 23 - 24

488. Əliqızı S. (materialı hazırladı) Dahi Üzeyir bəyə böyük sevgi və ehtiramla - 3- 4/17-2003, s. 11 - 12

489. Əliqızı S. (materialı hazırladı) Gənc bəstəkarların əsərlərindən ibarət baxış- konsert - 1-2/27-2006, s. 9 - 11

490. Əliqızı S. (materialı hazırladı) Orqan musiqisinə həsr olunmuş plenumun müzakirəsi - 3-4/25-2005, s. 58 - 64

491. Əliqızı S. (materialı hazırladı) Plenum - 1-2/7-2001, s. 35 - 38

492. Əliqızı S. (materialı hazırladı) Təqdimat mərasimi - 3-4/21-2004, s. 66 - 67

493. Əliqızı S., Hüseynova L. (materialı hazırladı) Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumu - 1-2/15-2003, s. 3 - 9

494. Əliqızı S., Hüseynova L. (materialı hazırladı) Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumu - 3-4/21-2004, s. 62 - 66

495. Əliqızı S., Hüseynova L. (materialı hazırladı) Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının uşaq musiqisinə həsr olunmuş plenumu - 1-2/11-2002, s. 21 - 27

496. Əliqızı S., Hüseynova L. (materialı hazırladı) Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış əsərlərə həsr olunmuş plenum - 1-2/19-2004, s. 3 - 6

497. Əliqızı S., Hüseynova L. (materialı hazırladı) Bəstəkarlar İttifaqının 70 illik yubileyinə həsr olunmuş kamera musiqisi festivalı - 1-2/23-2005, s. 4 - 15

498. Əliqızı S., Hüseynova L., (materialı hazırladı) Xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərlərə həsr olunmuş plenumun müzakirəsi - 1-2/31-2007, s. 12 - 15

499. Əliqızı S., Hüseynova L., (materialı hazırladı) Xor musiqi festivalı - 3-4/17- 2003, s. 4 - 8

500. Əliqızı S., Hüseynova L. (materialı hazırladı) Naxçıvan Muxtar Respublika- sında keçirilmiş səyyar Plenumun müzakirəsi - 3-4/25-2005, s. 64 - 71

501. Əlilicanzadə Q. Azərbaycan muğamının Hindi-stan və Ərəb musiqisinin inkişafında rolu - 1/62-2015, s.124 - 127

502. Əlilicanzadə Q. Azərbaycan muğamının tarixi köklərinə yeni nəzəri baxış - 2/63-2015, s. 55 - 58

503. Əlilicanzadə Q. Estrada proqramı: "Mərəkə" - 4/49-2011, s. 69 - 72

504. Əlilicanzadə Q. Estrada sənətinin inkişafında qəhvəxanaların rolu - 2/55- 2013, s. 95 - 98

505. Əlilicanzadə Q. Orta əsrlərdə estrada aktyoru - "Lotu" - 2/51-2012, s. 91 - 94

506. Əlilicanzadə Q. Orta əsrlərdə nəqqalların məzmun və formaları - 3/56-2013, s. 102 - 105

507. Əlilicanzadə Q. Şahların sarayında musiqi və rəqs janr növlərinin dəyəri - 4/53-2012, s. 70 - 73

508. Əlilicanzadə Q. Estrada sənətinin ilkin mənbələri ibtidai insanların məişətində - 3/48-2011, s. 69 - 72

509. Əlilicanzadə Q. Müasir dövrdə estrada sənətinin global problemləri - 3/52- 2012, s. 126 - 129

510. Əlilicanzadə Q. Nəqqalların xasiyyət və xüsusiyyətləri - 4/57-2013, s. 64 - 67

511. Əlilicanzadə Q. Orta əsrlərdə hoqqabazlar və sehrbazlar - 1/54-2013, s. 136 - 140

512. Əlioğlu A. Milli-mədəni dəyərlərin tədqiqində qiymətli nailiyyətlər - 3-4/13- 2002, s. 207 - 208

513. Əlişanov R. Novruz və onun tarixi kökləri - 1-2/35-2008, s.243 - 245

514. Əliyev A. Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin 90 illiyinə həsr olunmuş təntənəli konsert - 1-2/39-2009, s. 179 - 180

515. Əliyev A. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xalq mahnılarının işləmələri - 2/47-2011, s. 81 - 83

516. Əliyev A. Azərbaycanda simfonik orkestrlərin yaranması tarixindən - 4/49- 2011, s. 50 - 53

517. Əliyev A. Dirijorluq təcrübəsində Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu" uvertürasının təfsirinə dair - 1/46-2011, s. 88 - 90

518. Əliyev A. Məqalə - 1-2/7 2001, s. 207

519. Əliyev A. Milli mədəniyyət müstəvisində televiziya teatrının yaranmasının sosial və bədii-estetik səbəbləri - 1-2/31-2007, s.193 - 196

520. Əliyev A. Milli televiziya teatrının poetikasının bəzi aspektləri - 3-4/33-2007, s. 181 - 185

521. Əliyev A., Novruzov A. İfaçılıq sənəti kontekstindən tarzən Həmid Vəkilovun yaradıcılığına bir baxış - 3/56-2013, s. 68 - 74

522. Əliyev A. O - Əlibaba Məmmədovdur!.. - 2/3-2000, s. 125 - 126

523. Əliyev C. Arazın o tayından soruqlar - 3-4/5-2000, s. 129 - 131

524. Əliyev E. Teleauditorianın öyrənilmə metodologiyası - 3-4/37-2008, s. 180 - 182

525. Əliyev İ. Muğam və zaman - 3-4/33-2007, s. 122 - 123

526. Əliyev İ. Segah muğamının inkişaf tarixinə dair - 3-4/37-2008, s. 105 - 108

527. Əliyev Z. Muğam klassik ədəbiyyatda - 4/49-2011, s. 58 - 59

528. Əliyev Z. Muğam klassik ədəbiyyatda - 4/69-2016, s. 49 - 50

529. Əliyev Z. Nizami Gəncəvinin əsərlərində muğam görüntüləri - 2/55-2013, s. 91 - 93

530. Əliyeva A. X. Mirzəzadənin "Güllələnmə təxirə salınmışdır" kinofilminə mu- siqisindən orkestr süitasının bəzi üslub xüsusiyyətləri - 3/64-2015, s. 81 - 88
531. Əliyeva Fatimə. Nəriman Məmmədovun fortepiano və simfonik orkestr üçün konsertlərinin üslub xüsusiyyətləri - 1-2/35-2008, s. 177 - 179
532. Əliyeva F. Azərbaycanda bəstəkarlıq ənənəsinin yaranması tarixindən - 3- 4/13-2002, s. 9 - 18
533. Əliyeva F. Açılmamış səhifələr: "Şeyx Sənan" operası - 3/44-2010, s. 16 - 25
534. Əliyeva F. Aqşin Əlizadə - 1-2/15-2003, s. 121 - 123
535. Əliyeva F. Azərbaycan musiqisinin Cənub səhifəsi - 3-4/33-2007, s. 98 - 99
536. Əliyeva F. Azərbaycan musiqisində qeyri-millî mövzuların təcəssümü (XX əsrin 50-ci illəri) - 1-2/31-2007, s. 149 - 152
537. Əliyeva F. Beynəlxalq əlaqələr - 3-4/21- 2004, s. 231 - 232
538. Əliyeva F. Bəstəkar yaradıcılığında milli ənənələrin təzahürü - 1-2/15-2003, s. 24 - 26
539. Əliyeva F., Əliyeva N. Azərbaycanın baş orkestri - 3-4/5-2000, s. 33 - 37
540. Əliyeva F., Əliyeva N. Azərbaycanın baş orkestri Niyazi epoxası (ardı) - 3- 4/9-2001, s. 22 - 27
541. Əliyeva F., Əliyeva N. Azərbaycanın baş orkestri (ardı) - 1-2/11-2002, s.78- 80
542. Əliyeva F. "İpək yolunun" ilk musiqi səyyahı (Fərhəng Hüseynov - 50) - 1- 1999, s. 120 - 121
543. Əliyeva F. Qarabağın musiqiçi nəsiləri - 1/2-2000, s. 18 - 21
544. Əliyeva F. "Leyli və Məcnun" operası - XXI əsrdən bir nəzər (ardı) - 3-4/29- 2006, s. 3 - 7
545. Əliyeva F. "Ölkəm" in nakam bəstəkarı - 1/1999, s. 42 - 43
546. Əliyeva F. Üzeyir Hacıbəyli. Həyat səhifələri. Qori seminarıyası - 3/48-2011, s. 51 - 56
547. Əliyeva F. Üzeyir Hacıbəyov "Leyli və Məcnun" operası - XXI əsrdən bir nəzər - 1-2/27-2006, s. 40 - 48
548. Əliyeva F. Vəqif Mustafazadə-60 - 2/3-2000, s. 64 - 65
549. Əliyeva F.Yeni məlumat kitabçası işıq üzü gördü - 3-4/13-2002, s. 7
550. Əliyeva F. XX əsr Azərbaycan musiqisinin dövr- ləşirilməsinə dair mülahizələr - 1-2/15-2003, s. 77 - 81
551. Əliyeva F.XX əsr Azərbaycan musiqi tarixi totalitar zaman kəsiyində - 3- 4/17-2003, s. 13 - 33
552. Əliyeva F. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda musiqi tənqidi - 3-4/25- 2005, s. 86 - 97
553. Əliyeva G. Fikrət Əmirovun "Sevil" operasında qadın obrazlarının musiqi xarakteristikası - 2/63-2015, s. 9 - 15
554. Əliyeva G. "Natəvan" operasında Qarabağın musiqi həyatının təcəssümü - 4/57-2013, s. 86 - 88
555. Əliyeva H. Böyük bəstəkar layiq gecə - 3-4/33- 2007, s. 211 - 212
556. Əliyeva H. Ənənəvi müəllif gecəsi- 1-2/23- 2005, s. 236- 238
557. Əliyeva H. Xan nəslindən olan sənət fədaisi - 3- 4/37-2008, s. 101 - 104
558. Əliyeva H. Odlar yurdunun istedadlı övladları - 1-2/35-2008, s. 270 - 271
559. Əliyeva H. Ömrün zəngin akkordları - 1-2/39- 2009, s. 63 - 64
560. Əliyeva H. Ömür salnaməsindən bir səhifə - 3-4/ 33-2007, s. 204 - 205
561. Əliyeva H. Tofiq Bakıxanov yaradıcılığında xalq musiqisinin təcəssümü - 1- 2/35-2008, s. 105 - 107
562. Əliyeva H. Tofiq Bakıxanov - 80 ərəfəsində musiqi festivalına dair - 2/47- 2011, s. 21 - 23
563. Əliyeva X. Aşıq musiqisində Şikəstə janrına bir nəzər - 4/53-2012, s. 94 - 95
564. Əliyeva X. Aşıq Pənah yaradıcılığı - 1-2/35-2008, s. 142 - 144
565. Əliyeva J. Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrı - 125. Naxçıvan teatrında musiqinin estetik təsir və təlqin gücü - 1-2/35-2008, s. 271 - 273
566. Əliyeva J. Sönməz sənət ocağı - 3-4/25-2005, s. 259 - 261
567. Əliyeva J. Şərq musiqi elminə Üzeyir bəy dünyasından bir nəzər - 3-4/29- 2006, s. 12 - 14
568. Əliyeva K. Teatr Xadimlərinin virtual ünvanı: teatritifaqi.az - 4/57-2013, s. 105 - 106
569. Əliyeva L. F.Əmirovun "Uşaq lövhələri" piano silsiləsi - 3-4/13-2002, s. 122 - 125
570. Əliyeva L.Xəyyam Mirzəzadənin "Ağlar və Qaralar" fortepiano silsiləsinin musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətləri - 3-4/17-2003, s. 66 - 69
571. Əliyeva M. Azərbaycan arxivşünaslığın formalaş- ması və arxivşünaslığımızın müasir mərhələsi - 1/70-2017, s. 65 - 69
572. Əliyeva M. Dirijorluq sinfində tələbələrin hərəkət verdirlərinin formalaşdırılması - 1-2/39-2009, s. 109 - 110
573. Əliyeva M. Dirijorun hərəkət fəallığının problemləri - 1-2/35-2008, s. 159 - 161
574. Əliyeva M. Firəngiz Əlizadənin "Muğam sayağı" simli kvarteti - 3-4/33- 2007, s. 54 - 55
575. Əliyeva M. Firəngiz Əlizadə. "Oyan!" - violonçel üçün solo - 1-2/31-2007, s. 61 - 62
576. Əliyeva M. Musiqi müəllimi kadrlarının hazırlığı- nda "konsertmeyster ustalığı" fənninin yeri və məzmunu - 3-4/37-2008, s. 74 - 76
577. Əliyeva N. Alim, musiqişünas, pedaqoq (Elmira Abbasovanın 75 illik yubileyi münasibətilə) - 3-4/29-2006, s. 72 - 74
578. Əliyeva N., Hüseynova L. "Musiqinin böyük ipək yolu" I Bakı klassik musiqi festivalı - 1/2-2000, s. 135 - 136
579. Əliyeva N. Xəyyam Mirzəzadənin taxta nəfəs alətləri üçün yazdığı "Səkstet" əsərinin üslub xüsusiyyətləri - 2/67-2016, s. 107 - 111
580. Əliyeva N. Məqalə - 2/3-2000, s. 141 - 143
581. Əliyeva N. Muzeylərdə informasiya resurslarının yaradılması aktual problemlərdən biridir - 3-4/37-2008, s.153 - 155
582. Əliyeva N. Sevdə Rəhimovanın fleyta və fortepiano üçün pyesində ifaçılıq məsələləri və onun həlli - 2/71-2017, s.58 - 62
583. Əliyeva N. Zirvələri fəth etmiş istedad - 2/3-2000, s. 116 - 118
584. Əliyeva R. Bəstəkarın müqəddəs ruhunu əməllərimizdə yaşadaq! - 3-4/9- 2001, s. 14 - 17
585. Əliyeva R. Həmişəyaşar Leyli və Məcnun - 1-2/ 15-2003, s. 253- 254
586. Əliyeva R., Həsənova-İsmayılova C. 25 yaşlı məktəb - 1-2/11-2002, s. 158 - 161
587. Əliyeva R. İki dost, iki sənətkar - 3-4/5-2000, s. 8 - 11
588. Əliyeva R. Məqalə - 3-4/9 2001, s. 235- 236
589. Əliyeva R. "Şah Abbas və Xurşudbanu", "Əsli və Kərəm" - 90 - 3-4/13- 2002, s. 44 - 47
590. Əliyeva S. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində islam islahatları və M.Ə.Rəsulzadənin kulturoloji arqumentləri - 1-2/23-2005, s. 190 - 191

591. Əliyeva R. Asya Tağıyeva - 70 - 1-2/23-2005, s. 125 - 126
592. Əliyeva T. Azərbaycan qanunu və dünyanın yataq simli alətləri - 1-2/43-2010, s. 129 -133
593. Əliyeva Ü. Azərbaycan bəstəkarlarının musiqili səhnə əsərlərində döyüş lövhələri - 3-4/29-2006, s. 87 - 91
594. Əliyeva Ü. Qərbi Avropa və rus bəstəkarlarının yaradıcılığında musiqili döyüş səhnələrinin inikasında bəzi tarixi və bədii cəhətlər - 1-2/27-2006, s. 58 - 61
595. Əliyeva Ü. "Musiqidə Faust" (F.Tahirovanın yeni nəşrinə bir nəzər) - 3-4/37- 2008, s. 199 - 200
596. Əliyeva Ü. Təbii fəlakətlərin musiqi təsviri - 1-2/31-2007, s. 130 - 133
597. Əliyeva V. Estetik tərbiyyədə musiqinin rolu - 1-1999, s. 98 - 99
598. Əliyeva V. Üzeyir Hacıbəyovun "Koroğlu" operasında rəqslərin yeri və rolu haqqında - 3-4/37-2008, s. 178 - 179
599. Əliyeva Y. Orta əsrlərdə Azərbaycanda mədəniyyətin özünüdərk prosesləri (VII-X əsrlər) - 3-4/25-2005, s. 249 - 253
600. Əliyeva Z. Lənkəran bəstəkarlar təşkilatı - 3-4/21-2004, s. 60 - 61
601. Əlizadə A. Estetik mədəniyyət və varislik problemi - 1-2/31-2007, s.182 - 183
602. Əlizadə A. Estetik mədəniyyət - insan təfəkkürünün məhsulu, bədii yaradıcılıq əməyinin tərkib hissəsi kimi - 1-2/27-2006, s. 227 - 229
603. Əlizadə A. Mədəniyyətdə ənənəvilik, tarixi təcrübə və varislik ənənələri - 2/47-2011, s. 95 - 96
604. Əlizadə M. Afaq Bəşirqızı və Azərbaycan gülüş mədəniyyəti - 1-2/31-2007, s.186 - 187
605. Əlizadə M. Sənətçi var olmasının sehrli meqamları və "Afaq Bəşirqızı" fenomeninin parametrləri - 3-4/33-2007, s. 168 - 170
606. Əlizadə M. Uzaq proqnoz -3-4/29-2006, s.186 - 189
607. Əlizadə S. Orta əsr Bakı keramikasının (IX-XVII əsr) öyrənilmə mərhələləri - 1-2/43-2010, s. 159 - 161
608. Əmiraslanov M. "Trablis müharibəsi" və ya "Ulduz" pyesində milli xarakter tarixi-ictimai proses kontekstində - 3/76-2018, s. 47 - 50
609. Əmirxanov S. Muzey fəaliyyətinin bu günü - 3-4/21-2004, s. 206 - 209
610. Əmirova C. Caz musiqisində improvizasiyanın inkişafı - 4/69-2016, s. 45 - 47
611. Əmrahov R. Klassik fortepiano triosu janrının tipoloji keyfiyyətləri - 4/57- 2013, s. 77 - 80
612. Əmrahov R. Məmmədovun triosu (Üzeyir Hacıbəylinin xatirəsinə) - 2/59- 2014, s. 91 - 94
613. Əmrahova A. Məqalə - 2/3-2000, s. 140 - 141
614. Əmrahova A. Rəhilə Həsənovanın əsərlərinin interpretasiya problemləri - 1- 2/7-2001, s. 159 - 163
615. Əmrahova A. Premyera-2000. Konsertdən sonra düşüncələr - 2/3-2000, s. 27- 33
616. Əmrahova A. Pyer Bulez - 2/3-2000, s. 76 - 80
617. Əmrahova A. Şönberq və XX əsr dünya mədəniyyət - 1/2-2000, s. 57 - 61
618. Əmrahova A. Üslub təhlilində "cins", "növ", "freym" - 3-4/5-2000, s. 74 - 77
619. Əsədli M. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan və Türkiyə arasındakı qardaşlıq yardımlarında Y.Z.Talıbzadənin mövqeyi - 3-4/37-2008, s.136 - 141
620. Əsədova A. Türk bəstəkarı Hasan Uçarsunun yaradıcılığına baxış və əsərlərinin qısa təhlili - 3/72-2017, s. 70 - 73
621. Əsədova M. Azərbaycanın mədəniyyət siyasətinin tədqiqi məsələləri - 3/76- 2018, s. 59 - 61
622. Əsədova M. Azərbaycanın mədəniyyət siyasətində Ulu öndər Heydər Əliyevin ənənələri-2/75-2018, s. 79 - 81
623. Əsədova Y. Azərbaycan musiqişünaslarının tədqiqatlarında xalq musiqisinin janr təsnifatı - 3-4/13-2002, s. 171 - 173
624. Əsədova Z. Keçmişin unudulmuş səsləri - 3-4/17-2003, s. 245 - 246
625. Əsədova Z. Muzeyin xatirə kitabından sətirlər - 1-2/7 2001, s. 225 - 227
626. Əsədullayev A. Muğam janrının tədrisi problemləri - 3-4/9-2001, s. 175 - 177
627. Əsədullayev A. Vokal - instrumental muğam - dəstgahlar və instrumental muğamların tədqiqi məsələlərinə bir baxış - 2/47-2011, s. 59 - 65
628. Əsədullayev M. Sahibini itirmiş kaman - 3-4/25-2005, s. 222 - 223
629. Əsədullayev T. Muğam ifaçılıq sənəti - 4/73-2017, s. 17 - 19
630. Əsədullayev T. Kamança və digər yaylı alətlərin miniatür rəsmlərdə təsviri - 2/59-2014, s. 97 - 100
631. Əsədullayeva K. Muğam kompozisiyalarının vokal - instrumental bölmə - lərinin monodiyasına poetik metrikanın təsiri - 4/53-2012, s. 89 - 93
632. Əsgərov A. "Naxçıvan ensiklopediyası" Naxçıvanın musiqi mədəniyyəti haqqında elmi mənbə kimi - 1/58-2014, s. 67 - 68
633. Əsgərov A. Naxçıvanda ifaçılıq sənətinin inkişafında musiqi təhsili müəssisələrinin rolu - 1/62-2015, s.120 - 123
634. Əsgərov A. Naxçıvan maddi və mənəvi mədəniyyətinin musiqi tarixində yeri və rolu (ardı) - 2/71-2017, s. 27 - 31
635. Əsgərov A. Naxçıvan maddi və mənəvi mədəniyyətinin musiqi tarixində yeri və rolu (ardı) - 4/73-2017, s. 62 - 66
636. Əsgərov A. Naxçıvan maddi və mənəvi mədəniyyətinin musiqi tarixində yeri və rolu - 1/70-2017, s. 57 - 59
637. Əsgərov A. Naxçıvan maddi və mənəvi mədəniyyətinin musiqi tarixində yeri və rolu (ardı) - 3/72-2017, s. 47 - 50
638. Əsgərov A. Naxçıvan Muxtar Respublikasında ənənəvi muğam ifaçılığının inkişafına dair - 2/63-2015, s. 52 - 55
639. Əsgərov A. Naxçıvan Muxtar Respublikasının müasir musiqi mədəniyyəti - 2/59-2014, s. 76 - 78
640. Əsgərov A. Naxçıvan musiqi folklorunda "Haxışta" janrının ifaçılıq xüsusiyyətlərinə dair - 4/65-2015, s. 71 - 74
641. Əsgərov A. Naxçıvanın musiqi-ifaçılıq sənətinin sistemləşdirilməsi və təsnifatı - 4/61-2014, s. 16 - 18
642. Əsgərov A. Naxçıvan musiqi mədəniyyətində yallı rəqsi (ardı) - 2/75-2018, s.51 - 54
643. Əsgərov A. Naxçıvan musiqi mədəniyyətində Yallı rəqsi (ardı var) - 1/74- 2018, s. 35 - 39
644. Əsgərov A. Naxçıvan və Türkiyə "Yallı" rəqslərinin müqayisəli tədqiqinə dair (ifaçılıq aspekti) - 2/67-2016, s. 14 - 17
645. Əsgərova F. Üzeyir hacıbəyov və Məhəmməd Füzulinin "Leyli və Məcnun"u - 1-2/35-2008, s. 64 - 65
646. Əsgərova N. Cazin tarixi: mənbələrdən müasirliyə qədər - 1/70-2017, s.59 - 62
647. Əzimli F. İyirminci əsrin əvvəllərində xalq musiqi təhsilinin vəziyyəti (1901- 1920) - 1-2/35-2008, s. 166 - 167
648. Əzimli F. Kərimov M. Muğam ifaçılığı sənətində xanəndə və sazəndə dəstələrinin rolu - 3-4/33-2007, s. 128 - 130

649. Əzimova K. Böyükəğa Mirzəzadənin "Bahar" tablosunda rəqs elementlərinin analizi - 2/75-2018, s. 33 - 34
650. Əzizbəyli R. Estradanın təşəkkülü və inkişaf istiqamətləri - 3-4/21-2004, s.198 - 200
651. Əzizova S. Məqalə - 2/3-2000, s. 147 - 148
652. Əzizova S. "Milli rəqs sənətimizin ulduzu" (Əminə Dilbazi) - 1/2-2000, s. 80 - 82
653. Fərəcov S. Arzular gerçəkləşəndə - 1-2/43-2010, s. 194 - 196
654. Fərəcov S. Belə bir məktəb var... - 1-2/7-2001, s. 173 - 175
655. Fərəcov S. Böyük arzularla yaşayan insan - 1/54-2013, s. 32 - 33
656. Fərəcov S. Cavidin musiqi dünyası - 1-2/15-2003, s. 42 - 43
657. Fərəcov S. Əgər onlar da tamamlansaydı, yaşasaydı - 1-1999, s. 21 - 23
658. Fərəcov S. Əsrin yaşadı, əsri yaşadı - 1-2/11-2002, s. 163 - 168
659. Fərəcov S. İlləri təbəssümlə qarşılayan dostum - 3/60-2014, s. 56 - 57
660. Fərəcov S. "Qu nəğməsi" (Böyük Üzeyir bəy Hacıbəyovun işıqlı xatirəsinə) - 1-2/27-2006, s. 19 - 27
661. Fərəcov S. Müəllimlərimdən biri (Bəstəkar Əziz Əkbər Əzizlinin xatirəsinə) - 2/55-2013, s. 19 - 20
662. Fərəcov S. Sənətinə vərğünluqla - 3/44-2010, s. 113
663. Fərəcov S. "Şeyx Sənan" operasının librettosu. İlk nəşrə ön söz - 3/44-2010, s. 21
664. Fərəcov S. Ü. Hacıbəyli adına ev muzeyindən "Əsli və Kərəm" haqqında - 1- 2/43-2010, s. 193 - 194
665. Fərəcov S. Ü. Hacıbəyovun Ev - muzeyindən... - 3-4/25- 2005, s. 304- 305
666. Fərəcov S. Üzeyir Hacıbəyov və erməni sənətçilərinin "mədəni" təcavüzü - 3- 4/5-2000, s. 30 - 33
667. Fərəcova H. Üzeyir musiqisinin inciləri - 2/63-2015, s. 102 - 103
668. Fərəcova L. Azərbaycanda Dövlət xor kapellası bu gün - 1-1999, s. 82 - 86
669. Fərəcova L. (materialı hazırladı) Azərbaycanda opera teatrı-dünən, bu gün, sabah - 1-1999, s. 64 - 68
670. Fərəcova L. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin virtual aləmi - 3- 4/13-2002, s. 214- 218
671. Fərəcova L., Əliqızı S. (materialı hazırladı) Xor musiqi plenumu - 3-4/9- 2001, s.4 - 6
672. Fərəcova L. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1-2/15-2003, s. 28 - 30
673. Fərəcova L. Ürəkləri fəth edən bəstəkar - 1-2/15-2003, s. 40 - 41
674. Fərəcova L. Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriya- sında xor dirijorluq kafedrasının yaradılması tarixindən - 1-2/15-2003, s. 163 - 167
675. Fərəcova L. Vokalçıların Bülbül adına II beynəlxalq müsabiqəsi - 1-2/7- 2001, s. 3 - 20
676. Fərəcova L. "Yamaha music" - Azərbaycan - 1-2/11- 2002, s. 232 - 234
677. Fərəcova L. Yeni sayt internet səhifələrində - 3-4/5-2000, s. 24 - 26
678. Fərəcova L. WEB-sayt "Vaqif Mustafazadə" - 2/3-2000, s. 92 - 93
679. Fərzəyeva S. Azərbaycan folklor nümunələrinin toplanma ənənəsi (cənub bölgəsi) - 1-2/31-2007, s. 156 - 157
680. Fətullayeva P. "Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünaslarının" elektron kataloqu - 4/69-2016, səh. 73 - 74

681. Fətullayeva P. Azərbaycan musiqisində multi-kultural dəyərlər - 4/69-2016, səh. 75 - 76
682. Fətullayeva P. Qara Qarayevin "Çılğın qaskoniyalı" mütəxəssisin üslub xüsusiyyətlərinə dair - 2/63-2015, s. 87 - 90
683. Fətullayeva P. Teatr musiqisi müasir teatr prosesləri kontekstində - 3-4/41- 2009, s.170 - 172
684. Fortepiano sinfində tələbənin texniki bacarıq və vərdislərinin inkişafı - 3- 4/21- 2004, s. 251 - 254
685. Güləhmədov S. Adnan Sayqunun instrumental musiqisində ikinci simli kvartetin rolu - 4/49-2011, s. 88 - 90
686. Göyüşov C. Üzeyir Hacıbəylinin "Cahargah" fantaziyasında tar alətinin rolu - 1/74-2018, s. 63 - 65
687. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən tədbirlərin hesabatı (iyun 2017 - noyabr 2017) - 4/73-2017, s. 3 - 16
688. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən tədbirlərin siyahısı (noyabr 2017 - aprel 2018) - 2/75-2018, s. 3 - 13
689. Hacıxanoğlu İ. Azərbaycan bəstəkarlarının ocağı - 3-4/41-2009, s. 15 - 17
690. Hacıxanoğlu İ. Bakıda Beynəlxalq muğam bayramı - 1-2/39-2009, s. 4 - 7
691. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3-4/41-2009, s. 27 - 32
692. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1-2/43-2010, s. 9 - 14
693. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3/44-2010, s. 35 - 39
694. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1/46-2011, s.
695. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3/48-2011, s. 13 - 17
696. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1/50-2012, s. 43 - 50
697. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3/52-2012, s. 39 - 40
698. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 2/55-2013, s. 7 - 15
699. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3/56-2013, s. 8 - 12
700. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1/58-2014, s. 71 - 74
701. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3/60-2014, s. 14 - 17
702. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1/62-2015, s. 22 - 32
703. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3/64-2015, s. 7 - 12
704. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1/66-2016, s. 50 - 52
705. Hacıxanoğlu İ. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 2/71-2017, s. 63 - 71
706. Hacıllı Ü. Azərbaycan bəstəkarı Qalib Həsən Məmmədovun Norveçdə fəaliyyəti - 2/67-2016, s. 114 - 116
707. Hacıyev R. Azərbaycanda kontrabas ifaçılığı sənəti - 3-4/29-2006, s. 106 - 108
708. Hacıyev R. İlyas Hüseynov - 80 (İlyas Hüseynovun simasında Azərbaycanda kontrabas məktəbi) - 3-4/21-2004, s. 249 - 251
709. Hacıyev R. Rifat Komaçkov - 3- 4/13-2002, s. 226-227
710. Hacıyev S. Respublika uşaq musiqi, incəsənət məktəblərinin XXI əsrdə inkişaf yolu və perspektivləri barədə düşüncələr - 1/2-2000, s. 124 - 125

711. *Hacıyev Ş.* Azərbaycan xalq musiqisi nümunələrinin statistik araşdırılması - 1-2/39-2009, s. 114 - 116
712. *Hacıyeva K.* Gənc bəstəkarlarımızın sənət düşüncələri - 2/3-2000, s. 9 - 11
713. *Hacıyeva K.* Rəhilə Həsənovanın solo orqan üçün "Qəsida" simfoniyası - minimalizm rakursundan - 1-2/35-2008, s. 101 - 104
714. *Hacıyeva K.* Seriyanın tarixinə dair və onun Azərbaycan musiqisinə sirayəti - 2/63-2015, s. 90 - 93
715. *Hacıyeva M.* Aşıq sənəti-Azərbaycanda musiqi təfəkkürü fəlsəfi mədənniyyət fenomenidir - 3-4/25-2005, s. 189 - 191
716. *Hacıyeva M.* Cövdət Hacıyevin musiqi təfəkkürünün simfoniya janrında təcəssümünü tapmış fəlsəfi mahiyyəti - 1-2/27-2006, s. 55 - 57
717. *Hacıyeva M.* Rəhilə Həsənovanın musiqi təfəkkürünün yeni yollarının axtarışında - 3-4/29-2006, s. 99 - 100
718. *Hacıyeva M.* Yaxın tariximizin qəhrəmanı - Hüseynqulu Sarabski (Rzayev) - 2/71 - 2017, s. 32 - 36
719. *Hacıyeva Ş.* Azərbaycanda balet janrının təşəkkülü və inkişafı - 2/47-2011, s.114 - 117
720. *Hacıyeva Ş.* Tofiq Bakıxanovun birpərdəli baletlərinə dair - 1-2/31-2007, s.127 - 129
721. *Hacıadə H.* Qurbansız qalan tar - 3-4/5-2000, s. 144 - 147
722. *Hafizova S.* Üzeyir Hacıbəyov deputat kimi - 3-4/33-2007, s. 26 - 28
723. *Heydərova A.* Dahi bəstəkarın ev muzeyinə həsr olunmuş 30 il - 4/61-2014, s.96 - 97
724. *Heydərova Ş.* Aşef Zeynallı - violonçel üçün əsər yazmış ilk professional Azərbaycan bəstəkarıdır - 3-4/41-2009, s. 178 - 180
725. *Heydərova Ş.* Azərbaycan simli kvartetin yaranması və inkişafı tarixindən səhifələr - 3-4/21- 2004, s. 225 - 228
726. *Heydərova Ş.* Böyük musiqiçi, violonçelist və müəllim - Sabir Əliyev (1928- 1983) - 3-4/41-2009, s. 180 - 182
727. *Heydərova Ş.* "Dirijorluq pultuna M. Rostropoviç ilahi qüvvə, tale aparırdı" - 1-2/23- 2005, s. 252- 254
728. *Heydərova Ş.* "Əziz dostum, Üzeyir!" L. Rostropoviç və Ü. Hacıbəylinin dostluq və yaradıcılıq əlaqələrinə həsr olunur - 3/48-2011, s. 65 - 68
729. *Heydərova Ş.* F. Şopenin musiqili avtoqrafı - 4/53-2012, s. 42 - 44
730. *Heydərova Ş.* Heydər Əliyev və Mstislav Rostropoviç - 1-2/35-2008, s. 18 - 19
731. *Heydərova Ş., Kərimova K. L.* Rostropoviç və A. Zilotinin yaradıcılıq əlaqələri - 1-2/23-2005, s. 36 - 40
732. *Heydərova Ş., Kərimova K.* Maestro Rostropoviç L. və M.Rostropoviçlərin ev muzeyində D.D.Şostokoviçin 100 illiyinə həsr olunmuş tədbirdə iştirak etdi - 1-2/27-2006, s. 304 - 305
733. *Heydərova Ş. L. və M.* Rostropoviçlərin ev - muzeyində maestroya həsr olunmuş süjetli xalçanın təqdimat mərasimi keçirildi - 3-4/21- 2004, s. 254 - 255
734. *Heydərova Ş. L. və M.* Rostropoviçlərin ev muzeyində musiqi gecələri - 3- 4/41-2009, s. 182 - 183
735. *Heydərova Ş.* Muzeylərdə... L. və M. Rostropoviçlərin ev muzeyində unudul- maz görüşlər və musiqi gecələri (2014-2015-ci illər) - 4/65-2015, s. 17 - 20
736. *Heydərova Ş. L. və M.* Rostropoviçlərin ev - muzeyinin açılışı haqqında məlumat- 1-2/11- 2002, s. 231 - 232
737. *Heydərova Ş. L.* Rostropoviçlərin ev muzeyinin tarixində yeni səhifə - 3-4/33-2007, s. 209 - 210
738. *Heydərova Ş. L. və M.* Rostropoviçlərin ev muzeyinin 10 illik tarixinə bir nəzər - 1-2/39-2009, s. 186 - 187
739. *Heydərova Ş. L.V.* Rostropoviçin həyatından yeni səhifələr (1914-1916-cı illər) - 1-2/31-2007, s. 213 - 214
740. *Heydərova Ş.* "Mən öz vətənim - Azərbaycanı sevirem" - 1-2/39-2009, s.183 - 186
741. *Heydərova Ş. M.* Rostropoviç yenidən vətənə gəldi - 1-2/23- 2005, s. 254- 255
742. *Heydərova Ş.* Rostropoviçlərin nəsil şəcərəsi - 3-4/9-2001, s. 17 - 21
743. *Həmidova V.* Qara Qarayev - 100 Pianoçuların V Respublika elmi-ifaçılıq müsabiqəsi - 1/74-2018, s. 10 - 12
744. *Həsənli F.* Müəllim - ustad (Tərlan Seyidov - 70) - 3/56-2013, s. 60 - 64
745. *Həsənov R.* Azərbaycan professional musiqisinin bəstəkar Cahangir Cahangirov yaradıcılığının rolu və əhəmiyyəti - 2/67-2016, s. 17 - 20
746. *Həsənov R.* "Rast" ailəsinə aid muğamların tədrisinə dair - 2/47-2011, s. 129 - 130
747. *Həsənov R.* Tarzən Mirzə Fərəc - 1-2/35-2008, s. 193 - 195
748. *Həsənova A.* Azərbaycan xalça sənətinin ümumşərq bədii ənənələri ilə qarşılıqlı əlaqəsi - 4/49-2011, s. 63- 65
749. *Həsənova A.* Azərbaycan xalq məişət mahnılarına bir nəzər - 3-4/33-2007, s.133 - 134
750. *Həsənova A.* Azərbaycan xalq məişət mahnılarında şüştər və çahargah ladlarından istifadə məsələləri - 1-2/31-2007, s. 172 - 174
751. *Həsənova A.* Listin h-moll sonatasının ifaçılıq şərhinə dair - 3/68-2016, s. 83- 85
752. *Həsənova A.* Rus elmi Şərq mədəniyyəti haqqında - 2/47-2011, s. 74 - 76
753. *Həsənova C.* Arif Babayev - 70 - 1-2/35-2008, s. 131 - 132
754. *Həsənova C.* Aşef Zeynallının əsərlərində milli lad-intonasiya xüsusiyyətləri - 1-2/19-2004, s. 52 - 54
755. *Həsənova C.* Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi dilində lad amili - 3-4/21- 2004, s. 100 - 101
756. *Həsənova C.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı - 75 - 3-4/41-2009, s. 24 - 26
757. *Həsənova C.* Azərbaycan xalq mahnıları karaoke oxuyur - 1/46-2011, s.4 - 8
758. *Həsənova C.* "Azərbaycanın epistolıyars irsi" internet layihəsinin təqdimatı - 3-4/37-2008, s. 186 - 188
759. *Həsənova C.* "Azərbaycan tarixinin canlı səsləri" internet saytının təqdimat mərasimi - 1-2/31-2007, s. 203 - 206
760. *Həsənova C.* Bülbül Azərbaycan professional vokal sənətinin banisidir - 1- 2/7-2001, s. 27 - 28
761. *Həsənova C.* Cavanşir Quliyevin mahnıları - 1/46-2011, s. 97 - 98
762. *Həsənova C.* Elmi konfrans - 3-4/17-2003, s. 230 - 231
763. *Həsənova C.* Etnomusiqişünas - 1-2/19-2004, s. 132 - 134
764. *Həsənova C.* Əfrasiyab Bədəlbəylinin "Musiqi lüğəti" veb-saytı internetdə - 1-2/35-2008, s. 68 - 75
765. *Həsənova C.* "Əfrasiyab Bədəlbəyli" veb-saytının təqdimatı - 3-4/33-2007, s.20 - 26
766. *Həsənova C.* Fikrət Əmirovun musiqimiz haqqında düşüncələri - 1-2/11- 2002, s. 90 - 93
767. *Həsənova C.* Gələcəyə ünvanlanan yaradıcılıq (Tariyel Məmmədov - 60) -1- 2/39-2009, s. 79 - 81
768. *Həsənova C.* Görkəmli musiqişünas-alim (Ramiz Zöhrabov - 80). 1/78 - 2019, s.110-112

769. *Həsənova C.* Xəyyam Mirzəzadə dünyamız və musiqimiz haqqında - 3-4/25- 2005, s. 181 - 186
770. *Həsənova C.* (materialı hazırladı). İnsanlara gözəlik hissi aşılaraq alim (T.Məmmədovun G. Abdullazadə ilə müsahibəsi) - 3-4/29 - 2006, s. 75 - 79
771. *Həsənova C.* "Qarabağ xanəndələri" layihəsi - 1-2/23-2005, s. 216 - 219
772. *Həsənova C.* "Leyli və Məcnun" operası Üzeyir Hacıbəyovun lad nəzəriyyəsinin təşəkkülündə ilkin mərhələ kimi - 1-2/35-2008, s. 150 - 153
773. *Həsənova C.* Məktəb-studiyanın 25 illiyi münasibətilə Uşaq Musiqi Festivalı - 1-2/27-2006, s. 294 - 297
774. *Həsənova C.* Məmmədsaləh İsmayılovun elmi yaradıcılığında lad-məqam quruluşlarının tədqiqinə dair - 4/45-2010, s.161- 167
775. *Həsənova C.* Milli konservatoriya: reallıqlar və perspektivlər - 1-2/15-2003, s. 160 - 162
776. *Həsənova C.* Milli musiqi mədəniyyətimizin qorunması yolunda mühüm addım - 1-2/23- 2005, s. 225 - 227
777. *Həsənova C.* "Muğam ensiklopediyası" layihəsi - 1-2/39-2009, s. 82 - 83
778. *Həsənova C.* Muğam kökləri və ladlar - 1-2/43-2010, s.139 - 143
779. *Həsənova C.* Muğamşünaslığın üfqləri (Ramiz Zöhrabov - 70) - 1-2/39- 2009, s. 76 - 79
780. *Həsənova C.* Musiqi alətlərimizə dair yeni bilgiler - 3-4/33-2007, s. 192 - 193
781. *Həsənova C.* Musiqili rəsmlər - 1-2/43-2010, s. 203
782. *Həsənova C.* (materialı hazırladı). Müsahibə (T. Məmmədovun Ramiz Məlikaslanovla müsahibəsi) - 3-4/17-2003, s. 240 - 244
783. *Həsənova C.* Müstəqillik dövründə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyəti. 1/78 - 2019, s. 4 - 9
784. *Həsənova C.* Professor Təriyel Məmmədovun gördüyü işlərin miqyasını dərk etmək üçün "Musiqi Dünyası" ünvanlı saytlara daxil olmaq kifayətdir. 1/78 - 2019, s. 85 - 88
785. *Həsənova C.* Rəsul Rzanın yaradıcılığı virtual məkanda - 4/45-2010, s. 231 - 232
786. *Həsənova C.* Ustad tarzənin dərsləri vəsaiti - 1-2/43-2010, s. 199 - 200
787. *Həsənova C.* Üzeyir bəyin yetirməsi (Əşrəf Abbasov - 90) - 3/44-2010, s. 55 - 58
788. *Həsənova C.* Üzeyir Hacıbəylinin "Əsli və Kərim" operası - "İpək yolu" II Beynəlxalq Musiqi Festivalında - 3/48-2011, s. 62 - 65
789. *Həsənova C.* Üzeyir Hacıbəyov internet portalının təqdimat mərasimi - 3- 4/25-2005, s. 4 - 12
790. *Həsənova C.* Üzeyir Hacıbəyovun "Arşın mal alan" musiqili komediyasında milli ladların təzahür formalarına dair - 3-4/17-2003, s. 148 - 151
791. *Həsənova C.* Üzeyir Hacıbəyovun elmi irsində məqam və muğam terminlərinin şərhinə dair - 3-4/37-2008, s. 84 - 89
792. *Həsənova C.* Ü.Hacıbəyovun "Koroğlu" operasında lad funksionallığının bir aspektinə dair - 1-2/31-2007, s. 65 - 67
793. *Həsənova C.* Ü.Hacıbəyovun "Koroğlu" operasında musiqi dilinin lad xüsusiyyətləri - 3-4/33-2007, s. 51 - 53
794. *Həsənova C.* Üzeyir Hacıbəyovun "Leyli və Məcnun" operasında muğam və milli lad uyğunluğunun bəzi məsələləri - 1-2/15-2003, s. 195 - 200
795. *Həsənova C.* Üzeyir Hacıbəyovun musiqisində melodik lad modulyasiyalara dair - 3-4/29-2006, s. 15 - 17
796. *Həsənova C.* Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında lad probleminə bir baxış - 3-4/25-2005, s. 41 - 45
797. *Həsənova C.* Sənətkarın xatirələri - 3-4/17-2003, s. 207 - 208
798. *Həsənova C.* S. Fərəcovun "Bir günlük siğə" musiqili komediyası - 1-2/23- 2005, s. 238- 240
799. *Həsənova C.* Şəmsi Bədəlbəylinin xatirəsini əbədiləşdirən memorial sayt - 1/46-2011, s.8 - 11
800. *Həsənova C.* Turizm fəaliyyətində xalq musiqisinin rolu (F. Xalqzadə ilə müsahibə) - 3-4/21- 2004, s. 244- 246
801. *Həsənova C.* Yeni əsərlər, yeni nəşrlər, yeni tamaşalar və ya Sərdar Fərəcovun sənət uğurları - 1/46-2011, s. 101 - 103
802. *Həsənova-Hüseynova L.* Bakı Musiqi Akademiyasının Tələbə Simfonik Orkestri - 1-2/27-2006, s. 297 - 298
803. *Həsənova-İsmayılova C.* Əşrəf Abbasov-80 - 2/3-2000, s. 61 - 63
804. *Həsənova-İsmayılova C.* Fikrət Əmirov - Azərbaycan musiqisinin korifeyi - 3-4/13-2002, s. 25 - 31
805. *Həsənova-İsmayılova C.* G.G.Şaroyev adına 35 sayılı onbirlik musiqi məktəbi: ənənələrin davamı - 3-4/9-2001, s. 168 - 174
806. *Həsənova-İsmayılova C.* Xəzər balladası - 1-2/11- 2002, s. 227 - 230
807. *Həsənova-İsmayılova C.* Qara Qarayev və musiqi folkloru - 3-4/9-2001, s. 96- 98
808. *Həsənova-İsmayılova C.* Məqalə - 3-4/5 2000, s. 204 - 206
809. *Həsənova-İsmayılova C.* Ömrün səhifələri - 3- 4/13-2002, s. 223- 224
810. *Həsənova-İsmayılova C.* Tofiq Bakıxanov - 70 - 1-2/7-2001, s. 79 - 84
811. *Həsənova L.* Hacı Xanməmmədovun tar ilə simfonik orkestr üçün 5 saylı konsertinin bəzi üslub xüsusiyyətləri - 1-2/31-2007, s. 62 - 65
812. *Həsənova L.* "Qız qalası": III minilliyə vəsiqə - 1/2 - 2000 s. 29 - 35
813. *Həsənova L.* Tar ilə simfonik orkestr üçün konsertlərin yaranma və inkişaf tarixinə bir nəzər - 1-2/35-2008, s. 116 - 119
814. *Həsənova L. V. P.* Qolubiçenko ilə müsahibəsi - 1-2/7 2001, s. 217 - 222
815. *Həsənova N.* Azərbaycan xalq çalğı aləti qanun hordofonlar sisteminə - 4/69-2016, s. 6 - 9
816. *Həsənova N.* Azərbaycan xalq musiqisi qanun aləti üzrə tədris proqramlarında - 4/65-2015, s. 10 - 12
817. *Həsənova N.* Fikrət Əmirovun fortepiano əsərlərinin musiqi dilinin xüsusiyyətləri - 4/69-2016, s. 53 - 55
818. *Həsənova N.* Musiqi lüğətlərində qanun alətinə dair məlumatlar - 3/64-2015, s. 73 - 76
819. *Həsənova O.* Cavanlara söz (C.Allahverdiyevlə müsahibə) - 1-2/31-2007, s.16 - 18
820. *Həsənova R.* Azərbaycan qadın bəstəkarlarının yaradıcılığı İNTERNET səhifələrində - 1-2/15-2003, s. 22
821. *Həsənova R.* Mandala - musiqi təfəkkürü tiplərinin dünyəvi simvolu kimi - 1-2/35-2008, s. 96 - 98
822. *Həsənova R.* Musiqi təfəkkürü tipologiyası və musiqi səsi spektrinin qapalı dünyası - 3-4/25-2005, s.140 - 143
823. *Həsənova R.* Səs dalğası mükəmməl informasiya məkanıdır - 3-4/21-2004,s.188 - 191
824. *Həsənova R.* Yeni təhlil istiqamətlərinin izi ilə - 1-2/27-2006, s. 261 - 264
825. *Həsənova R.* Zümrüd Dadaşzadənin "Biz də bu

dünyanın bir hissəsiyik" kitabı haqqında düşüncələr - 3-4/21-2004, s. 217 - 219

826. *Həsənova S.* Azərbaycan atalar sözü və məsələlərinin toplanılması, nəşri və tədqiqi tarixindən - 2/55-2013, s. 82 - 84

827. *Həsənova Ş.* Ənənə və novatorluq problemi kontekstində Musa Mirzəyevin orkestr əsərlərinin bəzi xüsusiyyətləri - 1/2/39-2009, s. 69 - 71

828. *Həsənova Ş.* Görkəmli alimin yeni monoqrafiyası: Zemfira Safarova. «Muzikalnə nauka Azerbaydjana. XIII-XX veka» - 4/57-2013, s. 97 - 99

829. *Həsənova Ş.* Musa Mirzəyev tənqidçi-publisist kimi - 1-2/35-2008, s. 99 - 101

830. *Həsənova Ş.* Tarix və müasirlik prizmasından Tofiq Quliyevin mahnı yaradıcılığına bir baxış - 1-2/43-2010, s. 106 - 108

831. *Həsənova Ş.* Unudulmaz alim - 1-2/43-2010, s. 31

832. *Həsənova Ş.* Zemfira Səfərova: Görkəmli alim, vətəndaş, Azərbaycan musiqisinin yorulmaz tədqiqatçısı və təbliğatçısı - 1/50-2012, s. 88 - 90

833. *Həsənova Ş.* 90 illik şərəfli yol keçmiş tədris ocağı - Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası - 1/50-2012, s. 15 - 19

834. *Həsənova T.* "Koroğlu" - 70 - 3-4/33-2007, s. 29 - 30

835. *Həsənova T.* Üzeyir Hacıbəyovun ev muzeyi - 30 - 1-2/27-2006, s. 301 - 304

836. *Həsənova T.* Üzeyir ocağında "Leyli və Məcnun" işığı - 1-2/35-2008, s. 66 - 67

837. *Həsənova Y.* Azərbaycan Bəstəkarlar ittifaqının Lənkeran təşkilatından yazır- lar... - 3-4/13-2002, s. 8

838. *Həsənzadə X.* Anton Rubinşteyn-170 - 1/2-2000, s. 53 - 54

839. *Həsənzadə X.* Kazan-tatar xalq mahnılarında ümumtürk intonasiya əlaqələrinin izləri - 1-2/27-2006, s. 158 - 161

840. *Həsənzadə X.* Şopen-190. Danışan səslər - 2/3-2000, s. 73 - 74

841. *Həşimov A.* Məqalə - 1-2/7 2001, s. 205 - 206

842. *Həşimova-Kəbirlinskaya E.* Sehrli məqamlar... - 3-4/21-2004, s. 154 - 157

843. *Hidayətova F.* Fərdi fərqlənmələr və bərabərlik ideyası - 3/60-2014, s. 63

844. *Hidayətova F.* Genealogiya və istedad - 3/56-2013, s. 100 - 102

845. *Hidayətova F.* İstedadın multiplikativ modeli - 4/57-2013, s. 68 - 69

846. *Hidayətova F.* Mənim səm, çalışma və yaradıcılıq - 4/61-2014, s. 51 - 54

847. *Hidayətova F.* Musiqi qabiliyyətlərinin tərbiyəsinin problemləri - 1/54-2013, s. 134 - 136

848. *Hidayətova F.* Musiqi və tərbiyə - 2/55-2013, s. 85 - 87

849. *Hümbətov V.* Müstəqillik dövründə yaranmış tarixi mövzulu xor əsərlərində janrların sintezi məsələləri - 4/69-2016, s. 62 - 64

850. *Hümbətov V.* Sərdar Fərəcov "Vətən dara düşəndə" - 2/67-2016, s. 117 - 120

851. *Hümbətova A.* Ramiz Mustafayevin xor üçün xalq mahnı işləmələrinin səciyyəvi xüsusiyyətləri - 2/71-2017, s. 9 - 11

852. *Hümbətova K.* "Nə yaxşı Azərbaycanda belə musiqini yaradanlar hələ var"... - 3-4/33-2007, s. 96 - 97

853. *Hümmətova N.* Şəfiqə Axundovanın mahnı yaradıcılığı - 2/55-2013, s. 104 - 106

854. *Hüseynəliyeva A.* Gözəl əxlaq və zəngin biliyi ilə peşəsinə bağlı pedaqoq - 2/51-2012, s. 18 - 19

855. *Hüseynli Ş., Kərimova N.* Totalitar mədəniyyət və musiqi - 1-2/15-2003, s. 218 - 225

856. *Hüseynov Ə.* Poetik nitqin harmoniyası: Musiqi və təsvir - 3-4/33-2007, s. 160 - 163

857. *Hüseynov İ.* Asudəvaxt mədəniyyətinin formalaşmasında milli və dünyəvi ənənələrin rolu (ardı) - 3-4/21-2004, s. 191 - 198

858. *Hüseynov İ.* Asudəvaxt mədəniyyətinin formalaşmasında milli və dünyəvi ənənələrin rolu - 3-4/33-2007, s. 177 - 179

859. *Hüseynov İ.* Azərbaycan milli adət və ənənələrinin bədii estetik mahiyyəti - 1-2/15-2003, s. 232 - 235

860. *Hüseynov İ.* Dünya muzeylərinin inkişafının tarixi mərhələləri - 1/70-2017, s. 52 - 57

861. *Hüseynov İ.* Heydər Əliyev və milli - mənəvi dəyərlərimiz - 4/45-2010, s. 202 - 210

862. *Hüseynov İ.* Kulturologiya elmi və onun tarixi kökləri - 1-2/43-2010, s. 152 - 156

863. *Hüseynov İ.* Kulturologiya və sivilizasiya - 2/47-2011, s. 91 - 95

864. *Hüseynov İ.* Mədəniyyət müəssisələrində müasir adət və ənənələrin yeri və onların inkişaf dialektikası - 1-2/27-2006, s. 214 - 218

865. *Hüseynov İ.* Müasir mədəniyyətin tarixi-ənənəvi əsasları - 1-2/19-2004, s. 159 - 171

866. *Hüseynov İ.* Tətbiqi kulturologiya və sosioloji tədqiqatlar - 3-4/17-2003, s. 178 - 188

867. *Hüseynov R.* Əfrasiyab Bədəlbəyli universitetinin köhnəlməyən dərsləri - 3/76-2018, s. 20 - 30

868. *Hüseynov R.* İkinci nəfəs - 1/2-2000, s. 121

869. *Hüseynov R.* Qohumluq - 1/2-2000, s. 112 - 114

870. *Hüseynov Ş.* Açılmamış səhifələr ("Arşın mal alan"la bağlı bir əhvalat barədə) - 1-1999, s. 19 - 20

871. *Hüseynov Ş.* Böyük sənətkar mənəviyyatımızda yaşayır. Zülfü Adigözəlov - 100. - 1/2-2000, s. 119 - 120

872. *Hüseynov Ş.* Əhməd bəy Ağaoğlunun aşiq sənətinə kulturoloji baxışları - 1- 1999, s. 125 - 126

873. *Hüseynov Ş.* Əhməd bəy Ağaoğlunun kulturoloji baxışları (ikinci məqalə) - 2/3-2000, s. 110

874. *Hüseynov Ş.* Əhməd bəy Ağaoğlunun mədəniyyət haqqında kulturoloji baxışları (birinci məqalə) - 1/2-2000, s. 78 - 79

875. *Hüseynov Ş.* Əhməd bəy Ağaoğlu və mədəniyyətin Şərq-Qərb problemi - 3- 4/5-2000, s. 172 - 174

876. *Hüseynova A.* Azərbaycan musiqisini Amerikada yaşadan sənətkar - 1-2/23- 2005, s. 116 - 122

877. *Hüseynova A.* Birincilərə ehtiramla: Müslüm Maqomayev - 1-2/27-2006, s. 136 - 138

878. *Hüseynova A.* Fərəngiz Əlizadə yaradıcılığının estetik və üslub məcrası - 1- 2/31-2007, s. 84 - 90

879. *Hüseynova A. M.* Maqomayev. Əsrlərin ayrıncıdan bir nəzər - 1-1999, s. 16 - 18

880. *Hüseynova A.* "Musiqi palitrası"nın əlvan boyaları - 1-2/19-2004, s. 189 - 190

881. *Hüseynova A.* Musiqiyə həsr olunmuş iki tale - 1-2/19-2004, s. 140 - 146

882. *Hüseynova A.* Müslüm Maqomayevin həyatının son illəri məktubların aynasında - 3-4/5-2000, s. 27 - 29

883. *Hüseynova A.* Tarixi anaraq gələcəyi düşünmək - 3-4/25- 2005, s. 311 - 214

884. *Hüseynova C.* İmperator Rus musiqi cəmiyyətinin Bakı şöbəsinin strukturu, tədris konsepsiyası - 3/52-2012, s. 124 - 125

885. *Hüseynova C.* Rus musiqi cəmiyyətinin Bakı şöbəsinin 105 illiyi - 3-4/29- 2006, s. 97 - 99

886. *Hüseynova D.* Azərbaycan ladlarının diatonik

imkanlarına əsaslanan akkord dairəsi - 1-2/27-2006, s. 190 - 194

887. *Hüseynova D.* Azərbaycan ladlarının diatonik imkanlarına əsaslanan akkord dairəsi (ardı) - 3-4/29-2006, s. 62 - 64

888. *Hüseynova E.* Böyük, şərəfli yolun bir parçası - 2/51-2012, s. 25 - 27

889. *Hüseynova E.* Daha bir kitab işıq üzü gördü - 3/48-2011, s.104 - 105

890. *Hüseynova E.* Ənənəvi konfrans. Türksöylü xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri - 1/50-2012, s. 132 - 133

891. *Hüseynova E.* "İpək yolu" II Beynəlxalq Musiqi Festivalının gündəliyindən - 3/48-2011, s. 113 - 114

892. *Hüseynova E.* Mədəniyyətlərarası dialoqda ənənəvi incəsənətin rolu - 1/50- 2012, s. 131 - 132

893. *Hüseynova E.* Musiqi elmimizin Şah əsəri - 3/44-2010, s. 4 - 8

894. *Hüseynova E.* Musiqimizin gələcək nəsillərə çatdırılması şərəfli missiyadır -3/60-2014, s. 4- 6

895. *Hüseynova E.* Sən həmişə bizimləsən - 4/49-2011, s. 81- 84

896. *Hüseynova E.* Sərhədsiz elm - 4/65-2015, s. 81 - 84

897. *Hüseynova E.* Türksöylü xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri- 2/59-2014, s.112

898. *Hüseynova E.* Üzeyirşünaslığa yeni bir töhvə - 1-2/43-2010, s. 201 - 202

899. *Hüseynova E.* Viktor Belyayev və Azərbaycan xalq musiqisi - 1-2/15-2003, s. 204 - 209

900. *Hüseynova E.* Yeni nəşrlər - 4/65-2015, s. 93 - 94

901. *Hüseynova F.* Azərbaycanda Atatürk mərkəzinin yaradılması ölkələrimiz arasındakı elmi-mədəni əlaqələrin inkişafında yeni mərhələ kimi - 3-4/37- 2008, s. 165 - 166

902. *Hüseynova F.* Azərbaycan - Türkiyə mədəni-kulturoloji əlaqələri - 1-2/23- 2005, s. 183 - 187

903. *Hüseynova F.* Azərbaycan və Türkiyə elmi-mədəni əlaqələrinin inkişafında Türk Dövlət və topluluqlarının ənənəvi dostluq, qardaşlıq və əməkdaşlıq qurultaylarının roluna dair - 1-2/35-2008, s. 227 - 231

904. *Hüseynova F.* XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan folklorşünaslığı - 1-2/19- 2004, s. 173 - 175

905. *Hüseynova G.* Böyük səhnəyə yol açan əsər - 1-2/27-2006, s. 218 - 221

906. *Hüseynova G.* Ömrün kamillik zirvəsində (Şəhla Mahmudova - 50) - 3-4/29- 2006, s. 79 - 82

907. *Hüseynova G.* Ramiz Mirişlinin tar və simfonik orkestr üçün konsertinin bəzi üslub və janr xüsusiyyətləri - 1-2/7-2001, s. 154 - 159

908. *Hüseynova G.* Seyidova Səadət Ağə Məmməd qızı - 60 - 1-2/11- 2002, s.230 - 231

909. *Hüseynova G.* "Təhminə və Zaur" - 3-4/29-2006, s. 194 - 197

910. *Hüseynova G.* Yeni dərs vəsaiti - 4/61-2014, s. 92 - 94

911. *Hüseynova İ.* Azərbaycan - rus musiqi - mədəni əlaqələri tarixindən - 1-2/31- 2007, s. 104 - 105

912. *Hüseynova İ.* Azərbaycan teatr mədəniyyəti Rusiya mətbuatında - 3-4/33- 2007, s. 164 - 166

913. *Hüseynova K.* Fərhad Bədəlbəylinin bəstəkarlıq fəaliyyəti - 1-2/31-2007, s.138 - 141

914. *Hüseynova K.* Fərhad Bədəlbəylinin ictimai-siyasi fəaliyyəti - 3-4/33-2007, s.35 - 39

915. *Hüseynova K.* Klassik musiqimizin fədaisi - 3-4/33-2007, s. 206 - 207

916. *Hüseynova K.* Robert Şumanın yaradıcılığında vokal musiqisi - 4/49-2011, s.45 - 47

917. *Hüseynova K.* Romantizm dövrünün fortepiano sonatları (R. Şumanın 2 sayılı fortepiano Sonatasının təhlilləri əsasında) - 4/69-2016, s. 28 - 31

918. *Hüseynova Q.* Arfa Fərəc Qarayevin "Qobustan kölgələri" baletinin partiturasında - 3-4/17-2003, s. 73 - 74

919. *Hüseynova Q. X.* Mirzəzadənin "Etiraf" vokal simfonik əsəri barədə bəzi mülahizələr - 1-2/19-2004, s. 23 - 27

920. *Hüseynova L.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının inkişaf tarixində önəmli mərhələ - 3-4/25-2005, s. 103 - 107

921. *Hüseynova L.* (materialı hazırladı) Azərbaycan bəstəkarlarının yeni kamera musiqisi - 3-4/13-2002, s. 3 - 6

922. *Hüseynova L.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının tarixindən - 3-4/41-2009, s.18 - 21

923. *Hüseynova L.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Şekidə yeni bölgə təşkilatı fəaliyyətə başladı - 1-2/39-2009, s. 8

924. *Hüseynova L.* Bəstəkar Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığı musiqi festivalı müstəvisində - 1/46-2011, s. 14 - 15

925. *Hüseynova L.* Bəstəkar və müəllimi anarkən... (Ə.Hüseynzadə-90) - 3-4/29- 2006, s. 133 - 134

926. *Hüseynova L.* Böyük bəstəkar, əsl vətəndaş - 3-4/13-2002, s. 34 - 36

927. *Hüseynova L.* Elmə sadiq insan - 1-2/11-2002, s. 124 - 125

928. *Hüseynova L.* (materialı hazırladı) Gənclərin yaradıcılıq forumu - 1/2-2000, s.22 - 28

929. *Hüseynova L.* "İpək Yolu"nın sədələri və rəngləri: IV Beynəlxalq Şəki Musiqi festivalından qeydlər - 3/56-2013, s. 4 - 7

930. *Hüseynova L.* Mahnı diqqət mərkəzindədir - 2/3-2000, s. 3 - 9

931. *Hüseynova L.* Mədəniyyətlərin dialoqu - musiqi dili ilə - 3-4/37-2008, s. 11

932. *Hüseynova L.* "Məhəbbət əfsanəsi": ədəbi mənbədən baletə doğru - 3-4/17- 2003, s. 191 - 194

933. *Hüseynova L.* Naxçıvan təəssüratları: bəstəkar Tofiq Bakıxanovun yubileyindən qeydlər - 3-4/29-2006, s. 20 - 21

934. *Hüseynova L.* Sönmez musiqi ocağı - 1-1999, s. 89 - 95

935. *Hüseynova L.* Şərq-Qərb musiqi dialoqunun təntənəsi -1-2/39-2009, s. 9

936. *Hüseynova L.* Tariximizi vərəqləyərkən... - 3-4/21-2004, s. 22 - 54

937. *Hüseynova L.* Yeni ictimai-siyasi şəraitdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının rolu və əhəmiyyəti - 1-2/15-2003, s. 18 - 20

938. *Hüseynova L.* Yeni premyera, yeni uğur - 1-2/35-2008, s. 24 - 25

939. *Hüseynova L.* XII Niaqara Musiqi Festivalında Azərbaycan günləri - 3/48- 2011, s. 110 - 112

940. *Hüseynova Lətifəxanım.* İslamda musiqi məfhumu - 3-4/5-2000, s. 142 - 143

941. *Hüseynova N.* Azərbaycanda opera ifaçılığı sənətinin inkişaf istiqamətləri - 1- 2/39-2009, s. 153 - 157

942. *Hüseynova N.* Azərbaycan operasının tarixi musiqişünaslıq tədqiqatlarında - 3-4/41-2009, s. 159 - 161

943. *Hüseynova N.* Azərbaycan vokal məktəbinin yaranmasında Bülbülün rolu - 3-4/37-2008, s. 176 - 177

944. *Hüseynova N.* Təcrübəli pedaqoq və müasirimiz. Elmira Quliyevanın 85-illik yubileyinə həsr olunur - 1/54-2013, s. 22 - 24

945. *Hüseynova R.* Müasir dövrdə incəsənətin təqdimatı - 3-4/37-2008, s. 156 - 157
946. *Hüseynova R.* "Novruz" çərşənbələri və "Xan-xan" oyun tamaşası - 1-2/23- 2005, s. 197 - 200
947. *Hüseynova R.* "Novruz" çərşənbələri və "Xan-xan" oyun tamaşası - 3-4/25- 2005, s. 195 - 197
948. *Hüseynova S.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 80 illiyinə həsr olunmuş musiqi festivalı haqqında - 3/60-2014, s. 8 - 12
949. *Hüseynova S.* Milli musiqi mədəniyyətimizin fəal təbliğatçısı (Natalya Dadaşova - 60) - 1/66-2016, s. 67 - 69
950. *Hüseynova Y.* Məqalə - 3-4/5 2000, s. 213 - 215
951. *Hüseynova Z.* Musiqinin insanlara fizioloji və psixoloji təsirləri - 1-2/31- 2007, s. 198 - 199
952. *Xalıqova G.* Cavad Mircavadovun yaradıcılığının kamillik dövrü boyakarlığı - 3-4/37-2008, s. 122 - 125
953. *Xalıqova G. K.* Əhmədovun yaradıcılığının kamillik və sonrakı dövrü boyakarlığı - 1-2/35-2008, s. 201 - 205
954. *Xalıqova G.* 1940-50-ci illərdə Azərbaycan incəsənətində avanqardın formalaşması - 3-4/33-2007, s. 179 - 181
955. *Xalıqzadə F.* Ağalar Əliverdibəyovun musiqi-şünaslıq fəaliyyəti haqqında - 1-2/7-2001, s. 30 - 32
956. *Xalıqzadə F.* (materialı hazırladı) Azərbaycan - Fransa mədəni əlaqələri inkişaf edir - 1-2/15-2003, s. 215 - 217
957. *Xalıqzadə F.* Azərbaycan xalq musiqisinin toplanılmasında və yazılmasında Niyazinin rolu - 3-4/13-2002, s. 173 - 176
958. *Xalıqzadə F.* Azərbaycanın ənənəvi xalq musiqisi atlası - 3-4/17-2003, s. 152- 159
959. *Xalıqzadə F.* Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarı - 3-4/13-2002, s. 31 - 34
960. *Xalıqzadə F.* Azərbaycan milli musiqisi elektron texnologiyalarda - 1-2/19 2004, s. 203 - 204
961. *Xalıqzadə F.* "Çahargah" aləmində geşmələr - 1-2/11-2002, s. 212 - 214
962. *Xalıqzadə F.* İlisunun musiqi etnoqrafiyası dünən və bu gün - 1-2/11-2002, s.130 - 139
963. *Xalıqzadə F.* "Kitabi-Dədə Qorqud" və musiqi poetikasının bəzi məsələləri - 2/3 - 2000, s. 34 - 40
964. *Xalıqzadə F.* Qoşa qanadlı mahnılar öyrənilir - 1/58-2014, s. 69 - 70
965. *Xalıqzadə F.* Lənkəranın musiqi folkloruna daha bir baxış - 1-2/19-2004, s.105 - 112
966. *Xalıqzadə F.* Məqalə - 2/3-2000, s. 138 - 140
967. *Xalıqzadə F.* Məqalə - 3-4/5 2000, s. 210 - 211
968. *Xalıqzadə F.* Məqalə - 1-2/15-2003, s. 266- 268
969. *Xalıqzadə F.* Məqalə - 1-2/7 2001, s. 197 - 199
970. *Xalıqzadə F.* Musiqişünaslığımızın xidmətində - 3-4/21-2004, s. 107 - 110
971. *Xalıqzadə F.* Müdrikliyin başlanğıcında (Məmmədağa Umudov - 50) - 1- 1999, s. 118 - 119
972. *Xalıqzadə F.* "Simfoniyanın fəzası" ilə aydınlığa doğru - 2/3-2000, s. 119 - 120
973. *Xalıqzadə F.* Tehran elmi-bədii seminarında - 1-2/15-2003, s. 251 - 253
974. *Xalıqzadə F.* Türkoloq musiqişünasların London konfransında - 1-2/27-2006, s. 284 - 286
975. *Xalıqzadə F. Y.* Axundzadə: "Müstəqillik yollarında qoşa addımlayınq" (Y. Axundzadə ilə müsahibə) - 1-2/23- 2005, s. 248- 250
976. *Xalıqzadə F.* Yeni dərs vəsaiti - 1-2/23-2005, s. 219 - 221
977. *Xanbəyova V.* Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində süita janrı - 1-2/31- 2007, s. 147 - 148
978. *Xanlar qızı V.* "Nəsimi"dən başlanan səhifə - 1-2/43-2010, s. 164 - 166
979. *Xanoğlu V.* Elçin yaradıcılığı dünya meridianlarında -s. 17 - 19
980. *Xanoğlu V.* İlyas Əfəndiyev əsərlərinin tamaşa və ekran proyeksiyaları -1/46-2011, s.77 - 79
981. *Xanoğlu V.* "İlyas Əfəndiyev teatrı"nın estetikası - 2/59-2014, s. 56 - 59
982. *Xanoğlu V.* İlyas Əfəndiyevin nəsr əsərlərində qəhrəmanın mədəni tipologiyası - 4/53-2012, s. 59 - 61
983. *Xanoğlu V.* İlyas Əfəndiyev yaradıcılığında Cənubi Azərbaycan mövzusu - 2/55-2013, s. 88 - 90
984. *Xanoğlu V.* Qəribə taleli qəhrəmanlar (Xalq yazıçısı İlyas Əfəndiyevin "Bizim qəribə taleyimiz" pyesi haqqında düşüncələr - 2/51-2012, s. 88 - 90
985. *Xeyrullayeva R.* Pedaqogika və ifaçılıq sənəti - 1/46-2011, s. 85 - 88
986. *Xeyrullayeva R. S.V.* Raxmaninovun yaradıcılıq yolunun səhifələri - 1-2/31- 2007, s. 102 - 103
987. *Xəbərlər* - 1-2/35-2008, s. 29 - 33
988. *Xəbərlər* - 3-4/37-2008, s. 12 -17
989. *Xəbərlər* - 1-2/39-2009, s. 10 - 14
990. *Xəbərlər* - 3/68-2016, s. 18 - 32
991. *Xələfov A.* "Bənövşə oxuyur" toplusunu vərəqləyərək... - 1-2/27-2006, s. 265- 266
992. *Xələfov A.* Uşaq xor ifaçılığının yaranmasında Üzeyir Hacıbəyovun rol - 3- 4/25-2005, s. 160 - 162
993. *Xələfov A.* Uşaq xor sənətinin inkişafında xormeysterlərin rolu - 3-4/41-2009, s. 146 -148
994. *Xəlilova A.* Zaman hərəkət tələb edir - 1-2/23-2005, s. 172 - 173
995. *Xəlilova İ.* XX əsrin əvvəllərində Azərbaycandakı rusdilli mətbuat haqqında - 3-4/25-2005, s. 247 - 249
996. *Xəlilova S.* Azərbaycan fortepiano incəsənətində Elmira Əliyevanın solo ifaçılıq fəaliyyəti - 2/67-2016, s. 87 - 89
997. *Xəlilova S.* Məqalə - 3-4/5 2000, s. 208 - 210
998. *İbrazadə R., Salmanova R. L. və M. Rostropoviç-* lərin ev-muzeyində musiqili tədbirlər... - 4/53-2012, s. 108 - 111
999. *İbişova R.* Türk musiqisində lad analogiyalarının öyrənilməsi məsələləri -3/60-2014, s.30 - 31
1000. *İbrahim qızı G.* Böyük bəstəkarın ömür salnaməsi - 1-2/23- 2005, s. 235- 236
1001. *İbrahimov U.* Azərbaycanın qədim milli musiqi aləti - 2/67-2016, s. 11 - 14
1002. *İbrahimova A.* Arif Məlikovun Nazim Hikmətin birinci romans silsiləsinin bədii struktur təhlili - 4/57-2013, s. 29 - 31
1003. *İbrahimova A.* Professional bəstəkarlıq məktəbi - 1/50-2012, s. 22 - 24
1004. *İbrahimova A.* Yaradıcı uğurlarla dolu həyat. Arif Məlikov - tarix və müasirlik - 3/56-2013, s. 47 - 48
1005. *İbrahimova N.* Qurban Pirimovun yaradıcılığına bir baxış - 1-2/27-2006, s. 186 - 187
1006. *İbrahimova N.* Qurban Pirimovun yaradıcılığında "Çoban bayatı" - 3-4/33- 2007, s. 152 - 155
1007. *İbrahimova N.* Milli operanın təşəkkülündə muğam ifaçılarının rolu - 1-2/31-2007, s. 179 - 181
1008. *İbrahimova N.* Muğamların nota yazılmasında Qurban Pirimovun rolu - 3-4/29-2006, s. 124 - 125
1009. *İbrahimova S.* Azərbaycanda musiqi menecmentinin və peşəkar musiqi ifaçılığının bəzi məsələləri - 4/61-2014, s. 59 - 61

1010. *İbrahimova S.* Azərbaycan fortepiano pedaqoqikasının müasir problemləri haqqında - 4/57-2013, s. 71 - 73
1011. *İbrahimova S.* Azərbaycan müasir musiqi incəsənətində menecmentin bəzi xüsusiyyətləri - 3/72-2017, s. 58 - 61
1012. *İbrahimova S.* Azərbaycan müasir musiqi incəsənətində menecmentin bəzi xüsusiyyətləri (ardı) - 4/73-2017, s. 50 - 55
1013. *İbrahimova S.* Azərbaycan Respublikasında musiqi menecmentinin təşəkkülü və inkişafının bəzi xüsusiyyətləri - 1/66-2016, s. 114 - 122
1014. *İbrahimova S.* Azərbaycan Respublikasında musiqi menecmentinin təşəkkülü və inkişafının bəzi xüsusiyyətləri (ardı) - 2/67-2016, s. 54 - 60
1015. *İbrahimova S.* Bir ifanın cazibəsi - 4/45-2010, s. 182 - 184
1016. *İbrahimova S.* Ənənəvi muğam sənəti musiqi menecmentinin obyekt kimi - 3/60-2014, s. 82 - 84
1017. *İbrahimova S.* Kamil sənətkar heç zaman ölməz! (Vokal ifaçısı Əli Haqverdiyeva həsr olunur) - 3/76-2018, s. 35 - 40
1018. *İbrahimova S.* Klassik musiqinin təbliğində musiqi menecmentinin rolu - 4/65-2015, s. 60 - 63
1019. *İbrahimova S.* "Menecment", "İdarəetmə", "Menecer" anlayışları haqqında - 2/59-2014, s. 62 - 64
1020. *İbrahimova S.* Menecmentin funksiyaları - 1/58-2014, s. 20 - 22
1021. *İbrahimova S.* Musiqi festivallarında menecmentin funksiyaları - 1/62-2015, s. 118 - 120
1022. *İbrahimova S.* Musiqi menecmentində mədəniyyət, biznes və QHT əlaqələrinə dair - 2/63-2015, s. 43
1023. *İbrahimova S.* Musiqi menecmentinin infrastrukturuna dair - 3/64-2015, s. 35 - 38
1024. *İbrahimova S.* Nazim Əliverdibəyovun a-capella xor üçün işlədiyi "Bayatı-Şiraz"ın lad-struktur xüsusiyyətləri - 2/47-2011, s. 36 - 44
1025. *İbrahimova S.* Tariximizin qızıl əsri - 3-4/37-2008, s. 22 - 23
1026. *İbrahimova Ş.* Azərbaycan bəstəkarlarının Qarabağa həsr olunmuş əsərlərində obrazlar sistemi - 4/49-2011, s. 91 - 92
1027. *İbrahimova Ş.* Azərbaycan bəstəkarlarının skripka üçün əsərləri - 3/48-2011, s. 83 - 85
1028. *İbrahimova Ş.* Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin bəzi xüsusiyyətləri - 3-4/25-2005, s. 268 - 271
1029. *İbrahimova T.* Nitq mədəniyyəti məsələləri Heydər Əliyevin ictimai-siyasi fəaliyyətinin mühüm komponenti kimi - 3-4/37-2008, s. 20 - 22
1030. *İçelli N.E.* Fonetika və musiqi elmində prozodiyə məsələləri - 2/55-2013, s. 73 - 75
1031. *İdrisova L.* Azərbaycan musiqi tarixində estrada vokal ifaçılığının nümayəndələrinin haqqında - 4/69-2016, s. 50 - 52
1032. *İldırım F.* Rəng janrının əsas xüsusiyyətləri - 4/77-2018, s. 82 - 84
1033. *İldırım T.* Instrumental rəqs musiqisinin əsas xüsusiyyətləri - 4/77-2018, s. 84 - 86
1034. İlın ən yaxşı əsəri - 1-2/7-2001, s. 38 - 40
1035. *İmanov K.* Azərbaycanda müəlliflik hüququ: imkanlar və perspektivlər - 2/47-2011, s. 45 - 53
1036. *İmanov K.* Azərbaycan musiqi alətlərinin qorunması və inkişafı haqqında - 3/72-2017, s. 80 - 82
1037. *İmanov K.* Biliklər və texnologiyalar + investisiyalar və əqli mülkiyyət = universitetlərin və sənayenin insan kapitalının ekosistemi - 1/74-2018, s. 78 - 88
1038. *İmanov K.* Əqli mülkiyyət və şəxsi qeyri-əmlak hüquqları - 1-2/39-2009, s. 132 - 134
1039. *İmanov K.* Əmlak hüquqlarının kollektiv əsasda idarə edilməsinin bəzi nəzəri və praktik aspektləri haqqında - 3-4/21-2004, s. 210 - 216
1040. *İmanov K.* Folklor nümunələrinin hüquqi qorunması məsələləri - 1-2/15-2003, s. 238 - 244
1041. *İmanov K., İsayev N.* Azərbaycanda intellektual mülkiyyət hüquqlarının təminatı məsələləri - 3-4/13-2002, s. 193 - 204
1042. *İmanov K., İsayev N.* Azərbaycanın müəllif - Hüquq qanunvericiliyində şərikli müəlliflik - 3-4/5-2000, s. 165 - 167
1043. *İmanov K.* İntellektual mülkiyyət hüquqlarının təminatı və müdafiəsi - 1-2/7-2001, s. 180 - 186
1044. *İmanov K.* Milli əqli mülkiyyət sistemi və bu sahədə dövlət siyasəti: vəziyyət, perspektivlər, problemlər - 1-2/23-2005, s. 205 - 215
1045. *İmanov K.* Müəllif hüququna hörmətin aşılması: rəqəmsal mühitdə piratçılığa və kontrafakt-çılığa qarşı mübarizə - 3/76-2018, s. 66 - 76
1046. *İmanov K.* "Piratçılığa qarşı mübarizə" məqsədyönlü kompleks proqramın müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi vasitələri haqqında - 3-4/17-2003, s. 215 - 229
1047. *İmanov K.* Ümumdünya kitab və müəlliflik hüququ günü və Azərbaycan müəlliflik hüququ tarixindən - 2/3-2000, s. 107 - 109
1048. *İmanova Ü.* Azərbaycan musiqisində A.S. Puşkin mövzusu (A.S. Puşkinin 200 illiyinə) - 1-1999, s. 69 - 70
1049. *İmanova Ü.* Azərbaycan violonçel məktəbinin banisi - 1-2/15-2003, s. 44 - 45
1050. *İmanova Ü.* Bakı Musiqi Akademiyası - 80 - 1-2/11-2002, s. 3 - 9
1051. *İmanova Ü.* Bəstəkar Rəhilə Həsənovanın sənət uğurları - 1-2/31-2007, s. 201 - 202
1052. *İmanova Ü.* Bir insan ömrünə nəzər - 1-2/27-2006, s. 110 - 113
1053. *İmanova Ü.* E. Abbasovanın elmi-tədqiqatlarına dair (musiqişünas tələbə və dissertantların misalında) - 1-2/43-2010, s. 33
1054. *İmanova Ü.* Tədqiqatçı axtarışlarından biri barədə - 3-4/21-2004, s. 223
1055. *İmanova Ü.* Yorulmaz tədqiqatçı-musiqişünas və pedaqoq - 1/2-2000, s. 85 - 86
1056. *İmanova Ü.* Yubiley düşüncələri - 1-2/23-2005, s. 115 - 116
1057. *İmanova Ü.* Yubileyi qarşılayaraq... - 4/45-2010, s. 177 - 178
1058. İncəsənət və hüquq - 1-1999, s. 87 - 88
1059. *İsayev N.* Əlaqəli hüquqlar - 1/2-2000, s. 94 - 96
1060. *İsayev N.* İntellektual mülkiyyət anlayışı və onun hüquqi qorunma sistemi (1-ci məqalə) - 3-4/9-2001, s. 206 - 210
1061. *İsayev Z.* Şərq musiqi alətləri üçün sabit stabil tonlar deyil, tonların 5 - 6 sent rəqsi səciyyəvidir - 2/71-2017, s. 40 - 45
1062. *İsazadə Ə.* Aleksandr Xodzkonun "Koroğlu" eposu (dastanı) haqqında kitabında Azərbaycan xalq musiqisi nümunələri - 1/2-2000, s. 97 - 98
1063. *İsazadə Ə.* Azərbaycanda rus musiqi mədəniyyətinin təsiri - 3-4/5-2000, s. 51
1064. *İsazadə Ə.* Azərbaycan xalq musiqi nümunələrinin nota salınma tarixi - 1-2/7-2001, s. 134 - 136
1065. *İsazadə Ə.* Məqalə - 1-2/7 2001, s. 204 - 205
1066. *İsazadə Ə.* Mətin tədqiqatçı - 2/3-2000, s. 130 - 131

1067. *İsazadə Ə.* XIX əsrdə Azərbaycan xalq musiqisi rus folklorşünaslarının əsərlərində - 2/3-2000, s. 12
1068. *İsazadə Ə.* XIX əsrdə Azərbaycan musiqi folkloru rus ziyalıların əsərlərində - 3-4/9-2001, s. 141 - 14
1069. *İsgəndərova A.* Yorulmaz tədqiqatçı, incə bədi zövq sahibi Ülviyyə xanım İmanova - 3/68-2016, s. 52 - 53
1070. *İsgəndərova S.* Moskva və Peterburq Konservatoriyalarındakı təhsilin Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında izi - 4/53-2012, s. 106 - 107
1071. *İskəndərov E.* Çağdaş və markalar və yaxud markalarda əksini tapan macar rapsodiyası - 3-4/9-2001, s. 27 - 31
1072. *İskəndərov E.* Çağdaş və markalar və yaxud markalarda əksini tapan macar rapsodiya (ardı) - 1-2/11-2002, s. 72 - 77
1073. *İskəndərov E.* Filateliyada musiqi mövzuları - 1-2/7-2001, s. 143 - 147
1074. *İskəndərov E.* Mstislav Rostropoviçlə keçən unudulmaz günlər - 1/2-2000, s.39 - 46
1075. *İsmayılova G.* Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində Xocalı faciəsinin təcəssümü - 1/54-2013, s. 122 - 131
1076. *İsmayılova G.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının plenumu - 3/44-2010, s.32 - 35
1077. *İsmayılova G.* Fıraqiz Əlizadənin yaradıcılığında innovasiya xüsusiyyətləri - 4/53-2012, s. 30 - 35
1078. *İsmayılova G.* "İpək Yolu" II Beynəlxalq Musiqi festivalının təəssüfatları - 3/48-2011, s. 7 - 1
1079. *İsmayılova G.* Müasir mərhələdə aşiq sənətində problemlər və perspektivlər - 3-4/25-2005, s. 191 - 194
1080. *İsmayılova G.* Ramiz Mirişlinin musiqi dünyası (Ramiz Mirişli - 80) - 2/59-2014, s. 48 - 51
1081. *İsmayılova G.* Üzeyir Hacıbəyli - tarixi şəxsiyyət və milli musiqimizin ölməz ideoloqu kimi - 3/56-2013, s. 88 - 94
1082. *İsmayılova G.* Yeni bas-kaman aləti və onun müəllifi - 3-4/37-2008, s. 108- 110
1083. *İsmayılova İ.* Azərbaycan kamera-vokal sənətində Üzeyir Hacıbəylinin rolu - 3/68-2016, s. 86 - 87
1084. *İsmayılova K.* Tolerantlıq - musiqili - pedaqoji sənətin zəruri cəhəti kimi haqqında - 2/75-2018, s. 56 - 58
1085. *İsmayılova-Patzer S.* Azərbaycan və Almaniya arasında musiqi əlaqələrinin inkişaf mərhələləri - 4/69-2016, s. 57 - 59
1086. *İsmayılova-Patzer S.* Azərbaycan və Almaniya mədəni əlaqələrinin formalaşması və inkişafı - 4/77-2018, s. 17 - 19
1087. *İsmayılova S.* XX əsrin əvvəlində qadın xanəndələrin yaradıcılığı - 1-2/35-2008, s. 153 - 155
1088. *İsmayılova N.* Bəstəkar Həsən Ağza Adıgözləzadənin 70 illiyinə həsr olunur - 3/68-2016, s. 61 - 62
1089. *İsmayılova N.* Köhnə Bakının "Müsəlman gecələri" - 3-4/25-2005, s. 83 -85
1090. *İsmayılova R.* Gəncə bəstəkarlar təşkilatı - 3-4/21-2004, s. 57 - 59
1091. *İsmayılova Z.* Xalq yaradıcılığına dair bəzi mülahizələr - 1-2/35-2008, s. 144 -145
1092. *İsmayılova Z.* Məqalə - 3-4/9 2001, s. 217- 220
1093. *Kadir V.* (Türkiyə). Kəmançə/kamança tipli analoji çalğı alətlərinin elmi mənbələrdə yeri - 1/62-2015, s. 59 - 61
1094. *Kamilova N.* III-IV siniflərin "Musiqi" fənninin tədrisində hərbi-vətən- pərvərlik mövzusunda olan mahnıların öyrədilməsi prosesində istifadənin imkan və yolları - 1/66-2016, s. 89 - 92
1095. Kargi E. Azərbaycan və türk bəstəkarlarının alt üçün yazılmış kiçik həcmli əsərlərinə dair - 1/70-2017, s. 79 - 81

1096. *Kazimov N.* Görkəmli təhsil və sənət ocağı (Bakı Musiqi Kolleci-110) - 1-2/35-2008, s. 171 - 173
1097. *Kazimov N.* Xalqın milli yaddaşında zirvəyə yüksələn Adil Gəray - 10. 1/78 - 2019, s.108-109
1098. *Kazimov N.* İlk professional təhsilli Azərbaycan bəstəkarı (Asəf Zeynallı-100) - 1-2/39-2009, s. 15 - 17
1099. *Kazimov N.* Qısa ömür yolunun sənət tablosu Asəf Zeynallı - 110. 1/78 -2019, s.106-107
1100. *Kazimov N.* Mahir ifaçı, ustad pedaqoq - 2/59-2014, s. 46 - 47
1101. *Kazimov N.* Səid Rüstəmovun "Tar məktəbi" - 1-2/31-2007, s. 41 - 43
1102. *Kazimov N.* Səid Rüstəmov və Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri - 3-4/33-2007, s. 78 - 81
1103. *Kazimov N.* Ustad ifaçı, gözəl pedaqoq (Oqtay Quliyev - 70) - 3-4/37-2008, s. 53 - 54
1104. *Kazimova G.* Adət və ənənələrimizin kulturoloji istiqamətləri - 1-2/19-2004, s. 181 - 183
1105. *Kazimova G.* Arif Məlikovun yaradıcılığında S. Prokofyev və Q. Qarayevin balet prinsiplərinin təzahürü - 3/64-2015, s. 13 - 15
1106. *Kazimova G.* Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində proqramlılıq prinsipinin təzahürü - 4/73-2017, s. 78 - 80
1107. *Kazimova G.* Cəfər Cəbbarlinin "Oqtay Eloğlu" əsərində milli teatr konsepsiyası - 1-2/35-2008, s. 236 - 238
1108. *Kazimova G.* XX əsr musiqisində fortepiano yeni növləri haqqında - 2/75-2018, s. 54 - 56
1109. *Kazimova G.* XX əsr musiqisində fortepiano yeni növləri haqqında -1/74-2018, s. 71 - 72
1110. *Kazimova L. Q.* Qarayevin birinci simfoniyası və S. Prokofyevin ikinci simfoniyası: Yaradıcılıq "dialogu" probleminə dair - 2/51-2012, s. 38 - 40
1111. *Kazimova Ü.* Bəstəkar Ceyhun Allahverdiyevin yaradıcılığında fortepiano sonata janrına müraciət - 1/54-2013, s. 107 - 112
1112. *Kazimova Ü.* Əşrəf Abbasovun "Dramatik sonatası" - 2/67-2016, s. 131 -136
1113. *Kazimova Y.* Görkəmli ədiblərimiz musiqi vasitəsilə vətənpərvərlik tərbiyə - si haqqında - 3-4/29-2006, s. 135 - 139
1114. *Kazımzadə E.* "Şirvanşahlar sarayı kompleksi" dövlət tarixi memarlıq qoruq-muzeyi milli-mənəvi dəyərlər xəzinəsidir - 3-4/37-2008, s. 133 - 135
1115. *Kazımzadə E.* 18 aprel - Beynəlxalq abidələr günüdür - 1-2/39-2009, s. 125 - 127
1116. *Kəbirinskaya E.* Xoşbəxtəm ki - 4/61-2014, s. 3 - 4
1117. *Kənan A.* Bu dar fənadan köçmək istəyən bəstəkar - 3-4/25-2005, s. 49 - 53
1118. *Kənan A.* Ustad sənətkarları yaşadan əvəzsiz tədqiqatçı - 1-2/23-2005, s. 156 - 160
1119. *Kəngərli A.* Hüseynqulu Sarabskinin sənət yolu - 1/58-2014, s. 30 - 32
1120. *Kəngərliinskaya T.* Musiqi təfəkkürü: mahiyyəti, strukturu, formalaşması və inkişafının didaktik əsasları - 1-2/23-2005, s. 169 - 171
1121. *Kərimi S.* Üzeyir Hacıbəyov və xalqlilik - 3-4/25-2005, s. 20 - 23
1122. *Kərimli A.* Başlığını tapmadığım ürək sözləri - 3-4/13-2002, s. 114 - 116
1123. *Kərimli A.* Ələkbər Həsənzadə ilə müsahibə - 3-4/9 2001, s. 224- 230
1124. *Kərimli A.O.* Göyçə aşiq məktəbi - 1/2-2000, s. 66 - 72
1125. *Kərimli A.O.* Göyçə aşiq məktəbi (ardı) - 2/3-2000, s. 81 - 85

1126. *Kərimli A. O. Göyçə aşiq məktəbi* - 3-4/5-2000, s. 131 - 138
1127. *Kərimli A. Göyçə aşiq məktəbi (ardı)* - 1-2/7-2001, s. 136 - 140
1128. *Kərimli A. Göyçə aşiq məktəbi (ardı)* - 3-4/9-2001, s. 132 - 141
1129. *Kərimli A. Göyçə aşiq məktəbi (ardı)* - 1-2/11-2002, s. 139 - 145
1130. *Kərimli A. Xeyirxah sehirbaz* - 1/2-2000, s. 93
1131. *Kərimli A. Qan yaddaşının çağırışında səs verən bəstəkar* - 3-4/9-2001, s. 66 - 71
1132. *Kərimli A. Məmməd Quliyev haqqında* - 1-2/7-2001, s. 84 - 86
1133. *Kərimli A. Musiqişünas, pedaqoq, maarifçi (Ramiz Zöhrabov - 60)* - 1- 1999, s. 122 - 124
1134. *Kərimli A. Nəfəsli orkestr üçün repertuar* - 3-4/5-2000, s. 191
1135. *Kərimli A. O. (materialı hazırladı) Sumqayıtın sənət ocağı* - 1/1999, s. 61 - 63
1136. *Kərimli A. Tanıdığımız və tanımadığımız S.Hacıbəyov* - 1/1999, s. 54 - 60
1137. *Kərimli A. V. Adıgözəlovün Çanaqqala zəfəri* - 1-1999, s. 156 - 158
1138. *Kərimov F. Musiqimizin gələcəyi naminə* - 1-2/31-2007, s. 207 - 208
1139. *Kərimov H. "Tərsə Gəraylı" ənənəvi "Gəraylı" havasının mühit variantı kimi* - 1/62-2015, s. 85 - 88
1140. *Kərimov M. Azərbaycanın qədim musiqi alətləri* - 1-1999, s. 37 - 38
1141. *Kərimov M. Azərbaycan qədim simli musiqi alətləri: santur* - 1-2/31-2007, s. 175 - 177
1142. *Kərimov M. Dəmə susdu rübabının telləri* - 1-2/35-2008, s. 149 - 150
1143. *Kərimov M. İslam Konfransı Təşkilatının dəvəti ilə "Qədim Musiqi Alətləri" Dövlət Ansamblı İstanbulda olmuşdur* - 1-2/27-2006, s. 283 - 284
1144. *Kərimov M. Məqalə* - 3-4/25- 2005, s. 324
1145. *Kərimov M. Tənbur və onun müxtəlif növləri* - 3-4/25-2005, s. 206 - 207
1146. *Kərimova G. Azərbaycan teatrının kökləri* - 3/60-2014, s. 79 - 82
1147. *Kərimova G. 1980-2000-ci illərdə tamaşaya qoyulan əsərlər* - 4/65 - 2015, s. 66 - 70
1148. *Kərimova İ. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano pyeslərində xalq mahnısından istifadə məsələləri* - 4/69-2016, s. 66 - 67
1149. *Kərimova R. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında rekviyem, passion dini musiqi janrlarından istifadə* - 3/64-2015, s. 16 - 19
1150. *Kərimova R. Vokalçının ilk solo konserti* - 3-4/33-2007, s. 213 - 214
1151. *Kəşanlı R. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı humanitar mədəniyyətin estetik ideali aspektində* - 3/60-2014, s. 77 - 79
1152. *Köçərli İ. Aida xanım - gözəlliyin harmoniyası* - 2/59-2014, s. 36 - 38
1153. *Köçərli İ. Aşıq havalarında musiqili-poetik sintez problemlərinin tədqiqi* - 2/47-2011, s. 54 - 56
1154. *Köçərli İ. Aşıq havalarının təsnifatı məsələlərinə dair* - 4/45-2010, s. 152 - 154
1155. *Köçərli İ. Aşıq sənətində sinkretizm və sintez problemlərinin tədqiqi* - 1-2/43-2010, s. 127 - 128
1156. *Köçərli İ. Aşıq Şəmşirin musiqi dünyası* - 3-4/17-2003, s. 160 - 164
1157. *Köçərli İ. Ay tək Aytəkin* - 4/57-2013, s. 70
1158. *Köçərli İ. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcı*
- lıqda "Novruz" mövzusu - 1-2/7-2001, s. 164 - 165
1159. *Köçərli İ. Böyük tarzən Mirzə Sadiq Əsəd oğlunun yaratdığı Azərbaycan tarı* - 3/56-2013, s. 85 - 88
1160. *Köçərli İ. Hacı Xanməmmədovun "Əlimdə sazım ağlar" poeması* - 3-4/21-2004, s. 95 - 97
1161. *Köçərli İ. İnsanın keçə biləcəyi ən şərəfli yol (Şəhla Həsənova haqqında düşüncələr)*. 2/79 - 2019, s.41 - 45
1162. *Köçərli İ. Sənətlərin sintezi problemlərinin tədqiqi: Aşıq sənəti* - 3/44-2010, s. 40 - 42
1163. *Köçərli İ. Ü. Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları üzrə materiallar" adlı əlyazmasında "Şikəstə" əlavə ladi haqqında* - 4/49-2011, s. 54 - 57
1164. *Köçərli İ. Üzeyirşünaslıq elminin yeni bir uğuru* - 4/73-2017, s. 46 - 50
1165. *Kuxmazova Y. Sevdə İbrahimovanın qarışıq a capella xoru üçün "Əzizi- yəm" silsiləsi* - 1-2/43-2010, s. 122 - 123
1166. *Qafarov V. "Qara qızıl" səltənəti və Azərbaycan teatr sənəti* - 2/63-2015, s. 59 - 61
1167. *Qafarov V. Musiqi dünyasının Tariyel Məmmədovu*. 1/78 - 2019, s.88 -89
1168. *Qafarova L. İohannes Bramsin yaradıcılığında orqan üçün yazılmış xoral prelüd janrı* - 3-4/33-2007, s. 91 - 92
1169. *Qafarova L. İ.S.Baxın orqan yaradıcılığında xoral janrının işlənmə prinsiplərinə dair* - 3-4/37-2008, s. 72 - 74
1170. *Qafarova M. Məcnun Kərimov: Yaradıcı şəxsiyyətin portreti* - 1/62-2015, s. 65 - 68
1171. *Qafarova M. Məqalə* - 2/3-2000, s. 143 - 145
1172. *Qafarova M. Süleyman Ələsgərov* - 80 - 1-2/19-2004, s. 155 - 158
1173. *Qafarova M. "Şur" muğam dəstgahı* - 4/45-2010, s. 154 - 156
1174. *Qafarova Z. Azərbaycanın görkəmli klassik vokalçısı Fidan Qasımova* - 4/53-2012, s. 7 - 9
1175. *Qafarova Z. Azərbaycanlı dirijorun müvəffəqiyyətli debütü* - 1-2/35-2008, s. 267 - 269
1176. *Qafarova Z. Korifey opera sənətkarımız Firəngiz Əhmədova (Firəngiz Əhmədova - 80)* - 3-4/37-2008, s. 51 - 53
1177. *Qafarova Z. Ömrün müdriklik zirvəsində* - 1-2/31-2007, s. 96 - 98
1178. *Qafarova Z. Ramiz Mustafayevin "Vaqif" operasının yaranma tarixindən* - 3-4/41-2009, s. 108 - 109
1179. *Qafarova Z. Tofiq Bakıxanovun "Xeyir və Şər" baleti M.F.Axundov adına Azərbaycan Opera və Balet Teatrının səhnəsində* - 1-2/35-2008, s. 263 - 265
1180. *Qafarova Z. Üzeyir Hacıbəyovun "Leyli və Məcnun" operası (operanın 100 illiyinə)* - 1-2/35-2008, s. 62 - 63
1181. *Qarabağlı S. Ağır günün dostları* - 3-4/29-2006, s. 7 - 10
1182. *Qarabağlı S. "Arşın mal alan" adlı sənət incisi* - 3-4/17-2003, s. 138 - 142
1183. *Qarabağlı S. İstedadlı qayğıkeş pedaqoq* - 3-4/5-2000, s. 5 - 7
1184. *Qarabağlı S. Korifey* - 1-2/27-2006, s. 27 - 35
1185. *Qarabağlı S. Məqalə* - 1-2/7 2001, s. 222 - 225
1186. *Qarabağlı S. Müdrik sənətkar* - 3-4/13-2002, s. 9 - 11
1187. *Qarabağlı S. Şərqi 95 yaşlı ilk operası* - 1-2/15-2003, s. 58 - 61
1188. *Qarabağlı S. Şöhrət tapdı adınla bizim ana yurdumuz* - 1-2/27-2006, s. 36-40

1189. *Qarabağlı S. Şuşa*, Bakı, Paris... Ceyhun Hacıbəyli - 110 - 1-2/2001, s. 109 - 111
1190. *Qarabağlı S. Üzeyir bəy Hacıbəyovun irsindən yeni tapıntılar* - 1-2/19-2004, s. 11 - 13
1191. *Qarabağlı S. Üzeyir Hacıbəyov*: Moskva. 1939-cu il - 1/2-2000, s. 10 - 11
1192. *Qarabağlı S. Üzeyir Hacıbəyov* - publisist - 3-4/5-2000, s. 12 - 14
1193. *Qarabağlı S. Üzeyir bəy Hacıbəyov və ana dili* - 3-4/9-2001, s. 9 - 11
1194. *Qarabağlı S. Üzeyir bəy Hacıbəyov və Cavidlər ailəsi* - 3-4/25-2005, s. 36 - 39
1195. *Qarabağlı S. Üzeyir bəy Hacıbəyov və teatr* - 3-4/5-2000, s. 17 - 19
1196. *Qarabağlı X. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında musiqili komediya janrı (XX əsrin ikinci yarısı)* - 2/67-2016, s. 121 - 123
1197. *Qarabağlı X. Emin Sabitoğlu "Hicran" musiqili komediyasının musiqi dili və üslub xüsusiyyətləri* - 4/73-2017, s. 83 - 86
1198. *Qarakişiyeva V. Qara Qarayevin musiqisi bədii məzmun işığında* - 1-2/39-2009, s. 146 - 148
1199. *Qara Qarayevin portret cizgiləri* - 1-2/15-2003, s. 31 - 39
1200. *Qarayusifli Y. Dostum və müəllimim Əziz Əzizli haqqında xatirələrim* - 3- 4/37-2008, s. 23 - 24
1201. *Qasimi S. Azərbaycan və Türk musiqisindəki janr paralellərinə dair* - 3-4/33-2007, s. 140 - 141
1202. *Qasımlı G. 7 sual - 7 cavab* - 1/74-2018, s. 32 - 34
1203. *Qasımlı M. Ozan ənənəsi* - 1-1999, s. 32 - 36
1204. *Qasımlı M. Ozan ənənəsi (ardı)* - 2/3 - 2000, s. 40 - 43
1205. *Qasimov Ş. Naxçıvan bəstəkarlar təşkilatı* - 3-4/21-2004, s. 55 - 57
1206. *Qasimova A. Nəriman Məmmədovun musiqi əsərlərinin janr və üslub xüsusiyyətləri* - 2/75-2018, s. 72 - 74
1207. *Qasimova A. Nəriman Məmmədovun yaradıcılıq yolunun mərhələləri* - 3/68-2016, s. 79 - 81
1208. *Qasimova E., Məmmədova Lalə. Müasir kostyumun üslub həlli* - 2/59-2014, s. 60 - 62
1209. *Qasimova S., Abdullayeva Z. Keçmişin səhifələri* - 1-2/11-2002, s. 85 - 89
1210. *Qasimova S. Azər Rzayev* - 3-4/5-2000, s. 78 - 80
1211. *Qasimova S. Xəyyam Mirzəzadə* - 3-4/5-2000, s. 116 - 119
1212. *Qasimova S. Milli qaynaqlardan ilhamlanaraq* - 1-1999, s. 112 - 113
1213. *Qasimova M. Azərbaycan bəstəkarlarının xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərləri* - 2/55-2013, s. 107 - 109
1214. *Qasimova M. Azərbaycanda dirijorluq sənətinin təşəkkülündə Üzeyir Hacıbəylinin rolu* - 1-2/39-2009, s. 160 - 161
1215. *Qasimova Z. Qara Qarayev musiqisində impressionizmin bədii və kompozisiya-texniki prinsipləri haqqında* - 3-4/21-2004, s. 93 - 95
1216. *Qaydamoviç T. Unudulmayanlar... (L.V.Rostropoviçin 115 illiyinə həsr olunur)* - 1-2/31-2007, s. 43 - 47
1217. *Qızıyeva G. Bəstəkar, pianoçu, pedaqoq* - 3-4/21-2004, s. 105 - 107
1218. *Qazızadə İ. Azərbaycan teatrında İspan dramaturqu Qarsia Lorka pyeslərinin səhnə təcəssümü* - 4/69-2016, s. 43 - 45
1219. *Qazızadə İ. Xarici dramaturgiyanın üç nümunəsi Şəki teatrının səhnəsində* - 3/68-2016, s. 76 - 78
1220. *Qazızadə İ. Keçən əsrin ikinci yarısında xarici dramaturgiya Gəncə teatrının səhnəsində* - 4/61-2014, s. 55 - 57
1221. *Qazızadə İ. Keçən əsrin ikinci yarısında M. Qorki dramaturgiyası Azərbaycan səhnəsində* - 3/64-2015, s. 29 - 34
1222. *Qazızadə İ. Keçən əsrin 70-ci illərində Azərbaycan Akademik Dram teatrında xarici dramaturgiyanın səhnə yozumu* - 1/74-2018, s. 39 - 41
1223. *Qazızadə İ. Keçən əsrin 50- ci illərində xarici dramaturgiya Akademik Milli Dram Teatrının səhnəsində* - 2/63-2015, s. 47 - 50
1224. *Qazızadə İ. Keçən əsrin 60-cı illərində xarici dramaturgiyanın üç nümunəsi Azərbaycan Akademik teatrının səhnəsində* - 3/72-2017, s. 51 - 53
1225. *Qazızadə İ. 1950-ci illərdə xarici dramaturgiya Azərbaycan səhnəsində (ardı)* - 2/67-2016, s. 36 - 38
1226. *Qazızadə İ. 1950-ci illərdə xarici dramaturgiya Azərbaycan səhnəsində* - 1/66-2016, s. 110 - 113
1227. *Qazızadə İ. 1960 - 70 - ci illər Azərbaycan teatrında xarici dramaturgiyanın səhnə təcəssümü* - 4/73-2017, s. 67 - 69
1228. *Qədimova N. Aşef Zeynallının yaradıcılığında fortepiano fuqalarının intonasiya xüsusiyyətləri* - 3-4/25-2005, s. 176 - 177
1229. *Qədimova N. 1960-70-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında polifonik pyeslər və onların ifa üslubu* - 1-2/31-2007, s. 153 - 155
1230. *Qədimova R. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının "Uşaq musiqisinin aktual problemlərinə həsr olunmuş elmi-praktik konfrans"ndan qeydlər* - 1-2/35- 2008, s. 26 - 28
1231. *Qədirova T. Əlibəy Hüseynzadə yaradıcılığında "erməni fenomeni"* - 1- 2/31-2007, s. 190 - 192
1232. *Qəhrəmanov Ə., Quliyeva Y. Naxçıvanda ifaçılıq sənətinin inkişafı tarixin- dən* - 3-4/33-2007, s. 86 - 88
1233. *Qəhrəmanov Ə. Üzeyir Hacıbəyovun əsərləri Naxçıvan səhnəsində* - 1-2/31- 2007, s. 133 - 135
1234. *Qəniyev T. Azərbaycan xanəndəlik sənətində musiqi məclislərinin rolu* - 1- 2/39-2009, s. 102 - 104
1235. *Qəniyev T. Azərbaycan yallıları ilə Türk Anadolu yallılarının oxşar və fərqli cəhətləri* - 3/52-2012, s. 134 - 136
1236. *Qəniyev T. Əlibaba Məmmədovun təsniflərində ritmointonasiya prinsipləri* - 1-2/31-2007, s. 167
1237. *Qəniyev T. Qərbi Avropa, rus və Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kantata və oratoriya janrlarına bir nəzər* - 3-4/25-2005, s. 256 - 258
1238. *Qəniyeva A. Instrumental "Rast" muğamının notlaşdırılması variantlarının özünəməxsus xüsusiyyətləri* - 4/65-2015, s. 3 - 5
1239. *Qəniyeva A. S.Ələsgərovun "Vətənimdir" qəzəl-romansı haqqında* - 1- 2/31-2007, s. 143 - 144
1240. *Qəribova J., Həmzəyev A., Paşazadə K. 2010-cı ildə Leopold və Mstislav Rostropoviçlərin ev-muzeyində keçirilən musiqi gecələrinin unudulmaz təəssüratları* - 1/46-2011, s. 106 - 108
1241. *Qəribova J., İbzadə R., Məmmədova G. 2011-cı ildə L. və M.Rostropoviçlərin ev-muzeyində keçirilən tədbirlər haqqında məlumat ...* - 3/48- 2011, s. 119 - 122
1242. *Qismət (İsrafilova) İ. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin əfsanəyə dönmüş baleti* - 4/61-2014, səh. 83 - 86
1243. *Qismət (İsrafilova) İ. Bir mahnıda geniş üfüqlər "Ağ tut"* - 3/64-2015, s. 68- 72
1244. *Qloballaşma dövrünün reallıqları: Azərbaycan musiqisi Sietldə* - 1-2/27- 2006, s. 278 - 283
1245. *Qulamova J. Azərbaycan pianoçuluq məktəbi*

nin təşəkkülü və inkişafında Üzeyir Hacıbəylinin rolu - 4/45-2010, s. 192 - 194

1246. *Qulamova J.* Xocalı soyqırımı qurbanlarının xatirəsinə həsr olunmuş müəllif konserti - 1/62-2015, s.15 - 18

1247. *Qulamova J.* "Koroğlu" operasının Türksöy xətti ilə səhnəyə qoyulması - 3/72-2017, s. 56 - 58

1248. *Qulamova J.* Sənət zirvəsində yaşanan ömür - 1/50-2012, s. 94 - 96

1249. *Qulamova-Əliyeva J.* Musiqidə estetik zövq və estetik tərbiyənin rolu haqqında bəzi mülahizələr - 1-2/43-2010, s. 147 - 149

1250. *Qulamova N.* Azərbaycanın səsyazıları irsində "Rast" muğamının ifaçılıq variantları - 3/68-2016, s. 92 - 94

1251. *Qulamova N.* Bir ömrün akkordları - 3-4/37-2008, s. 64 - 65

1252. *Qulamova N.* Lələ Qulamovanın pedaqoji irsi - 4/77-2018, s. 30 - 31

1253. *Qulamova N.* Musiqi ifaçılığımızın tarixindən - 3-4/37-2008, s. 195 - 196

1254. *Quliyev A.* Heydər Əliyev musiqi sənətimizin hamisidir - 3-4/37-2008, s. 18 - 19

1255. *Quliyev A.* Zirvələri fəth edən sənətkar - 3/72-2017, s. 18 - 19

1256. *Quliyev C.* Azərbaycan xalq mahnılarının işlənməsinə dair bəzi mülahizələr 1-2/31-2007, s. 159 - 161

1257. *Quliyev C.* Azərbaycan mahnısı: "Yol ayrıcında" - 1-1999, s. 76 - 78

1258. *Quliyev C., Xalızadə F.* "Saz məktəbi" dərsləri - 1-2/35-2008, s. 274 - 275

1259. *Quliyev C.* Məqalə - 3-4/5 2000, s. 206 - 208

1260. *Quliyev C.* Musiqili kompüter proqramları - 2/3-2000, s. 87 - 92

1261. *Quliyev C.* "Tariyel Məmmədov" mövzusunda variasiyalar - 1-2/39-2009, s. 84 - 86

1262. *Quliyev Ə.* Məqalə - 1-2/7 2001, s. 231- 232

1263. *Quliyev Ə.* XX əsrdə tar ifaçılığının inkişaf yolları - 1-2/39-2009, s. 162 -163

1264. *Quliyev İ.* Milli musiqimizlə döyünən sənətkar üreyi (Əfrasiyab Bədəlbəyli- 100) - 1-2/31-2007, s. 21 - 29

1265. *Quliyev İ.* "Tusi"nin musiqi həyatı - 1/2-2000, s. 133 - 134

1266. *Quliyev İ.* Yeni il qabağı yuxu və ya ömrünüz uzun olsun - 1-2/23- 2005, s. 227 - 229

1267. *Quliyev M.* Bülbülə layiq monumental salnamə yaradılmalıdır - 1-2/19-2004, s. 136 - 137

1268. *Quliyev M.* Sənətdə izi qalan sənətkar - 1-1999, s. 148 - 149

1269. *Quliyev N.* Məqalə (Naxçıvandan)... - 3-4/5 2000, s. 226 - 229

1270. *Quliyev O.* Dahi bəstəkar, gözəl insan - 3-4/25-2005, s. 23 - 25

1271. *Quliyev P.* Bəstəkar Cəlal Abbasov - 50. Portret cizgiləri - 3-4/33-2007, s. 39 - 41

1272. *Quliyev P.* (materialı hazırladı) Cəfər Əliyevlə müsahibə - 1-2/7-2001, s.189 - 192

1273. *Quliyev P.* İnternet səhifələrində - 3-4/9 2001, s. 211- 212

1274. *Quliyev P.* Qara Qarayev - 1-1999, s. 136 - 137

1275. *Quliyev P.* Məqalə - 1-2/11- 2002, s. 224- 226

1276. *Quliyev P.* Məmmədov T. Elturan Avalovla müsahibə - 3-4/5 2000, s. 198 - 203

1277. *Quliyev P.* Sözdə həkk olunmuş zaman - 1-2/39-2009, s. 139 - 140

1278. *Quliyev P.* Tar üçün yeni dərs vəsaiti - 3/44-2010, s. 114

1279. *Quliyev P.* Tofiq Bakıxanovun əsərlərinə Türkiyədə maraq - 1-1999, s. 159

1280. *Quliyev R.* Azərbaycan milli musiqi aləti - tarın formalaşması və təkmilləşməsində Mirzə Sadiq Əsəd-oğlunun rolu - 3/52-2012, s. 137 - 139

1281. *Quliyev R.* Bəstəkar yaradıcılığının ilham mənbəyi. Tofiq Bakıxanov-75 -1-2/27-2006, s. 286 - 288

1282. *Quliyev R.* Fəridə Quliyeva. İnsan, musiqiçi, pedaqoq - 1-2/27-2006, s. 104 - 108

1283. *Quliyev S.* Musiqi-bədii tərbiyə vasitəsidir - 2/3-2000, s. 94 - 97

1284. *Quliyeva Arzu.* Səid Rüstəmovun Azərbaycan xalq mahnı məcmuələri - 1- 2/31-2007, s. 161 - 164

1285. *Quliyeva Arzu.* Səid Rüstəmovun folkloristika sahəsində fəaliyyəti - 1-2/27-2006, s. 188 - 190

1286. *Quliyeva Aynurə.* Azərbaycan və Türk musiqi folklorlarında oxşar yaradıcılıq xüsusiyyətləri - 1-2/31-2007, s. 168

1287. *Quliyeva Aynurə.* Azərbaycan və Türk musiqisinin müqayisəli təhlilinin bəzi aspektləri - 3-4/33-2007, s. 123 - 124

1288. *Quliyeva Aynurə.* Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında folklorun rolu - 1-2/35-2008, s. 188 - 189

1289. *Quliyeva F.* Şövkət Ələkbərova adına musiqi məktəbi bu gün - 1-2/15-2003, s. 177 - 179

1290. *Quliyeva G.* "Macarıstan-Azərbaycan: mədəniyyətlərin dialoqu" Beynəlxalq elmi konfrans (F.Xalızadə ilə müsahibə) - 1-2/35-2008, s. 259 - 260

1291. *Quliyeva K.* Şövkət Ələkbərovanın repertuarında xalq mahnılarının təfsiri -3/68-2016, s. 88 - 89

1292. *Quliyeva Q.* Qocaman mədəniyyət ocağı 60-illik ərəfəsində - 1-2/7-2001, s.166 - 169

1293. *Quliyeva Q.* Üzeyir Hacıbəyovun "Leyli və Məcnun" operasında tar alətinin aparıcı rolu - 1-2/35-2008, s. 275 - 277

1294. *Quliyeva L.* Azər Rzayev - 80 - 2/47-2011, s. 18 - 19

1295. *Quliyeva L.* Cahangir Cahangirovun mahnıları - 3-4/25-2005, s. 150 - 154

1296. *Quliyeva L.* Cahangir Cahangirovun sonatınası - 1-2/31-2007, s. 60 - 61

1297. *Quliyeva L.* "Füzuli" kantatası - 3-4/29-2006, s. 67 - 69

1298. *Quliyeva N.* Azərbaycan fortepiano məktəbinin yeni nailiyyətləri - 4/53- 2012, s. 111 - 112

1299. *Quliyeva N.* Pianoçuluğun əfsanəsi - 3/72-2017, s. 3 - 4

1300. *Quliyeva S.* Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində aşiq yaradıcılığından istifadə məsələləri - 4/77-2018, s. 91- 93

1301. *Quliyeva S.* Fikrət Əmirovun fortepiano yaradıcılığında aşiq musiqisinin üslub əlamətləri. 1/78 - 2019, s.122-124

1302. *Quliyeva S.* Tofiq Quliyevin mahnılarının bəzi üslub xüsusiyyətləri - 1/2- 2000, s. 36 - 38

1303. *Quluzadə R.* Rus musiqisində impressionizm cərəyanının nümayəndələri - 4/69-2016, s. 26 - 27

1304. *Qurbanəliyeva S.* Nizami Gəncəvinin poeziyasında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin əks olunmasına dair - 4/49-2011, s. 47 - 50

1305. *Qurbanov B., İsazadə Ə.* Əfrasiyab Bədəlbəylinin elmi yaradıcılığında Nizaminin şəriyyəti - 1-2/11-2002, s. 210 - 212

1306. *Qurbanov B., İsazadə Ə.* Əfrasiyab Bədəlbəylinin izahlı monoqrafik lüğəti - 3-4/13-2002, s. 205 - 206

1307. *Qurbanova E.* Muzeylər milli irsin qoruyucusu

- və təbliğatçısı kimi - 1- 2/35-2008, s. 224 - 226
1308. *Qurbanova G.* ...Həmişə yaradasan, həmişə yaşadasan... onun ölməz siması... - 1-2/15-2003, s. 46 - 54
1309. *Qurbanova N.* Opera mənim həyat tərzimdi (Muxtar Məlikovla müsahibə) - 3-4/21- 2004, s. 235 - 239
1310. *Qurbanova T.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi - 45 - 4/53-2012, s. 102 - 104
1311. *Qurbanova T.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində - 3- 4/33-2007, s. 210 - 211
1312. *Qurbanova T.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində - 1- 1313. 2/39-2009, s. 188 - 189
1313. *Qurbanova T.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində - 1- 2/43-2010, s. 197 - 198
1314. *Qurbanova T.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində... - 1315. 4/45-2010, s. 227 - 229
1305. *Qurbanova T.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində... - 1/46-2011, s. 103 - 105
1316. *Qurbanova T.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində... - 1317. 3/48-2011, səh. 114 - 118
1307. *Qurbanova T.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində... - 1/50-2012, səh. 133 - 136
1318. *Qurbanova T.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində... - 1319. 2/55-2013, səh. 127
1319. *Qurbanova T.* Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti muzeyindən... - 3- 4/25- 2005, s. 305- 306
1320. *Qurbanova T.* Məqalə - 3-4/37-2008, s. 198
1321. *Qurbanova T.* Muzeyin musiqi həyatı - 1-2/35-2008, s. 281 - 282
1322. *Leyba L.* Cəngi və [zhange] / [cənqi]: Azərbaycan və Çin Hərbi musiqisində eyni janr iki ölkənin herb ənənələrinin təəcəssümü kimi - 2/67-2016, s. 3 - 8
1323. *Letifova X.* Qəbələ rayonunda "Xına" mərasiminin musiqi folkloru - 4/69- 2016, s. 70 - 72
1324. *Los-Ancelosdan (ABŞ)...* - 3-4/21-2004, s. 148 -149
1325. *Maarif T.* ...Bəstəkarın şəxsi arxivindən... - 3/48-2011, s. 93 - 94
1326. *Mahmudova C.* Azərbaycan kinofilmlərində mahnıların rolu haqqında bəzi fikirlər - 3-4/33-2007, s. 45 - 48
1327. *Mahmudova C.* Cavanşir Quliyevin mahnılarında poetik mətnlə musiqinin qarşılıqlı əlaqələri - 3-4/21-2004, s. 81 - 87
1328. *Mahmudova C.* Elza İbrahimovanın xatirəsinə - 1/50-2012, s. 41 - 43
1329. *Mahmudova C.* Elza İbrahimovanın mahnılarında söz ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqələri - 1-2/35-2008, s. 113 - 116
1330. *Mahmudova C.* Emin Sabitoğlunun mahnılarında söz ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqələri - 1-2/19-2004, s. 41 - 48
1331. *Mahmudova C.* Emin Sabitoğlu-70 - 1-2/35-2008, s. 53 - 58
1332. *Mahmudova C.* Əşrəf Abbasovun mahnılarının poetik mətnlərinin bəzi xüsusiyyətlərinə dair - 3/44-2010, s. 42 - 45
1333. *Mahmudova C.* Xalq musiqisini yaşadan kafedra - 1/50-2012, s. 31 - 32
1334. *Mahmudova C.* İpək Yolu yenidən Şəkiden keçir - 3/44-2010, s.30 - 32
1335. *Mahmudova C. Q.* Hüseynlinin lirik mahnılarının bəzi mətn xüsusiyyətləri haqda - 1-2/39-2009, s. 64 - 66
1336. *Mahmudova C.* Mahnılarda yaşayan poeziya (A.S.Puşkinin 200 illiyinə) - 2/3-2000, s. 70 - 72
1337. *Mahmudova C.* Musiqişünas - alim, pedaqoq - tədqiqatçı Cəmilə Həsənova 1338. - 3/68-2016, s. 57 - 58
1338. *Mahmudova C.* Nəbi Xəzri poeziyasının mahnı-

larda təəcəssümünün bəzi xüsusiyyətləri - 3/68-2016, s. 39 - 43

1339. *Mahmudova C.* Oqtay Kaziminin mahnılarının bəzi mətn xüsusiyyətləri 1340. haqqında - 1-2/27-2006, s. 62 - 69

1340. *Mahmudova C.* Polad Bülbüloğlunun mahnı yaradıcılığına bir nəzər - 2/47- 2011, s.34 - 36 1341. *Mahmudova C. Ş.* Axundovanın mahnılarında poetik mətnlərin ritmik 1342. xüsusiyyətləri - 3-4/37-2008, s. 66 - 69

1342. *Mahmudova C.* Yeni elmi toplu - 1-2/19-2004, s. 191 - 193

1343. *Mahmudova C.* Zakir Bağirovun mahnı yaradıcılığında poetik mətnlərin ritmikasına dair - 1-2/43-2010, s. 124 - 126

1344. *Mahmudova C.* "Zəriflik" Beynəlxalq musiqi festivalı - 1/74-2018, s.7 - 9

1345. *Mahmudova G.* Arif Məlikovun İkinci simfoniya-sında ossinatlıq barədə - 3-4/17-2003, s. 69 - 72

1346. *Mahmudova G.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının yubileyi münasibətilə Beynəlxalq festival - 1-2/43-2010, s. 4 - 9

1347. *Mahmudova G.* Böyük musiqi sənətinə məhəbbət - 3-4/21- 2004, s. 224 -225

1348. *Mahmudova G.* Ənənələr qovuşuğunda yaranmış bəstəkarlıq məktəbi haqqında yeni tədqiqat - 2/51-2012, s.129 - 130

1349. *Mahmudova G.* Qara Qarayevin yubileyinə yeni töhvə - 1-2/35-2008, s. 277 - 280

1350. *Mahmudova G.* Üzeyir Hacıbəyovun "Aşıq-sayağı" əsərində ostinato prinsipi - 1-2/23-2005, s. 179 - 182

1351. *Mahmudova G.* Üzeyir Hacıbəyovun "Arşın mal alan" musiqili komediyasında ostinatlıq prinsipi - 3-4/25-2005, s. 144 - 150

1352. *Mahmudova Ş.* Bahar rayihəli nəğmələr müəllimi - 1-1999, s. 108 - 109

1353. *Mahmudova Ş.* "Böyük həqiqətin sorağında" - 1/2-2000, s. 55 - 56

1354. *Mahmudova Ş.* Əfrasiyab Bədəlbəyli və müasir musiqi terminologiyamız - 3-4/33-2007, s. 43 - 45

1355. *Mahmudova Ş.* İfaçılıq sənətimizin uğurları - 3-4/17-2003, s. 234 - 235

1356. *Mahmudova Ş.* Milli ənənələri yaşadan bəstəkar - 1/2-2000, s. 83 - 84

1357. *Mahmudova Ş.* Musiqidə keçən ömür - 1-2/15-2003, s. 117 - 119

1358. *Mahmudova Ş.* Musiqi tariximizdən - 3-4/17-2003, s. 204

1359. *Mahmudova Ş.* Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında - 3- 4/37-2008, s. 4 - 6 1360. *Mahmudova Ş.* Yeni bir kitab - 1-2/7-2001, s. 188 - 189

1361. *Mahmudova Ş.* Yeni musiqi - nəzəri təqdimat - 3-4/25- 2005, s. 310- 311

1362. *Mahmudova Ş.* Yeni tədqiqat işi - 3-4/13-2002, s. 210 - 211

1363. *Mahmudova Ş.* Zirvədən zirvəyə - 3-4/17-2003, s. 56 - 58

1364. *Mahmudova Ş.* XX əsr Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin salnaməsi - 1-2/31-2007, s. 200 - 201

1365. *Mailova A.* Musiqi tariximizin öyrənilməmiş səhifələri - Kövkəb Kamilbəy 1366. qızı Səfərləliyeva - 1-2/19-2004, s. 137 - 139

1366. *Maqsudoğlu E.* Azərbaycan dili dərslərində xalq mahnılarından istifadə - 3- 4/13-2002, s. 235- 237

1367. *Manafova M.* Müasir Azərbaycan mədəniyyətinin global və regional 1368. problemləri - 3-4/29-2006, s.183 - 186

1368. *Mansurova H.* Arif Məlikovun yaradıcılığı - 3/ 56-2013, s. 49 - 50
1369. *Mehdiyev B.* Ustad - 1/2-2000, s. 64 - 65
1370. *Mehdiyeva K.* Həsənağa Salayevin sənətkarlığı haqqında bəzi mülahizələr - 3-4/29-2006, s. 172 - 175
1371. *Mehdiyeva L., Cəfərova A.* Qara Qarayevin lad təfəkkürünə dair - 2/3-2000, s. 44 - 49
1372. *Mehdiyeva N.* Bilkent Universitetində konsert- 1-2/19 2004, s. 195
1373. *Mehdiyeva S.* Fikrət Əmirov. Prelüdlər və ekspromtlar - 3-4/41-2009, s. 152 - 153
1374. *Mehreliyeva N.* Kitab tipologiyası müasir kitabşünaslığın elmi fənni kimi - 1-2/31-2007, s.192
1375. *Mədətov Y.* Azərbaycan Respublikası Dövlət səs yazıları arxivi - 3-4/5-2000, s. 192 - 196
1376. *Mədətov Y.* Mənəvi sərvətlər xəzinəsi - 1-2/27-2006, s. 232 -238
1377. *Məhərrəmov Ə.* İfaçılıq sənətində varislik əlaqələrinə dair - 3-4/33-2007, s. 48 - 50
1378. *Məhərrəmov Ə.* Milli ifaçılıq üslubunun bəzi xüsusiyyətlərinə dair - 1-2/35-2008, s. 168 - 170
1379. *Məhərrəmov İ.* "Azad" operasının musiqi dilinin xüsusiyyətləri - 3/48-2011, s. 73 - 75
1380. *Məhərrəmov İ.* Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Lermontov poeziyası - 1/2-2000, s. 122 - 123
1381. *Məhərrəmov İ. C.* Cahangirovun "Xanəndənin taleyi" operasının musiqi dili haqqında - 1/54-2013, s. 112 - 114
1382. *Məhərrəmov İ. F.* Əlizadənin "Ağatlı haqqında əfsanə" rok-operasında fərqli janrların sintezi - 2/55-2013, s. 55- 57
1383. *Məhərrəmov İ. F.* Əmirovun simfonik muğamlarının bəzi üslub xüsusiyyətləri - 3-4/13-2002, s. 117 - 121
1384. *Məhərrəmov İ. F.* Əmirovun üslub xüsusiyyətləri və onun formalaşmasında milli xalq yaradıcılığının rolu - 3-4/9-2001, s. 98 - 101
1385. *Məhərrəmov İ.* Fikrət Əmirovun üslub xüsusiyyətləri və onun formalaşmasında milli-xalq yaradıcılığının rolu - 1-2/11-2002, s. 94 - 102
1386. *Məhərrəmov İ.* Qara Qarayev və Cövdət Hacıyevin "Vətən" operasında musiqi dilinin xüsusiyyətləri - 4/49-2011, s. 34 - 37
1387. *Məhərrəmov İ.* "Sevil" operasının janr və üslubu haqqında - 2/51-2012, s. 41 - 44
1388. *Məhərrəmov İ. V.* Adıgözəlovun "Nəvəvan" operasında janr, üslub və musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətləri - 4/57-2013, s. 3 - 12
1389. *Məhərrəmov S.* Xalq geyimləri və mahnılarımız - 3-4/21-2004, s. 201 - 203
1390. *Məhərrəmov S.* "Xıdır İlyas" xalq bayramı haqqında - 1-2/19-2004, s. 178 - 181
1391. *Məhərrəmov S.* Kiçik Qafqazın Cənub-Şərq rayonlarının xalça sənəti - 3-4/25-2005, s. 235 - 240
1392. *Məhərrəmov S.* Kiçik Qafqazın Cənub-Şərq rayonlarının toy adətləri (XIX-XX əsrin əvvəlləri) - 1-2/23-2005, s. 191 - 197
1393. *Məhərrəmov S.* XIX əsr və XX əsrin əvvəllərində Kiçik Qafqazın Cənub-Şərq bölgəsində "Novruz" xalq bayramı - 3-4/33-2007, s.186 - 187
1394. *Məhərrəmov S.* XIX əsr və XX əsrin əvvəllərində Kiçik Qafqazın Cənub-Şərq rayonlarının nehrə nəğmələri - 3-4/29-2006, s. 197 - 199
1395. *Məhərrəmov S.* XIX əsr və XX əsrin əvvəllərində Kiçik Qafqazın Cənub- Şərq rayonlarının oyun və

- əyləncələri - 1-2/27-2006, s. 131 - 135
1396. *Məlikməmmədov N.* Ümumtəhsil məktəblərində musiqinin tədrisi problemi haqqında - 1/2-2000, s. 126 - 128
1397. *Məlikov A.* Musiqiçi - reformator (T. Seyidov - 70) - 3/56-2013, s. 54 - 55
1398. *Məlikov F. M.* Füzuli poeziyası və Ü.Hacıbəyov qüdrəti - 1-2/39-2009, s. 123 - 124
1399. *Məlikova N.* Gülağa Məmmədov - 75 - 3-4/5-2000, s. 149 - 151
1400. *Məmmədbəyova B.* Teatr pedaqogikasında istedad və intellekt amillərinin nisbəti - 4/73-2017, s. 59 - 61
1401. *Məmmədəliyeva T.* Azərbaycanın simaları: Salman Qəmbərov - 1-2/39-2009, s. 182 - 183
1402. *Məmmədəliyeva T.* Azərbaycan Qrammofon Valları Evinin tarixindən - 1/2- 2000, s. 109 - 111
1403. *Məmmədəliyeva T.* Beynəlxalq Caz günü - 1/ 50-2012, s. 126
1404. *Məmmədəliyeva T.* Bəstəkar yaradıcılığı və caz musiqisi - 1-2/31-2007, s. 51 - 54
1405. *Məmmədəliyeva T.* "Xəzər Caz və Blyuz - 2002" festivalı ilə birlikdə - 1- 2/11- 2002, s. 234 - 239
1406. *Məmmədəliyeva T.* Qara Qarayevin "Üç noktürn" silsiləsində caz harmoniyası ünsürləri - 1-2/27-2006, s. 151 - 158
1407. *Məmmədəliyeva T.* Qəbələ III Beynəlxalq Musiqi Festivalı - 4/49-2011, s. 5-9
1408. *Məmmədəliyeva T.* Məqalə-1-2/7 2001, s.193-195
1409. *Məmmədəliyeva T.* Milli qurtuluş gününün musiqi sədaları - 1/50-2012, s. 38 - 40
1410. *Məmmədəliyeva T.* Səhnədə - Müdafiə Nazirliyinin əlahiddə nümunəvi hərbi orkestridir - 4/45-2010, s. 226 - 227
1411. *Məmmədəliyeva T.* Sənətkara - ehtiramla - 1/ 50-2012, s. 40 - 41
1412. *Məmmədəliyeva T.* Vaqif Mustafazadə - 1-1999, s.138 - 139
1413. *Məmmədəliyeva T.* Vaqif Mustafazadənin caz kompozisiyalarının harmonik xüsusiyyətləri - 3-4/29-2006, s. 58 - 61
1414. *Məmmədli İ.* Qara Qarayevin baletlərində ənənəviliklə müasirliyin vəhdəti - 1-2/19-2004, s. 49 - 52
1415. *Məmmədli İ.* Milli musiqi üslubunun Üzeyir Hacıbəyov modeli - 3-4/25-2005, s. 46 - 48
1416. *Məmmədli S.* Xalq mahnılarına dair Üzeyir Hacıbəyovun araşdırmaları - 3-4/33-2007, s. 143 - 145
1417. *Məmmədli Ü.* Aydın K. Aziminin "Bayrağım" alqışında milli dəyərlərin təcəssümü - 2/67-2016, s. 90 - 96
1418. *Məmmədli Ü.* Bəstəkar Aydın Əzimovun "La makam" adlı əsərində muğam təfəkkürü ilə müasir bəstəkarlıq texnologiyasının kəşifən aspektləri - 2/75-2018, s. 35 - 39
1419. *Məmmədov M.* Ənənə uğurla davam edir, yeni istedadlar üzə çıxır - 3-4/21- 2004, s. 239 - 244
1420. *Məmmədov M.* Milli dəyərlərimizə qayğı mədəniyyətimizə qayğıdır - 1- 2/19 2004, s. 196 - 203
1421. *Məmmədov M.* Sənətə məhəbbət və qayğı olanda - 1-2/15-2003, s. 246 - 250
1422. *Məmmədov M.* Uşaqların muğam dünyası - 3-4/13-2002, s. 224- 226
1423. *Məmmədov N.* "Şüştər" muğamının tədqiqi məslələri - 3/68-2016, s. 90 - 91
1424. *Məmmədov T.* Amerika təəssüratları - 3-4/21-2004, s. 229 - 231
1425. *Məmmədov T.* Audiovizual etnomusiqişünaslıq - musiqi elminin aktual istiqaməti kimi - 1-2/19-2004, s. 101 - 104

1426. *Məmmədov T.* Azərbaycan xalq-professional musiqisi: aşiq sənəti - 1-2/7- 1427. 2001, s. 122 - 129
1427. *Məmmədov T.* Bir musiqçinin heyat əhvalatı - 3-4/17-2003, s. 239 - 240
1428. *Məmmədov T.* CİOFF beynəlxalq təşkilatının prezidenti cənab Kari Berqhomla müsahibə - 1/2-2000, s. 147 - 149
1429. *Məmmədov T.* Çingiz Məmmədovla müsahibə - 3-4/9 2001, s. 233- 234
1430. *Məmmədov T.* Dədə Şəmşir: Şəxsiyyət və ənənə. 1/78 - 2019, s.113-121
1431. *Məmmədov T.* Dünyanın yaddaşı qorunur - 1-2/31-2007, s. 210 - 211
1432. *Məmmədov T.* Elektron dərslik - didaktik tədris vəsaiti kimi - 4/77-2018, s. 34 - 35
1433. *Məmmədov T.* Faydalı əməkdaşlıq- 3-4/25-2005, s. 319- 320
1434. *Məmmədov T.* Xalq mədəniyyəti anlayışına müasir baxışlar - 1-2/19-2004, s. 175 - 178
1435. *Məmmədov T.* İnsanlara gözəllik hissi aşıl原因 alim (G. Abdullazadə ilə müsahibə) - 3-4/29 - 2006, s. 75 - 79
1436. *Məmmədov T.* İran səfərinin təəssüratları - 3-4/21- 2004, s. 234 - 235
1437. *Məmmədov T.* Nana Babayeva ilə müsahibə - 3-4/9 2001, s. 235
1438. *Məmmədov T.* Spartak Babayev ilə müsahibə - 3-4/9 2001, s. 234- 235
1439. *Məmmədov T.* Tədqiqatçısını gözəleyen nüsxə - 4/77-2018, s. 68 - 70
1440. *Məmmədov T.* T.Qorçu və C. Quliyevlə müsahibəsi - 1-2/7 2001, s. 214 - 216
1441. *Məmmədov T.* Mədəni irs - elektron mədəniyyət (nəzər nöqtəsi) - 4/49 - 2011, s. 22 - 24
1442. *Məmmədov T.* Uyill Prentislə müsahibə - 3-4/5 2000, s. 220 - 222
1443. *Məmmədov T.* Vaqif Babayevlə müsahibə - 3-4/9 2001, s. 230- 233
1444. *Məmmədov T.* Vaqif Sadıxovla müsahibə - 2/3-2000, s. 148 - 150
1445. *Məmmədov T.* (müsahibə). V.Adıgözəlov. Düşünən və düşündürən sənətkar - 1-2/27-2006, s. 4 - 8
1446. *Məmmədov V.* Naxçıvanda xalq çalğı alətləri orkestrinin inkişaf yolları - 2/71-2017, s. 17 - 18
1447. *Məmmədov V.* Yaşar Xəlilovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərləri - 4/69-2016, s. 60 - 61
1448. *Məmmədova Arzu.* Simfonik partituralarda fortepianodan istifadə prinsipləri - 1-2/35-2008, s. 181 - 183
1449. *Məmmədova Aynurə.* "Azərbaycan xalq mahnıları" məcmuəsi və "Saz məktəbi" dərslili professor Siyavuş Kəriminin elmi-pedaqoji fəaliyyətinin bir sahəsi kimi - 4/77-2018, s. 27 - 29
1450. *Məmmədova Aypara.* Elçinin ədəbi-tənqidi görüşləri - 3/68-2016, s. 66 - 68
1451. *Məmmədova Aypara.* Musiqi və teatr xadimi Cəlil bəy Bağdadbəyov - 3/64-2015, s. 26 - 29
1452. *Məmmədova D.* Azərbaycan lad sisteminin xarakterik xüsusiyyətləri - 4/57- 2013, s. 33 - 36
1453. *Məmmədova D.* XX əsr Azərbaycan musiqisində harmoniya məsələlərinin nəzəri cəhətdən açıqlanması - 1/54-2013, s. 114 - 120
1454. *Məmmədova E.* "Mənim sevimli dəlim" ("Dəlixanadan dəli qaçıb") komediyasının səhnə təcəssümü - 3-4/33-2007, s. 166 - 168
1455. *Məmmədova G.* Azərbaycan xalq mahnısının təkamülünün determinantları - 3/68-2016, s. 33 - 35
1456. *Məmmədova G.* Azərbaycan və türk xalq mahnısında intonasıya prosesinin tipologiyasının bəzi elementləri - 3/60-2014, s. 37 - 38
1457. *Məmmədova G.* Dar və orta həcmli laddlara əsaslanan Azərbaycan mahnılarının inkişafı - 4/65-2015, s. 13 - 17
1458. *Məmmədova G.* Menecmentin mədəniyyət sahəsinə dair xarici konsepsiyaları - 3/48-2011, s. 80 - 83
1459. *Məmmədova G.* Müəllim - şagird münasibəti - 2/55-2013, s. 120 - 121
1460. *Məmmədova G.* Naxçıvanın mövsüm mərasimlərinin metro-ritmik xüsusiyyətləri - 2/47-2011, s. 57 - 58
1461. *Məmmədova G.* Ömər Faiq Nemanzadənin publisistikasında milli dil problemi - 4/53-2012, s. 73 - 75
1462. *Məmmədova G.* Rus dramaturgiyası nümunələrinin Azərbaycan dilinə tərcümə intensivliyini şərtləndirən amillər: sosial-ideoloji və kulturoloji kontekst - 1/46-2011, s.71 - 74
1463. *Məmmədova G.* Yaxın Şərq xalqlarının mahnı mədəniyyətində laddların müqayisəli təhlili - 2/67-2016, s. 20 - 24
1464. *Məmmədova F.* Azərbaycan mühacirətinin dil və əlifba məsələlərində mövqeyinə dair - 1-2/27-2006, s. 221 - 226
1465. *Məmmədova H.* Azərbaycan operasında inqilabi mövzu - 2/47-2011, s. 109 - 111
1466. *Məmmədova H.* Bəstəkarın yaradıcılıq gecəsi - 1-2/31-2007, s. 213
1467. *Məmmədova H.* Qəhrəmanlıq dastanlarının Azərbaycan operalarında təcəssümü - 4/61-2014, s. 29 - 44
1468. *Məmmədova H. Q.* Qarayev və C. Hacıyevin "Vətən" operasının dramaturji inkişafında xorların rolu - 3/44-2010, s. 45 - 50
1469. *Məmmədova-Fərəcova L.* Sevimli müəllimimiz (Zemfira Qafarova-70) -1/54-2013, s. 30 - 32
1470. *Məmmədova İ.* Musiqidə millilik probleminə dair - 1-2/27-2006, s. 177 - 178
1471. *Məmmədova K. Q.* Qarayevin fəlsəfi-estetik görüşlərində xeyir və şər problemi - 2/3-2000, s. 53 - 56
1472. *Məmmədova Lalə.* XIV əsr Təbriz sənətkarlarının əsərlərində rəsmi formalaşması - 1-2/35-2008, s. 232 - 235
1473. *Məmmədova Lalə.* XIV əsr Təbriz sənətkarlarının əsərlərində rəsmi formalaşması - 3-4/37-2008, s. 125 -129
1474. *Məmmədova Leyla.* Azərbaycanda xor ifaçılığının formalaşmasında Aleksandr Yurlovun rolu - 1-2/19-2004, s. 17 - 21
1475. *Məmmədova Leyla.* Çoxillik zəhmətin bəhrəsi (Ramiz Mustafayev - 80) - 1-2/31-2007, s. 91 - 94
1476. *Məmmədova Leyla., Əliqızı S.* (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3-4/33-2007, s. 17 - 19
1477. *Məmmədova Leyla.* Əziz Əziz müəllim... (Əziz Əkbər Əzizli - 70) - 3-4/17-2003, s. 61 - 63
1478. *Məmmədova Leyla.* (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1-2/19-2004, s. 8 - 10
1479. *Məmmədova Leyla.* (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3-4/21-2004, s. 67 - 74
1480. *Məmmədova Leyla.* (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1-2/23-2005, s.17
1481. *Məmmədova Leyla.* (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3-4/25-2005, s.75 - 79
1482. *Məmmədova Leyla.* (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1-2/27-2006, s. 15 - 1
1483. *Məmmədova Leyla.* (materialı hazırladı) Xəbərlər - 3-4/29-2006, s. 21 - 24

1484. Məmmədova Leyla. (materialı hazırladı) Xəbərlər - 1-2/31-2007, s. 19 - 20
1485. Məmmədova Leyla. (materialı hazırladı) Xəzər Universitetində görüş - 3- 4/17-2003, s. 209
1486. Məmmədova Leyla. Musiqinin alicənab cəngavəri (Oqtay Abasquliyev-70) - 1-2/43-2010, s. 104 - 105
1487. Məmmədova Leyla. Musiqi sevinc bəxş edir - 3/48-2011, s. 76 - 77
1488. Məmmədova Leyla. Müəllim haqqında düşüncələr... - 1-2/43-2010, s. 32
1489. Məmmədova Leyla. Səmimi insan, sədaqətli dost və istedadlı musiqişünas (Həcər Babayeva - 60) - 1-2/35 - 2008, s. 137 - 138
1490. Məmmədova Leyla. Sənət zirvələrini fəth edən ata və oğul Quliyevlər - 3- 4/33-2007, s. 201 - 203
1491. Məmmədova Leyla. Uşaq xor kapellasının ilk konserti - 1-2/19 2004, s. 207
1492. Məmmədova Leyla. Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycanda xor ifaçılığı sənəti (bəzi sənədlərin izi ilə) - 3-4/25-2005, s. 98 - 103
1493. Məmmədova Leyla. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan xor ifaçılığı sənətinin tarixindən - 1-2/27-2006, s. 69 - 73
1494. Məmmədova Leyla. Ustad xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun xatirəsinə dəyərli tövhə - 1-2/39-2009, s. 137 - 138
1495. Məmmədova M. Xorla oxuma təlimi prosesində şəxsiyyətin inkişafı - 3/60- 2014, s. 64 - 66
1496. Məmmədova N. "Sarı gəlin" Azərbaycan xalq mahnısı əsasında E. Dadaşova və C. Abbasovun xor işləmələri - 2/67-2016, s. 124 - 127
1497. Məmmədova N. Sərdar Fərəcov "Ləbu ləb" xalq mahnısı əsasında xor işləməsi - 4/77-2018, s. 71 - 73
1498. Məmmədova N. Submədəniyyət fenomeni sosiomədəni stratifikasiya sistemində - 3-4/37-2008, s. 129 - 132
1499. Məmmədova R. "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" fənninin tədrisinə dair - 1-2/27-2006, s. 241 - 244
1500. Məmmədova R. Azərbaycanın tanınmış musiqi tədqiqatçısı - 2/55-2013, s. 21 - 22
1501. Məmmədova R. Azərbaycan mədəniyyəti tarixində 1910-cu il - 3-4/29- 2006, s. 114 - 117
1502. Məmmədova R. Azərbaycan muğamının bəzi aspektlərinin tədqiqinə dair - 3-4/37-2008, s. 78 - 84
1503. Məmmədova R. G. Freytaqın dramatik konsepsiyasının Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiya quruluşunun yaranmasında rolu - 2/63- 2015, s. 71 - 74
1504. Məmmədova R. Hüseynqulu Sarabski - 3-4/ 25-2005, s. 210 - 212
1505. Məmmədova R. Səhnəmizin Məcnunu - 1- 1999, s. 144 - 145
1506. Məmmədova R. Tariyel Məmmədov -70. 1/78 - 2019, s. 78 - 81
1507. Məmmədova R. Tükənməz enerjili sənətkar (F. Əlizadə - 65) - 1/50-2012, s. 91 - 93
1508. Məmmədova-Sarabsakaya R. Hüseynqulu Sarabski - 140. 1/78 - 2019, s. 99 - 101
1509. Məmmədova S. Elmi ədəbiyyatda Azərbaycan xor sənətinin işıqlandırılması - 1-2/39-2009, s. 61 - 62
1510. Məmmədova S. Tofiq Quliyevin yaradıcılığının milli qaynaqları - 3-4/33 - 2007, s. 93 - 94
1511. Məmmədova Ş. "Aygün"-poema və opera kimi - 4/73-2017, s. 81 - 83
1512. Məmmədova Ü. Əhməd Ağdamski-115 il "Milli operamızın ilk Leylisi kim olub?" - 1/2-2000, s. 115 - 116
1513. Məmmədova Ü. H.Əliyevin ömür yoluna baxış (Habil Əliyev - 70) - 1- 1999, s. 110 - 111
1514. Məmmədova Ü. Musiqiçi - bəstəkar - 1-2/11- 2002, s. 226 - 227
1515. Məmmədova Ü., Novruzov X. Xəbərlər - 1-1999, s. 164 - 166
1516. Məmmədova V. Korifey sənətkar - Fəridə Quliyeva - 3-4/41-2009, s. 110 -112
1517. Məmmədova V. Ü. Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasında xanəndə ifaçılığının əsas xüsusiyyətləri - 2/47-2011, s. 127 - 128
1518. Məmmədova G. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin inkişaf tarixi - 1- 2/31-2007, s. 107 - 108
1519. Məmmədova N. "İslam dünyası gənc (20 yaşadək) klassik musiqi ifaçılarının Beynəlxalq müsabiqəsi"nin 5 yaşı tamam oldu - 1/66-2016, s. 48 - 49
1520. Məsud R. Şərəf yüklü ömür! - 4/65-2015, s. 29 - 32
1521. Mixaylenko A. Soltan Hacıbəyovun "Bolqar" süitəsi - 3-4/29-2006, s. 65 - 67
1522. Mixaylenko A. Soltan Hacıbəyovun yaradıcılığında qeyri-millî mövzuların təcəssümü - 1-2/27-2006, s. 161 -162
1523. Mikayılova S. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Şərq-Qərb sintezi probleminin yeni təmayüllər və müasir kompozisiya texnikası məcrasında bədii həlli barədə - 2/75-2018, s. 14 - 16
1524. Mirişli R. Radionun musiqi verilişləri redaksiyası: dünən, bu gün, sabah - 3- 4/17-2003, s. 143 - 147
1525. Mirqasimova A. 1970-1980-cı illərdə Azərbaycan rəngkarlığında portret janrı - 1-2/27-2006, s. 238 - 240
1526. Mirməmmədli N. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dövründə vətənpərvərlik mahnılarının yaranması - 3/ 76-2018, s. 63 - 63
1527. Mirməmmədli N. Tarixi mahnılar - şifahi ənənəli musiqidə və bəstəkar yaradıcılığında - 2/75-2018, s. 81 - 83
1528. Mirzəyev E. Message - 3-4/25-2005, s. 227 - 229
1529. Mirzəyev S. Biliklərin simvollarla açıqlanması və şifrələnməsi tarixinə qısa bir baxış - 4/57-2013, s. 82 - 85
1530. Mirzəyev S. Fortepiano texnikasında müasir ifaçılıq effektləri işarələri - 1/2- 2000, s. 47 - 52
1531. Mirzəyev S. Fortepiano texnikasında müasir ifaçılıq effektləri, işarələri (ardı) - 1-2/7-2001, s. 58 - 61
1532. Mirzəyeva C. Qara Qarayev və Vəlif Adıgözəlovun "24 prelüd" fortepiano silsiləsində ənənə və novatorluq - 1-2/31-2007, s. 136 - 137
1533. Mirzəyeva E. Azərbaycan bəstəkarlarının biraktılıq baletləri - 3-4/33-2007, s. 89 - 91
1534. Mirzəyeva N. Post-sovet dövründə Azərbaycanda musiqili tamaşaların bədii tərtibat problemləri (Şövkət Məmmədova adına Opera studiyasının təmsalında) - 3-4/ 37-2008, s.158 - 160
1535. Mirzəyeva T. Məqalə - 3-4/9 2001, s. 237
1536. Mirzəzadə X. Bir kitabın bir nəfəsi - 1/2-2000, s. 99 - 105
1537. Mirzəzadə L. Böyükəgə Mirzəzadənin yaradıcılığında tematik tablo - 3- 4/37-2008, s. 149 - 152
1538. Mövsümoğlu A. Bilkent simfonik orkestri - 1-2/ 31-2007, s. 211 - 212
1539. M. Rostropoviçin adı ilə... - 1/2-2000, s. 151
1540. Muxtaroglu V. Xan zirvəsi - 1-2/2001,s. 111 - 115 1541.
1542. Muradova N. Azərbaycan baleti: ənənə və müasirliyin kəsişməsində (Q. Qarayevin "Yeddi gözəl" baletinin quruluşları nümunəsində) - 4/73-2017, s. 70 - 74
1543. Muradova N. Təsviri sənət və xoreografiyada milli simvolika - 2/75-2018, s. 28 - 32

1543. *Muradova T.* Rəqs sənətində ifadə və təcəssüm faktorlarının inkişafı. 2/79 - 2019, s.64 - 66
1544. *Muradzadə L.* Ağakərim Kərimovun "Buludlar" xor əsərində milli lad-məqam xüsusiyyətləri - 4/73-2017, s. 90 - 93
1545. *Muradzadə V.* Bədii təmayüllü ali məktəb tələbələrində yaradıcı təxəyyülün fəallaşdırılması yollarına doğru - 1-2/19-2004, s. 171 - 173
1546. *Musayeva E.* Aşef Cəfərovun yaradıcılığında görkəmli şəxsiyyətlərin portretləri - 1-2/39-2009, s. 112 - 114
1547. *Musayeva L.* Bəstəkar Oqtay Rəcəbovun uşaqlar üçün yazdığı mahnılar - 2/63-2015, s. 100 - 102
1548. *Musayev R.* Xanəndəlik sənətinə dair - 3-4/33-2007, s. 134 - 136
1549. *Musayev R.* Qarabağ xanəndələrinin qramfon valarında qorunan yaradıcılıq irsi - 1-2/31-2007, s. 170 - 172
1550. Musiqiçi gülüşü - 1-1999, s. 162 - 163
1551. Musiqiçi gülüşü - 2/3-2000, s. 150 - 151
1552. "Musiqi Dünyası"nın baş redaktoru Tariyel Məmmədovun VIII qurultayda çıxışı - 3-4/33-2007, s. 11 - 14
1553. "Musiqi dünyası"nın təqdimat mərasimi - 1/2-2000, s. 3 - 9
1554. Musiqi pedaqogikasına yeni yanaşma - 1-2/23-2005, s. 223 - 224
1555. *Mustafayev N.* Uşaq musiqi təlimi sistemində Azərbaycan xalq rəqsi melodiyalarının fortepiano üçün işləmələrinin praktiki mənimsənilməsi metodikası - 3/60-2014, s. 60 - 62
1556. *Mustafayeva A.* Sevdə İbrahimovanın yaradıcılığına bir baxış - 3-4/33-2007, s. 88 - 89
1557. *Mustafayeva L.* Azərbaycan teatrının inkişafına dövlət qayğısı - 4/45-2010, s. 210 - 213
1558. *Mustafayev N.* Azərbaycan ali peşəkar musiqi təhsili sistemi müasir dövrdə - 1-2/39-2009, s. 157 - 159
1559. *Mustafayeva N.* Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığında operetta janrına bir nəzər - 4/61-2014, s. 14 - 16
1560. *Mustafayeva T.* Azərbaycan milli violonçel məktəbinin inkişafında Nəzmiyyə Abbaszadənin rolu və əhəmiyyəti - 1/66-2016, s. 53 - 58
1561. *Mustafayeva T.* Azərbaycan violonçel ifaçılığı tarixində Sabir Əliyev fenomeni - 1/58-2014, s. 23 - 29
1562. *Mustafayeva T.* Violonçel ifaçısı və pedaqoq - 2/71-2017, s. 5 - 7
1563. *Mübariz.* XX əsr Gədəbəy bölgəsinin aşiq məktəbi - 2/3-2000, s. 86
1564. *Mühacirova V.* Sumqayıt teatrında aktyor potensialı (xalq artisti Valeh Kərimovun yaradıcılığı nümunəsində) - 1-2/39-2009, s. 129 - 131
1565. *Mürsəliyeva M.* Azərbaycan xalq teatrının genəzisində dair bəzi nəzəri məsələlər - 2/47-2011, s. 111 - 113
1566. *Müslümov M.* Azərbaycanda xalq çalğı alətləri ansamblarının yaranması və inkişafı tarixindən - 4/45-2010, s. 168 - 170
1567. *Müslümov M.* Azərbaycan muğam sənətinin inkişafı tarixindən - 2/47-2011, s. 69 - 71
1568. *Müslümov M.* Musiqi folkloruna aid bəzi qeydlər - 1-2/39-2009, s. 97 - 98
1569. *Mütəllibova S.* Hacı Xanməmmədovun yaradıcılıq üslubunun əsas xüsusiyyətləri - 4/69-2016, s. 68 - 69
1570. *Nağıyev F.* Qara Qarayevin pedaqoji fəaliyyətinə bir baxış - 1-2/43-2010, s. 149 - 150
1571. *Nağıyev R., Rəcəbov O.* "Rast" musiqili-bədii filminin senarisi - 1-2/15-2003, s. 226 - 232
1572. Naxçıvan - 75 - 1/2-2000, s. 150
1573. *Namazov Q.* Birinci Aratta-Şummer epik mədəniyyəti - 3-4/5-2000, s. 168 - 172
1574. *Nemətli Y.* Xəyyam Mirzəzadə - 2 sayılı re minor kvarteti - 1-2/35-2008, s. 110 - 113
1575. *Nemətli Y.* İsmayıl Hacıbəyovun simli kvarteti - 3-4/37-2008, s. 182 - 185
1576. *Nemətli Y.* Şerqin ilk qadın simli kvarteti - 1-2/31-2007, s. 208 - 209
1577. *Nemətli Y.* Vasif Adıgözəlovun skripka və orkestr üçün konsertinin dramaturji konsepsiyası - 1/66-2016, s. 124 - 128
1578. *Nemətov A. P.* Sənətə vurğun şəxsiyyət - 1/46-2011, s. 39 - 41
1579. *Nəbiyev B.* Musiqi tariximizin yorulmaz tədqiqatçısı - 3-4/33-2007, s. 31 - 32
1580. *Nəcəfov İ.* Fleyta və ney musiqi alətlərinin müqayisəli təhlili - 3-4/33-2007, s. 137 - 140
1581. *Nəcəfova Z.* Arif Məlikovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün "İ süita"sı - 1-1582. 2/39-2009, s. 144 - 146
1582. *Nəcəfova Z.* Ramiz Mirişlinin "Azərbaycan" süitasi - 1-2/35-2008, s. 119 - 123
1583. *Nəcəfova Z.* Ramiz Mirişlinin "Odlar yurdu" süitasi - 3-4/37-2008, s. 170 - 171
1584. *Nəcəfzadə A.* Azərbaycan folklor mərasimlərində idiafonlu alətlər - 3-4/37-2008, s. 97 - 101
1585. *Nəcəfzadə A.* Musiqar (Çıncıq, şamama, miskaal) - 1-2/27-2006, s. 127 - 131
1586. *Nəsirova F.* Bahar suları (S. V. Raxmaninov - 140) - 2/55-2013, s. 24 - 25
1587. *Nəsirova F.* İpək Yolu V Beynəlxalq Musiqi Festivalı - 3/60-2014, s. 12 - 14
1588. *Nəsirova F.* Ustadlarımızın irsi sənədli televiziya filmlərində - 3/56-2013, s. 114 - 115
1589. *Nəsirova F. Z.* Hacıbəyovun operettaları - 4/57-2013, s. 88 - 96
1590. *Nəsirova F.* Zülfüqar Hacıbəyov folklorçu kimi - 1/62-2015, s. 78 - 84
1591. *Nəsirova F.* Zülfüqar Hacıbəyovun "Aşiq Qərib" operası - 1-2/43-2010, s. 111 - 119
1592. *Nəsirova F.* Zülfüqar Hacıbəyovun bir əlyazması - 3-4/25-2005, s. 39 - 40
1593. *Nəsirova K.* Əfrasiyab Bədəlbəylinin musiqi məkanı - 1/74-2018, s. 3 - 6
1594. *Nəsirova K.* Gözəl alim, səmimi insan - 1/2-2000, s. 87 - 88
1595. *Nəsirova K.* Milli musiqi mədəniyyətimizin yorulmaz tədqiqatçısı. 1/78 - 2019, s. 81 - 85
1596. *Nəsirova K.* Musiqi tarixinin tədrisində yeni dərs vəsaiti - 1-2/39-2009, s. 110 - 111
1597. *Nəsirova K.* Musiqiyə həsr edilən ömür - 2/51-2012, s. 131 - 132
1598. *Nəsirova K.* Uğur gedilən yoldur - 3/68-2016, s. 55 - 57
1599. *Nəzərova A.* Müasir dövrdə Azərbaycan-Yaponiya mədəni əlaqələrinə dair - 1-2/35-2008, s. 195 - 197
1600. *Nəzərova A.* Yaponiyanın teatr ənənələri: Tarix və müasir dövr - 3-4/33-2007, s. 176 - 177
1601. *Nəzirova E.* İki prelüd fortepiano üçün - 1/2-2000, s. 155 - 160
1602. *Niftiyeva Ü.* Mahnılarda yaşar bəstəkar - 2/71-2017, s. 14 - 16
1603. *Niftiyeva Ü.* Süleyman Ələsgərovun "Göy-göl" mahnısının musiqi ilə poetik quruluşunun vəhdəti - 4/77-2018, s. 74 - 78
1604. *Novruzov A.* Həyatı duyğularla gören sənətçi -

3-4/17-2003, s. 236 - 239

1605. *Novruzov A.* İfaçılarımızın portretləri... Əhsən Dadaşov - 3-4/21-2004, s. 150 - 154

1606. *Novruzov A.* Nəriman Məmmədovun tar ilə simfonik orkestr üçün konserti - 1-2/27-2006, s. 74 - 77

1607. *Novruzov A.* Sənət zirvəsində (Məmmədəğa Kərimov - 60) - 3-4/37-2008, s. 59 - 61

1608. *Novruzov A.* Ustad tarzən, təcrübəli pedaqoq, muğam bilicisi... (Vamiq Məmmədəliyev - 60) - 3-4/29-2006, s. 82 - 85

1609. *Novruzov A.* Üzeyir Hacıbəyovun tarın not ifaçılığında rolu - 3-4/5-2000, s. 14 - 16

1610. *Novruzov A.* Vasif Allahverdiyevin solo tar üçün "Qarabağ haqqında ballada" əsəri - 3-4/33-2007, s. 82 - 85

1611. *Novruzov X.* Bakı orta ixtisas musiqi texnikumunun 100 illiyini qeyd edərkən - 1/1999, s. 44 - 53

1612. *Novruzov X.* (materialı hazırladı) Yubilyarları təbrik edirik - 1-2/19-2004, s. 135

1613. *Novruzova İ.* Nəriman Məmmədovun yaradıcılığına bir nəzər - 1-2/11- 2002, s. 126 - 129

1614. *Novruzova R.* Adil İsgəndərovun teatr məktəbinin mənəvi-əxlaqi və bədii-estetik prinsipləri - 3-4/37-2008, s. 120 - 122

1615. *Novruzova R.* Adil İsgəndərovun yaradıcılığından ştrixlər - 1-2/35-2008, s. 241 - 242

1616. *Növrəsli A. Q.* Qarayev və A. Əlizadə yaradıcılığında ümumi cəhətlərin araşdırılmasına dair - 2/63-2015, s. 16 - 19

1617. *Nuruqızı S.* Yastı balabanın həsrət naləsi (Elçinin "Sarı gəlin" tamaşası haqqında düşüncələr) - 3-4/33-2007, s. 142 - 143

1618. *Orucov İ.* Fikrət Əmirovun fleyta üçün yazdığı "Aşıqsayağı" pyesində aşiq sənətinin ənənəvi cəhətlərinin təzahürü - 4/53-2012, s. 86 - 89

1619. *Özel O.* Leyla Gəncər adına vokal müsabiqə - 1/66-2016, s. 46 - 47

1620. *Özel O.* (Türkiyə). Türk vokal ifaçısı Leyla Gəncərin C. Verdinin operalarında yaratdığı obrazlarının dünya vokal ustaları ilə üslub müqayisəsi - 2/59-2014, s. 86 - 91

1621. *Paşayev A.* Ürəkləri oxuyan xanəndə - 1-1999, s. 142 - 143

1622. *Paşayev Ə.* Faqotun ifaçılıq tarixi və bəstəkarların əsərlərində rolu - 1-2/39- 2009, s. 67 - 68

1623. *Paşayev Ə.* Motsartın faqot və orkestr üçün konserti - 3-4/33-2007, s. 50 - 51

1624. *Paşayev N.* Eyniadlı muğam şöbələrinin dəstgahlarında tətbiqi məsələləri - 4/77-2018, s. 89 - 91

1625. *Paşazadə S.* Milli musiqi mədəniyyətində tar alətinin rolu və əhəmiyyətinə dair - 2/47-2011, s. 71 - 73

1626. *Paşazadə S.* Muğam Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında - 3-4/41- 2009, s. 156 - 158

1627. *Pazıçeva İ.* Ömrün mənası - 3-4/25-2005, s. 178 - 180

1628. *Pazıçeva İ.* Yeni rus musiqi məktəbində orientalizm və onun Azərbaycan musiqisilə əlaqələri - 2/3-2000, s. 49 - 51

1629. *Pestalozza L.* La musica in URSS: cronaca di un viaqgio (Azərbaycan 1630. dilinə tərcümə edən: Abdullayeva Nəvəvan) - 3-4/5-2000, s. 185 - 190

1630. *Piriye İ.* Çağdaş teatr estetikası və qeyri - xətti dünya - 1/66-2016, s. 107 - 110

1631. *Piriye İ.* Texnogen dünya: teatr estetikası və çağdaş düşüncə - 2/67-2016, s. 29 - 33

1632. *Prentis U.* (Böyük Britaniya, London). Şərqi qrammofon gəlir - 3-4/5-2000, s. 196 - 197

1633. Prezident İlham Əliyev Bakıda görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun abidəsinin açılışında iştirak etmişdir - 3/48-2011, s. 4 - 6

1634. Prezident İlham Əliyev Bakıda görkəmli bəstəkar Volfanq Motsartın abidəsinin açılışında iştirak etmişdir - 4/49-2011, s. 3 - 4

1635. *Rafiqqızı L.* Leonid Vaynşteyn: Şəxsiyyət. Pedaqoq. Bəstəkar - 1-2/23- 2005, s. 160 - 162

1636. *Rafiqqızı L.* (materialı hazırladı) "Öz valideynlərinin oğlu" (bəstəkar A.Rzayevin 75 illiyinə) - 1-2/27-2006, s. 12 - 13

1637. *Raufqızı A. Ü.* Hacıbəyovun Azərbaycan musiqisində birhissəli simfonik əsərlərin yaranmasında rolu - 3-4/25-2005, s. 34 - 36

1638. Redaktor. Məqalə - 3-4/9 2001, s. 213

1639. *Rəcəbov O.* Dahilik fenomeni haqqında nə bilirik - 1-1999, s. 96 - 97

1640. *Rəcəbov O.* Dmitri Kabalevski və Azərbaycan - 1/2-2000, s. 62 - 63

1641. *Rəcəbov O.* Şagirdin musiqi qabiliyyəti və onun müəllim tərəfindən iş prosesində inkişaf etdirilməsi - 1-2/7-2001, s. 169 - 172

1642. *Rəcəbov O.* Ümumtəhsil məktəblərinin ibtidai siniflərində "Musiqi" fənni üzrə kurikulumun elmi əsaslandırılması və bu fənnin standartları - 1-2/27- 2006, s. 245 - 249

1643. *Rəcəbova A.* Azərbaycan dili, riyaziyyat və musiqi fənnləri arasında əlaqə - 3-4/5-2000, s. 156 - 159

1644. *Rəcəbova A.* Ritm və riyaziyyat - 2/3-2000, s. 100 - 104

1645. *Rəhimbəyli N.* Daima sənətdə - 1-2/27-2006, s. 138 - 141

1646. *Rəhimbəyli N.* "İzahlı muğam lüğəti" - yeni layihə - 2/63-2015, s. 103 - 104

1647. *Rəhimbəyli N.* Məhəbbətdən doğan musiqi - 3-4/17-2003, s. 210 - 211

1648. *Rəhimbəyli N.* Yaradıcı insanın portreti - 1-2/31-2007, s. 95 - 96

1649. *Rəhimbəyli N.* Yaradıcı ömür (Elmira Abbasova) - 1-2/11-2002, s. 120 - 123

1650. *Rəhimbəyli N.* Yaradıcı ömür yoluna bir nəzər... - 3/68-2016, s. 48 - 50

1651. *Rəhimov Ə.* Aşığın ifaçılıq mədəniyyətində teatrallıq amili - 1/58-2014, s. 37 - 40

1652. *Rəhimov Ə.* Aşıq Əhməd Rüstəmovun dastan ifaçılığı və dastan yaradıcılığı - 1-2/35-2008, s. 155 - 156

1653. *Rəhimov Ə.* Azərbaycanın qeyri-maddi mədəni irsi: aşıq sənəti - 1-2/39- 2009, s. 99 - 101

1654. *Rəhimov Ə.* Şirvan aşıq ansambllarında instrumental ifaçılıq sənətkarlığı - 2/51-2012, s. 101 - 104

1655. *Rəhimov Ə.* Şirvan aşıq mühitində dastan ifaçılığı - 1-2/31-2007, s. 169

1656. *Rəhimov Ə.* Şirvan aşıq mühiti üçün xarakterik olan özünəməxsus yaradıcılıq xüsusiyyətləri - 3/52-2012, s. 130 - 133

1657. *Rəhimov Z.* Musiqi ilkin tərbiyəverici amildir - 3-4/5-2000, s. 160 - 161

1658. *Rəhimova A.* Aşıq sənətinin spesifik əlamətləri haqqında - 4/45-2010, s. 173 - 175

1659. *Rəhimova A.* Azərbaycan xalq musiqisinin milli özünəməxsusluğunun tədqiqinə dair - 1-2/35-2008, s. 139 - 141

1660. *Rəhimova A.* Azərbaycan xalq musiqisinin variant təbiəti haqqında - 2/51- 2012, s. 98 - 100

1661. *Rəhimova A.* Musiqi janrlarının qarşılıqlı əlaqələri kontekstində meyxana və rep - 1/58-2014, s. 52 - 54

1662. *Rəhimova N.* Müslüm Maqomayevin bədii aləminə yeni nəzər - 1-2/19- 2004, s. 190 - 191
1663. *Rəhmanlı Ə.* Musiqi mədəniyyətimizin yeni uğuru - 3-4/37-2008, s. 192 - 194
1664. *Rəhmanova L.* Unudulmaz Şəxsiyyət - 1-2/2001, s. 119 - 121
1665. *Rəsulov A.* Yusif Axundzadənin 60 illik yubileyinə! - 1-2/27-2006, s. 115 - 116
1666. *Rəsulzadə R.* "İslam dünyası" gənc (20 yaşadək) klassik musiqi ifaçılarının 4-cü Beynəlxalq müsabiqəsi - 2/63-2015, s. 96 - 98
1667. *Rəsulzadə R.* İslam həmrəyliyi ilinə layiqli töhfə. Bakıda "İslam dünyası gənc (20 yaşadək) klassik musiqi ifaçılarının 6-cı Beynəlxalq müsabiqəsi" uğurla başa çatdı - 2/71-2017, s. 72 - 73
1668. *Rüstəmov A.* Aşıq musiqisi-estetik tərbiyənin faktoru kimi - 4/61-2014, s. 44 - 46
1669. *Rüstəmov A.* Aşıq musiqisinin tədris prosesinə təbiiyə dair - 1-2/19 - 2004, s. 148 - 152
1670. *Rüstəmov A.* Elmira Nəzirovanın fortepiano pyeslərində Azərbaycan xalq melodiyası işləmələrinin ifa üslubu - 4/45-2010, s. 194 - 196
1671. *Rüstəmov A.* Üzeyir Hacıbəyovun məktəbli-lərin musiqi-estetik tərbiyəsi haqqında bəzi fikirləri - 3-4/25-2005, s. 261 - 263
1672. *Rüstəmov P.* Ceyhun Allahverdiyevin fortepiano konsertinin üslub xüsusiyyətləri - 1/66-2016, s. 83 - 88
1673. *Rüstəmov S.* Məhşəti Gəncəvi və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti - 4/77- 2018, s. 87 - 89
1674. *Rzaquliyeva R.* Türkiyədə Azərbaycan musiqişünasının yeni kitabı - 3-4/21-2004, s. 219 - 22
1675. *Rzayev A.* Yaddaşlarda həkk olunmuş sənətkar - 1-2/11-2002, s. 162 - 163
1676. *Rzayev Ə.* 1960-90-cı illərin teatr estetikası və rəqs - 1-2/35-2008, s. 205 - 207
1677. *Rzayev Ə.* XX əsrin teatr tendensiyalarında rəqsin yeri - 3-4/29-2006, s. 180 - 183
1678. *Rzayev F.* Qara Qarayev yaradıcılığında Nizami Gəncəvi irsinin rolu və yeri - 1-2/35-2008, s. 46 - 49
1679. *Rzayeva A.* Musiqi əsərinin öyrənilməsinin ilkin mərhələsinə dair - 1-2/35- 2008, s. 157 - 158
1680. *Rzayeva B.* Bəstəkar Kamal Əhmədov - 3/56-2013, s. 64 - 67
1681. *Rzayeva B.* "Çay dəstgahı" əsərinin musiqi taleyi - 3-4/41-2009, s. 123 - 124
1682. *Rzayeva B.* Faydalı vəsait - 1-2/35-2008, s. 179 - 181
1683. *Rzayeva B.* "Rəhab" muğamının melodik xüsusiyyətləri - 2/47-2011, s. 123 - 126
1684. *Rzayeva B.* "Rəhab" muğamının lad əsası - 1/58-2014, s. 41 - 48
1685. *Rzayeva B.* Sənətin Arifi - 1-2/43-2010, s. 24 - 25
1686. *Rzayeva X.* İfaçılıq sənətində müəllif mətni problemi - 1-2/35-2008, s. 183 - 185
1687. *Rzayeva L.* Bir orqançının portreti - 3-4/25- 2005, s. 315- 316
1688. *Rzayeva L.* Forteplano sənətinin tarixini vərəqləyərkən... - 3-4/5-2000, s.52- 54
1689. *Rzayeva L.* Forteplano sənətinin tarixini vərəqləyərkən... (ardı) - 1-2/7- 2001, s. 141 - 143
1690. *Rzayeva L.* Forteplano sənətinin tarixini vərəqləyərkən... (ardı) - 1-2/11- 2002, s. 81 - 84
1691. *Rzayeva L.* Vaqif Mustafazadənin yubileyi ilə əlaqədar bəzi mülahizələr - 2/3-2000, s. 51 - 53
1692. *Rzayeva M.* Tofiq Quliyevin "Dörd simfonik lövhə" əsərinin musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətləri - 2/63-2015, s. 77 - 86
1693. *Rzayeva N.* Lirik xalq mahnılarının bədii-estetik xüsusiyyətləri - 1-2/15- 2003, s. 236 - 237
1694. *Rzayeva R.* Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim - 3-4/13-2002, s. 176 - 192
1695. *Rzayeva R.* Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim - 1-2/15-2003, s. 61 - 73
1696. *Rzayeva R.* Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim (ardı) - 3-4/17-2003, s. 128 - 137
1697. *Rzayeva R.* Unudulmaz əziz müəllimim Qılman Salahov haqqında xatirələr - 1-2/2001, s. 117 - 119
1698. *Rzayeva S.* Ənənələri yaşadan bəstəkar - 3-4/9-2001, s. 90 - 96
1699. *Rzayeva S.* Məqalə - 3-4/5 2000, s. 212 - 213
1700. *Rzayeva S.* Məmlüklər dövründə musiqi mədəniyyəti və tanınmış ifaçılar kontekstində - 4/77-2018, s. 7 - 12
1701. *Rzayeva S. V.* Adıgözəlovun "Qəm karvanı" oratoriyası - 3-4/21-2004, s. 97 - 100
1702. *Rzayeva S.* Zaman ilə birbaşa dialoq - 3-4/21-2004, s. 204 - 205
1703. *Sabitoğlu C.* Bülbülün nəğməsi şər deyilmi? - 1-2/15-2003, s. 151 - 159
1704. *Sabitoğlu C.* Fikrət Əmirovun mahnılarında söz ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqəsinin bəzi məqamları haqqında - 3-4/9-2001, s. 159 - 161
1705. *Sabitoğlu C.* Tofiq Quliyevin mahnılarında poetik mətnin və melodiyanın əlaqəsi - 3-4/13-2002, s. 131 - 137
1706. *Sadıxbəyova S.* Folklorda xalq rəqsləri və milli geyim - 2/71-2017, s. 36 - 40
1707. *Sadıxov V.* Ballada - 2/3-2000, s. 157 - 159
1708. *Sadıqoğlu A.* "Sadıqlıq nümunəsi" - 2/63-2015, s. 105 - 106
1709. *Sadıqov F.* Nizami və musiqi - 2/3-2000, s. 66 - 70
1710. *Sadıqov S.* Tokay Məmmədovun yaradıcılıq irsində musiqiçi portretləri - 1- 2/39-2009, s. 118 - 120
1711. *Sadıqova Z.* Sərdar Fərəcovun fortepiano miniatürləri - 4/73-2017, s. 94 - 99
1712. *Sadıqova Z.* Sərdar Fərəcovun fortepiano prelüdləri - 1/66-2016, s. 97 - 102
1713. *Sadıqova Z.* Sərdar Fərəcovun "4 vals"-ı - 4/61-2014, s. 73 - 79
1714. *Sadıqzadə H.* Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında operetta janrının inkişafı və onların klassik nümunələrinin məzmunu - 4/65-2015, s. 78 - 80
1715. *Sadıqzadə H.* Azərbaycanda muzey və muzeyşünaslığın inkişaf problemləri - 3-4/33-2007, s. 158 - 160
1716. *Sadıqzadə H.* Əruz vəzninin öyrədilməsi prosesində musiqili səhnə əsərlərindən istifadənin şagirdlərin şəxsiyyət kimi formalaşmasına təsiri - 1/66-2016, s. 70 - 79
1717. *Sadıqzadə H.* Qədim meydan tamaşalarının yaranması və növləri - 3/68- 2016, s. 72 - 76
1718. *Sadıqzadə H.* Mədəniyyət - şəxsiyyətin formalaşmasında vasitə kimi - 1/62-2015, s. 107 - 109
1719. *Sadıqzadə H.* Məqalə - 3-4/9 2001, s. 237
1720. *Sadıqzadə H.* Musiqi və təbiə - 2/67-2016, s. 33 - 35
1721. *Sadıqzadə H.* Yeni ekspozisiyanın ilk yubileyi - 1-2/15-2003, s. 254 - 256
1722. *Sadıqzadə M.* Müasir əsərlərin interpretasiya xüsusiyyətləri - 3-4/37-2008, s. 76 - 78

1723. *Sahil A. Şanlı* Urfa sira gecəsində musiqi - 2/67-2016, s. 111 - 114

1724. *Salayev Ə.* Azərbaycanda kino musiqisinin yaranma tarixindən - 3-4/25-2005, s. 230 - 234

1725. *Salamzadə E.* Rəna Məmmədova və musiqi türkologiyasının təşəkkülü - 3-4/41-2009, s. 114 - 115

1726. *Salamzadə Ə.* Məqalə - 1-2/7 2001, s. 228 - 231

1727. *Salayev Ə.* Dövrümüzün nadir səs sahibi - Vaqif Kərimov - 1-2/23-2005, s. 246

1728. *Sayutkin Y.* Qara Qarayevin pedaqoji prinsipləri və Qara Qarayev adına musiqi məktəbinin ənənələri - 1-2/15-2003, s. 168 - 173

1729. *Seyfullayeva N.* Telman Hacıyevin mahnı yaradıcılığının səciyyəvi cəhətləri - 4/69-2016, s. 55 - 57

1730. *Seyfullayeva N.* Telman Hacıyevin yaradıcılığının üslub xüsusiyyətlərinin tədqiqi məsələləri - 2/71-2017, s. 46 - 48

1731. *Seyidov T.* Azərbaycan fortepiano məktəbinin klassiki (M.R.Brenner-100) - 3-4/29-2006, s. 126 - 130

1732. *Seyidov T.* Əsrin dördü birinə bərabər yol (BMA-nın nəzdindəki Məktəb - studiyanın 25 illiyi münasibətilə) - 3-4/25-2005, s. 265 - 268

1733. *Seyidov T.* Fərhad Bədəlbəyli. Həyat və yaradıcılıq yolu - 3/72-2017, s. 8 - 16

1734. *Seyidov T.* Fərhad Bədəlbəyli və Azərbaycan fortepiano sənətinin inkişafında və beynəlxalq miqyasda tanınmasında onun rolu - 1-2/27-2006, s. 52 - 55

1735. *Seyidov T.* Georgi Georgiyeviç Şaroyev - 3-4/25-2005, s. 223 - 227

1736. *Seyidova S.* Azərbaycan milli musiqimizin təsnifat məsələsinə dair - 1/2 - 2000, s. 106 - 108

1737. *Seyidova S.* Azərbaycan musiqi elminin layiqli nümayəndəsi - 1/2-2000, s. 89 - 90

1738. *Seyidova S.* Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsi elminin tədrisində yeni bir nailiyyət - 1-2/11-2002, s. 217 - 218

1739. *Seyidova S.* Cəlal Abbasovun musiqi dünyası - 4/77-2018, s. 12 - 16

1740. *Seyidova S.* Dini musiqinin bəzi prinsipləri haqqında - 1-1999, s. 79 - 81

1741. *Seyidova S., Əfəndiyeva İ.* Bir musiqişünas ömrünün səhifələri - 1-2/23-2005, s. 123 - 125

1742. *Seyidova S.* "Musiqi dünyası" jurnalının internet saytlarının tədris prosesinə tətbiqi - 1-2/19-2004, s. 152 - 154

1743. *Seyidova S.* Üzeyir Hacıbəyov və dini musiqi - 3-4/5-2000, s. 139 - 141

1744. *Seyidova S.* Yaddaşlarda qalan nəcib insan və alim - 3-4/25-2005, s. 208 - 209

1745. *Seyidova S.* Yeniliyin ehtiraslı müdafiəçisi - 1-2/15-2003, s. 125 - 126

1746. *Seyidova Y.* Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblında kamançanın rolu - 3-4/33-2007, s. 145 - 146

1747. *Seyidova Y.* Hacı Xanməmmədovun kamança konsertinin ifa üslub xüsusiyyətləri - 1-2/27-2006, s. 180 - 181

1748. *Seyidova Y.* Kamança aləti Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında - 3-4/29-2006, s. 109 - 110

1749. *Seyidova Y.* Kamança və simfonik orkestr üçün ilk konsertlər silsiləsindən - 3-4/25-2005, s. 198 - 199

1750. *Seyidova Y.* Süleyman Ələsgərovun kamança və xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Skerso" əsərinin quruluş və ifa xüsusiyyətləri - 1-2/35-2008, s. 124 - 125

1751. *Seyidova Y.* Süleyman Ələsgərovun kamança və xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Tarantella"sı - 1-2/31-2007, s. 129 - 130

1752. *Sədirxanova K.* Nəfəs alətləri sinfində konsertmeyster fəaliyyətinin xüsusiyyətləri - 1-2/35-2008, s. 161 - 163

1753. *Sədrayəyev M., Müctəhidzadə M.* Üzeyir bəy Hacıbəylinin vəfatı münasibətilə "İzhari-təəssüf" - 3-4/5-2000, s. 120 - 123

1754. *Səfəraliyeva F.* "Dəşti" muğamı haqqında - 4/73-2017, s. 33 - 36

1755. *Səfəraliyeva F.* "Şahnaz" muğamının tarixi inkişafı yolu - 2/67-2016, s. 25 - 28

1756. *Səfəralibəyova R.* Musiqili televiziya və musiqi mədəniyyəti - 2/3-2000, s. 114 - 115

1757. *Səferli P.* Elxan Babayev - 70. 2/79 - 2019, s. 46 - 48

1758. *Səferova G.* Azərbaycan uşaq fortepiano musiqisinin inkişafının əsas istiqamətləri haqqında - 2/3-2000, s. 97 - 99

1759. *Səferova G.* Dünya pedaqoji məktəbləri sistemində musiqi-estetik tərbiyənin rolu - 3-4/9-2001, s. 166 - 168

1760. *Səferova G.* Ustad sənəti - 2/3-2000, s. 129

1761. *Səferova R.* "İstintaq" filminin strukturunda mədəniyyət problemi - 4/61-2014, s. 62 - 64 1762. *Səferova S.* Yüksək sənətlə yaşanan bir gün - 1-2/27-2006, s. 289 - 291

1763. *Səferova T.* Muğam sənətimizin Seyidi - 1-1999, s. 146 - 147

1764. *Səferova Z.* "Bəhcət-ür - ruh" risaləsi - 3-4/41-2009, s. 100 - 102

1765. *Səferova Z.* Dost sözü (Aida Tağızadə - 75) - 1-2/39-2009, s. 74 - 76

1766. *Səferova Z.* İmadəddin Nəsimi və Azərbaycan musiqisi. 1/78 - 2019, s. 97 - 99

1767. *Səferova Z.* Qloballaşma dövründə milli musiqi irsimizin hifzi, nəşri və tədqiqinin bəzi problemləri - 1-2/15-2003, s. 93 - 96

1768. *Səferova Z.* "Musiqi məcəlləsi" (XV əsr) və "Vüzuhul-ərqam" (XIX əsr) risalələrində muğamın və musiqi alətlərinin rolu (Dini baxışlar kontekstində) - 2/55-2013, s. 26 - 28

1769. *Səferova Z.* Musiqişünaslığımızın ləyaqətli təmsilçisi - 3/68-2016, s. 53 - 55

1770. *Səferova Z.* Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqişünaslığı və onun bəzi problemləri - 1-2/15-2003, s. 10 - 13

1771. *Səferova Z.* Rəsul Rza və musiqi (Rəsul Rzanın anadan olmasının 100 illiyinə həsr olunur) - 1-2/43-2010, s. 15 - 16

1772. *Səferova Z.* Səfiyyəddin Urməvinin (XIII əsr) risalələrində musiqi alətlərinin şərh, bərpası və inkişafı haqqında - 2/47-2011, s. 3 - 5

1773. *Səferova Z.* Səfiyyəddin Urməvi və Üzeyir Hacıbəyov - 3-4/25-2005, s. 13 - 18

1774. *Səferova Z.* Şərq və Qərbin möhtəşəm vəhdəti - 3-4/41-2009, s. 22 - 24

1775. *Səferova Z.* Şuşa Azərbaycan musiqisinin məbədidir - 1-2/7-2001, s. 21 - 25

1776. *Səferova Z.* Tar sənətinin böyük ustadı (Bəhram Mansurovun anadan olmasının 100 illiyi münasibətilə) - 1/46-2011, s. 37 - 39

1777. *Səferova Z.* Tehrandə Səfiyyəddin Urməviyə həsr edilmiş beynəlxalq konqres - 1-2/23-2005, s. 233

1778. *Səferova Z.* Türk musiqi dünyasının ulduzu - 1-2/15-2003, s. 245 - 246

1779. *Səferova Z.* Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsi Türk xalqlarının musiqisi kontekstində - 4/61-2014, s. 10 - 13

1780. *Səfərova Z.* Üzeyir Hacıbəylinin nəzəri və estetik konsepsiyasında tənqid məsələləri - 3/44-2010, s. 14 - 16
1781. *Səfərova Z.* Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığının tədqiqi Azərbaycan musiqişünaslığının əsas araşdırma mövzusu kimi - 1-2/39-2009, s. 56 - 58
1782. *Səfərova Z.* Üzeyir Hacıbəyli - 130. "Üzeyir Hacıbəyli haqqında yeni kitablar" - 4/65-2015, s. 84 - 85
1783. *Səfərova Z.* XX əsrin dahi bəstəkarı və şəxsiyyəti - 1-1999, s. 8 - 15
1784. *Səfərova Z.* XV əsr Şirvan aliminin "Musiqi məcəlləsi" - 1-2/43-2010, s. 34 - 37
1785. *Səfərova A.* Qarabağ bölgəsinə məxsus ovçu nəğmələrinin struktur-semantik xüsusiyyətlərinə dair - 2/71-2017, s. 53 - 58
1786. *Səlimxanov C.* Cavanşir Quliyev - 1-1999, s. 140 - 141
1787. *Səlimov M.* Qarayusifli Əziz Yaşar oğlu-sələflərdən xələflərə gədən yol. 1/78 - 2019, s. 94 - 96
1788. *Səmədov N.* Sosial mədəni sahələrin iqtisadiyyatı - 1-2/19 2004, s. 183 - 185
1789. *Səmədov S.* Balet aktyorlarının formalaşmasında musiqinin rolu - 1-2/31- 2007, s. 196 - 197
1790. *Səmədov S.* Leyla Vəkilovanın Azərbaycan milli baletlərində yaratdığı surətlər - 1-2/27-2006, s. 299 - 301
1791. *Sərdarova N.* İstedadlı musiqiçilər axtarışında - 1-2/35-2008, s. 261 - 263
1792. *Səttarova S. M.* Maqomayevin "Şah İsmayıl" operasının yaranma tarixinə dair - 2/47-2011, s. 5 - 7
1793. *S. Hacıbəyov* "Azərbaycan" (romans) - 1-1999, s. 167 - 170
1794. *Sofiyev X.* Bolşeviklərin Azərbaycanda mədəni inqilab siyasəti - 1-2/35-2008, s. 246 - 249
1795. *Sofiyev X.* İslam və musiqi - 1/62-2015, s. 115 - 118
1796. *Sofiyev X.* Kulturologiyada refleksiya və özünürrefleksiya (anlayışların təmsalında) - 4/65 - 2015, s. 63 - 66
1797. *Sofiyev X.* Kulturoloji metadil - 1/74-2018, s. 42 - 45
1798. *Sultanova A.* Solfecio fənninin müasir tədrisinə dair - 3- 4/13-2002, s. 233- 235
1799. *Süleymanlı M.* Azərbaycan mütəfəkkirləri milli-mədəni birliyin amilləri haqqında (XX əsrin əvvəllərinə aid kulturoloji mənbələr əsasında) - 3-4/37- 2008, s. 141 - 146
1800. *Süleymanlı M.* Dini-kulturoloji tədqiqatlarda "Şiə dinində məzdəki inancları" əsərinə elmi-tənqidi yanaşmalar - 3-4/29-2006, s. 210 - 217
1801. *Süleymanlı M.* Kulturoloji irsimizin qaynaqlarına doğru - 1-2/23-2005, s. 187 - 189
1802. *Süleymanova R.* Dünya teatr tarixində musiqinin rolu və bədii funksiyaları - 1/46-2011, s. 74 - 77
1803. *Süleymanova R.* Hüseyn Cavid və musiqi - 1-2/23-2005, s. 176 - 179
1804. *Süleymanova R.* İlyas Əfəndiyevin pyeslərinə yazılmış musiqi - 1-2/31-2007, s. 125 - 127
1805. *Süleymanova R.* Komik tamaşalarda musiqinin əhəmiyyəti - 1-2/43-2010, s. 108 - 110
1806. *Süleymanova R.* Musiqi müəlliminin hazırlanmasında pedaqoji təcrübənin rolu - 4/69-2016, s. 47 - 49
1807. *Şahbəddinov S.* Barmaqlarda yaranan ömür - 3-4/37-2008, s. 194 - 195
1808. *Şahverdiyev K.* Azərbaycan baletinin yaradıcısı, səhnəmizin şahzadəsi
1809. *Qəmərxanım Almaszadə* - 2/3-2000, s. 121 - 125
- Şahverdiyev K.* Rəşid Behbudov fenomeni - 2/3-2000, s. 14 - 24
1810. *Şahverdiyev K.* Rəşid Behbudov fenomeni (ardı) - 3-4/5-2000, s. 37 - 50
1811. *Şamil Ə.* Asan Refatovun şərəfli ömrü, acı taleyi - 1-2/35-2008, s. 58 - 61
1812. *Şener G.* Anadolu və Azərbaycanın toy və inanca bağlı xalq rəqslərinin məqam-makam baxımından müqayisəli təhlili - 2/55-2013, s. 112 - 115
1813. *Şeyxova N.* Vokal sənətinin uca zirvələrində - 1-2/23 - 2005, s. 242- 245
1814. *Şəfiyeva K.* Polad Bülbüloğlunun "Eşq və Ölüm" baletinin leytmotiv sistemi - 1-2/35-2008, s. 185 - 187
1815. *Şəfiyeva K.* Polad Bülbüloğlunun yaradıcılığına bir nəzər - 1-2/31-2007, s. 206 - 207
1816. *Şəfiyeva M.* Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində musiqi muzeyləri və kolleksiyaları. Beynəlxalq Assosiasiyasının işçi görüşü haqqında - 4/57-2013, s. 107 - 108
1817. *Şəfiyeva N.* Qara Qarayev yaradıcılığında olum-ölüm fəlsəfi dünya-görüşünün təzahürü - 4/57-2013, s. 22 - 24
1818. *Şəfiyeva N.* Oqtay Zülfüqarovun 75 illik yubileyi münasibətilə görüş-konsert - 1-2/23-2005, s. 16
1819. *Şəfiyeva N.* Üzeyir Hacıbəyovun "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" elmi əsərinin yaranma tarixinə dair - 1-2-2000, s. 14 - 17
1820. *Şəfiyeva N.* Üzeyir Hacıbəyovun Humayna aid lad-nəzəri əsasları üzrə araşdırmalar - 3-4/5-2000, s. 88 - 91
1821. *Şəfiyeva N.* Ziyalı qadınlarımızın gözəl nümayəndəsi - 2/3-2000, s. 131 - 132
1822. *Şəfiyeva N.* XX əsrdə Azərbaycan qadın bəstəkarlarının yaradıcılığı haqqında - 1-2/15-2003, s. 20 - 21
1823. *Şıxəliyev İ. Ü.* Hacıbəylinin lad nəzəriyyəsinin layiqli davamçısı - M. S. İsmayilov - 3/60-2014, s. 32 - 36
1824. *Şıxəliyeva Ş.* Əfrasiyab Bədəlbəyli "Şüştər" muğamı haqqında - 2/63-2015, s. 93 - 95
1825. *Şıxəliyeva Ş.* Şüştər məqamına əsaslanan xalq rəqsləri - 4/73-2017, s. 23 -30
1826. *Şıxəliyeva Ş.* Şüştər muğamının not yazıları - 1/58-2014, s. 57 - 59
1827. *Şıxəliyeva Ş.* Şüştər rənglərinin not yazıları - 2/59-2014, s. 95 - 96
1828. *Şıxəliyeva Ş.* XIX-XX əsrin mənbələrində Şüştər muğamı haqqında bəzi məlumatlar - 1/62-2015, s. 95 - 97
1829. *Şiriyeva M.* Azərbaycan romansının təkamülünə tarixi baxış - 1-2/27-2006, s. 166 - 169
1830. *Şirməmmədqızı L.* Əbədi bir günü yada salarkən... - 1/2-2000, s. 12 - 13
1831. *Şirməmmədqızı L.* Naxçıvan bəstəkarlar təşkilatının 30 illik yubileyi - 3- 4/37-2008, s. 9 - 10
1832. *Şirməmmədqızı L.* Sumqayıt: səyyar plenumdan qeydlər - 3-4/17-2003, s. 9 - 10
1833. *Şirməmmədqızı L.* "Vətən yanğısı ilə..." Musiqili-ədəbi gecədən qeydlər - 1-2/15-2003, s. 26 - 28
1834. *Tağıyeva S.* Şaman ayinlərinin musiqisi haqqında - 3-4/33-2007, s. 130 - 133
1835. *Tağızadə A.* Keçmiş musiqi elitasının son nümayəndələrindən biri... - 3-4/41-2009, s. 40
1836. *Tağızadə A.* Sönməyən ulduzun əbədiyyətə saçan işığı - 3-4/41-2009, s. 38 - 39
1837. *Tahirova F. C.* Hacıyevin VI simfoniyası D. Şostakoviç ənənələri aspektində - 3-4/13-2002, s. 128 - 131
1838. *Tahirova F.* Qara Qarayevin Dmitri Şostakoviçə həsr etdiyi lya-minor simli kvarteti - 3-4/17-2003, s. 83 - 87

1839. *Tahirova F.* Ömrün müdrik çağında (Yaşar İmanov - 75) - 3-4/37-2008, s. 57 - 58
1840. *Talibova G.* Rejissor Cənnət Səlimovanın yaradıcılığında K. S. Stanislavski "Yaşama məktəbi"nin prinsipləri - 2/59-2014, s. 72 - 75
1841. *Talibzadə Ü.* Azərbaycan musiqi elmində mənbəşünaslığın əsasını qoyan ilk musiqişünas alim - 1/50-2012, s. 82 - 84
1842. *Talibzadə Ü.* Azərbaycan musiqinin tarixi yaranır - 1-1999, s. 127 - 129
1843. *Talibzadə Ü.* Bəstəkar haqqında ilk monoqrafiya - 1-2/39-2009, s. 140 - 143
1844. *Talibzadə Ü.* Qara Qarayev yaradıcılığında musiqilə mətnin qarşılıqlı əlaqəsi probleminə dair - 3-4/5-2000, s. 91 - 94
1845. *Talibzadə Ü.* Nizami yaradıcılığı incəsənətlərin qarşılıqlı əlaqəsi sistemində: İntermedial təhlil təcrübəsi - 4/61-2014, s. 91 - 92
1846. *Talibzadə Ü.* "Ölməzlik" - Zemfira Səfərovanın yeni kitabı - 1/46- 2011, s. 94- 97
1847. *Talibzadə Ü.* Uzaq dövrlər arasında körpülər çəkən musiqişünas... - 1-2/35- 2008, s. 132 - 136
1848. *Talibzadə Ü.* Üzeyir Hacıbəylinin vokal yaradıcılığında musiqi və mətn - 2/47-2011, s. 8 - 11
1849. *Talibzadə Ü.* Üzeyir Hacıbəyli şəxsiyyəti Zemfira Səfərovanın elmi yaradıcılığında - 4/65-2015, s. 35 - 38
1850. *Talibzadə Ü.* (materialı hazırladı) Üzeyir Hacıbəyovun anadan olmasının 120 illik yubileyinə layiqi təhffə - 3-4/25-2005, s.72 - 73
1851. *Talibzadə Ü.* Zemfira Səfərovanın "Azərbaycanın musiqi elmi" monoqrafiyasında mənbəşünaslığın problemləri (Akademik Zemfira Səfərova-80) - 1/70-2017, s. 3 - 8
1852. *Talibzadə Ü.* Zemfira Səfərova yüksək mükafata layiq görüldü - 2/63-2015, s. 3 - 6
1853. *Talibzadə Ü.* 1990-2001-ci illərin bəstəkar yaradıcılığına bir nəzər - 1-2/15- 2003, s. 14 - 16
1854. *Tariyelqızı Z.* Lənkeranda toy mərasimi (Lənkerandan) - 2/3-2000, s. 152 - 154
1855. *Tariyelqızı Z.* (materialı hazırladı) Yeniliklər - 3-4/9-2001, s. 6 - 8
1856. *Tatyüz H. (Türkiyə).* Anadolu coğrafiyasında karacaoğlan - 2/51-2012, s. 108 - 111
1857. *Teymur M.* Asef Zeynallının şəxsi fondundan nümunələr... - 1-2/39-2009, s. 18 - 19
1858. *Təbrilər* - 1/70-2017, s. 12 - 13
1859. *Təbrilər* (Firəngiz Əlizadənin "Dünya artisti" fəxri adı almağı münasibətilə) - 1-2/35-2008, s. 23
1860. *Təhmirazqızı S.* Dünəndən bu günə (Telman Qarayev - 80) - 3/56-2013, s. 51 - 53
1861. *Təhmirazqızı S.* Əhsən Dadaşovun milli musiqimizin təbliğində rolu və əhəmiyyəti - 1/58-2014, s. 33 - 34
1862. *Təhmirazqızı S.* Fikrət Əmirov - 90 - 2/51-2012, s. 49 - 50
1863. *Təhmirazqızı S.* Görkəmli bəstəkar və ictimai xadim Firəngiz Əlizadənin sənət dünyasına daha bir nəzər - 1/50-2012, s. 36 - 38
1864. *Təhmirazqızı S.* Görkəmli sənətkar Xan Şuşinskiyin Virtual muzeyi açıldı - 2/55-2013, s. 122 - 125
1865. *Təhmirazqızı S.* Qəbələ Beynəlxalq musiqi festivalı - 3-4/41-2009, s. 33 - 37
1866. *Təhmirazqızı S.* Qəbələnin musiqi salnaməsi - 3-4/33-2007, s. 197 - 201
1867. *Təhmirazqızı S.* Mədəniyyətə qayğı xalqa qayğıdır - 1-2/35-2008, s. 20 - 22
1868. *Təhmirazqızı S.* "Muğam aləmi" Beynəlxalq elmi simpozium və ifaçıların beynəlxalq muğam müsabiqəsi - 1-2/39-2009, s. 173 - 176
1869. *Təhmirazqızı S.* Muğam ifaçılarımız Qaraxan Behbudov - 80 - 4/65-2015, s. 39 - 40
1870. *Təhmirazqızı S.* Musiqi dünyamıza daha bir təhffə - 4/65-2015, s. 91- 92
1871. *Təhmirazqızı S.* Musiqi dünyamızdan bir səhifə - 1-2/39-2009, s. 87 - 88
1872. *Təhmirazqızı S.* "Musiqi dünyası" radio jurnalı - 1-2/35-2008, s. 75 - 77
1873. *Təhmirazqızı S.* Musiqişünasın yeni təhffəsi - 3/48-2011, s.103 - 104
1874. *Təhmirazqızı S.* "Nəğmədir həyat". Şəfiqə Axundova - 80 - 1-2/19-2004, s. 125 - 130
1875. *Təhmirazqızı S.* Nəğmədir həyat. Şəfiqə Axundova - 85 - 1-2/39-2009, s. 72 - 74
1876. *Təhmirazqızı S.* Sənətkar ömrü - Əli Mehdiyev - 70 - 3-4/21-2004, s. 159 -161
1877. *Təhmirazqızı S.* "Səsin ruhu" və ya "Pünhan qəlblərin xaqanı" - Səxavət Məmmədov - 50 - 3-4/17-2003, s. 211 - 213
1878. *Təhmirazqızı S.* Süleyman Ələsgərov xatirələrində - 1-2/39-2009, s. 19 - 23
1879. *Təhmirazqızı S.* Şəfiqə Axundova ilə görüş - 1/50-2012, s. 40
1880. *Təhmirazqızı S.* Şekidə xanəndəlik sənəti (XX əsr) - 1-2/31-2007, s. 164 - 166
1881. *Təhmirazqızı S.* Şeki musiqi folklorunun janr təsnifatı - 3-4/33-2007, s. 124- 128
1882. *Təhmirazqızı S.* Şəkinin tarixi, mədəniyyəti və musiqi folkloruna bir nəzər - 1-2/15-2003, s. 201 - 204
1883. *Təhmirazqızı S.* Şirin səsin hekayəti - Təhmiraz Şirinov - 1-2/39-2009, s. 178 - 179
1884. *Təhmirazqızı S.* Tanınmış dirijor və pedaqoq (Ağaverdi Paşayev-60) - 4/45- 2010, s. 178 - 182
1885. *Təhmirazqızı S.* "Yubileylər, portretlər". Azad Zahid - 50 - 3-4/33-2007, s. 41 - 42
1886. *Təhmirazqızı S.* II Qəbələ Beynəlxalq Musiqi Festivalı - 3/44-2010, s. 107 - 109
1887. *T.Ə.Quliyevin* xatirəsinin əbədiləşdirilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı - 3-4/17-2003, s. 3
1888. *Tsinamdzqvarışvili T.* Azərbaycan pianoçuluq məktəbinin tarixindən - 1- 2/27-2006, s. 251 - 254
1889. *Tuncay (Abbasova) Ə.* Nizami Gəncəvi yaradıcılığında musiqinin vəsfi - 1- 2/43-2010, s. 37 - 40
1890. *Tuncay (Abbasova) Ə.* Üzeyir Hacıbəyli bəstəkar olmaqla yanaşı, həm də istiqlal carcısı kimi tanınırdı - 1/62-2015, s.13 - 14
1891. Ümumdünya əqli mülkiyyət təşkilatının baş direktoru d-r Kamil İdrisin Azərbaycana səfəri. Materialı hazırladı: Müəllif Hüquqları Agentliyi. - 1- 2/27-2006, s. 276 - 277
1892. Ürəkləri fəth edən bəstəkar - 1-2/15-2003, s. 40 - 41
1893. Üzeyir Hacıbəyov haqqında söz - 3-4/5-2000, s. 3 - 5
1894. *Vaqifqızı H.* Azərbaycan tarixi mahnılarının nota yazılmış yeni nümunələri - 3-4/25-2005, s. 199 - 202
1895. *Vaqifqızı H.* Türkiyə və Azərbaycan mədəniyyətində yeni əməkdaşlıq - 3-4/21- 2004, s. 233 - 235
1896. *Vaqif qızı L. F.* Qarayevin yaradıcılığında bəzi tendensiyalar - 1-2/35-2008, s. 199 - 200
1897. *Verdiyev R.* Azərbaycan xalq rəqslərinin ritmik xüsusiyyətləri - 1-2/27-2006, s. 182 - 185

1898. *Verdiyeva G.* Şərq xalqlarının ortağ muğam-makom ənənələri çərçivəsində Azərbaycan muğam sənətinin və Özbək şaşmakomunun inkişaf yolları - 4/69-2016, s. 9 - 11

1899. *Verdiyeva S.* İslam Rzayev mahir təsnif ifaçısı kimi - 4/65-2015, s. 5 - 9

1900. *Verdiyeva S.* Xanəndə İslam Rzayevin bəstələdiyi mahnı və təsniflər - 1/62-2015, s. 69 - 77

1901. *Veysəlli Ü.* Hüseynqulu Əliyevin yaradıcılığında janr və üslub müxtəlifliyi - 2/47-2011, s. 107 - 108

1902. *Vəliyev A.* Tədris teatrının sənət konsepsiyası - 2/47-2011, s. 87 - 91

1903. *Vəliyev Ə.* Azərbaycan teatr avanqardı - 1/46-2011, s. 68 - 71

1904. *Vəliyev Ə.* Teatr: Olum və ya ölüm? (Düşüncə müstəvisi) - 3-4/37-2008, s. 118 - 120

1905. *Vəliyev F.* Milli qadın geyimlərimiz aşığı yaradıcılığında - 3-4/29-2006, s. 166 - 172

1906. *Vəliyev M.* İsmayıl Hacıbəyovun musiqisinin interpretasiyası və onun musiqisinin interpretatorları - 2/71-2017, s. 22 - 24

1907. *Vəliyev S.* Azərbaycan tarixinin, mədəniyyətinin və incəsənətinin inkişaf mərhələləri - 2/67-2016, s. 42 - 48

1908. *Vəliyev S.* Mədəni irs xalqların vahidliyini və mədəni identikliyi təsdiq edən amil kimi - 3-4/41-2009, s. 165 - 168

1909. *Vəliyev T.* Azərbaycan televiziya teatrının inkişaf dövrləri - 1-2/39-2009, s. 116 - 118

1910. *Vəliyev Y.* Abidələrimizin bərpası-onların qorunaraq gələcək nəsillərə ötürülməsi deməkdir - 3-4/29-2006, s. 203 - 209

1911. *Vəliyev Y.* Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin müasir problemləri - 1-2/27-2006, s. 208 - 213

1912. *Vəliyev Y.* Beynəlxalq festivallarda qazanılan uğurlar - 3-4/37-2008, s. 190 - 192

1913. *Vəliyev Y., Ələsgərova K.* Robert Şumanın "Gənclik albomu" məcmuəsi. 2/79 - 2019, s. 49 - 51

1914. *Vəliyev Y.* Georgi Şaroyev və onun məktəbi - 4/45-2010, s. 188 - 191

1915. *Vəliyev Y.* Qarabağın musiqi dünyası. Mehraliyevlər ailəsi - 1-2/15-2003, s. 210 - 214

1916. *Vəliyev Y.* Milli adət və ənənələr mənəvi, əxlaqi dəyərlər kimi - 1-2/35-2008, s. 238 - 240

1917. *Vəliyev Y.* Milli-mədəni irsimizin qorunması və təbliğində kitabxanaların rolu - 3-4/33-2007, s. 173 - 175

1918. *Vəliyev Y.* Milli-mədəni irsimizin qorunması və təbliğində muzeylərin rolu - 1-2/31-2007, s. 214 - 216

1919. *Vəliyev Y.* Şuşa musiqi təhsili - 1-2/7-2001, s. 32 - 34

1920. *Vəliyev Y.* 70 yaşlı G.G.Şaroyev adına musiqi məktəbi - 1-2/23-2005, s. 163 - 168

1921. *Vəliyeva Ü.* Azərbaycan kino musiqisinə dair - 4/61-2014, s. 65 - 67

1922. *Vəlizadə M.* Kövrək uşaq səsinin sehri - 1-2/23-2005, s. 173 - 176

1923. *Vəzirova G.* Azərbaycanın opera səhnəsinin tarixindən (ötən illərin səhnə ustaları) - 3-4/25-2005, s. 212 - 216

1924. *Vəzirova G.* Ənənəvi muğam operası ənənələrinə yeni baxış - 3-4/5-2000, s. 94 - 98

1925. *Vəzirova G. F.* Əmirovun "Gözün aydın" musiqili komediyası (janrın 100 illiyinə) - 1-2/43-2010, s. 119 - 121

1926. *Vəzirova G.* (materialı hazırladı) Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqisi xaricdə (uğurlar və problemlər) - 3-4/33-2007, s. 14 - 16

1927. *Vəzirova G.* Vasif Adıgözəlovun "Muğam fantaziyası" - 1-2/15-2003, s. 149 - 151

1928. Vokalist müəllimlərin ümumittifaq müşavirəsinə Bülbül Məmmədovun təqdim etdiyi məruzə. (Azərbaycan dilinə tərcümə edən: Mehriban Paşayeva - 1-2/11-2002, s. 154 - 157

1929. *Yaqubova N.* Məqalə - 3-4/9 2001, s. 223 - 224

1930. Yaradıcılıq təşkilatları əlaqələndirmə şurasının BƏYƏNATI - 1-1999, s. 134 - 135

1931. Yubilyarları təbrik edirik - 3-4/17-2003, s. 63 - 64

1932. *Yusifova N.* Sevda İbrahimova - "Qurbansız qalan tarım" - 1-2/35-2008, s. 108 - 110

1933. *Yusifova N.* Sevda İbrahimova. "Poema-xatirə" - 1-2/31-2007, s. 141 - 143

1934. *Yusifova N.* Sevda İbrahimova - "Vokalizlər" - 3-4/29-2006, s. 111 - 114

1935. *Yusifova M.* Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Elmira Nəzirova - 4/61-2014, s. 5 - 7

1936. *Yusifova N.* Təfəkkür və bədii yaradıcılıq - 1-2/39-2009, s. 120 - 122

1937. *Yusifova T. O.* Kaziminin "Mənim gözəl vətənim" mahnı məcmuəsi - 2/67-2016, s. 136 - 139

1938. *Yusifova T.* Oqtay Kaziminin fortepiano üçün "Konsert-ballada" sı - 3/64-2015, s. 88 - 90

1939. *Yusifova T.* Oqtay Kaziminin fortepiano üçün sonatası - 3/64-2015, s. 23 - 25

1940. *Yusifova Y. O.* Kaziminin "Yaşa Azərbaycan" mahnı məcmuəsi - 1/66-2016, s. 92 - 96

1941. *Zahid A., Kərimli A.O.* Azərbaycan Bəstəkarlarının növbəti simpoziumunda - 1-2/11-2002, s. 19 - 21

1942. *Zahid A.* Nəfəs alətləri orkestrlərinin tarixindən - 3-4/13-2002, s. 138 - 139

1943. *Zahid A.* Süleyman Ələsgərov xatirələrində - 3-4/13-2002, s. 212 - 213

1944. *Zahid A.* Tanıdığımız, həm də tanımadığımız sənətkar - 1-2/15-2003, s. 256

1945. *Zamanova A.* Bəstəkar Kamal Əhmədov - 3-4/41-2009, s. 119 - 120 - 258

1946. *Zaliyeva (Kazımova) L.* Vasif Adıgözəlovun "Ölülər" operasından xor səhnələrinin musiqi dramaturgiyasında rolu - 2/63-2015, s. 68 - 71

1947. *Zaliyeva (Kazımova) L.* Məmməd Quliyevin "Aldanmış kəvakib" operasından xor səhnələri - 2/59-2014, s. 82 - 85

1948. *Zedan M.* Misir xalq mahnılarının musiqisinin əsas prinsipləri - 1/62-2015, s. 88 - 90

1949. *Zeynalı G.* Bəstəkar Sərdar Fərəcovun ictimai fəaliyyəti... - 2/67-2016, s. 102 - 105

1950. *Zeynalı G. Ü.* Hacıbəyli əsərlərinin yenidən işlənilməsi və bərpası yolunda görülən işlərdə Sərdar Fərəcovun rolu - 2/71-2017, s. 19 - 21

1951. *Zeynalov X.* Milli plastik sənətlərimizin 1960-1980-ci illər rus sənətsüsnaslığında tədqiqi - 3-4/25-2005, s. 240 - 246

1952. *Zeynalova X.* Arpecino sədaları altında - 3-4/21-2004, s. 228 - 229

1953. *Zeynalova N.* Forteplano ifaçılığında tətbiq olunan dərs vəsaitlərinin müqayisəli təhlili və Azərbaycanda milli dərs vəsaitlərinin tərtib olunması - 4/73-2017, s. 56 - 58

1954. *Zeynalova O.* Əminə Dilbazinin rəqs teatri - 3/44-2010, s. 61 - 63

1955. *Zeynalova O.* Milli rəqslərin təsnifatı problemləri - 1/66-2016, s. 122 - 124

1956. *Ziyadlı A.* Natavan və musiqi - 1-2/7-2001, s. 25 - 26

1957. *Zöhrabov R.* Azərbaycan aşiqşünaslığının yeni nailiyyəti - 1-2/43-2010, s. 200 - 201
1958. *Zöhrabov R.* Azərbaycan rənglərinin not yazıları haqqında - 1-2/11-2002, s. 150 -153
1959. *Zöhrabov R.* Azərbaycan opera sənətinin yeni uğuru: Vasif Adıgözəlovun "Nətvən" operası - 1-2/19-2004, s. 96 - 100
1960. *Zöhrabov R.* Bəstəkar-pianoçu Sevdə İbrahimova - 1/2-2000, s.91 - 92
1961. *Zöhrabov R.* Bülbül və Azərbaycan xalq musiqisi - 1-2/7-2001, s. 129 - 134
1962. *Zöhrabov R.* Dəyərli tədqiqat - 1-1999, s. 130 - 132
1963. *Zöhrabov R.* Dmitri Şostakoviç və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti - 3- 4/29-2006, s. 221 - 223
1964. *Zöhrabov R.* Görkəmli musiqişünas, təcrübəli pedaqoq - 1-2/15-2003, s. 258 - 261
1965. *Zöhrabov R.* Görkəmli tarzən, pedaqoq, alim - 3-4/17-2003, s. 231 - 234
1966. *Zöhrabov R.* Hacı Xanməmmədovun portretindən cizgilər - 3-4/17-2003, s. 58 - 61
1967. *Zöhrabov R.* Həmyerlimiz Murad Kəjəyevlə Bakıda görüş - 1-2/23-2005, s. 127 - 129
1968. *Zöhrabov R.* Heydər Əliyev və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı - 3-4/21- 2004, s. 3 - 11 1969. *Zöhrabov R.* Məqalə - 3-4/5 2000, s. 216 - 218
1970. *Zöhrabov R.* Məqalə - 1-2/7 2001, s. 200 - 201
1971. *Zöhrabov R.* Məqalə - 3-4/9 2001, s. 222- 223
1972. *Zöhrabov R.* Ramiz Mustafayev - 3-4/9-2001, s. 78 - 81
1973. *Zöhrabov R.* Rauf Hacıyev - 80. Onun musiqisi həmişəyaşardır - 3-4/13-2002, s. 36 - 39

1974. *Zöhrabov R.* Sənətinə sadıq insan - 2/3-2000, s. 127 - 128
1975. *Zöhrabov R.* Şərqdən gələn sədalar - 3-4/21-2004, s. 221 - 222
1976. *Zöhrabov R.* Tofiq Bakıxanov - 1-2/27-2006, s. 108 - 110
1977. *Zöhrabov R.* Vasif Adıgözəlov - 3-4/5-2000, s. 80 - 87
1978. *Zöhrabov R.* "Zülfü Adıgözəlov xatirələrində" - 1-1999, s. 133
1979. *Zöhrabova L.* Azərbaycan bəstəkar mahnılarının məqam xüsusiyyətləri. Ceyran Mahmudova - 4/69-2016, s. 77 - 78
1980. *Zöhrabova L.* Azərbaycan xalq rəqslərində yönəlmə məsələləri - 1-2/31- 2007, s. 178 - 179
1981. *Zöhrabova L.* Azərbaycan rəqs musiqisində melodik hərəkətin səciyyəvi cəhətləri - 4/45-2010, s. 175 - 176
1982. *Zöhrabova L.* "Fikrət Əmirov" monoqrafiyasına bir nəzər - 2/55-2013, s. 139 - 140
1983. *Zöhrabova L.* Humayun adına əsaslanan xalq mahnıları- 1/62-2015, s. 54 - 58
1984. *Zöhrabova L.* Məmməd Saleh İsmayılovun xalq mahnıları haqqında fikirləri - 3/56-2013, s. 94 - 96
1985. *Zöhrabova L.* "Sənətə sədaqət" - 3/68-2016, s. 31 - 32
1986. *Zöhrabova L.* Şur adına əsaslanan xalq mahnılarında yönəlmə məsələləri - 4/73-2017, s. 19 - 22
1987. *Zöhrabova L.* Üzeyir Hacıbəylinin məqalələrində xalq musiqisinin nəzəri aspektdə tədqiqi -1/58-2014, s. 55 - 57
1988. II Beynəlxalq Muğam festivalı - 1/46-2011, s. 12-13

Nəşrlər və məqalələr (Rus dilində)

1989. Абаскулиев О. Кафедра «Методики и специальной педагогической подготовки» Бакинской Музыкальной Академии имени Уз. Гаджи- бейли и ее историческая роль в подготовке профессиональных музыкально-педагогических кадров – 1/50-2012, с. 33 – 35

1990. Аббасов А. Принцип концертмейстерской работы Сарвара Ганиева с Билькентским симфоническим оркестром – 3/48-2011, с. 77 – 80

1991. Аббасова Р. Я не устаю любить эту жизнь. Сейран Гафаров. дорога чести. (Памяти Сейрана Гафарова посвящается). 2/79 – 2019, s.35 – 41

1992. Абдрахман Г. (Казахстан). К вопросу об эволюции казахского традиционного музыкального мышления – 4/45-2010, с. 142 – 144

1993. Абдуллаев Ч. Фархад Бадалбейли – посол азербайджанской культуры во всем мире – 3/72-2017, с. 7 – 8

1994. Агаева М. Воспитание ученика-пианиста – 1/70-2017, с. 81 – 84

1995. Акилова К. (Узбекистан). К проблеме локального своеобразия традиционных художественных ремесел Узбекистана в эпоху глобализации – 3-4/17-2003, с. 100 – 103

1996. Алексеева А. (Россия, Москва). Термины музыки XX века – 3-4/9-2001, с. 53 – 66

1997. Алексеева А. (Россия, Москва). Термины музыки XX век (продолжение) – 1-2/11 – 2002, с. 56 – 65

1998. Алексеева А. (Россия, Москва). Термины музыки XX века (продолжение) – 3-4/13-2002, с. 78 – 85

1999. Алиева И. К вопросу о формировании когнитивно организованного ладоинтонационного слуха на основе азербайджанских ладов – 4/53- 2012, с. 24 – 29

2000. Алиева И. Мажоро-минорные ладовые стереотипы и отличительные особенности азербайджанских ладов – 1/46-2011, с. 80 – 82

2001. Алиева И. Микротональная нотация посредством числовых уточнений знаков альтерации – 2/47-2011, с. 84 – 86

2002. Алиева И. Звукоряды азербайджанских ладов и развитие фортепианной техники учащихся пианистов Лад Чаргях – 3/52-2012, с. 120 – 123

2003. Алиева И. Теория зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова и значение европейской нотации для азербайджанских ладов – 2/51-2012, с. 20 – 25

2004. Алиева Н. О музыке с любовью... – 2/75-2018, с. 70 – 71

2005. Алиева Н. Эльмира Аббасова: «Узеир Гаджибеков – композитор – новатор мировой музыкальной культуры первой половины XX века» – 2/51-2012, с. 62 – 64

2006. Альферова О. (Россия). Вокальный цикл Р. Штрауса «девушки-цветы»: к проблеме стиля – 3/64-2015, с. 55 – 67

2007. Альмеева Н. (Санкт-Петербург). Проблема аутентичности песенных традиции волго-уральских татар в XXI веке – 4/45-2010, с. 126 – 129

2008. Альпеисова Г. Современные проблемы профессионального музыкального образования Казахстана – 1/46-2011, с. 83 – 84

2009. Алюшина О. (Россия, Москва). Звуковой материал Дьердя Куртага – 3- 4/29-2006, с. 33 – 46

2010. Аманжол Б. (Казахстан-Алматы). Сакральное пространство тембров казахской музыки – 1-2/11-2002, с. 146 – 150

2011. Амрахова А. (интервью). А.К.Вустин. Мир музыkalен сам по себе. – 1-2/31-2007, с. 68 – 72

2012. Амрахова А. (интервью). А. Кнайфель. «И Кнайфель, парадоксов друг...» – 1/58-2014, с. 4 – 8

2013. Амрахова А. (интервью). В.А.Екимовский. Метаморфозы стиля – 1-2/23-2005, с. 43 – 53

2014. Амрахова А. (интервью). В. Г. Тарнопольский. Три беседы о современной музыкальной культуре – 3/56-2013, с. 18 – 29

2015. Амрахова А. (интервью). В. Г. Тарнопольский. О постмодернизме и о том, что пришло ему на смену – 3/56-2013, с. 22 – 25

2016. Амрахова А. (интервью). В. Г. Тарнопольский. О форме и формообразовании в современной музыке – 3/56-2013, с. 25 – 29

2017. Амрахова А. (интервью). Вячеслав Медушевский не только о музыке – 1-2/7-2001, с. 41 – 44

2018. Амрахова А. (интервью). В.А.Екимовский. Метаморфозы стиля – 1-2/23-2005, с. 43 – 53

2019. Амрахова А. (интервью). В. Г. Тарнопольский. Три беседы о современной музыкальной культуре – 3/56-2013, с. 18 – 29

2020. Амрахова А. (интервью). В. Г. Тарнопольский. О постмодернизме и о том, что пришло ему на смену – 3/56-2013, с. 22 – 25

2021. Амрахова А. (интервью). В. Г. Тарнопольский. О форме и формообразовании в современной музыке – 3/56-2013, с. 25 – 29

2022. Амрахова А. (Россия). В поисках научной истины – 4/53-2012, с. 82 – 83

2023. Амрахова А. (интервью). Вячеслав Медушевский не только о музыке – 1-2/7-2001, с. 41 – 44

2024. Амрахова А. (Россия). История с продолжением – 3/48-2011, с. 22 – 28

2025. Амрахова А. (интервью). Карасева–М. В. Splayn – новая соцсеть для музыкантов – 4/57-2013, с. 50 – 53

2026. Амрахова А. (интервью). К. Уманский. Автопортрет на фоне третьяковской галереи. В нескольких диалогах, одном монологе и объяснительной записке в виде открытого письма к читателю – 2/55- 2013, с. 43 – 54

2027. Амрахова А. (Россия). Когнитивные основания постмодернизма в музыке – 1/46-2011, с. 42 – 48

2028. Амрахова А. (интервью). Марк Арановский о путях исследований – 3- 4/9-2001, с. 32 – 38

2029. Амрахова А. (интервью). Музыкознание как искусство интерпретации – 1-2/15-2003, с. 127 – 135

2030. Амрахова А. (Россия). Музыкальные универсалии – 4/53-2012, с. 53 – 58

2031. Амрахова А. (интервью). Пять прогулок с Сергеем Загнем по парку им. С. Загния – 1-2/43-2010,

с. 52 – 60

2032. *Амрахова А.* (интервью). Сапонов Михаил Александрович. О лучшей форме глобализма – 1/50-2012, с. 53 – 57

2033. *Амрахова А.* (интервью). Смирнов А. Культура ислама: от смысла к стилю – 1-2/11-2002, с. 169 – 181

2034. *Амрахова А.* (интервью). Соколов А.С. Современная музыка и современное музыкознание: возможен ли сегодня разговор на равных? – 1-2/19-2004, с. 85 – 91

2035. *Амрахова А.* (интервью). София Губайдулина. Для кого пишет музыку композитор – 3-4/41-2009, с. 83 – 87

2036. *Амрахова А.* (интервью). Тарнопольский В.Г. Современность и пространство традиции – 3-4/29-2006, с.25 – 33

2037. *Амрахова А.* (интервью). Холопова В. Сколько глаз у музыкознания? – 3-4/13-2002, с.86 – 91

2038. *Амрахова А.* (интервью). Чернов А. Музыка должна быть живой – 2/51-2012, с. 71 – 76

2039. *Амрахова А.* (интервью). Эпистолярный диалог с Шарифом Шукуровым – 3-4/9-2001, с. 103 – 112

2040. *Амрахова А.* (интервью). Ю.Н.Холопов о музыке XX века - 3-4/5-2000, с. 56 – 62

2041. *Амрахова А.* (интервью). Юрий Холопов: Восток-запад в русской культуре – 1-2/7-2001, с.61 – 65

2042. *Анар.* Музыка вместо сумбура – 4/53-2012, с. 12 – 17

2043. *Анар.* Человек, ставший памятником – 3/44-2010, с. 9 – 14

2044. *Анар.* Эссе о двух композиторах, одном дирижере, двух певцах и одном пианисте – 1/46-2011

1. Две сестры две звезды (Ф. и Х. Касимовы), с. 31 – 34

2. Дирижер – это режиссер, который остается на сцене (Р. Абдуллаев), с. 28 – 30

3. Грани таланта (Ф. Бадалбейли), с. 34 – 36

4. Постигание доступности (Ф. Амиров), с. 21 – 24

5. Эмансипация диссонанса (Ф. Ализаде), с. 25 – 28

2045. *Анаркулова А.* (Кыргызстан) Новые информационные технологии в музыкальном мире – 3-4/17-2003, с. 123 – 124

2046. *Андреева Н.* (Россия, Москва). Свет LUCE В пространстве века – 1-2/11-2002, с. 109 – 119

2047. *Арановский М.* (Россия, Москва). Вызов времени и ответ художника – 3-4/9-2001, с. 38 – 53

2048. *Арделяну О.* (интервью).Тарнопольский В.Г. Дорога длиною в двадцать лет – 3/56-2013, с. 16 - 18

2049. *Аскерова Х.* Детские образы в творчестве художника Гюлли Мустафаевой – 4/49-2011, с. 66 – 69

2050. *Ахундзаде Ю.* Из истории класса флейты Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли – 2/55-2013, с. 22 – 24

2051. *Ахундова Н.* (Азербайджан). К проблеме сохранения нематериального культурного наследия – 3-4/17-2003, с. 88 – 90

2052. *Багирова Т.* Наше живое культурное наследие – 4/49-2011, с. 30 – 33

2053. *Багирова Ш.* Джемдет Гаджиев. «Скерцо» для фортепиано – 1/54-2013, с. 120 – 122

2054. *Байрамалибейли Н.* На встречу юбилею... – 4/65-2015, с. 24 – 28

2055. *Байрамова А.* (Азербайджан). Влияние

глобализации на национальное самосознание – 3-4/17-2003, с. 96 – 99

2056. *Байрамова А.* Возрождение чанга: очевидные достижения и очевидность разочетений – 4/53-2012, с. 39 – 41

2057. *Байрамова А.* Документы Узеир бека в Санкт-Петербурге – 3/48-2011 с. 59 – 62

2058. *Байрамова А.* О Караевской интермедийной транспозиции «Дон Кихота» – 2/67-2016, с. 49 – 54

2059. *Байрамова А.* Слова о музыке в поэзии Низами Гянджеви – 4/49-2011, с. 37 – 41

2060. *Байрамова А.* Узеир Гаджибеков и литература – 3/68-2016, с. 63 – 65

2061. *Барский В.* (Россия, Москва). Его прощальный поклон - 3-4/17-2003, с. 202 – 203

2062. *Барский В.* (Россия, Москва). Жизнь в жанре постлюдии или господин ФК – эксцентрик – 3-4/17-2003, с. 65

2063. *Барсова И.* (Россия). Судьба adagietto из пятой симфонии Густава Малера – 3/72-2017, с. 20 – 22

2064. *Бонфельд М.* (Россия, Москва). Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки – 3-4/25-2005, с. 108 – 112

2065. *Борос Дж.* Перевел Ровнер А. Из Москвы... Беседа с композитором Р. Иттрекусом по случаю исполнения его сочинения "Gradus Ad Parnassum" – 1-2/19 2004, с. 212 – 216

2066. *Буданов А.* (Россия). Рецепция мифологических и аллегорических образов в комической опере современного композитора: От партитуры к постановке – 3/60-2014, с. 18 – 26

2067. *Буняд-заде А.* Метод оркестрового изложения «Concerto grosso» Хайяма Мирзазаде – 1/50-2012, с. 123 – 125

2068. *Буриева К.* Успех молодого ханенде в Узбекистане – 4/65-2015, с. 58 – 59

2069. *Вагабова М.* Последние достижения азербайджанского кинематографа – 4/45-2010, с. 215 – 217

2070. *Варавкина – Тарасова Н. П.* (Украина). В. В. Медушевский: Метод духовного анализа музыки – 1/54-2013, с. 56 – 60

2071. *Везирова Г.* Азербайджанская опера в свете некоторых принципов национального музыкального мышления – 3/72-2017, с. 73 – 76

2072. *Везирова Г.* Азербайджанская скрипичная музыка – 2/47-2011, с. 19 – 21

2073. *Везирова Г.* Памяти Джангира Джангирова – 2/51-2012, с. 64 – 66

2074. *Везирова Г.* Сулейман Алескеров... Штрихи к портрету – 2/51-2012, с. 69 – 70

2075. *Везирова Г.* Узеир Гаджибейли и азербайджанская опера – 2/47-2011, с. 11 – 13

2076. *Велиев Ю.* О жизни и творчестве профессора Г. Г. Шароева – 3/48-2011, с. 91 – 92

2077. *Велиева Г.* «Суровый стиль» и феномен Таира Салахова – 4/49-2011, с. 73 – 75

2078. *Вовчук А.* (Россия). «Интегралы» Эдгара Вареза – глазами Джона Строна (американский исследователь об американском композиторе) – 3/44-2010, с. 64 – 67

2079. *Волченко Н.* Техника прикрытия звука, как защитный механизм фонационного аппарата певца – 4/45-2010, с. 197 – 201

2080. *Высоцкая М.* (Россия, Москва). «Сверх-историческое» пространство постмодернизма и художественный опус - 3-4/5-2000, с. 174 – 180

2081. *Гаджиева Н.* Неомифология в контексте искусства Джавада Мирджавадова – 2/47-2011, с. 98 – 100
2082. *Газиев И.* (Башкортостан). Песенная протяжная лирика озын кей башкир и татар. Проблемы аутентичности в исполнении – 4/45- 2010, с. 129 – 131
2083. *Ганиханова Ш.* (Узбекистан) Ф.М.Янов-Яновский. Штрихи к портрету – 3-4/33-2007, с. 108 – 110
2084. *Гарбуз О.* (Россия). Анархисты или классики? О совместных творческих проектах художника-концептуалиста Вадима Захарова и композитора-пианиста Ивана Соколова – 1-2/35-2008, с. 87 – 89
2085. *Гарбуз О.* (Россия). Классический миф в аклассическую эпоху. Опера Паскаля Дюсапена «Ромео и Джульетта» – 3/44-2010, с. 68 – 73
2086. *Гарбуз О.* (Россия). Фауст на заре XXI века: Последняя ночь? Интерпретация вечного сюжета в опере Паскаля Дюсапена – 3/48- 2011, с. 36 – 43
2087. *Гафулов А.* О профессиональной подготовке дирижеров в высшем учебном заведении. 2/79 – 2019, с. 52 – 57
2088. *Гнилов Б.* (Россия). Исторические константы музыкального произведения для фортепиано с оркестром – 3/52-2012, с. 47 – 54
2089. *Городецкая В.* (США). Идея пути в опере «Борис Годунов» – 1/54- 2013, с. 86 – 88
2090. *Городецкая В.* (США). Символ и уровни его постижения – 1/54-2013, с. 83 – 85
2091. *Горшкова Н.* (Россия). Биографические эскизы в контексте исторических реалий послевоенной Германии XX века – 1/62-2015, с. 33 – 39
2092. *Грачев В.* (Россия). «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Прята и В. Мартынова) – 1/54-2013, с. 60 – 82
2093. *Грачев В.* (Россия). Отражение духовных прозрений С. И. Танеева в творчестве постсоветских композиторов – 3/64-2015, с. 45 – 54
2094. *Григорьева Г.* (Россия). Николай Сидельников: штрихи к портрету классика – 4/77-2018, с. 46 – 58
2095. *Громадин В.* (Россия). Введение в электронную музыку – 3-4/33-2007, с. 67 – 70
2096. *Гулер У. С.С.* Прокофьев в исполнительском репертуаре видных азербайджанских пианистов – 4/77-2018, с. 24 – 26
2097. *Гусейнли Л.* Анализ выразительных средств лирики в «Адажио Гюльянак и Полада» из балета А.Бадалбейли «Девичья башня». 2/79 – 2019, с.66 – 69
2098. *Гусейнова А.* Диалоги о профессии... – 2/75-2018, с. 69 – 70
2099. *Груцинова А.П.* (Россия). Романтический балет и быт: Взаимные влияния – 3/52-2012, с. 62 – 68
2100. *Дадашева Н.* (интервью). Л.Гуревич. Екатеринбург – Баку.– 3-4/25- 2005, с. 73
2101. *Дадашева Э.* Народная артистка Азербайджанской ССР Сара Кадымова (Краткий очерк о жизни и творческой деятельности) – 2/51-2012, с. 66 – 68
2102. *Дадашзаде З.* Неувядающее древо этнической музыки – 3/48-2011, с.106 – 110
2103. *Дарвин Л.* Взаимосвязь религий и чисел в творчестве И. С. Баха и ее феноменологический процесс – 3/68-2016, с. 43 – 47
2104. *Даукеева С.* (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки» - 3-4/5-2000, с. 103 – 113
2105. *Даукеева С.* (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки» (продолжение) – 1-2/7-2001, с. 92 – 101
2106. *Даукеева С.* (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки» (продолжение) – 3-4/9-2001, с. 183 – 190
2107. *Даукеева С.* (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки» (продолжение) – 1-2/11-2002, с. 190 – 197
2108. *Даукеева С.* (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки» (продолжение) – 3-4/13-2002, с. 151 – 161
2109. *Даукеева С.* (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки» (продолжение) - 1-2/15-2003, с. 180 – 191
2110. *Джафарова Ж.* Вокальная лирика Кара Караева на стихи Пушкина – 2/47-2011, с. 77 – 78
2111. *Джафарова Н.* Культура и выразительность сценической пластины – 2/71-2017, с. 24 – 27
2112. *Джумаев А.* (Узбекистан). Средняя Азия: единство культурно- исторического и художественного пространства – 1/2-2000, с. 75 – 77
2113. *Джумаев А.* (Узбекистан). Средняя Азия: единство культурно исторического и художественного пространства – 2/3-2000, с. 111 – 113
2114. *Джумаев А.* (Узбекистан). Средне-азиатская ханак суфийские предписания о слушании (сама) и традиция духовных песнопений (ханакой) – 1-2/15-2003, с. 112 – 116
2115. *Джумаев А.* Ташкентский фестиваль современной музыки: попытка осмысления в контексте культурного процесса – 3-4/21-2004, с. 142 – 144
2116. *Дружкин Ю.* (Россия). Рабочие материалы к статье «Глядя из нулевых» – 1-2/43-2010, с. 46 – 52
2117. *Дубов М.* (Россия). Арборесценции: об одном из видов композиционной техники Яниса Ксенакиса – 1-2/35-2008, с. 90 – 95
2118. *Екимовский В.* (Россия, Москва). Вперед, к нотации без музыки – 1- 2/7-2001, с. 71 – 78
2119. *Елеманова С.* (Казахстан). Мысли о традиционной музыке тюрков и не только тюрков... (Послесловие после Фестиваля и семинара традиционной музыки в Астане) – 4/45-2010, с. 119 – 126
- Прессрелиз Международного фестиваля тюркской музыки «Астана- Аркау».
- Прессрелиз семинара-практикума «Музыка тюркских народов: своеобразие и вопросы популяризации».
2120. *Елеманова С.* (Казахстан). Юбилейный международный симпозиум -«Музыка тюркоязычного мира» – 1/66-2016, с. 44 – 46
2121. *Ельянова М.* Об Алексее Шнейдере, человеке и редакторе – 2/51-2012, с. 51 – 58
2122. *Ефимова И.* О «духовной музыке» и о духовности в музыке – 1/54- 2013, с. 92 – 101
2123. *Жданов В.* (Россия). Структурные уровни музыкальной формы в духовных концертах Франца Тундера – 4/57-2013, с. 42 – 50
2124. *Жесткова О.* (Россия). Исторические и литературные источники либретто оперы Э. Скриба и Ж. Делавина «Роберт-дьявол» – 1/66- 2016, с. 23 – 35
2125. *Зейналлы О.* О традициях и преемственности конкурсов музыкантов – исполнителей на духовых и ударных инструментах в Азербайджане – 1/50-2012, с.128 – 130

2126. Зейналлы О. Преломление наиболее популярных тем из оперы «Кармен» Ж. Бизе в виртуозной фактуре «Фантазии» для флейты и фортепиано Ф. Борна – 4/57-2013, с. 80 – 82

2127. Зенкин К. (Россия). Андрей Волконский. Между авангардом и традицией. Между западом и востоком – 1-2/39-2009, с. 28 – 32

2128. Зенкин К. (Россия). В традиции русского теоретического музыкознания – 3/48-2011, с. 19 – 22

2129. Зенкин К. (Россия). Информационная симметрия в музыке: между глубиной и поверхностностью информация и специфика художественного общения – 1/74-2018, с. 13 – 20

2130. Зенкин К. (Россия). Историк музыки – 1/50-2012, с. 51 – 52

2131. Зубова О. (Россия). Первая книга Лауд Петруччи и ее авторы – 3-4/33-2007, с. 70 – 73

2132. Зыбина К. (Россия). «Истинный Феникс» творческие диалоги Моцарта и Да Понте в опере «Дон Жуан» – 1-2/43-2010, с. 68 – 77

2133. Из Ташкента (Узбекистан)... – 3-4/21-2004, с. 128 – 142

2134. Изотова Е. (Москва). Теория рядов и анализ музыки XX века: Антон Веберн. «Четыре пьесы для скрипки и фортепиано» ор. 7/3 – 1-2/23- 2005, с. 100 – 111

2135. Имамутдинова З. (Башкортостан, Уфа). Культовое речитирование – 3-4/9-2001, с. 191 – 202

2136. Иманов К. Интеллектуальная собственность для всех: гуманитарные естественно-научные знания в образовании – 3-4/41-2009, с. 135 – 145

2137. Иманов К. Концептуальные основы разработки стратегии долгосрочного развития сферы интеллектуальной собственности – 3- 4/25-2005, с. 284 – 303

2138. Иманов К. Культурные традиции и правовая охрана фольклора: взаимосвязь естественно-научного и гуманитарного подходов – 1- 2/27-2006, с. 267 – 277

2139. Иманов К. Национальная стратегия развития сферы авторского права и других прав интеллектуальной собственности – 1-2/43-2010, с. 167 – 191

2140. Иманов К. О правовых аспектах охраны художественного культурного наследия – 1-2/15-2003, с. 83 – 93

2141. Инякина А. Методы мотивного роста в мелодике мугама – 4/45-2010, с. 157 – 161

2142. Искендерова С. Интонационная лаконичность как характерная черта мелодического развития в песнях Э.Сабитоглу. 1/78-2019, с. 125-128

2143. Исмайл-заде Н. Краткий обзор музыкальной жизни Баку в первые годы XX века – 1/70-2017, с. 69 – 72

2144. Исмайл-заде Н. Музыкальная жизнь Баку в конце 20-х годов XX века – 3/72-2017, с. 54 – 56

2145. Исмаил-заде Н. I Всесоюзный съезд композиторов и азербайджанская музыкальная культура. 2/79 – 2019, с. 60 – 63

2146. Исмаилова З. К 80-летию Кязима Аливердибекова – 3/60-2014, с. 47 – 51

2147. Карагичева Л. Случайность? Или след генетического кода? - 3-4/5- 2000, с. 127 – 128

2148. Карасева М. (Россия). Пятнадцать лет у кафедрального руля – 3/48- 2011, с. 47 – 50

2149. Кафаров С. Ареал распространения и полисемантика музыкально- поэтического понятия

кавал/кавили/гавал – 1/58-2014, с. 49 – 52

2150. Кафарова З. Тарлан Сеидов как яркий представитель музыкальной культуры Азербайджана – 2/59-2014, с. 40 – 42

2151. Кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов Московской Консерватории – 3/52-2012, с. 41

2152. Кеберлинская Э. О кафедрах специального фортепиано Бакинской Музыкальной Академии имени Уз. Гаджибейли – 1/50-2012, с. 19 – 22

2153. Кенгерли А. О некоторых аспектах творческой деятельности Г.Сарабского. 2/79 – 2019, с. 70 – 74

2154. Кенгерлинская Т. Личность гражданина и музыканта (Тарлан Сейидов – 70) – 3/56-2013, с. 57 – 58

2155. Керимова-Закария А. Взаимодействие мелодии и словесной основы в песнях вокального цикла «Лирические миниатюры» С. Ибрагимовой – 4/ 77-2018, с. 78 – 81

2156. Керимова -Закария А. «Семь сонетов» Севды Ибрагимовой – 2/75- 2018, с. 20 – 23

2157. Кириллина Л. (Россия). К 100-летию Натана Львовича Фишмана – 3-4/41-2009, с. 41 – 52

2158. Кириллина Л. (Россия, москва). Топика и стилистика классической музыки – 1-2/11-2002, с. 28 – 42

2159. Кириллина Л. (Россия, Москва). Топика и стилистика классической музыки (продолжение) – 3-4/13-2002, с. 64 – 78

2160. Ключкова Е. (Россия). Алемдар Караманов. От библейских текстов к симфониям-«видениям» – 2/ 47-2011, с. 25 – 31

2161. Кнабе Г. (Россия, Москва). Идентификация постмодерн и перспектива глобализации – 1-2/15-2003, с. 96 – 112

2162. Коларова С., Кондратьев С. (Азербайджан). О национальной электронной библиотеке – 3-4/17-2003, с. 114 – 122

2163. Кольчугина О. (Россия) Остаться в тени или сделать будни сказкой... -1-2/35-2008, с. 257 – 258

2164. Комарницкая О. (Россия). Похождения повесы» И. Стравинского: жанр, драматургия, композиция – 3/52-2012, с. 102-112

2165. Комарницкая О. (Россия). Творческий портрет Валентины Николаевны Холоповой – 3/52-2012, с. 42 – 47

2166. Консон Г. (Россия). Аналитический метод Л. С. Выготского в исследовании трагедии Шекспира «Гамлет» – 4/53-2012, с. 62 – 69

2167. Консон Г. (Россия). Воланд – таинственный криминальный авторитет– 2/59-2014, с. 64 – 71

2168. Консон Г. (Россия). Елена Соколовская. Миры многоликие – 1-2/39-2009, с. 32 – 37

2169. Консон Г. (Россия). Исследование В.А.Цуккерманом творчества Шопена – 3-4/41-2009, с. 53 – 62

2170. Консон Г. (Россия). Целостный анализ как универсальный метод научного познания музыкальных произведений – 1/46-2011, с. 55 – 67

2171. Коробова А. (Россия). Пасторальная пейзажность в музыке и ее топика – 1-2/39-2009, с. 37 – 44

2172. Кулиева С. Универсалии межвидовых связей искусств в культуре средневекового Азербайджана – 1/74-2018, с. 54 – 55

2173. Купровская-Денисова Е. (Россия) Вокальные циклы Модеста Мусоргского в оркестровке Эдисона Денисова: грани соавторства. 1/78 – 2019, с. 28 – 66

2174. Кязимова Л. Газели Физули в опере Узеира

- Гаджибеили «Лейли и Меджнун» – 2/47-2011, с. 13 – 17
2175. Кязимова Л. Книга З. Сафаровой «Музыкальная наука Азербайджана XIII-XX веков» и ее вклад в азербайджанскую культуру – 1/50-2012, с. 85 – 87
2176. Кязимова Л. Программные симфонии 1940-1950-х годов в контексте исторической эволюции азербайджанского симфонизма – 1/74-2018, с. 45 – 49
2177. Кязимова Л. Программные симфонии 1940 – 1950 –х годов в контексте исторической эволюции азербайджанского симфонизма – 2/75-2018, с. 17 – 19
2178. Лебедев С. (Россия). Никомах и Бозций. К проблеме рецепции античной науки в квадриви Бозция – 3/52-2012, с. 54 – 62
2179. Левко О. (Россия). Курс «Менеджмент музыкального искусства» в Московской Консерватории – 3/52-2012, с. 69 – 72
2180. Леопа И. (Россия). В поисках идеальной интерпретации (к вопросу об исполнительском стиле музыки Густава Малера – 1/70-2017, с. 37 – 40
2181. Леопа И. (Россия). Особенности структурирования камерно-вокальных циклов Густава Малера – 1/66-2016, с. 17 – 22
2182. Лихачев Д. Уметь спорить с достоинством – 3-4/21-2004, с. 161
2183. Лобкова Г. (Санкт-Петербург). Задачи современной этномузыкологии и программа подготовки специалистов – 4/45-2010, с. 135 – 139
2184. Лозовская Н. (Россия). Модификация жанра псалма в творчестве композиторов XX века – 3-4/41-2009, с. 89 – 92
2185. Лопатин М. (Россия). Ренессанс Э. Ловинского – 3/44-2010, с. 94 – 106
2186. Лосева О. (Россия). Об одном авторском анализе: Ханс Вернер Хенце Тристан – 3/48-2011, с. 29 – 36
2187. Лыжов Г. (Россия). Мир музыки с высоты птичьего полета – 1/66-2016, с. 36 – 39
2188. Магеррамова А. Мудрый добрый наставник и друг (Тарлан Сейидов –70) – 3/56-2013, с. 58 – 59
2189. Магеррамова А. Нигяр-ханум Усубовой... (К 100-летию со дня рождения Учителя) – 2/63-2015, с. 24 – 25
2190. Макарова М. Интервью Арифа Мирзоева журналу «Музыка и время» – 3- 4/13-2002, с. 229– 231
2191. Максимова Е. (Россия). Проблема темпа в вариациях Бетховена и методика ее решения– 3-4/41-2009, с. 93 –99
2192. Малдыбаева Р., Санок П. (Казахстан). Процесс обучения традиционного музыканта в системе современного академического музыкального образования – 4/45-2010, с. 140 – 142
2193. Мамедалиева Т. Дни азербайджанской музыки в Украине – 2/55-2013, с. 3 – 6
2194. Мамедалиева Т. Традиция, которой год: Международной День Джаза (Некоторые размышления и итоги) – 2/55-2013, с.128 – 129
2195. Мамедов Т. (Азербайджан). Ашыги Азербайджана – 4/45-2010, с. 145– 151
2196. Мамедов Т. Имя говорит само за себя – 3/72-2017, с. 16 – 17
2197. Мамедова В. Роль педагогов – хормейстеров в развитии хорового искусства в детских музыкальных школах – 2/75-2018, с. 66 – 68
2198. Мамедова Д. О формах мнимых полиаккордов в азербайджанской музыке – 4/65-2015, с. 46 – 55
2199. Мамедова Д. Политональная гармония в

музыке азербайджанских композиторов – 3/64-2015, с. 19 – 23

2200. Мамедова Д. Учебное пособие или сборник статей? (Об издании сборника «Избранные статьи» С. А. Сеидовой) – 4/69-2016, с. 81 – 82

2201. Мамедова К. Мама... Какой она была и какой ее помню – 2/51-2012, с. 59 – 61

2202. Мамедова Лала. Роль сефевидских альбомов в эволюции искусства рисунка – 3/56-2013, с. 106 – 108

2203. Мамедова (Сарабская) Р. Азер Сарабский – исследователь истории азербайджанского театра. 1/78 – 2019, с.102 – 103

2204. Мамедова-Фараджева Л. Вышел в свет первый том академического исследования «История азербайджанской музыки» – 4/53-2012, с. 80 – 82

2205. Мамедова-Фараджева Л. Диалог культур востока и запада в творчестве Франгиз Ализаде на примере кантаты “Gottes ist der orient” – 3/72-2017, с. 66 – 69

2206. Мамедова-Фараджева Л. Гармония секретов мастерства Фархада Бадалбейли – 3/72-2017, с. 5 – 6

2207. Мамедова-Фараджева Л. Кафедра «Хорового дирижирования» – 1/50-2012, с. 24 – 30

2208. Мамедова-Фараджева Л. Концерт для хора а capella «Диптих» Сардара Фараджова – 4/57-2013, с. 25 – 28

2209. Мамедова-Фараджева Л. «Музыка, в которой я живу»: Галиб Мамедов – 70 – 1/66-2016, с. 59 – 67

2210. Мамедова-Фараджева Л. “Oratorium Albanum” Галиба Мамедова – 2/67-2016, с. 64 – 81

2211. Мамедова-Фараджева Л. О хоровом творчестве Азера Дадашева. Кантата «Bir millət, iki dölət» – 4/53-2012, с. 44 – 52

2212. Мамедова-Фараджева Л. Пять зарисовок для хора а capella Афга Джафаровой. Цикл на стихи Расула Рзы «Rənglər» – 2/55-2013, с. 76 – 81

2213. Мамедова-Фараджева Л. Творчество Джангира Джангирова в контексте хоровой культуры Азербайджана (к 90-летию со дня рождения) – 3/48-2011, с. 94 – 96

2214. Мамедова-Фараджева Л. Фаик Нагиев: «Концерт для хора а capella» памяти Кара Караева – 2/63-2015, с. 26 – 34

2215. Мамедова-Фараджева Л. Яркий представитель хоровой культуры Азербайджана Ляман Атакишиева – 1/54-2013, с. 24 – 29

2216. Мамедова-Фараджева Л. «Çanakkale, Çanakkale, destan senin, tarix benim”. В рамках музыкального фестиваля, посвященного 75-летию со дня рождения Васифа Адыгезалова. Оратория «ÇANAKKALE-1915» – 4/49-2011, с. 41 – 45

2217. Мамедова-Фараджева Л. “MusiqidY kezyñ ctyğ” – «Жизнь в музыке»– 4/57-2013, с. 100 – 101

2218. Манова В., Яковлев П. (Россия). Романтизм: истоки и горизонты –2/47-2011, с. 31 – 33

2219. Махмудова Г. Караоке нового поколения – 2/51-2012, с.114 – 117

2220. Махмудова Г. К юбилею профессора Акифа Кулиева – 3/60-2014, с. 58– 59

2221. Махмудова Г. Педагог - созидатель – 3/48-2011, с. 97 – 101

2222. Махмудова Г. “Тариель Мамедов: в неиссякаемом потоке новых идей”. 2/79 – 2019, с.76 – 79

2223. Махмудова Г. Фархад Бадалбейли: Гастроли в США – 1/66-2016, с. 40–44

2224. Медушевский В. (Россия). Как раскрыть красоту европейской музыки представителям иных культур? – 1/54-2013, с. 37 – 41

2225. Медушевский В. (Россия, Москва). Музыка живая – 1-2/7-2001, с. 44 – 58

2226. Медушевский В. (Россия, Москва). Музыкальные жанры и жанровый анализ – 3-4/17-2003, с. 48 – 55

2227. Медушевский В. (Россия, Москва). Музыкальные жанры и жанровый анализ (продолжение) – 1-2/19-2004, с. 67 – 75

2228. Медушевский В. (Россия, Москва). Музыкальные жанры и жанровый анализ (продолжение) – 1-2/23-2005, с. 75 – 91

2229. Медушевский В. (Россия). Русская музыка как явление и задание православной цивилизации – 1/54-2013, с. 41 – 44

2230. Медушевский В. (Россия). Эссе триадичности в музыке: в память Е.В.Назайкинского – 3-4/37-2008, с. 25 – 31

2231. Мержанов В. (Россия). Е.В.Назайкинский – исполнителям – 3-4/37-2008, с. 42

2232. Михайленко А. Будущее отечественной культуры – в успехах юного поколения – 4/57-2013, с. 113 – 114

2233. Михайленко А. Взгляд на музыку тюркских народов в контексте настоящего времени – 2/59-2014, с. 110

2234. Михайленко А. Исполнительское искусство Азербайджана за рубежом – 4/57-2013, с. 114 – 115

2235. Михайленко А. Мосты дружбы (или молодым композиторам Украины посвящается) – 2/59-2014, с. 111

2236. Москва Ю.В. Трансмодализация в григорианском хорале – 1-2/27-2006, с. 91 – 103

2237. Москва Ю. (Россия, Москва). Феномен транспозиции в григорианском хорале – 3-4/29-2006, с. 47 – 57

2238. Мурадова С. Фортепианные произведения Ф.Амирова в интерпретации З.Адыгезалзаде – 2/71-2017, с. 48 – 50

2239. Мустафаева Э. Авторский проект Тарлана Сейидова осуществили в Московской Консерватории – 1/62-2015, с. 104 – 106

2240. Мустафаева Э. Заключительный аккорд юбилейного года Школы- студии – 4/65-2015, с. 55 – 57

2241. Мустафаева Э. Первый Международный научно – исполнительский конкурс и конференция пианистов имени Кара Караева – 2/55-2013, с. 132 – 136

2242. Мустафаева Э. Штрихи к портрету мастера (Тарлан Сейидов – 70) – 3/56-2013, с. 59 – 60

2243. Назайкинская О. (Россия, Москва). Музыка как память – 3-4/17- 2003, с. 44 – 48

2244. Назайкинская О. (Россия, Москва). Музыка как память культуры и культура памяти (продолжение) – 1-2/19-2004, с. 76 – 84

2245. Назайкинская О. (Россия, Москва). Музыка как память культуры и культура памяти (продолжение) – 1-2/23-2005, с. 65 – 75

2246. Назайкинский Е. (Россия, Москва). Поэтика музыкальной миниатюры – 1-2/27-2006, с. 81 – 90

2247. Назайкинский Е. (Россия, Москва). Стилистика музыкального произведения – 1-2/15-2003, с. 136 – 140

2248. Назайкинский Е. (Россия, Москва). Стилистика музыкального произведения (продолжение) –

1-2/19-2004, с. 55 – 67

2249. Назайкинский Е. (Россия, Москва). Стилистика музыкального произведения (продолжение) – 1-2/23-2005, с. 54 – 65

2250. Назайкинский Е. (Россия). Поэтика музыкальной миниатюры – 3/68- 2016, с. 3 – 12

2251. Насирова К. Золотое сопрано азербайджанской сцены – 3/76-2018, с. 31 – 35

2252. Насирова К. Новые Страницы эпистолярия Б. Асафьева. 2/79 – 2019, с. 22 – 34

2253. Насирова К. От истоков к устью или размышления о новой книге – 4/65-2015, с. 86 – 90

2254. Насонов Р. (Россия). Непредсказуемый Сапонов – 1/50-2012, с. 59 – 63

2255. Низамов А. (Таджикистан). О значении музыкальных воззрений теоретиков суфизма в культуре современного общества – 3-4/17- 2003, с. 94–95

2256. Николаева Ю. Е. (Россия). Снова: Sonata. О концепции фортепианной сонаты Лилии Родионовой – 1/58-2014, с. 9 – 19

2257. Ниязи и Нури бей Сеидзаде-Сарьял. История с продолжением – 2/51-2012, с. 32 – 34

2258. От редакции – 3/48-2011, с. 18

2259. Пазычева И. Вариантная генетика симфонического мугама (на примере «Шур» и «Кюрд – Овшары» Фикрета Амирова) – 1/50-2012, с. 118 – 122

2260. Пазычева И. Основные тенденции вариантного развития в балетах К Караева – 2/55-2013, с. 66 – 73.

2261. Пазычева И. Самоотверженное служение музыке – 2/59-2014, с. 27 – 31

2262. Пазычева И. Хранительница традиций кафедры (к 70-летию Заслуженного учителя республики Ульяновской Имановой) – 3/60-2014, с. 42 – 47

2263. Пазычева И. Юбилей журнала “Musiqi dünyası” – 3/60-2014, с. 6 – 7

2264. Пашаев Г. Образ Гусейна Джавида в творчестве Эйюба Мамедова – 2/47-2011, с. 100 – 103

2265. Переверзева М. (Россия) Биполярная тенденция формообразования в условиях алеаторики. 1/78 – 2019, с. 67 – 77

2266. Переверзева М. (Россия, Москва). Джон Кейдж – маргинал XX века – 1-2/11 – 2002, с. 43 – 55

2267. Переверзева М. (Россия, Москва). Хепнинг Джона Кейджа – 3-4/25-2005, с. 130 – 139

2268. Переверзева М. (Россия). Ритмические структуры Джона Кейджа как новый принцип организации формы – 1-2/31-2007, с. 74 – 83

2269. Платонова О. (Россия). Сальса и ее звучание – 1/62-2015, с. 40 – 44

2270. Плумбидис Г. (Россия). В поисках звукового воплощения архаичного ритуального действия: Музыка Я. Христу к древнегреческим театральным представлениям – 3/44-2010, с. 73 – 85

2271. Попова Е. (Россия, Москва). На заре нового времени: трактат Яна Свелинка о композиции – 3-4/13-2002, с. 140 – 150

2272. Просняков М. (Россия). Парадигма сферы в творчестве К. Штокхаузена – 3/52-2012, с. 77– 81

2273. Рагс Ю. (Москва, Россия). Акустическое знание в музыкально- теоретической подготовке музыканта исполнителя и музыковеда – 3-4/29-2006, с. 139 – 152

2274. Рагс Ю. (Россия). Из прошлого музыкально- акустический знаний: становление и развитие проблемы музыкального строя – 1-2/23-2005, с. 92 – 99

2275. *Рагс Ю.* (Россия). Памяти товарища и друга – 3-4/37-2008, с. 36 – 37
2276. *Распутина М.* (Россия). Ученый и человек – 3-4/37-2008, с. 40
2277. *Расулзаде Р.* Первый Международный Фестиваль – Конкурс молодых исполнителей – 2/55-2013, с. 130 – 131
2278. *Ренева Н.* (Россия). Ритмические идеи молодого Булеза – 1-2/43-2010, с. 60 – 67
2279. *Рзаева Л.* О моем учителе (Л. Е. Гаккель) – 2/63-2015, с. 39 – 42
2280. *Ровнер А.* (Россия). Символизм и лады Яворского в творчестве С. Протопопова: От встречи до прощания – 3/52-2012, с. 72 – 77
2281. *Рогозинская М.* (Россия). Величие исторических стилей как ключевой вопрос их теоретического осмысления – 1/54-2013, с. 89 – 92
2282. *Руднева Л.* (Россия, Москва). О доверии Дмитрия Шостаковича и Капричосразыгранных его «ответственными» коллегами в достопамятном 1951 году... – 1-2/7-2001, с. 148 – 153
2283. *Рымко Г.* (Россия). Масштабные уровни тексто-музыкальной формы и проблемы терминологии – 1/46-2011, с. 49 – 55
2284. *Рымко Г.* (Россия). Текст – музыкальная форма: От средневековья к современности – 3/44-2010, с. 85 – 90
2285. *Савенко С.* (Россия, Москва). Авангард и советская музыка – 3-4/9-2001, с. 72 – 77
2286. *Савенко С.* (Россия). В. Г. Тарнопольский после «Кассандры» – 3/56-2013, с. 29 – 36
2287. *Салманова З.* Формы проявления духовности в исламе и их отражение в средневековом искусстве Азербайджана – 4/49-2011, с. 76 – 80
2288. *Сафаралибекова Р.* Герменевтика романтического синтеза тем любви и смерти в произведениях Кара Караева – 4/57-2013, с. 12 – 21
2289. *Сафаралибекова Р.* Монография к юбилею. 2/79 – 2019, с. 75 – 76
2290. *Сафаралибекова Р.* Музыкальное произведение как весть бытия – 2/59-2014, с. 8 – 14
2291. *Сафаралибекова Р.* О смысловых уровнях симфонических гравюр «Дон Кихот» Кара Караева. 2/79 – 2019, с. 3-11
2292. *Сафаралибекова Р.* Последняя цель музыки и музыкознания – 2/55-2013, с. 58 – 65
2293. *Сафаралибекова Р.* Принцип инверсии в музыкальном искусстве – 4/53-2012, с. 18 – 23
2294. *Сафаралибекова Р.* Тема рока в континууме понимания величайших симфонистов – 1/50-2012, с. 113 – 117
2295. *Сафаранникова Н.* (Россия). «Adagio» Второй симфонии С.В.Рахманинова – 3-4/33-2007, с. 64 – 66
2296. *Сафарова З.* Музыкальные сочинения и стихи Абдулгадир Марагаи – 2/55-2013, с. 29 – 32
2297. *Сергеева Т.* (Россия). Выдающиеся личности музыкальной культуры арабского запада – 1-2/39-2009, с. 44 – 50
2298. *Сергеева Т.* (Россия). Из истории формирования и развития андалусской музыкальной классики – 3-4/41-2009, с. 63 – 69
2299. *Сергеева Т.* (Россия). Из истории формирования и развития андалусской музыкальной классики (продолжения) – 1-2/43-2010, с. 77 – 91
2300. *Сергеева Т.* (Россия). Российское музыкальное востоковедение: на пути становления – 2/55-2013, с. 33 – 37
2301. *Симонова Э.* (Россия). Историческое содержание термина bel canto – 1/50-2012, с. 64 – 70
2302. *Скворцова И.* (Россия). Принцип «Декоративного оформления» как проявление эстетики развлечения в русском музыкальном модерне – 1/70-2017, с. 34 – 36
2303. *Скворцова И.* (Россия). Русская музыка и стиль модерн – 4/57-2013, с. 37 – 42
2304. *Скребкова-Филатова М.* (Россия). С.С.Скребков и Е.В.Назайкинский – 3-4/37-2008, с. 38 – 40
2305. *Смирнов А.* (Россия, Москва). Вещи и смысл: как в западной и мусульманской традициях различают перевод и пересказ – 1-2/11- 2002, с. 182 – 189
2306. *Соколов А.* (Россия, Москва). Музыкальная хронология XX века – 1- 2/19-2004, с. 92 – 95
2307. *Соколов А.* (Россия). Несколько слов о человеке, изменившем музыкальный ландшафт Москвы – 3/56-2013, с. 13 – 16
2308. *Соколов А.* (Россия, Москва). Спектральная музыка – 3-4/21-2004, с. 75 – 80
2309. *Соколов А.* (Россия). Уроки Е.В.Назайкинского – 3-4/37-2008, с. 32 – 35
2310. *Старостин И.* (Россия). Юрий Николаевич Холопов: Новаторское прочтение педагогических традиций – 1-2/43-2010, с. 41 – 45
2311. *Старчеус М.* (Россия). «Миф творения» и современные концепции творчества – 3/52-2012, с. 82 – 88
2312. *Сузукей В.* (Тыва). Музыкальные культуры тюрков в современном мире (Краткий обзор) – 4/45-2010, с. 132 – 134
2313. *Сулейманова Т.* Компьютерные программы для анализа и визуализации звука – 1/70-2017, с. 84 – 87
2314. *Сыров В.* (Россия). Композиторский стиль как динамическая система – 1/62-2015, с. 44 – 53
2315. *Таптыгова Е.* Исполнительский анализ прелюдий Фариды Кулиевой для арфы – 4/69-2016, с. 20 – 25
2316. *Телкова Н.* (Россия). Особенности метро-ритма в кантате оп.31 Антона Веберна – 1-2/43-2010, с. 91 – 95
2317. *Уваров С.* (Россия). Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика – 1/50-2012, с. 70 – 77
2318. *Утегалиева С.* (Казахстан). Представления о звуке и музыке в специальной музыкальной терминологии тюрских народов – 1/50- 2012, с. 103 – 112
2319. *Ушаков Д.* (Россия). Об одном композиционном методе Дебюсси – 3- 4/33-2007, с. 56 – 63
2320. *Фархадов Р.* (Россия, Москва). Статья – 3-4/9 2001, с. 220– 221
2321. *Фералонтова Е.* (Россия). «Hiketides» Янниса Ксенакиса: на пути к возрождению античного музыкального театра – 3/52-2012, с. 97 – 102
2322. *Филатов-Бекман С.* (Россия). Синергетика и музыкальное искусство сквозь призму исследований С.Скребкова – 1-2/35-2008, с. 85 – 86
2323. *Халыкзаде Ф.* (Азербайджан). Проблема сохранения музыкального фольклора Азербайджана в эпоху глобализации – 3-4/17-2003, с. 124– 127
2324. *Ханнанова И.* Общество теории музыки как способ существования современной науки о музыке – 4/57-2013, с. 54 – 56
2325. *Хасанова Н.* (Узбекистан, Ташкент). Актуальное востоковедение: на пути становления – 2/55-2013, с. 33 – 37

лизация идей средневековых мыслителей в современной музыкальной критике – 3-4/13-2002, с. 161 – 164
2326. *Хасанова Н.* (Узбекистан). (интервью). Владимир Тарнопольский (Россия) – 3-4/21-2004, с. 134 – 138

2327. *Хасанова Н.* (Узбекистан). (интервью). Кристина Заваллони, Андрей Ребоденго (Италия) – 3-4/21-2004, с. 138 – 139

2328. *Хасанова Н.* (Узбекистан). (интервью). Метью Барли: В поисках красоты "Between the notes" – 1-2/27-2006, с. 204 – 207

2329. *Хасанова Н.* (Узбекистан). Музыкально-эстетическая мысль энциклопедистов Среднего Востока и современная музыкальная критика Узбекистана – 3-4/17-2003, с. 103 – 108

2330. *Хасанова Н.* (Узбекистан). (интервью). Петерис Вакс (Латвия) – 3-4/33-2007, с. 105 – 108

2331. *Хасанова Н.* (Узбекистан). (интервью). Сергей Яковенко (Россия) – 3-4/21-2004, с. 140 – 142

2332. *Хасанова Н.* (Узбекистан). (интервью). Элизабет Хойнацка (Франция) – 3-4/21-2004, с. 132 – 133

2333. *Холопов Ю.* (Россия, Москва). Карлхайнц Штокхаузен и новая музыка XX века – 3-4/5-2000, с. 63 – 67

2334. *Холопов Ю.* (Россия, Москва). Лосев в Московской Консерватории – 3-4/13-2002, с. 12 – 20

2335. *Холопов Ю.* (Россия, Москва). Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века – 3-4/17-2003, с. 34 – 43

2336. *Холопов Ю.* От Веберна в Авангарду-II – 3-4/5-2000, с. 67 – 68

2337. *Холопов Ю.* (Россия, Москва). Структурные уровни гармонии – 1-2/11-2002, с. 104 – 109

2338. *Холопова В.* (Россия). Научные зарницы Вячеслава Вячеславовича Медушевского – 3-4/41-2009, с. 70 – 76

2339. *Холопова В.* (Россия). Новация – интуиция – смысл: «Маятник Фуко» для ансамбля Владимира Тарнопольского – 3/56-2013, с. 36 – 46

2340. *Холопова В.* (Россия, Москва). Специальное и неспециальное музыкальное содержание – 3-4/13-2002, с. 91 – 105

2341. *Холопова В.* (Россия). Теория музыкальных эмоций: Опыт разработки проблемы – 3/52-2012, с. 89 – 97

2342. *Царева Е.* (Россия). На кафедре истории зарубежной музыки Московской Консерватории им. П. И. Чайковского. Книга Л. В. Кириллиной о Бетховене – 1/50-2012, с. 57 – 59

2343. *Ценова В.* (Россия, Москва). Числовые фантазии: о ритме формы в композиционной структуре произведений С. Губайдулиной – 1-2/7-2001, с. 65 – 70

2344. *Часовникова А.* (Россия). Проблема научного приобщения к народным религиозным знаниям – 3-4/17-2003, с. 108 – 113

2345. *Черкасова Н.* (Россия). Цивилизационное наследие Индии в эпоху глобализации – 3-4/17-2003, с. 90 – 93

2346. *Чернобривцев П.* (Россия). Мелодия как функция – 4/49-2011, с. 10 – 21

2347. *Чернова Т.* (Россия). Живое – 3-4/37-2008, с. 41

2348. *Чернова Т.* (Россия). На пересечении пространств – 3-4/41-2009, с. 88

2349. *Чернова Т.* (Россия, Москва). О трех основных теории музыкальной формы – 3-4/25-2005, с. 112 – 129

2350. *Чернова Т.* (Россия). По прочтении статей В.

В. Медушевского – 1/54-2013, с. 45 – 49

2351. *Чернова Т.* (Россия). Профессор – 3/48-2011, с. 43 – 44

2352. *Чернова Т.* (Россия). Чайковский, Каратыгин и «метамузыка» – 3/68-2016, с. 13 – 17

2353. *Чернышов А.* (Россия). Квазиджазовая музыка академической традиции – 1-2/35-2008, с. 78 – 84

2354. *Чигарева Е.* (Россия). Вера и творчества – 3-4/41-2009, с. 77 – 83

2355. *Чигарева Е.* (Россия). На грани поэзии прозы: о взаимодействии двух принципов музыкального мышления – 4/77-2018, с. 36 – 45

2356. *Чигарева Е.* (Россия). Об Александре Сергеевиче Соколове – 3/48-2011, с. 45 – 47

2357. *Чинаев В.* (Россия). «Эффект контрапункта»: русские исполнительские традиции и современный контекст – 3/72-2017, с. 22 – 29

2358. *Шамилли Г.* Проблема сохранения искусства макама: по завершении международного научного симпозиума ICTM «Традиции макама/мугама и глобальные изменения в современном мире» (Шеки, 29-30 июня 2018) – 3/76-2018, с. 3 – 6

2359. *Шаповалова Л.* (Украина). Апология когнитивного музыковедения. По следам выступлений В. В. Медушевского – 1/54-2013, с. 49 – 55

2360. *Шахбазов А.* О связях музыки и медицины в контексте средневековой культуры – 2/67-2016, с. 39 – 41

2361. *Штокхаузен К.* Концерт Веберна для 9 инструментов ор. 24. Анализ 1 части – 3-4/5-2000, с. 69 – 73

2362. *Шукуров Ш.* (Россия, Москва). Шехина и Сакина. Ритуальное паломничество и динамический образ Храма – 3-4/9-2001, с. 113 – 122

2363. *Щуров В.* (Россия). О русских в Сياتле и Орегоне. (Глазами фольклориста-музыковеда из Москвы) – 1-2/39-2009, с. 50 – 55

2364. *Эфендиев Мамед Садых.* Что должен знать бакинский рабочий о своем тюркском театре – 2/51-2012, с. 80 – 87

2365. *Эфендиева И., Ахмедова М.* Выдающийся ученый, педагог и музыкально-общественный деятель. 1/78 – 2019, с. 90 – 93

2366. *Эфендиева И.* Мамед Садых Эфендиев – 2/51-2012, с. 77 – 79

2367. *Эфендиева И.* О замечательном учебнике полифонии молодого ученого Гюльзар Махмудовой – 2/51-2012, с. 117 – 118

2368. *Юлдашев А.* Национальная модель музыкального образования Узбекистана – 1/70-2017, с. 87 – 90

2369. *Юнусова В.* (Россия). Е. В. Назайкинский – востоковед – 3-4/37-2008, с. 43 – 47

2370. *Юнусова В.* (Россия). Традиционная музыкальная культура народов Востока как зеркало мира: еще раз к постановке проблемы – 1/74-2018, с. 20 – 25

2371. *Юсифова М.* В поисках гармонии (К юбилею видного композитора, педагога и пианистки Севды Ибрагимовой) – 2/63-2015, с. 35 – 37

2372. *Юсифова М.* Фортепианная сонатина Эльмиры Назировой. 2/79 – 2019, с. 16-21

2373. *Юсифова М.* Фортепианные прелюдии Эльмиры Назировой – 4/69-2016, с. 32 – 39

Nəşrlər və məqalələr
(Türk dilində)

2374. *Abbasova İ., Akkaynak Ö.* Tarix və tarixi hadisələrin xalq mahnılarına - türklərə yansımaları - 1/74-2018, s. 60 - 62
2375. *Altınköprü H.* (Türkiye) Büyük türk bestekarı Hasan Ferid Alnar hakkında röportaj - 1-2/35-2008, s. 250 - 252
2376. *Altınköprü H.* (Türkiye) Gelenekden evrensele bir besteci Hasan Ferid Alnar - 1-2/27-2006, s. 200 - 203
2377. *Altınköprü H.* (Türkiye) Hasan Ferid Alnar ve kanun konçertosu. (Doğumunun 100 yılında) - 3-4/29-2006, s. 158 - 160
2378. *Altınköprü H.* (Türkiye) Türk beşleri ve Hasan Ferid Alnar - 3-4/33-2007, s. 110 - 113
2379. *Çagrı S.* Türkiyede klarnet - 3-4/37-2008, s. 113 - 115
2380. *Çalık İ.* (Türkiye). Tulum çalgısını oluşturan öğeler ve ses oluşumuna olan etkileri - 4/73-2017, s. 37 - 39
2381. *Çalık İ.* (Türkiye). Tulum Enstrümanının Türkiyedeki yapım şekli ve ustaları - 4/61-2014, s. 27 - 29
2382. *Çayır K.* (Türkiye) Yaran nedir? - 3-4/37-2008, s. 115 - 117
2383. *Çelik S.* Geleneksel türk halk müziğinde üsuller - 3-4/25-2005, s. 282 - 283
2384. *Dağlı T.* (Türkiye) Hacı Arif bey - 3-4/29-2006, s. 153 - 156
2385. *Dağlı T.* (Türkiye) Mevlâvilikde ve diğer tərqiqlərdə musiqi - 1-2/39-2009, s. 169 - 172
2386. *Dağlı T.* (Türkiye) Türk minyatürlerinde nefesli mehter sazları ve gelişimi - 1-2/31-2007, s. 109 - 110
2387. *Daimi C.* (Almaniya, Düsseldorf) Anadolu ve Trakya alan kutlamalarında Nevruz - 1-2/23-2005, s. 150 - 155
2388. *Demir Z.* Halk ozanı, saz şairi, aşık kavramları - 2/47-2011, s. 120 - 123
2389. *Ekici S.* (Türkiye). Azerbaycan ve harput müziğinde kullanılan bazı ortak ve ya benzer ifadeler - 2/51-2012, s. 94 - 97
2390. *Ekici S.* (Türkiye) Popüler kültürün icra ortamı bağlamında media türk halk müziği ilişkisine dair bazı tespit ve öneriler - 3-4/41-2009, s. 127 - 130
2391. *Erkan S.* (Türkiye). Türk Halk oyunlarının Benesh Hareket Notasyonu ile Hareket ve Müzik Analizi - 4/61-2014, s. 47 - 51
2392. *Gafarov S.* Türk nayı/neyi ve ya aeronları teşhis eden kavram - 3-4/25-2005, s. 274 - 278
2393. *Guliyev C.* Kıbrıs Halk Türkülerinin Bazı Armonileştirme Özellikleri - 1/62-2015, s. 97 - 104
2394. *Haluk Y.* (Almaniya, Düsseldorf). Klasik türk müzikisinde dini beste formları - 3-4/21-2004, s. 113 - 118
2395. *Hoşses Beste* (Türkiye). Klarinetin tarihsel gelişimi ve yapısı - 3/56-2013, s. 83 - 84
2396. *Hoşses Burak* (Türkiye). Barok dönemden başlayarak sanat ve toplum ilişkisi - 3/56-2013, s. 80 - 82
2397. *Kanca Ş.F.* (Almaniya, Düsseldorf) Mehter ve musiki - 1-2/23-2005, s. 136 - 142
2398. *Kanca Ş.F.* (Almaniya, Düsseldorf). Mehter ve musiki - 3-4/21-2004, s. 118 - 127
2399. *Kanca Ş.F.* Mehter müziği (Türkiye, Samsun) - 1-2/19-2004, s. 27 - 32
2400. *Karagenc M.* Türk kültür çevresinde tulum çalqısı - 2/47-2011, s. 118 - 120
2401. *Kaya M.* (Türkiye) Anadolu türk halq musikisinin özelliklerine bir bakış - 1-2/35-2008, s. 255 - 256

2402. *Kilil E.* (Türkiye) Aşık müziği ve aşıklık geleneği - 1-2/31-2007, s. 110 - 112
2403. *Kilil E.* (Türkiye) Kopuz ve bağlama - 3-4/33-2007, s. 100 - 104
2404. *Kilil E.* (Türkiye) Koroğlu havaları türk dastanında - 1-2/27-2006, s. 195 - 199
2405. *Kilil E.* (Türkiye) Koroğlu müziği üzerine - 3-4/29-2006, s. 156 - 157
2406. *Kilil E.* (Türkiye) Türk "Koroğlu" dastanının tarixindən - 1-2/39-2009, s. 164 - 165
2407. *Mahmut N.* (Türkiye) "Bahar bülbül nevasi" ve besteci Akari-manda - 3-4/33-2007, s. 113 - 114
2408. *Mahmut N.* (Türkiye) Uyğur-Azerbaycan-Türk makam sənətində ümumi və özünəməxsus xüsusiyyətlər - 1-2/39-2009, s. 166 - 169
2409. *Mahmut N.* (Türkiye). Uygur müzik kültürünün islamiyyetdən önce və İslamiyete geçiş dönemindeki durumu üzerine - 1-2/31-2007, s. 120 - 122
2410. *Memiş M.* Türkiye ve Azerbaycan halılarının tarihçesi - 2/67-2016, s. 60 - 63
2411. *Öğüt O. A.* (Türkiye). Askeri bandolar tarihi - 1-2/11-2002, s. 66 - 71
2412. *Öğüt O. A.* (Türkiye) Atatürkün müzik devrimine toplu bir bakış - 3-4/9-2001, s. 11 - 13
2413. *Öğüt O. A.* (Türkiye). Məqalə - 3-4/9 2001, s. 213- 215
2414. *Sahil A.* Elazığ kürsübaşı geceleri - 4/73-2017, s. 31- 32
2415. *Şener C.* (Türkiye) Türk musikisi eğitiminde temel sorunlar - 3-4/41-2009, s. 131 - 132
2416. *Şenocak E.* (Türkiye). Operet sanatı ve türk operetleri - 1-2/23-2005, s. 146 - 150
2417. *Şenocak E.* (Türkiye). Türkiyede vokal müzik eğitiminin tarihi (XVIII-XIX yüz yılları) - 3-4/25-2005, s. 279 - 280
2418. *Şenocak E.* (Türkiye). Türkiyede vokal tarihin gelişimi - 1-2/31-2007, s. 118 - 120
2419. *Şenocak E.* Vokal eğitimde "Avrupa vokal tekniğinin geleneksel türk müziğine uygulanması" - 1-2/35-2008, s. 253 - 254
2420. *Thorpe Millard E.* Duysal tasarımda müzik yöneticiliği - 1/70-2017, s. 72 - 78
2421. *Tönel A.* (Türkiye). Ninnilerin müzik eğitiminde faydaları - 3-4/25-2005, s. 280 - 282
2422. *Tönel A.* (Türkiye). Türkiyede laylalar (ninniler) - 1-2/23-2005, s. 143 - 146
2423. *Tönel A.* (Türkiye). Türkiye ve Azerbaycanda laylaylar ve ninniler - çocuk folklor janrı - 1-2/31-2007, s. 116 - 118
2424. *Ünal F.* (Türkiye) Hekimbaşı gevrekzade Hasan Efendinin musiki ile tedavi hakkındaki görüşleri - 3-4/41-2009, s. 125 - 127
2425. *Ünal F.* (Türkiye) Sanat-müzik ve iletişim - 3-4/37-2008, s. 111 - 112
2426. *Verim K.* (Türkiye) Kemane çeşitleri ve özellikleri - 3-4/41-2009, s. 132 - 134
2427. *Verim K.* (Türkiye) Türkiyede kemane - 3-4/37-2008, s. 112 - 113
2428. *Yıldız D.* (Türkiye, Ankara). Şostokoviçin Karayeve betikleri - 3-4/13-2002, s. 22 - 24
2429. *Yüksel H.* (Almaniya, Düsseldorf) Klasik Türk müzikisinde dini beste formları - 1-2/23-2005, s. 131 - 136

Nəşrlər və məqalələr (İngilis dilində)

2430. Aktaş G. (İzmir, Turkey), Koçkar T. (Eskisehir, Turkey). Dances of Karachay people living in Turkey - 1-2/31-2007, s. 112 - 116

2431. Askerov A. Yalli dances in Nakhchivan musical culture - 3/76-2018, s. 53 - 56

2432. Askerov A. Yalli dances in Nakhchivan musical culture (continued) - 4/77- 2018, s. 3 - 7 2433. Bayramova A. Music and Words: an Aspect of Interdependence - 4/77- 2018, p. 59 - 67

2434. Blum S. Some questions that concern ethnomusicologists - 1-2/19-2004, p. 120 - 124

2435. Chernova T. (Russia). A genre aspect of the musical form - 3/60-2014, p. 27 - 29

2436. Dessiatnichenko P. Exploring Intersections of the Historical, Musical, and Poetical Journeys of Azerbaijani mugham - 4/61-2014, p. 51 - 54

2437. Hasanova A. Azerbaijani Culture of the Middle Ages in the Context of Artistic Traditions of the Middle East - 3/76-2018, s. 43 - 47

2438. Hasanova A. Azerbaijani Culture of the Middle Ages in the Context of Artistic Traditions of the Middle East - 4/77-2018, s. 20 - 23

2439. Heydarova S. Dedicated to the 130th anniversary of U. Hajibayli and his creative friendly relations with L. Rostropovich - 4/65-2015, p. 21 - 23

2440. Honko L. (Turku, Finland). Copyright and folklore - 3-4/9-2001, s. 203 - 205

2441. Ibrahimova S. Peculiarities of musical management in Azerbaijan republic (to be continued) - 1/74-2018, p. 49 - 55

2442. Ibrahimova S. Peculiarities of musical management in Azerbaijan republic (continued) - 2/75-2018, p. 59 - 65

2443. Mammadov T. The Paradigm of modern music education at the Baku Music Academy - 4/77-2018, p. 35

2444. Prentice W. The gramophone goes east - 2/3-2000, s. 25 - 26

2445. Szabo S. (Macaristan). Exploring the Hungarian maqam - 3/56-2013, p. 75 - 79

2446. Szabo S. (Macaristan). The mystery of the lost and found Hungarian major scale - 1/62-2015, p. 62 - 65

Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə

Xanlar Həmid oğlu Məlikov. - (F. Xəlizadə). - 1/2-2000, s. 152.

Fərman Abbasqulu oğlu Əzimov. (N.Kərimov). - 1/2-2000, s. 153.

Aşıq İmran Mehralı oğlu Həsənov - (M.Hüseynli). - 1/2-2000. s. 154.

Həsən Hüseyn oğlu Rzayev - 2/3-2000, s. 155.

Tofiq Ələkbər oğlu Quliyev - 3-4/5-2000, s. 20-22.

Emin Sabitoğlu Mahmudov. - 1-2/7-2001, s. 233-234.

Nərimin Ağalar qızı Əliyeva. - 1-2/7-2001, s. 235.

Elçin Mehdi oğlu Məmmədov. - (İ. Rəhimli. Ölümün həqiqət işığı). - 1-2/7-2001, s.236-237.

Salavat Axundzadə - (S. Fərəsov. Vida sözü). - 1-2/7-2001, s. 238.

Məmməd Mehdi oğlu Quliyev. - 3-4/9-2001, s. 238.

Sabir Dadaş oğlu Quliyev. - (V. Xəlilov Yeri görünəsək). - 3-4/9-2001. s. 239.

Əhməd Cövdət İsmayıl oğlu Hacıyev. - 1-2/11-2002, s. 240.

Rauf Zülfüqar oğlu Adıgözəlov. - 3-4/13-2002, s. 240.

Cəfər Əliyev. (P.Quliyev. Həmkarımızın xatirəsinə) - 3-4/13-2002, s. 241.

Ədalət Səfəreli oğlu Vəzirov. - 3-4/13-2002, s. 242.

Elxan Əlisəttar oğlu Babayev - 1-2/15-2003, s. 269.

Rəna Cavad qızı Fərhadova. - 1-2/15-2003, s. 270.

Hökümə Yusif qızı Nəcəfova. - 1-2/15-2003, s. 271.

Məmməd Kərim oğlu Cavadov. - 1-2/15-2003, s. 272.

Yuri Nikolayevič Xolopov. (Görkəmli musiqişünas - alimin xatirəsinə). - 3-4/17- 2003, s.248.

Ədilə Həsiağa qızı Hüseynzadə. - 3-4/25-2005, s. 325.

Hacı Dadaş oğlu Xanməmmədov. - 3-4/25-2005, s. 326-327.

Əfsər Bayram oğlu Cavanşirov. - 3-4/25-2005, s. 328.

Əziz Ələkbər oğlu Əzizli. - 1-2/27-2006, s.306.

İsmayıl Soltan oğlu Hacıbəyov. - 1-2/27-2006, s.307

Vasif Zülfüqar oğlu Adıgözəlov. - 3-4/29-2006, s.18-19.

Ağa Əhməd İsa oğlu İsazadə. - 1-2/31-2007, s.218.

Çingiz Ənvər oğlu Almaszadə. - 1-2/31-2007, s.219.

Mstislav Leopoldoviç Rostropoviç. - 3-4/33-2007, s.216.

Ramiz Hacı oğlu Mustafayev. - 1-2/35-2008, s. 296.

Müslüm Məhəmməd oğlu Maqomayev. - 3-4/37-2008, s.8.

Əminə Mehriban qızı Eldarova. 1-2/39-2009, s. 190.

Elmira Əbdülhəmid qızı Abasova. - 1-2/39-2009, s. 191.

Rasim Əfəndiyev - (Z. Səfərova) - 1-2/43-2010, s. 204

İvettə Qriqoryevna Piyam - (Pedaqoq, entuziast, maarifçinin xatirəsinə) - 1-2/43- 2010, s. 205

Validə Şərif qızı Şərifova - 1-2/43-2010, s. 206

Fərhəng Rəhim oğlu Hüseynov - 1-2/43-2010, s. 207

İbrahim Hacıbaba oğlu Quliyev - 1-2/43-2010, s. 208

Nazim Hidayət oğlu Bağirov - (Nazim Hidayət oğlu Bağirovun əziz xatirəsinə) - 3/48-2011, s. 123-124

Zöhrab Adıgözəlzadə - (Azərbaycanın Xalq artisti, professor Zöhrab Adıgözəlzadə son mənzilə yola salınmışdır) - 3/48-2011, s. 137

Şəfiqə Qulam qızı Axundova - (Vida sözü) - 4/57-2013, s. 116-117

Məcnun Təbriz oğlu Kərimov - (Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə ağır itki üz vermişdir) - 4/57-2013, s. 117-118

Elmira Mirzə Rza qızı Nəzirova - 2/59-2014, s. 113

Aqşin Əliqulu oğlu Əlizadə - 2/59-2014, s. 114

Azad Sabir oğlu Əliyev - 2/59-2014, s. 115

Vaqif Əmir oğlu Əbdülqasimov - 4/61-2014, s. 98

Nəriman Həbib oğlu Məmmədov - 2/63-2015, s. 110

Ramiz Miraqil oğlu Mirişli - (Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə Ramiz Miraqil oğlu Mirişli) - 2/63-2015, s. 111-112

Людмила Владимировна Карагичева – (Вспоминая Людмилу Владимировну) - 2/63-2015, с. 108-109

Azər Hüseyn oğlu Rzayev - 2/67-2016, s. 140 Musa Abdulla oğlu Mirzəyev - 2/67-2016, s. 141

Gövhər Qulu qızı Hüseynova - 2/67-2016, s. 142

Oqtay Hüseyn oğlu Abbasquliyev - 2/67-2016, s. 143

Oqtay Qədir oğlu Zülfüqarov - (Görkəmli bəstəkar Oqtay Zülfüqarovun xatirəsinə) - 4/69-2016, s. 83

Maarif Abı oğlu Teymur (K. Nəsirova. Ömrünü arxiv işinə həsr etmiş insan) - 4/69-2016, s. 84-85

Səadət Abutalıb qızı Abdullayeva - (C. Həsənova. Səadət Abdullayevin əziz xatirəsinə) - 2/71-2017, s. 74-75

Ramiz Fərzulla oğlu Zöhrabov - (C. Həsənova. Ramiz Zöhrabovun əziz xatirəsinə) - 2/71-2017, s. 75-76

Solmaz Cəlal qızı Qasımova - (Ü. İmanova. Solmaz xanımı yada salaraq...) - 2/71-2017, s. 77

Rəşid Camal oğlu Əliyev - (Rəşid Şəfəqin əziz xatirəsinə) - 4/73-2017, s. 100-101

Əbdülrəuf Tofiq oğlu Əliyev - (Rauf Əliyevin əziz xatirəsinə) - 4/73-2017, s. 102

Həsən Ağa Əfrasiyab oğlu Adıgözelzadə - (N. İsmayılzadə) - 2/75-2018, s. 84-85

Tahir İsmayıl oğlu Əkbərov - (Lətifəxanım Hüseynova) - 2/75-2018, s. 85 **Xəyyam Hadı oğlu Mirzəzadə** - (Y. İmanova Поминая Маэстро) - 4/77-2018, s. 95-96

Şəhla Həsən qızı Həsənova - (K. Nəsirova. Vida sözü) - 4/77-2018, s. 97-98

Лев Степанович Слуцкий – (Л. Мамедова-Фараджева. Вспоминая Льва Степановича Слуцкого) – 4/77-2018, с. 99 –100

Ариф Джахангир оглы Меликов – (Y. İmanova Прощай, великий музыкант!) - 2/79 – 2019, с. 80



II hissə 2019 - 2024 illər

Tərtibçilər:

Leyla Babayeva

Aynur İsgəndərova

Mündəricat

Nəşrlər və məqalələr (Azərbaycan dilində).....	198
Nəşrlər və məqalələr (Rus dilində).....	204
Nəşrlər və məqalələr (Türk dilində)	207
Nəşrlər və məqalələr (İngilis dilində)	207
Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə	208

Nəşrlər və məqalələr (Azərbaycan dilində)

1. *Abasova N.* Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinin tədqiqi məsələləri - 4/85-2020, s. 74-78
2. *Abasova N.* Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano pyeslərində məqam əsasının təhlili məsələləri - 1/86-2021, s. 57-60
3. *Abasova N.* Azərbaycan bəstəkarlarının kiçik formalı fortepiano əsərlərində muğamın məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinin araşdırılması - 2/95-2023, s. 34-38
4. *Abbasova İ.* Bəstəkar Q.Qarayevin yaradıcılığının inkişafında kantata janrı - 2/79-2019, s. 11-15
5. *Abbasova İ.; Çilingir V.* Azərbaycan bəstəkarlarının musiqili-səhnə əsərlərində Nizami poeziyası - 2/91-2022, s. 113-117
6. *Abbasova İ.; Çilingir V.* Opera janrında yazılmış əsərlərdə valideyn-övlad münasibətlərinin təcəssümü - 2/99-2024, s. 40-45
7. *Abbasova N.* Azərbaycan fortepiano musiqisində muğamla bağlı xüsusiyyətlərin tədqiqi - 2/91-2022, s. 73-76
8. *Abbasova N.* Müasir fortepiano ifaçılığında təfsir probleminin həlli - 4/81-2019, s. 39-42
9. *Abbasova N.* "Ümumi fortepiano" fənninin peşəkar musiqçinin yetişməsində rolu və əhəmiyyəti - 2/91-2022, s. 127-131
10. *Abbasova G.* Azərbaycanda etnoorqanologiya sahəsinin yaranma tarixi və "Etnoorqanologiya sahəsinin yaranma tarixi və "Etnoorqanologiya: aktual problemlər və vəzifələr" mövzusunda beynəlxalq elmi-praktiki konfrans - 2/87-2021, s. 42-42
11. *Abdurahmanova X.* Azərbaycan etnoorqanologiyasında Qərblə Şərqlə dialogu. - 2/91-2022, s. 81-83
12. *Abdurahmanova X.* El havalalarının yorulmaz tədqiqatçısı - 3/84-2019, s. 16-19
13. *Axundova-Dadaşzadə Z.* Azərbaycan musiqi elminin mərhələləri - 3/96-2023, s. 54-58
14. *Axundova-Dadaşzadə Z.* Cavanşir Quliyev: Total musiqi axtarışlarında - 3/80-2019, s. 108-118
15. *Axundova-Dadaşzadə Z.* Cavanşir Quliyev: Total musiqi axtarışlarında (ardı) - 1/82-2020, s. 64-65
16. *Axundova G.* Zakir Bağirovun arfa üçün "Çahargah" fantaziyasında muğamın təcəssüm xüsusiyyətləri - 3/88-2021, s. 62-67
17. *Axundova-Talibli P.* Muğam tədrisi və qeyri-xəttilik: ululuq və müasirliyin çarpazlaşması kimi - 1/86-2021, s. 114-118
18. *Axundova-Talibli P.* Şur instrumental muğamı sinergetik araşdırmanın obyektı kimi - 2/91-2022, s. 131-134
19. *Axundzadə Y.* Müzəffər insan (M.Ağamalızadə-80) - 1/82-2020, s. 60-61
20. *Almuradova S.* Musiqi tərbiyəsinə kompleks münasibət - 4/81-2019, s. 80-82
21. *Almuradova S.* Müasir dövrdə musiqi tərbiyəsinin nəzəriyyəsi və metodikasının vəziyyəti - 2/79-2019, s. 57-59
22. *Almuradova S.* Uşaq bağçalarında musiqi tərbiyəsi üzrə metodik işin təşkili - 1/86-2021, s. 100-107
23. *Arsalani S.* Urmiya sazının konstruktiv quruluşu və köklənməsi haqqında - 4/97-2023, s. 3-8
24. *Aşurbəyova Ü.* Bəstəkar Aydın Əzimovun teatr musiqisi semiotik araşdırmanın obyektı kimi - 2/91-2022, s. 17-22
25. *Atakişiyeva K.* Aşıq sənəti regional araşdırmalarda: yeni yanaşma və təhlil metodlarına dair - 1/90-2022, s. 65-69
26. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. Xəbərlər - 3/88-2021, s. 3-11
27. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. Xəbərlər - 1/90-2022, s. 3-11
28. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. Xəbərlər - 3/92-2022, s. 3-16
29. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. Xəbərlər - 1/94-2023, s. 10-23
30. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. Xəbərlər - 3/96-2023, s. 3-10
31. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. Xəbərlər - 1/98-2024, s. 3-14
32. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən tədbirlərin hesabatı (sentyabr 2018-aprel 2019) - 1/78-2019, s. 10-27
33. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən tədbirlərin hesabatı (aprel 2019- noyabr 2019) - 3/80-2019, s. 6-24
34. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən tədbirlərin hesabatı (noyabr-dekabr 2019/yanvar-iyun 2020)- 1/82-2020, s.10-15
35. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən tədbirlərin hesabatı (sentyabr-noyabr 2020) - 3/84-2019, s. 5-11
36. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən tədbirlərin hesabatı (2021) - 1/86-2021, s. 3-6
37. *Babaşova N.* Musiqili teatrın formalaşmasında Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığının rolu) - 2/87-2021, s. 120-123
38. *Babayeva A.* Azərbaycan milli rəqs sənətində Novruz mövzusunun tərənnümü - 4/97-2023, s. 32-40
39. *Babayeva A.* Firəngiz Əlizadənin "Azərbaycan simfonik musiqisi (monodiyadan simfonik orkestrə)" kitabı dəyərli elmi-tədqiqat əsəri kimi - 2/99-2024, s. 72-74
40. *Babayeva Ə.* Azərbaycan musiqisinin nəzəri problemləri - 3/84-2020, s. 66-67
41. *Babayeva Ə.* Rəna Məmmədova -70 - 1/82-2020, s. 53-57
42. *Babayeva Ə.* Türk dini musiqisində azan və onun nota alınması - 1/90-2022, s. 142-149
43. *Babayeva L.* XXI əsrin təhsil sistemində yeni dərslik formatı Azərbaycan ənənəvi musiqisi (I cild. Azərbaycan xalq mahnıları) elektron dərsliyi - 2/99-2024, s. 79-81
44. *Babayeva L.* Vəlif Adıgözəlovun vokal yaradıcılığında şifahi ənənəli musiqidən istifadə məsələləri - 2/91-2022, s. 13-17
45. *Babayeva M.* Azərbaycanda "Qələbədir adın" adlı ilk musiqili mono-tamaşanın vokal ifaçılığına dair - 4/93-2022, s. 52-58
46. *Babayeva M.* İlham Nəzərov: ənənə və novatorluq kontekstində - 1/90-2022, s. 54-58
47. *Babayeva M.* Musiqidə Nizami əbədliliyi - 1/90-2022, s. 139-141
48. *Babayeva M.* Musiqi dünyamıza dəyərli bir töhfə "Farida Xəlilova. Nauçnie trudi. Arxivnie materialı. Vospaminanie yeni bir nəşr işıq üzə gördü - 3/96-2023, s. 49-52
49. *Babayeva M.* Məqsədə doğru irəliləyən, yorulmadan çalışan Hökümə Əliyeva - 3/96-2023, s. 23-27

50. *Babayeva M. P.* Axundovanın "Məhsəti operası" - 4/81-2019, s. 56-61
51. *Babayeva M.* Şərəfli ömür yolu (Ülviyyə İmanova-nın 75 illik yubileyinə) - 3/80-2019, s. 32-34
52. *Babazadə N.* Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında vətənpərvərlik mövzusunun formalaşması tarixinə bir nəzər - 2/87-2021, s. 63-67
53. *Babazadə N.* Fikrət Əmirov haqqında bildiklərimiz və bilmədiklərimiz - 2/95-2023, s. 10-13
54. *Baxşəliyev F.* Arnold Şönberqin "Musa və Harun" operasında Şərq və Qərb fəlsəfi əlaqələri - 2/91-2022, s. 108-112
55. *Bəkirova G.* Qara Qarayevin fortepiano musiqisində ornamentikanın bəzi xüsusiyyətləri - 1/90-2022, s. 44-54
56. *Bakıxanov T, N Paşa Quliyev.* "Hüseyn Cavid ömrünün yarımçıq əsərlərindən biri" (Ərtoğrul Cavid -100) - 1/78-2019, s. 104-105
57. *Cabbarlı N.* Ulu öndər Heydər Əliyevin Azərbaycanda yaşayan azsaylı xalqların musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı rolu - 2/87-2023, s. 117-119
58. *Cabbarova F.* Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin təbliğində musiqi profilli muzeylərin rolu - 4/97-2023, s. 9-15
59. *Cavadova T.* Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano üçün sonatalarına bir baxış -3/88-2021, s. 74-77
60. *Cəbiyeva N.* Əllərin səhri -4/97-2023, s. 23-26
61. *Cəbiyeva N.* Hərbi musiqinin maestrosu Yusif Axundzadə - 3/88-2021, s. 21-25
62. *Cəfərova L.* XX əsr akademik musiqisi haqqında - 1/94-2023, s. 68-72
63. *Çilingir V.* Abbasova İ. Azərbaycan bəstəkarlarının musiqili-səhnə əsərlərində xalq mahnı və rəqslərindən istifadə edilməsinin xüsusiyyətləri -3/92-2022, s. 71-74
64. *Dadaşova M.* Hacıbəyovların yadigarı İsmayıl Hacıbəyov - 3/92-2022, s. 17-18
65. *Dadaşova M.* Musiqi təhsilində pedaqoji və psixoloji məsələlər - 4/97-2023, s. 27-29
66. *Dadaşova M.* Zəhmətin və intizamın vəhdəti - 3/88-2023, s. 19-20
67. *Dadaşzadə Z.* Zamansızlığa pərvaz etmək xoşbəxtliyi (Cavanşir Quliyev haqqında qeydlər) - 3/84-2020, s. 46-48
68. *Əfəndiyeva İ.* Böyük sənət yolunun ən sədaqətli yolçusu - Vasif Adıgözəlov - 3/84-2020, s. 12-15
69. *Əhmədboyova F.* Mənim müəllimim (Rauf Atakişiyevin xatirəsinə) - 1/86-2021, s. 107-111
70. *Əhmədli A.* Əminə Dərbazi yaradıcılığının bədii estetik özəllikləri - 2/87-2021, s. 127-129
71. *Əhmədov E.* Azərbaycan Nizami poetikasında muğam - 2/91-2022, s. 146-149
72. *Əhmədov Ə.* "Rast" muğamının ifaçılıq variantlarının tədqiqi məsələləri - 2/91-2022, s. 44-48
73. *Əhmədov Ə.* Teatr prosesinin inkişafında festivalların rolu - 2/87-2021, s. 50-54
74. *Əhmədov F.* Niyazi - parlaq istedad - 3/80-2019, s. 62-66
75. *Əhmədov M.* Asəf Zeynall: Üzeyir bəyin layiqli davamçısı - 1/82-2020, s. 19-21
76. *Əhmədova M.* Musiqi incəsənətimizə yenilik gətirən pianoçu və bəstəkar Fəridə Quliyeva - 3/96-2023, s. 20-23
77. *Əhmədova M.* Sevimli müəllimim - 1/86-2021, s. 37-39
78. *Əhmədova M.* Üzeyir Hacıbəyli və Azərbaycan elmi - 4/89-2021, s. 12-14
79. *Əhmədova-Yusifova K.* Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında skertso - 4/93-2022, s. 79-82
80. *Ələkbərov Ə. H.* Xanməmmədovun tar ilə simfonik orkestr üçün 2 sayılı konserti. Hacı Məmmədovun orijinal ifasında - 3/88-2021, s. 55-59
81. *Ələkbərov K.* Üzeyir qələmi (Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illiyi şərəfinə) - 2/91-2022, s.143-145
82. *Əliyeva A.* Sənətdə əbədi mövzular - 4/93-2022, s.68-69
83. *Əliyeva V.* Azərbaycanda fortepiano tədrisinin yaranması tarixindən - 4/97-2023, s. 29-32
84. *Əmirova A.* Altay Sadıqzadənin rəngkarlıq əsərlərində insan və mühit obrazının sintezi - 2/83-2020, s. 69-71
85. *Əmirova C.* Potsovet məkanında Azərbaycan caz sənətində əsas üslub təmayülləri - 4/85-2020, s. 93-96
86. *Əmirova N.* XX-XXI əsrlərdə Azərbaycan incəsənətində Nizami irsi - 2/87-2021, s. 96-100
87. *Əsədova A.* Ali Özkan Manav "Simfonieta" - 3/88-2021, s. 68-73
88. *Əsədova A.* Türk təsəvvüf musiqisi - 3/92-2022, s. 81-84
89. *Əsədova M.* Azərbaycan musiqi mədəniyyətində beynəlxalq təşkilatlarla əməkdaşlıq - 1/86-2021, s. 66-69
90. *Əsədova E.* Ötən əsrin 30-cu illərinin ikinci yarısında Ədil İsgəndərovun rejissorluq metodunun formalaşma xüsusiyyətləri - 3/84-2020, s. 73-76
91. *Əsgərova Ü.* Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Heydər Əliyevin rolu - 2/87-2021, s. 109-111
92. *Əsgərova X.* Amerika etnomusiqişünaslığında Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin tədqiqi problemləri - 2/87-2021, s. 90-93
93. *Əzimova S.* Azərbaycan animasiya kinosunda Nizami Gəncəvi motivləri - 4/89-2021, s. 41-43
94. *Əzizova A.* Nanay janrının musiqi tipologiyasına dair (Becarı havaları) - 4/93-2022, s. 69-73
95. *Hacıyeva L.* XX əsr musiqisi kontesktində qədim Azərbaycan alətlərinin bərpası və qorunması - 4/93-2022, s. 76-79
96. *Hacıyeva L.* XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqi tənqidinin bəzi problemləri haqqında - 4/85-2022, s. 87-92
97. *Hacıyeva M.* Multikulturalizm Bakı Musiqi Akademiyasında - 4/89-2021, s. 77-83
98. *Hacıyeva S.* Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano sonatalarında klassik ənənələr - 3/92-2022, s. 98-100
99. *Heydərova Ş.* Rastropoviç -YUNESKO-nun xoşməramlı səfiri və xeyriyyəçi insan - 3/80-2019, s. 66-69
100. *Həsənov C.* Etno - caz istiqaməti kontekstində Arslan Növrəslinin yaradıcılıq axtarışları - 4/97-2023, s. 19-22
101. *Həsənova C.* Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Nizami mövzuları - 2/87-2021, s. 17-18
102. *Həsənova C.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında "Nəsimi ili" - 1/82-2020, s. 3-7
103. *Həsənova C.* Azərbaycanda etnomusiqişünaslığın inkişafında Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin rolu - 4/89-2021, s. 83-86
104. *Həsənova C.* Azərbaycan xalq mahnıları üzrə yeni tədqiqat - 1/82-2020, s. 92-93
105. *Həsənova C.* Görkəmli musiqişünas -alim Məmmədsaləh İsmayilov - 2/91-2022, s. 52-55
106. *Həsənova C.* Görkəmli musiqişünas -alim (Ramiz Zöhrabov-80) - 1/78-2019, s. 110-112
107. *Həsənova C.* "Musiqi Dünyası" jurnalının bibliografiyası. 20 illik yolun səhifələri - 4/81-2019, s. 83-85

108. *Həsənova C.* Müstəqillik dövründə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyəti - 1/78-2019, s. 4-9
109. *Həsənova C.* Professor Tariyel Məmmədovun gördüyü işlərin miqyasını dərk etmək üçün "Musiqi Dünyası" ünvanlı saytlara daxil olmaq kifayətdir - 1/78-2019, s. 85-88
110. *Həsənova C.* Tofiq Bakıxanov -90 - 1/86-2021, s. 28-32
111. *Həsənova R.* Leopold Rostropoviç -131- 1/94-2023, s. 54-55
112. *Həşimov E.* Əhsən Dadaşovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblının təşəkkülü,formalaşması və inkişafı - 2/91-2022, s. 149-152
113. *Hümbətov E.* Oqtay Rəcəbovun fortepiano üçün "14 miniatur" silsiləsi - 4/81-2019, s. 103-107
114. *Hüseynli S.* Kişi xalq rəqslərinin səhnə təcəssümü və ifaçılıq meyarları - 4/97-2023, s. 19-22
115. *Hüseynov F.* Qara Qarayevin "İldırımli yollarla" baletində zərb alətlərinin tətbiqi üsulları - 2/95-2023, s. 45-50
116. *Hüseynov R.* Altino səslı müğənninin altunları - 1/98-2024, s. 21-30
117. *Hüseynov R.* Altino səslı müğənninin altunları - 2/99-2024, s. 63-71
118. *Hüseynov R.* Doxsanında cavan olmağın Tofiq Bakıxanov düsturu - 3/88-2021, s. 12-18
119. *Hüseynov R.* Yol açmaq əzmi və irs yaratmaq nəcibliyi - 4/93-2022, s. 3-12
120. *Hüseynova A.* Oqtay Rəcəbovun yaradıcılığında vətənpərvərlik mövzusu - 1/90-2022, s. 81-85
121. *Hüseynova İ.* Azərbaycan vokal sənətinin layiqli nümayəndəsi İlham Nəzərov - 4/93-2022, s. 12-15
122. *Hüseynova İ.* Yaratmağa həsr olunmuş ömür - 2/95-2023, s. 106-109
123. *Hüseynova K.* Fərhad Bədəlbəyli yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni bir mərhələdir - 1/94-2023, s. 115-117
124. *Hüseynova K.* Rauf Hacıyev yaradıcılığı müasir musiqi mədəniyyətinin reallıqları işığında - 1/90-2022, s. 153-155
125. *Hüseynova K.* Rauf Hacıyevin "Ana, mən evlənmə" operettası - 2/91-2022, s. 67-72
126. *Hüseynova K.* Robert Şumanın fortepiano yaradıcılığı nümunələrinin təfsir xüsusiyyətləri - 4/89-2021, s. 86-92
127. *Hüseynova S.* Hüseynova S.Faiq Nağıyev -75 - 1/86-2021, s. 39-41
128. *Hüseynova T.* Elmir Mirzəyev yaradıcılığında akusmatik musiqi - 2/91-2022, s. 160-162
129. *Hüseynova T.* Professionalıq soracağında. Tərhan Seyidovun xatirəsinə itfah olunur. - 1/94-2023, s. 62-63
130. *Hüseynova Z.* Şirvan aşığılarının Şəşəngi havaları - 1/90-2022, s. 132-138
131. *Xalıqzadə F.* Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığına Şərq-Qərb-kontekstində bir nəzər - 1/90-2022, s. 85-89
132. *Xankişiyeva İ.* Azər Dadaşovun fortepiano və kamera orkestri üçün iki sayılı konsertində formanın təcəssüm xüsusiyyətləri - 2/87-2021, s. 19-24
133. *Xanlarova P.* Azər Rzayevin kamera-instrumental yaradıcılığı ("Sonatina", "Poema", "Kantilena" əsərlərinin nümunəsində) - 4/81-2019, s. 43-48
134. *Xəlilov V.* Sadiqlik nümunəsi, illərin töhfəsi ... (Nazim Kazımov - 70) - 1/82-2020, s. 58-60
135. İki musiqişünasın söhbəti (i.Əfəndiyeva - Ü.İmanova) - 1/82-2020, s. 61-63
136. *İldırımli F.* Bəstəkar yaradıcılığında "Rəng" instru-

mental musiqi janrından istifadə məsələləri - 4/81-2019, s. 96-99

137. *İmanova N.* Rəqs termininin Azərbaycan fortepiano musiqisində elmi və təcrübə əhəmiyyətinə dair - 1/86-2021, s. 73-77

138. *İsazadə Y.* Poeziya dünyasının dahisi - 2/87-2021, s. 106-108

139. *İsgəndərova A.* Azərbaycan nəfəs alətlərinin yaranması və təbliğinə dair - 1/90-2022, s. 150-153

140. *İsgəndərova A.* Cahangir Zülfüqarovun "Ümid adası" simfonik qravürləri - 2/91-2022, s. 56-59

150. *İsgəndərova O.* Yalçın Adıgözəlov -60 - 2/83-2020, s. 37-38

151. *İsmaylova G.* Fidan Qasımovanın yaradıcılığında Azərbaycan bəstəkarlarının kamera-vokal əsərləri - 3/80-2019, s. 28-31

152. *İsmaylova G.* Üzeyir Hacıbəylinin publisistikası tarixi və retrospektiv və müasir kontekstdə - 1/90-2022, s. 126-129

153. *İsrafilova İ.* Şirvan (Şamaxı) bölgəsinin musiqi ənənələrində balaban alətinin yeri və əhəmiyyəti - 1/86-2021, s. 93-99

154. Jurnalın yubileyinə - 1/78-2019, s. 3-

155. *Kasimi S.* Türkdilli uyğur xalqının mədəniyyətinə dair - 1/90-2022, s. 129-132

156. *Kazımov N.* Xalqın milli yaddaşında zirvəyə yüksələnler (Adil Gəray-100) - 1/78-2019, s. 108-109

157. *Kazımov N.* Qısa ömür yolunun sənət tablosu (Asəf Zeynallı-110) - 1/78-2019, s. 106-107

158. *Kazımov N.* Musiqi kolleci-125 - 1/94-2023, s. 73-77

159. *Kazımov N.* Oqtay Rəcəbov -80 - 1/86-2021, s. 35-36

160. *Kazımov N.* Süleyman Ələsgərov -100 - 1/98-2024, s. 15-18

161. *Kərimova F.* Gəncəbasar mühitinin dastan repertuarı. "Məlikməmməd və Güləndəm" dastanı - 3/92-2022, s. 74-80

162. *Kərimova G.* Forteplano dueti janrının XIX əsrdə rus bəstəkarlarının yaradıcılığındakı rolu - 1/86-2021, s. 70-73

163. *Kərimova G.* Forteplano musiqisində interpretasiya problemi - 3/84-2020, s. 76-80

164. *Köçərli İ.* Adını rəmzə çevirən alim - Kamile Dadaşzadə — 3/88-2021, s. 26-29

165. *Köçərli İ.* Böyük rus bəstəkarı M.P. Musorqskinin nota saldıği Azərbaycan melodiyası haqqında - 1/82-2020, s. 43-47

166. *Köçərli İ.* İnsanın keçə biləcəyi ən şərəfli yol (Şəhla Həsənova haqqında düşüncələr) - 2/79-2019, s. 41-45

167. *Qafarov V.* Musiqi dünyasının Tariyel Məmmədovu -1/78-2019, s. 88-89

168. *Qarayeva G.* Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Heydər Əliyevin rolu -2/87-2021, s. 93-96

169. *Qasımov K.* Qazax kinosunun "Yeni dalğa"sında film-nuar ənənələri -2/95-2023, s. 20-24

170. *Qədimova J.* Müasir tədris-tərbiyə prosesi şəraitində faktoloji və dəyər yanaşmalarının nisbəti -4/89-2021, s. 92-95

171. *Qəhrəmanova A.* Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illiyinə həsr olunmuş yeni nəşrlər -2/87-2021, s. 87-89

172. *Qəhrəmanova G.* Bəstəkar Məmməd Quliyevin "Əməyin himni" (Əməyin vəsfi) kantatası (soprano, xor və simfonik orkestr üçün) -4/81-2019, s. 61-65

173. *Qəhrəmanova G.* Məmməd Quliyev səs və simfonik orkestr üçün. "Qəzəl" - 2/91-2022, s. 134-135
174. *Qulamova G.* Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında "Cəngi" sədaları - 4/89-2021, s. 96-97
175. *Qulamova J.* Azərbaycan muğamının səs yazıları irsi - 4/81-2019, s. 76-79
176. *Qulamova J.* XX əsrin II yarısında Azərbaycan muğamşünaslığında muğamın toplanıb nota alınması, nəşr olunması və səs yazıları irsi - 4/89-2021, s. 98-101
177. *Qulamova J.* Mənalı ömrün musiqi çəlengi. Nazim Quliyev -70 - 3/84-2020, s. 48-50
178. *Qulamova N.* Üzeyir Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasının yaranmasına dair - 2/95-2023, s. 104-106
179. *Quliyev A.* Fərəngiz Əlizadənin "Nəsimi Passioni"-nün yeni beynəlxalq uğuru - 3/80-2019, s. 25-27
180. *Quliyev R.* Bir əsrlik yubileyə xatirələrimlə... Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illiyinə - 1/86-2021, s. 9-13
181. *Quliyeva A.* Hüseyn Cavid yaradıcılığı musiqidə - 4/81-2019, s. 92-95
182. *Quliyeva L.* Azər Rzayevin simfonik yaradıcılığına bir nəzər - 1/90-2022, s. 110-118
183. *Quliyeva L.* Rauf Hacıyev -100 - 2/91-2022, s. 29-33
184. *Quliyeva S.* Fikrət Əmirovun fortepiano yaradıcılığında aşiq musiqisinin üslub əlamətləri - 1/78-2019, s. 122-124
185. *Quliyeva S.* XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəllərinə aid vətənpərvərlik mövzulu xor əsərlərində dini musiqinin təzahürü (A.Mirzəyev, K.Əhmədov, A.Zahid) - 2/99-2024, s. 55-60
186. *Quliyeva S.* İsmayıl Hacıbəyovun Üzeyir Hacıbəylinin "Cəngi" mövzusunda rapsodiyasında aşiq yaradıcılığının təzahürləri - 2/83-2020, s. 76-79
187. *Quliyeva S.* Məmməd Cəfərovun "Yuxulama, Oğuz oğlu" kantatasında vətənpərvərlik mövzusunun təcəssümü - 1/98-2024, s. 31-37
188. *Quliyeva S.* Vəsid Adıgözəlovun üç sayılı fortepiano konsertində aşiq musiqisinin üslub xüsusiyyətləri - 4/85-2020, s. 78-82
189. *Quliyeva Ş.* Vətənpərvərlik mahnıları musiqi tənqidinin obyekt kimi - 2/87-2021, s. 103-105
190. *Quluzadə R.* Azərbaycan fortepiano ifaçılarının repertuarında S.Raxmaninovun fortepiano əsərlərinin təfsiri - 2/87-2021, s.78-81
191. *Quluzadə R.* Azərbaycan pianoçularının repertuarında S.V.Raxmaninovun fortepiano əsərlərinin təfsiri - 2/91-2022, s.101-105
192. *Qurbanəliyeva S.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Səyyar plenumu Gəncədə keçirilib -3/80-2019, s.3-6
193. *Qurbanov F.* "Mahur" muğamının "Rast" ailəsinə daxil olan muğamlarla əlaqəsi haqqında - 3/84-2020, s.51-56
194. *Mahmudova G.* "BMA -100". Magistr tələbələrini respublika elmi konfransı - 2/87-2021, s.82
195. *Mahmudova G.* Nərimə Quliyeva: ömrün polifonik ahəngləri -2/83-2020, s.26-29
196. *Manafova G.* "Yeni dünya modeli"-minimalizm Cavanşir Quliyevin əsərlərində -3/92-2022, s.67-70
197. *Meydanlı F....* "Humayun"dı Şah əsəri - 1/98-2024, s.38-40
198. *Meydanlı F....* Oxudun "Bala Nərgiz" (Eynulla Cəbrayıllov-90)silsiləsindən) - 2/99-2024, s.3-7
199. *Məhəmmədzadə F.* "Bayati-şiraz" muğamında "Bərdaşt" - 4/89-2021, s.3-11
200. *Məhərrəmov R.* Tofiq Bakıxanovun tar ilə simfonik orkestr üçün 4 sayılı "Konsert"ində muğam ənənələrinin təzahürü - 2/87-2021, s.100-103
201. *Məhyəddinli G.* BMA-nın 100 illik yubileyi: Bəstəkarlıq kafedrasının tarixi səhifələri... - 2/87-2021, s.112-114
202. Məqalənin təqdim edilmə qaydaları - 2/99-2024, s.82-83
203. *Məlikova N.* Görkəmli Azərbaycan opera müğənnisi Xuraman Qasimovanın Fikrət Əmirovun "Sevil" operasında yaratdığı obrazların seçiyyəvi xüsusiyyətləri - 3/92-2022, s.29-34
204. *Məmmədov T.* Dədə Şəmsir: Şəxsiyyət və ənənə - 1/78-2019, s.113-121
205. *Məmmədov V.* Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin musiqi mədəniyyətinin inkişafında rolu - 4/89-2021, s.15-17
206. *Məmmədova E.* Sərhədsiz repertuar dirijoru Ağaverdi Paşayev - 1/86-2021, s.111-114
207. *Məmmədova E.* Elmira Nəzirovanın fortepiano ifaçılıq metodikası - 2/91-2021, s.152-154
208. *Məmmədova G.* Arif Məlikovun "metamorfoslar" simfonik poeması - 2/95-2023, s.99-103
209. *Məmmədova G.* Mədəniyyətin dövlət idarəçiliyinə və menecmentinə dair - 4/81-2019, s.66-69
210. *Məmmədova H.* Fərəngiz Əlizadənin yaradıcılığında Şerq -Qərb sintezi - 2/87-2021, s.25-30
211. *Məmmədova R.* Fərəngiz Əlizadə: musiqiyə bağlı sənətkar - 1/82-2020, s.7-9
212. *Məmmədova R.* Heyat partiturasında ustadın imzası - 3/96-2023, s.52-54
213. *Məmmədova R.* Musiqi türkologiyasının əsasları - 1/90-2022, s.22-27
214. *Məmmədova R.* Musiqi türkologiyası kontekstində lad sisteminin formulluğu məsələsi haqqında - 1/94-2023, s.50-53
215. *Məmmədova R.* "Müqayisəli sənətsünaslıq" toplusunun X buraxılışı haqqında - 2/99-2024, s.75-76
216. *Məmmədov R.* Tariyel Məmmədov-70 - 1/78-2019, s.78-81
217. *Məmmədov R.* Türkdilli xalqların musiqi tənqidiyinin paralelləri haqqında - 2/95-2023, s.17-19
218. *Məmmədov R.* Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsinin toplandığı yeni nəşr - 4/81-2019, s.85-86
219. *Məmmədova-Sarabskaya R.* (Hüseynqulu Sarabski-140) - 1/78-2019, s.99-101
220. *Məmmədova S.* Ustadıma itfah (Tərlan Seyidov) - 2/95-2023, s.14-16
221. *Məmmədova Ş.* Vəsid Allahverdiyev yaradıcılığında Heydər Əliyevin obrazı - 1/90-2022, s.107-110
222. *Məmmədova Ş.* Vəsid Allahverdiyevin "Ömür yolu" simfonik poemasının quruluş xüsusiyyətləri - 2/91-2022, s.59-63
223. *Məmmədova T.* Azərbaycan caz musiqisində etno-caz istiqaməti və onun bəstəkar yaradıcılığında təzahürü - 4/97-2023, s.41-48
224. *Məmmədova Ü.* Gənc tamaşaçılar Teatrında tərcümə əsərləri əsasında tamaşaların rejissor üslubları - 2/87-2021, s.55-57
225. *Mirzəyeva C.* Azərbaycan bəstəkarlarının teatr musiqisində mahnının tamaşadan kənar populyarlığı - 1/90-2022, s.72-75
226. *Mirzəyeva M.* Nizami dühasına həsr olunan ekran əsəri. Kinonun yaddaşında həkk olunan "Nizami" - 2/91-2022, s.97-101
227. *Muxtarova L.* Nikolay Rakovun violin və forte-

piano üçün №2 sonatinasının (D dur) ifaçılıq xüsusiyyətləri - 4/97-2023, s.53-59

228. *Muradova T.* Rəqs sənətində ifadə və təcəssüm faktorlarının inkişafı - 2/79-2019, s.64-66

229. *Mustafayeva T.* Fərhəng Quluzadə yaradıcılığının milli ifaçılıq sənətində rolu - 2/95-2023, s.51-55

230. *Mustafazadə A.* Ramiz Zöhrabovun elmi irsində ənənəvi musiqi janrlarının öyrənilmə problemləri - 1/90-2022, s.17-21

231. *Mustafazadə A.* Ramiz Zöhrabovun yaradıcılığında "Zərbi-muğam" janrının tədqiqinə bir nəzər - 4/81-2019, s.115-119

232. Müarciet- 3/84-2020, s.3

233. *Nağıyev E.* Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təsnifat sisteminə nəfəs alətləri - 2/91-2022, s.63-67

234. *Nəcəfova Z.* Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Naxçıvan bəstəkarlarının rolu - 2/91-2022, s.93-97

235. *Nəcəfzadə A.* Nizami Gəncəvi dövründə "Təbrizim" rəqsində geniş yayılan bir neçə musiqi aləti - 4/93-2022, s.63-67

236. *Nəsirova G.* Cahangir Cahangirovun "Nəsimi" kantatası - 1/98-2024, s.70-75

237. *Nəsirova K.* Milli musiqi mədəniyyətimizin yorulmaz tədqiqatçısı - 1/78-2019, s.81-85

238. *Nəzərov İ., Bəkirova G.* İlham Nəzərovun opera ifaçılığında bəzi xüsusiyyətlər - 4/81-2019, s.108-115

239. *Nəzərov İ.* SSRİ xalq artisti Fidan Qasimovanın ifasında A.Stradellanın "Pieta singnore" ariyasının təfsir xüsusiyyətləri - 1/90-2022, s.156-159

240. *Niftiyeva Ü.* Süleyman Ələsgərovun "Vətənimdir" romansının melodic xüsusiyyətlərinin tədqiqi - 2/87-2021, s.72-77

241. *Növrəslı A.* Honoris Causa. Elmi rəhbərim (Esse) - 3/80-2019, s.34-35

242. *Orucov İ.* Azərbaycan bəstəkarlarının ansambl əsərlərində fleytanın rolu və əhəmiyyəti - 4/85-2020, s.44-50

243. *Paşayev N.* Musiqişünaslıqda muğam dəstgahlarının quruluş xüsusiyyətlərinin tədqiqi məsələləri - 2/83-2020, s.72-75

244. *Paşayev N.* "Şur" muğam ailəsində eyniadlı şöbələrin təbii və əhəmiyyəti - 1/86-2021, s.53-56

245. *Paşazadə S.* Azərbaycan bəstəkarlarının tar üçün iri həcmli əsərlərində muğamın təbii məsələləri- 3/84-2020, s.56-60

246. *Pirişev İ.* Absurdda qeyri-səlis absurd (birinci məqalə) - 1/86-2021, s.84-87

247. *Pirişev İ.* Absurdda qeyri-səlis absurd (ikinci məqalə) - 2/87-2021, s.44-49

248. *Rəfibəyli L.* Qəmbər Hüseynlinin mahnı və romanslarının əsas xüsusiyyətləri-2/91-2022, s.77-80

249. *Rəfibəyli L.* Qəmbər Hüseynlinin uşaq mahnılarının musiqi dilinin xüsusiyyətləri -3/96-2023, s.32-35

250. *Rəhimova A.* Nizami Gəncəvi və orta əsrlərdə Azərbaycan mədəniyyəti -4/89-2021, s.102-104

251. *Rəsulzadə M.* Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin dialoqu məcrasında Nizami Gəncəvi iris -1/90-2022, s.101-103

252. *Rüstəmov S.* Məhsəti Gəncəvinin poeziyası xor əsərlərində -1/86-2021, s.61-65

253. *Rüstəmov S.* Məhsəti Gəncəvinin poeziyasında orta əsrlər dövrünün musiqi mədəniyyətinin tədqiqi -4/81-2019, s.100-103

254. *Rüstəmov S.* Məhsəti Gəncəvinin yaradıcılıq irsində muğam sənəti -3/96-2023, s.41-43

255. *Rüstəmov S.* Məhsəti Gəncəviyə həsr olunmuş operalar -2/83-2020, s.80-83

256. *Rzayeva M.* Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında vokaliz janrı -2/87-2021, s.67-71

257. *Rzayeva S.* Heydər Əliyev və Azərbaycan mədəniyyəti -1/94-2023, s.5-9

258. *Salmanlı N.* Azərbaycan bəstəkarlarının forte-piano sonatalarında milli üslub xüsusiyyətləri -4/93-2022, s.16-21

259. *Salmanlı N.* XX əsr musiqisi kontesktində Fikrət Əmirovun yaradıcılıq portreti -2/95-2023, s.94-98

260. *Seyidov T.* Şagirdlərin musiqi gen yaddaşının aktivləşdirilməsi haqqında. F.Bədəlbəyli və T.Seyidovun "Üzeyir Hacıbəylinin elmi sistemi əsasında milli lad təfəkkürünün inkişafı" programının birinci nəşrinin çapdan çıxmasının onilliyinə -4/93-2022, s.33-35

261. *Seyidova G.* Elnara Dadaşovanın yubileyinə itfahən -1/94-2023, s.43-49

262. *Seyidova G.* Heydər Əliyev və Mstislav Rostropoviç dostluğunun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə töhfəsi -2/87-2021, s.83-86

263. *Seyidova S.* Nəsimi-650. Cəlal Abbasov musiqisində Nəsiminin ilahi eşq ideyalarının təcəssümü - 4/81-2019, s.17-19

264. *Səfərliyeva F.* "Qatar" muğamı -3/80-2019, s.83-88

265. *Səfərli P.* Elxan Babayev-70 -2/79-2019, s.46-48

266. *Səfərova Z.* Azərbaycan musiqisi istiqlalıyyət illərində-1/90-2022, s.28-36

267. *Səfərova Z.* "Bizə elm, mədəniyyət, ədəbiyyat tarixi lazımdır" (H.Əliyev) -1/94-2023, s.3-4

268. *Səfərova Z.* Əbdülqadir Marağainin yaradıcılığında innovasiya özəllikləri -1/86-2021, s.25-27

269. *Səfərova Z.* Görkəmli musiqi tədqiqatçısı və pedaqoq (Azərbaycanın Əməkdar İncəsənət xadimi və professor L.V.Karagıçevanın anadan olmasının 100 illiyi münasibətilə) -1/82-2020, s.16-21

270. *Səfərova Z.* İmaməddin Nəsimi və Azərbaycan musiqisi -1/78-2019, s.97-99

271. *Səfərova Z.* Nizami Gəncəvinin qəzəlləri Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında -1/86-2021, s.19-21

272. *Səlimov M.* Qarayusifli Əziz Yaşar oğlu-sələflərdən xələflərə gedən yol -1/78-2019, s.94-96

273. *Şahməmmədova N.* Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığında fortepiano müşayiətinin əsas xüsusiyyətləri -1/86-2021, s.48-53

274. *Şahməmmədova N.* Nizami Gəncəvi və musiqi - 4/93-2022, s.82-85

275. *Şıxəliyeva Ş.* Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərlərinin qanun alətində ifa xüsusiyyətləri-2/91-2022, s.86-88

276. *Şixiyeva A.* Fikrət Əmirovun yaradıcılığında vocal musiqinin rolu və əhəmiyyəti -2/91-2022, s.48-52

277. *Şixiyeva A.* Fikrət Əmirovun bəstəkarlıq və etnomusiqişünaslıq fəaliyyətinin qarşılıqlı əlaqəsi-3/96-2023, s.28-31

278. *Tağıyeva G.* Musiqi mədəniyyətində Fikrət Əmirovun simfonik muğamlarının yeri və əhəmiyyəti -3/92-2022, s.101-103

279. *Talıbzadə Ü.* Akademik Zemfira Səfərovanın musiqişünaslığımızda rolu -1/94-2023, s.28-34

280. *Talıbzadə Ü.* Akademik Z.Səfərovanın yaradıcılığında M.M.Nəvvab və onun "Vüzühül-Ərqam" risaləsi -3/92-2022, s.23-29

281. *Taptıqova Y.* Nəzmiyyə Abbaszadə -3/84-2020, s.43-45
282. *Teymurova N.* Azərbaycanın mədəni əlaqələri - 2/91-2022, s.3-7
283. *Teymurova N.* Azərbaycan musiqi sənətində Nizami dühası -4/89-2021, s.104-106
284. *Teymurova N.* Bəhram Nəsimov mahnılarının xanəndə ifaçılığına töhfəsi -2/95-2023, s.56-59
285. *Təhmirazqızı S.* "İpək yolu"nın musiqi müjdələri -3/96-2023, s.10-14
286. *Təhmirazqızı S.* Qara Qarayev yaradıcılığının tədqiqi və təbliği -1/90-2022, s.69-71
287. *Təhmirazqızı S.* Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu"su Zemfira Qafarovanın təqdimatında -1/82-2020, s.90-91
288. *Təhmirazqızı S.* Zəfər festivalına Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının töhfələri -3/96-2023, s.15-16
289. *Timurova S.* Müasir Azərbaycan musiqisində audio instalyasiya nümunəsi -4/81-2019, s.20-26
290. *Verdiyeva G.* Ruhumuzdan doğan notlar... (S.Hacıbəyovun irsinə dair) -1/82-2020, s.83-89
291. *Verdiyeva S.* Kamança ifaçılığında Elnur Əhmədov sənəti -1/90-2022, s.12-16
292. *Verdiyeva S.* Mənsur İbrahimovun Azərbaycan musiqi sənətində rolu -2/91-2022, s.117-122
293. *Vəliyev M. İ.* Hacıbəyovun simli kvartetində ənənə və müasirlik -2/95-2023, s.38-45

294. *Vəliyev Y., Ələsgərova K.* Robert Şumanın "Gənclik albomu" məcmuəsi -2/79-2019, s.49-51
295. *Yousefi A.* Klassik musiqinin depressiyaya təsiri, xroniki xəstəliklə müalicə şəraitindən narahatlıq -4/89-2021, s.34-40
296. *Yousefi A.* Qərb və Şərq musiqisində musiqi terapiyasının araşdırılması -1/90-2022, s.96-100
297. *Yusibova N.* Ənənəvi Avropa janrının Azərbaycan bəstəkarının yaradıcılığında təcəssümü: Fərhəng Hüseynov - "Stabat Mater" -2/87-2021, s.123-126
298. *Yusifova T.* Oqtay Kaziminin "Qarabağ lövhələri" süitəsi -4/85-2020, s.62-67
299. *Zeynallı G.* Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının "Nəfəs və zərb alətləri" kafedrasının fəaliyyəti və inkişaf tarixi -4/93-2022, s.73-76
300. *Zeynalova N.* Azər Dadaşovun fortepiano üçün "Lirik pyeslər" silsiləsinin obrazlı-emosional məzmunu və ifaçılıq metodları -4/93-2022, s.86-91
301. *Zeynalova N.* Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərləri üzrə aparılan elmi-metodik araşdırmalarda fərqli yanaşmalar -4/89-2021, s.18-22
302. *Zöhrabova L.* Azərbaycan xalq mahnılarında ərüz ilə muğamın qarşılıqlı əlaqəsi -3/80-2019, s.80-83
303. *Zöhrabova L.* Musiqi mədəniyyətimizin parlaq incisi Fərəngiz Əlizadə -3/92-2022, s.19-21

Nəşrlər və məqalələr (Rus dilində)

1. Аббасова Н. Воплощение "травмы" в музыке восьмой симфонии Арифа Меликова: к постановке проблемы – 2/91-2022, s. 162-165
2. Аббасова Р. Ашраф Аббасов. Линия жизни (К 100-летию народного артиста Азербайджана, профессора Ашрафа Аббасова) – 1/82-2020, s. 21-30
3. Аббасова Р. Жизнь в музыке. Ашраф Аббасов – 2/91-2022, s. 34-43
4. Аббасова Р. На всю жизнь... (К юбилею И.Эфендиевой) – 3/84-2020, s. 39-43
5. Аббасова Р. Ожившие страницы музыкальной культуры Азербайджана (Вышел из печати IV том «Azerbaýsan musiqi tarixi») – 4/81-2019, s. 87-91
6. Аббасова Р. Шуша - цитадель азербайджанской музыки. О новой книге академика Земфиры Сафаровой – 2/87-2021, s. 32-41
7. Аббасова Р. "Я не устаю любить эту жизнь". Сейран Гафаров. дорога чести. (Памяти Сейрана Гафарова посвящается) – 2/79-2019, s. 35-41
8. Абдуллазаде Д. Роль Зарифы Исмаиловой в развитии хорового искусства Азербайджана – 3/88-2021, s. 80-81
9. Абдуллазаде Г. Место и характер музыки в мусульманской культуре – 3/88-2021, s. 82-83
10. Азимова А. Традиционные музыкальные инструменты каракалпаков как явление этноисторических процессов в Центральной Азии – 3/88-2021, s. 84-85
11. Аллахвердиева Р. О стилистических особенностях произведений для камерного оркестра и солирующих азербайджанских народных инструментов ("Xatire", A.Alieva, "Unudulmaz xatirələr N.Mansimova) – 4/85-2020, s. 68-73
12. Алиев Х. Восстановление, реконструкция и развитие города Физули – 2/95-2023, s. 29-33
13. Алиева Р. Жанрово-стилистические особенности фортепианных циклов для детей Фикрета Амирова – 1/94-2023, s. 83-87
14. Алим Гасымов: "Мечтаю спеть мугам в сопровождении симфонического оркестра". Беседу вела Гюльтекин Шамилли – 3/88-2021, s. 29-35
15. Асадова А. Композитор современности – 3/88-2021, s. 86-88
16. Асланова Л. Музыка для детей композитора Э.Дадашевой на примере цикла «Детям» – 2/91-2022, s. 22-28
17. Асланова Л. Особенности формобразования первой тетради цикла фуг Эльнары Дадашевой – 4/85-2020, s. 82-86
18. Асланова Л. Традиции и новаторство в стилистике «Концертино» композитора Эльнары Дадашевой – 3/88-2021, s. 89-92
19. Атакишиева Л. Восточные мотивы в диалоге культур Восток-Запад – 3/88-2021, s. 92-98
20. Ахундова-Дадашзаде З. Джаваншир Кулиев: в поисках тотальной музыки – 4/81-2019, s. 3-16
21. Ахундова-Дадашзаде З. Джаваншир Кулиев: в поисках тотальной музыки (продолжение) – 2/83-2020, s. 3-17
22. Ахундова-Дадашзаде З. Через традиции к будущему – 3/88-2021, s. 98-103
23. Ахундова-Дадашзаде З. Через традиции к будущему – 2/95-2023, s. 60-65
24. Байрамова А. Некоторые особенности интерпретации музыкальных сюжетов в миниатюрах к «Хамсе» Низами – 4/89-2021, s. 27-34
25. Бердыбай А. Современное состояние бытования казахских семейно-обрядовых жанров юго-запада Жетысу – 3/88-2021, s. 103-109
26. Везирова Г. О жанре музыкальной комедии в Азербайджане – 3/80-2019, s. 102-107
27. Гафулов А. О профессиональной подготовке дирижеров в высшем учебном заведении – 2/79-2019, s. 52-57
28. Гвенцадзе И. (Россия) К вопросу о постановке дыхания в классе вокала – 4/85-2020, s. 21-36
29. Гвенцадзе О. (Россия) На пути к «Тристану». Вагнер, «Пять песен на слова М. Везендонк». (Wesendonk lieder) – 4/85-2020, s. 37-43
30. Гулиева Л. Азербайджан и ЮНЕСКО: к вопросу о принципах международного сотрудничества на современном этапе истории – 3/92-2022, s. 57-61
31. Гулиева Л. Принципы работы юнеско по сплочению стран-членов организации в сферах культуры, науки, образования и коммуникации в современную эпоху – 4/93-2022, s. 47-51
32. Гульзарова И. Великий Гейдар Алиев и его вклад в развитие культурных связей Азербайджана и Узбекистана – 1/98-2024, s.42-45
33. Гурбанова Л. Образные контрасты фортепианного концерта D-dur М.Равеля в интерпретации Юрия Саяткина – 4/93-2022, s. 40-46
34. Гусейнли Л. Анализ выразительных средств лирики в «Адажио Гюльянак и Полада» из балета А. Бадалбейли «Девичья башня» – 2/79-2019, s. 66-69
35. Гусейнова Л. Проблемы обучения игре на народных музыкальных инструментах в Азербайджане: страницы истории и реалии сегодняшнего дня – 3/88-2021, s. 109-114
36. Гусейнова Н. Воплощение восточных и западных стилей пения в азербайджанском вокальном исполнении – 2/91-2022, s. 140-142
37. Дадашева Н. Ее живое наследие (К 100-летию Л.В.Карагичевой) – 1/82-2020, s. 30-35
38. Дарвин Л. Философия искусства и академизм творчества Франгиз Ализаде – 4/81-2019, s. 70-76
39. Джани-заде Т. Аджамский (иранский) фактор в музыкальной истории исламской цивилизации – 1/94-2023, s. 91-95
40. Джафарова Э. Об азербайджанском народном сценическом танце – 1/82-2020, s. 76-79
41. Джумагалиева А., Нурбаева Д., Токжанов Т. Типология музыкальных инструментов (на основе инструмента кобыз) – 2/91-2022, s. 123-126
42. Джумаев А. (Узбекистан) Абдурауф Фитрат и его современники на "Музыкальном фронте" Узбекистана (20-30-е годы) – 3/84-2020, s. 20-31

43. Джумаев А. (Узбекистан). «Волею судеб попал я сюда записывать их песни...». О музыкально-этнографической деятельности В.А. Успенского в Средней Азии – 2/99-2024, s. 7- 26

44. Джумаев А. (Узбекистан) «Радости бытия высокого порядка» Александр Семенов — исследователь культуры Средней Азии – 3/80-2019, s. 48- 55

45. Джумаев А. (Узбекистан) «Радости бытия высокого порядка» Александр Семенов — исследователь культуры Средней Азии (продолжение) – 4/81-2019, s. 27-38

46. Джунусова Б., Утегалиева С. Усовершенствованный прима-кобыз: особенности и перспективы развития в современной музыкальной культуре Казахстана – 3/88-2021, s. 114 - 118

47. Дрожжина М. Роль русских музыкантов в формировании современной музыкальной культуры Сирии – 2/95-2023, s. 84- 87

48. Дубровская М. Вопросы собирания, изучения и популяризации музыкального фольклора крымских караимов – 3/88-2021, s. 118- 124

49. Ёлчуева С. Из истории развития камерно-ансамблевого исполнительства в азербайджанском музыкальном искусстве – 2/91-2022, s. 89- 93

50. Ёлчуева С. О символизме и программно-выразительных возможностях струнного ансамбля с участием фортепиано на примере «Allegoria Sacra» Эльмира Мирзоева – 4/93-2022, s. 22-32

51. Загидуллина Д., Агдеева Н. Курс сольфеджио в музыкальном вузе: проблема музыкального материала – 4/89-2021, s. 64-66

52. Загидуллина Д., Агдеева Н. Курс сольфеджио в музыкальном вузе: проблема музыкального материала – 2/91-2022, s. 105-108

53. Ибрагим Д. Казахский Айтес в контексте составительных традиций народов мира – 2/91-2022, s. 8-12

54. Ибрагимова А. Новые издания к юбилею Фархада Бадалбейли, подготовленные школой-студией БМА – 1/94-2023, s. 59-61

55. Инякина А. К вопросу преемственности поколений азербайджанских композиторов в свете проблемы принципов развития симфонических произведений – 1/90-2022, s. 103-107

56. Исаева Ф. Телевизионное пространство (телевидение)-проблемы и перспективы – 1/86-2021, s. 88-92

57. Искендерова С. Интонационная лаконичность, как характерная черта мелодического развития в песнях Э. Сабитоглу – 1/78-2019, s. 125-128

58. Исмаил-заде Н. Влияние решений партийных и творческих организаций на развитие музыкального искусства Азербайджана 70-80-х годов XX века – 3/92-2022, s. 62-66

59. Исмаил-заде Н. I Всесоюзный съезд композиторов и азербайджанская музыкальная культура – 2/79-2019, s. 60-63

60. Кажарская Ю., Битерякова Е. (Россия). Владимир Кривоносов и его вклад в изучение азербайджанского музыкального фольклора – 2/99-2024, s. 26-39

61. Кеберпинская Э. История создания и развития кафедры «Специальное фортепиано» Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли – 4/89-2021, s. 60-63

62. Кенгерли А. О некоторых аспектах творческой

деятельности Г.Сарабского – 2/79-2019, s. 70-74

63. Керимова Т. И это всё о нем. Памяти Фаика Челеби – 3/88-2021, s. 36-54

64. Керимова Т. Размышления о фольклоре военного времени – 4/89-2021, s. 48-51

65. Купровская-Денисова Е. (Россия) Вокальные циклы Модеста Мусоргского в оркестровке Эдисона Денисова: грани соавторства – 1/78-2019, s. 28-66

66. Курбаналиева С. Творческое наследие Низами Гянджеви как источник изучения истории азербайджанской музыки – 4/93-2022, s. 36-39

67. Кязимова Л. Кантата “Физули” Дж.Джангирова – 3/88-2021, s. 59-62

68. Кязимова Л. Первая симфония Кара Караева – 4/89-2021, s. 52-54

69. Кязимова Л. Проблемы национального симфонизма на рубеже третьего тысячелетия. суждения, оценки, прогнозы – 4/93-2022, s. 59-62

70. Кязимова Л. Фархад Бадалбейли – творческий портрет – 1/94-2023, s. 24-28

71. Маклыгин А. Назиб Жиганов и «Исторический завет» Узеира Гаджибейли – 2/95-2023, s. 3-9

72. Мамедов Р. Театральные традиции в азербайджанском цирковом искусстве – 4/89-2021, s. 44-47

73. Мамедова А. Наследие великого поэта в творчестве азербайджанских композиторов. Низами-880 – 1/86-2021, s. 7-8

74. Мамедова В. Формирование мелодико - гармонического слуха учащихся на хоровых занятиях – 4/89-2021, s. 23-26

75. Мамедова Л. О выступлении Азербайджанской Государственной капеллы на хоровом фестивале в Гори и о наболевшем – 4/97-2023, s. 16-18

76. Мамедова Р. Геноформула как базовая модель сравнительного анализа музыки тюркских народов – 2/87-2021, s. 3-6

77. Мамедова Р. О сравнительном анализе культур евразийского региона – 2/87-2021, s. 7-12

78. Мамедова Р. О теории эволюции музыкального искусства – 1/82-2020, s. 93-95

79. Мамедова Р. Служение науке. Тариель Мамедов – 75 – 1/98-2024, s. 19

80. Мамедова Ф. К проблеме этнокультуры и искусства – 3/84-2020, s. 81-84

81. Мамедова (Сарабская) Р. Азер Сарабский-исследователь истории азербайджанского театра – 1/78-2019, s. 102-103

82. Мамедова (Сарабская) Р. О перспективах сравнительного искусствознания – 1/90-2022, s. 37-39

83. Мамедова-Сарабская Р. О формировании семантики музыкально-выразительных средств в контексте этнокультуры тюркоязычных народов – 3/96-2023, s. 36-40

84. Мамедова (Сарабская) Р. Об аспектах изучения музыкальной тюркологии – 1/82-2020, s. 48-52

Мамедова-Сарабская Р. Об изучении концепции ладовой системы азербайджанской народной музыки Уз.Гаджибейли – 1/94-2023, s. 110-114

85. Мамедова-Фараджеева Л. 80 лет достойной жизни. К юбилею Афэг Джафаровой – 1/94-2023, s. 39-43

86. Мамедова-Фараджеева Л. Достойный представитель музыковедческой науки Азербайджана. Имруз Эфендиева – 85 – 1/86-2021, s. 32-36

87. Мамедова-Фараджеева Л. К 70-летию со дня создания кафедры «Хорового дирижирования» в стенах Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджи-

бейли – 4/89-2021, s. 54-59

88. Мамедова-Фараджева Л. К 100-летию со дня рождения Джахангира Джахангирова – 1/86-2021, s. 14-18

89. Мамедова-Фараджева Л. К юбилею видного азербайджанского хормейстера Гюльбаджи Имановой – 1/86-2021, s. 42-47

90. Мамедова-Фараджева Л. Эталон высоты. Несколько слов к юбилею профессора Ульвии Имановой – 3/80-2019, s. 36-37

91. Маха А. Сирийское устно-профессиональное пение: история и современность – 2/95-2023, s. 88-90

92. Махмудова Г. 2-я международная конференция «Диалог музыкальных культур востока и запада» – 1/94-2023, s. 78-80

93. Махмудова Г. Джейхун Аллахвердиев-50. Премьера к юбилею: Тадж-Махал на сцене филармонии – 3/92-2022, s. 21-23

94. Махмудова Г. Диалог музыкальных культур Востока и Запада – 3/88-2021, s. 78-80

95. Махмудова Г. «Мир восточной музыки» глазами Арифа Меликова – 3/96-2023, s. 17-20

96. Махмудова Г. 100-летию БМА посвящается. Фархад Бадалбейли: о музыке и музыкантах, об образовании и культуре, о себе и не только.. – 3/92-2022, s. 85-89

97. Махмудова Г. «Тариель Мамедов: в неиссякаемом потоке новых идей» – 2/79-2019, s. 76-79

98. Махмудова Г. 3-я международная научно-практическая конференция «Диалог музыкальных культур Востока и Запад» – 1/98-2024, s. 41-42

99. Махмудова Г., Рзаева У. Ариф Меликов: история и современность – 2/99-2024, s. 77-79

100. Меликова М. Две прелюдии для фортепиано композитора Вефы Багирзаде – 2/91-2022, s. 155-159

101. Мирзоева Э. Из истории музыкального театра в Азербайджане – 2/83-2020, s. 65-68

102. Морозов Д. (Россия) Практическая этномусикология: проблемы и перспективы – 3/80-2019, s. 56-61

103. Мукушев Т., Бекмолдинов Н. Распространение народного инструмента сыбызгы в регионах Казахстана – 4/89-2021, s. 70-73

104. Муратова С. (Узбекистан) Форма воспитательной работы в развитии навыков и повышения активности детей в хореографических коллективах – 1/82-2020, s. 80-83

105. Насирова К. Загадка «Перевода в музыку»: по следам научной идеи Узеира Гаджибейли – 4/85-2020, s. 3-10

106. Насирова К. «И жить торопится и чувствовать спешит...» (Имруз Эфендиева - 85) – 3/84-2020, s. 36-38

107. Насирова К. Интертекстуальность в балете «Низами» Ф.Амирова – 3/96-2023, s. 44-48

108. Насирова К. Новые страницы эпистолярной Б.Асафьева – 2/79-2019, s. 22-34

109. Насирова К. О дискуссиях по азербайджанскому вокальному искусству в 30-е годы XX века – 1/90-2022, s. 58-64

110. Недлина В. Методы изучения традиционной музыки в Казахстане на современном этапе – 1/94-2023, s. 87-91

111. Нурлыбаева Ф. Культурное наследие тюркских народов в мировых коллекциях: Исторические аудиозаписи берлинского фонограмм архива – 2/87-2021, s. 12-16

112. Нуруллаева Г. Педагогическая деятельность Рашида Сеидзаде – 2/91-2022, s. 154-155

113. Падсабек Н. О новых тенденциях в хоровой музыке современного Казахстана и

Азербайджана – 4/97-2023, s. 59-65

114. Пазычева И. Азербайджанская поэзия и музыка в контексте русского ориентализма – 2/95-2023, s. 91-94

115. Пазычева И. Гармония жизни (Г.Махмудова - 50) – 4/85-2020, s. 17-20

116. Пазычева И. Из истории Азербайджанского музыковедения: Изабелла Абезгауз – 4/89-2021, s. 67-70

117. Пазычева И. На пути к творческому совершенству – 2/83-2020, s. 30-36

118. Пазычева И. Проблема единства азербайджанской музыкальной культуры в контексте современного гуманитарного знания – 3/80-2019, s. 89-95

119. Пазычева И. 100 лет со дня рождения (о презентации книги к юбилею Бакинской Музыкальной Академии им.У.Гаджибейли) – 1/94-2023, s. 56-58

120. Панахова Э. Валида Расулова – 75 – 1/94-2023, s. 34-39

121. Переверзева М. (Россия) Биполярная тенденция формообразования в условиях алеаторики – 1/78-2019, s. 67-77

122. Петрунина С. Реконструкция шаманских ритуалов в опере «Девять песен» Тань Дуня – 1/94-2023, s. 95-98

123. Рахимов К.С. (Таджикистан) Структурные особенности таджикских напевов эпоса Гургули – 2/83-2020, s. 39-45

124. Салманлы Н. О камерно-инструментальной музыке азербайджанских композиторов XX века – 2/91-2022, s. 136-139

125. Сарымсакова А., Нурумова А. Трансформация арабского инструмента уд в музыкальном мире народов Европы и Востока – 2/95-2023, s. 71-76

126. Сафаралибекова Р. Загадочный нарратив одного балетного Адажио – 4/85-2020, s. 51-56

127. Сафаралибекова Р. Кара Караев: имя, личность, мета-сюжет творчества – 3/84-2020, s. 68-72

128. Сафаралибекова Р. Монография к юбилею – 2/79-2019, s. 75-76

129. Сафаралибекова Р. О смысле понимания смысла музыки в аспекте «Эволюции» трактовки герменевтического круга – 2/99-2024, s. 60-62

130. Сафаралибекова Р. О смысловых уровнях симфонических гравюр «Дон Кихот» Кара Караева – 2/79-2019, s. 3-11

131. Сафарова З. Инновации в творчестве гарабахского ханенде Джаббара Гарягдыюглу – 1/86-2021, s. 22-24

132. Саяткин Ю. Некоторые принципы мировой фортепианной школы на примере педагогической деятельности Адели Векиловой – 1/90-2022, s. 89-95

133. Сейед Хосейн Наср (США). Влияние суфизма на традиционную персидскую музыку – 3/84-2020, s. 31-35

134. Сергеева Т. Проблема сохранения музыкального наследия в современной культуре (на примере андалусского наследия) – 1/98-2024, s. 50-53

135. Сергеева Т. Философия музыки в наследии арабо-испанских мыслителей – 2/95-2023, s. 65-71

136. Таптыгова Е. Интерпретация музыкальных сочинений в исполнительской практике Аиды Абдуллаевой – 3/80-2019, s. 96-102

137. Туаева М. Ведение педагогической практики студентами вуза в специализированных музыкальных школах – 2/95-2023, s. 24-28

138. Туаева М. Педагогическая практика - составная часть учебно-воспитательного процесса Бакинской Музыкальной Академии им.У.Гаджибейли – 1/94-2023, s. 64-67

139. Турсынбек И., Утегалиева С. Кюи-«Портреты» в творчестве Таттимбета – 1/90-2022, s. 76-81

140. Ульмасов Ф. О двух направлениях исследования таджикской музыки – 2/95-2023, s. 76-84

141. Фахрадова Р. О закономерностях музыкального процесса в спектральной композиции XX века (на примере сочинений Т. Мюрая) – 2/99-2024, s. 46-54

142. Хадеева Е. Проблемы реализации образовательных программ прикладного направления в современных условиях – 2/91-2022, s. 84-85

143. Хаздан Е. (Россия) Еврейская народная песня и ее авторы – 3/80-2019, s. 38-47

144. Цзяньцю Ч. Жанр обработки в творчестве Ван Цзяньчжона на примере фортепианной пьесы «Река Люян» – 2/87-2021, s. 58-63

145. Чахвадзе Н. О принципиальных различиях русско-восточного и западно-восточного художественного диалога – 4/89-2021, s. 73-77

146. Шамилли Г. Вопрос о становлении классической традиции иранской музыки в аспекте проблемы языка и мышления – 3/92-2022, s. 35-48

147. Шамилли Г. По прочтении юбилейного издания: «Этномузыковедение Азербайджана: 1921—2021Т» – 3/92-2022, s. 90-97

148. Шамилли Г., Гусейнова Л. От «Птицы рассвета» к «Азербайджанскому капричио»: по следам древнего символа – 1/94-2023, s. 99-110

149. Шахмурадова Н. Отражение творчества Низами в балетном искусстве – 2/87-2021, s. 114-116

150. Шелудякова О. Судьба русского ученого и композитора в эмиграции (Иван Гарднер) – 1/90-2022, s. 119-125

151. Шикое Г. Сюита Ван Лянсяня «Детство под ветром и дождем» в контексте его сочинений для виолончели – 1/98-2024, s. 46-49

152. Эфендиева И. Лейла Мамедова-Фараджева (к 55- летию со дня рождения) – 4/85-2020, s. 15-17

153. Эфендиева И. Истинный художник - в постоянном поиске (посвящается 60 летию профессора Нармины Кулиевой) – 4/85-2020, s. 11-15

154. Эфендиева И., Ахмедова М. Видный ученый, педагог и музыкально-общественный деятель – 1/78-2019, s. 90-93

155. Юнусова В. Исследователь музыки тюркских народов Александр Харуто (1949-2021). Памяти учёного – 3/92-2022, s. 48-51

156. Юнусова В. Методические вопросы современной этноорганологии (на материале культур Азии) – 1/98-2024, s. 54-56

157. Юнусова В. Традиционный музыкальный инструмент в диалоге Востока и Запада – 1/94-2023, s. 80-83

158. Юсифова М. Фортепианная сонатина Эльмиры Назировой – 2/79-2019, s. 16-21

Nəşrlər və məqalələr (Türk dilində)

1. Çelik A. (Türkiye) Klarnet öğretiminde karşılaşılan “A-B” ve “B-A” perdelerindeki geçişi kolaylaştıracak etüt çalışma yöntemleri - 4/85-2020, s. 56-61

2. Efgan Zeki Saleh (Türkiye). Piyano ırcacılığının “estetik termler sözlüğü” - 4/81-2019, s. 48-56

3. Ranjbari M., Birel A.Semih (Türkiye). Aqşın Alizadenin “Cengi” eserinin klasik gitar dörtlüsüne uyarlanması - 2/83-2020, s. 18-25

Nəşrlər və məqalələr (İngilis dilində)

1. Aliyeva K. Azerbaijan mugam the origins of its ancient and tradition (according archrological materials) – 1/86-2021, s.78-83

2. Mammadov I. Active listening – 1/90-2022, s.40-44

3. Mammadov T. The Method of Recording of Azerbaijani Epos “Koroglu” (Dastan “The crane feather” performed by Ashig Imran Hasanov) – 3/80-2019, s.70-79

4. Mammadov T. Typology of Ashig Songs – 1/82-2020, s.36-42

5. Xintong Z. Bearing native land emotion, spreading Chinese culture –CCTV Year of the Tiger Soring Festival Gala Song “Unforgettable Tonight” – 3/92-2022, s.52-57

Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə

- Məmmədəliyev Vəsim Məmmədli oğlu (2019) 4/81, s. 120;
Прощай, Великий Музыкант! (Иманова У.) (2019) 2/79, с. 80
Xatirə işığında Hacı Məmmədov (2020) 2/83, s. 85-87;
Nərgiz Şəfiyevanın əziz xatirəsinə (Fətax Xəlizadə, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı) (2020) 2/83, s. 84-85;
Её путь (Памяти Эсмы Меликовой) (Амина Меликова) (2020) 4/85, с. 97
Сейдова Саадет Агамаммед кызы (Дильбер Мамедова) (2021) 2/87, с. 130
Məmmədov Əlibaba Balaəhməd oğlu (2022) 2/91, s. 168;
Ruhəngiz Nağı qızı Qasımova (Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı) (2022) 4/93, s. 92;
Quseynova Aida Neymat kızı (İmanova U.) (2022) 4/93, s. 93-94;
Mobil Rəşid oğlu Babayev (İsmayılova G.) (2023) 4/97, s. 69;
Nailə Mehdiyevanın ruhuna ehtiramla (Babayeva A.) (2023) 4/97, s. 68;
Nemətov Azər Paşa (T.Məmmədov, V.Qafarov) (2023) 2/95, s. 113-114;
Rəcəbov Oqtay xatırlayarkən (V.Xəlilov, N.Kazimov) (2023) 2/95, s. 110-111;
Seyidov Tərlan Mir Əsrəf oğlu (2023) 2/95, s. 112 (BMA-nın nəzdində əktəb-studiyası).
Рауф Джамил оглы Нариманбейли (Ахмедбекова Ф.Б.) (2023) 4/97, с. 66-67

