

UOT 78.087.6

G.F.Qəhrəmanova

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası

AZ 1014, Bakı ş., Ş.Bədəlbəyli küçəsi, 98

E-mail: gulya_c@yahoo.com

BƏSTƏKAR MƏMMƏD QULİYEVİN “NİZAMİ HAQQINDA DASTAN” XOR A CAPELLA ÜÇÜN ƏSƏRİ

Açar sözlər: xor, dastan, aşiq, forma

Bəstəkar Məmməd Quliyev dahi Nizaminin yaradıcılığına dəfələrlə müraciət etmişdir. A capella xor üçün yazılan “Nizami haqqında dastan” əsəri də M.Quliyevin orijinal əsərlərindəndir. Bu əsərdə bəstəkar zərb alətlərindən istifadə etmişdir (legno, t-rino).

Г.Ф.Гахраманова

ПРОИЗВЕДЕНИЕ КОМПОЗИТОРА МАМЕДА КУЛИЕВА «СКАЗАНИЕ О НИЗАМИ» ДЛЯ А КАПЕЛЬНОГО ХОРА

Ключевая слова: хор, сказание, ашуг, форма

M.Kuliyev неоднократно обращался к творчеству великого Низами. Одним из оригинальных произведений M.Kuliyeva является «Сказание о Низами» для а капелльного хора. В этом произведении композитор использует ударные инструменты (legno, t-rino).

G.F.Gakhramanova

THE PIECE "EPOS ABOUT NIZAMI" BY THE COMPOSER MAMED QULIYEV FOR A CAPELLA CHOIR

Key words: choir, legend, ashug, form

Composer Mammad Quliyev has referred to creativity of great Nizami several times. "Epos about Nizami" written for a cappella choir is one of M. Quliyev's original pieces. The composer uses percussion instruments in this piece (legno, t-rino).

Məqalənin elmi yeniliyi: Azərbaycan bəstəkarı M.Quliyev dövrünün görkəmli bəstəkarlarından biri olaraq, yaradıcılığı boyu milli köklərə bağlı, vətənpətvər ruhlu olub. Onun bütün əsərləri müasir yazı üslubunda olsa da, milli xüsusiyyətə malikdir.

M.Quliyevin qarışıq xor a capella üçün “Nizami haqqında dastan” əsəri dahi Azərbaycan şairi, böyük mütəfəkkir, Nizami Gəncəvinin poeziyasına həsr olunmuşdur. Dahi Nizami dühası ötən əsrin 40-cı illərindən başlayaraq, bir çox bəstəkarların yaradıcılığında öz parlaq təcəssümünü tapmışdır. Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” qəzəl-romanslarından başlayaraq, bəstəkarlar ardıcıl şəkildə Nizaminin poeziyasına müraciət etmişdirlər. Ü.Hacıbəylidən sonra bir sıra bəstəkarlar bu janrda əvəzsiz, bənzərsiz sənət inciləri yaratmışdılar.

F.Əmirovun “Gülüm”, Ə.Hüseynzadənin “Vəslin həvəsi”, C.Cahangirovun “Gül camalın”, S.Ələsgərovun “Sərvi xuramanım mənəm”, Ş.Axundova “Ay üzlü nigarım”, A.Rzayevanın “Könlüm” və bir sıra başqa bəstəkarların qəzəl-romaları Nizaminin lirik poeziyasının musiqi təcəssümünə bariz nümunələrdir.

Azərbaycan musiqisi tarixində ele bir bəstəkar yoxdur ki, o, dahi şairin poeziyasına müraciət etməsin. Nizaminin poeziyası nəinki lirik vokal miniatürlərdə, həmçinin iri həcmli səhnə əsərləri, simfonik musiqidə də öz əksinin tapmışdır. F.Əmirovun simli alətlər orkestr üçün “Nizami” simfoniyası və “Nizami” baleti, Q.Qarayevin “Leyli və Məcnun” simfonik poeması, “Yeddi gözəl” baleti və “Payız” a capella xoru, Niyazinin “Xosrov və Şirin”, Ə.Bədəlbəylinin “Nizami” operası, S.Hacıbəyovun “İsgəndər və Çoban” bir pərdəli uşaq operası, T.Bakıxanovun bir pərdəli “Xeyir və Şər” baleti Nizami yaradıcılığının rəngarəng səhifələrini musiqidə canlandırır. Abdulla Şaiqin Nizaminin motivlərinə yazdığı “Fitnə” pyesinə müxtəlif dövrlərdə Əşrəf Abbasov və Oqtay Kazımov musiqi bəstələmişdir.

Dahi Nizami Gəncəvinin poeziyasının musiqidə istifadə olunmasına dair ədəbiyyat siyahısı çox zəngin və rəngarəng, hüdudsuzdur. Qısa şəkildə Nizami poeziyasının vokal-simfonik və vokal-instrumental əsərlərində qeyd edək. 1993-cü ildə R.Mustafayevin Rəfiq Zəka Xəndanin sözlərinə “Nizami” oratoriyası şairin möhtəşəm poeziyasından qaynaqlanır. F.Əlizadənin 2000-ci ildə bəstələdiyi “Cottes ist der Oriyent” (“Allahlar Şərqdən gəlib”) əsərində Nizami Gəncəvinin sözləri istifadə edilmişdir.

Azərbaycan musiqisində Nizami poeziyasının təcəssümünün bu zəngin xəzinəsində özünəməxsus üslubu və dəst-xətti ilə seçilən əsərlərdən biri də M.Quliyevin xor a capella üçün “Nizami haqqında dastan” əsəridir.

Onu da qeyd etməliyik ki, ümumiyyətlə Azərbaycan xor musiqisində a capella xor əsərləri bir qədər azlıq təşkil edir.

Əlbəttə ki, Q.Qarayev, C.Hacıyev, R.Mustafayevin a capella xoru üçün

əsərləri, eləcə də 1969-cu ildə Aqşın Əlizadənin milli musiqidə ilk a capella silsilə əsəri olan qarışıq xor üçün "Bayatılar", "Qədim laylay" (1984) əsərləri gözəl nümunələrdir. Bu əsərlərlə yanaşı bir sıra Azərbaycan bəstəkarları xalq mahnılarını a capella xoru üçün işləmişlər.

S.Hacıbəyovun "Gül bağçalar", "Bahar nəğməsi", F.Əmirovun "Gözəl sən sən", C.Cahangirovun "Əzmə tağları", N.Əliverdibəyovun "Səndən mənə yar olmaz", R.Mustafayevin "Nar, nar" xalq mahnıları işləmələri buna nümunədir. Bütün bu sadaladıqlarımızı diqqətlə nəzərdən keçirdikdə, a capella xorlar sırasında bəstəkarlarımızın əsasən xalq mahnısını işləmələri önəmli yer tutur.

Son illərdə Azərbaycan xor musiqisində a capella üçün əsərlərə maraq güclənmişdir. Faiq Nağıyevin müəllimi Q.Qarayevin xatirəsinə ithaf etdiyi a capella xoru üçün "Konsert"i (1990), Azər Dadaşovun "Şəhriyar odası" (1993), Füzulinin sözlərinə solist və a capella xoru üçün "Heyrət" kantata-plakatı (1996), Sərdar Fərəcovun Ü.Hacıbəyliyə ithaf olunan orijinal üsluba malik a capella xoru və klarnet üçün "Triptix" (1999) əsəri bəstəkarların müşayiətsiz xor musiqisinə marağının artmasını sübut edir.

Xor musiqisinə bütün yaradıcılığı boyu böyük maraq göstərən Məmməd Quliyev a capella üçün birhissəli xor əsərini "Nizami haqqında dastan"ı 1986 cı- ildə bəstələmişdir.

Ələkbər Salahzadənin sözlərinə müşayiətsiz qarışıq xor üçün yazılmış "Nizami haqqında dastan" əsəri özündə lirik, epik xarakterli poema xüsusiyyətlərini daşıyır. Hətta bəstəkarın "Kədər musiqisi" əsərində Nizaminin şeirləri istifadə olunmuşdur. Qeyd etməliyik ki, bəstəkarın "Kədər musiqisi"nə annotasiyada bu əsər "Yer planetinin insanlarına ithaf" kimi şərh olunur. Burada Nizaminin şeirləri Füzulinin qəzəlləri və insan hüquqları haqqında deklarasianın maddələri yanaşı səslənir və şairin ümumbəşər əhəmiyyətini qabarıq göstərir. M.Quliyevin VII simfoniyası (2001) "Xəmsədən damlalar" başlığı altında təqdim edilmişdir. Burada Nizami Gəncəvinin "Xəmsə" əsərinin müxtəlif səhifələri öz təcəssümünü tapmışdır. Bəstəkarın Nizami Gəncəvinin sözlərinə iki fleyta, simli orkestr və royal üçün "Qəzəl" lirik poeması da çox orijinal bir əsərdir. M.Quliyevin Nizaminin yaradıcılığına marağı çox geniş bir dairəni əhatə etmişdir.

"Nizami haqqında dastan" xor əsərində isə Nizaminin yaradıcılığına maraq bir qədər başqa səpkidə öz əksini tapmışdır. Bu əsərdə Nizaminin poeziyasından nümunələr deyil, onun şeiriyatını, yaradıcılığını mədh edən, şairi vəsf edən şeirlər istifadə edilmişdir. Ələkbər Salahzadənin bir sıra şeirləri əsərin lirik-epik çalarlarına boyanır. Əsərin melodik- intonasiya məzmunu xor partiyasının fakurası özünəməxsusdur.

"Dastan" mürəkkəb üçhissəli formadadır: A+B+A₁

Əsərin orijinallığı ondadır ki, a capella xor üçün yazılmasına

baxmayaraq, burada zərb alətləri də istifadə edilmişdir. (legno, t-rino)

A-I bölmə Andante soprano, alt, tenorların (divizi) çıxışı ilə başlanır. 8 xanə boyu verilən imitasiyalı sonra homofon – harmonik faktura əvəzləyir. Andante özü üç bölmədən ibarətdir: a (“Səsin üçün ey Nizami”) + b (“Söz yurduğunun ey Nizami”) + a₁ (“Bu dünyaya gələn çoxdu”). Burada a₁ (variasiya olunmuş repriza) bölümündə yalnız kişi xoru (tenor və baslar - divizi) çıxış edir.

Andante bölməsinin melodikası çox sadədir, melodiyanın diapozonu çox geniş deyildir, harmonik dildə sadə üslub müşahidə edilir.

Moderato bölməsi miqyas etibarilə çox genişdir. Burada xor partiyasını zərb alətləri müşayiət edir. (legno, t- rino). Zərb alətlərinin müşayiətinin tembrinə a capella ifaya özünəməxsus orijinallıq verir.

Moderato 4 bölmədən ibarətdir: a + a₁+a₂+b

Moderatonun I bölməsi (a) “Ötər aylar keçər illər” baslar və tenorların dialoqu ilə başlanır. (8 xanə), sonra isə bütün xor onlara qoşulur. Tenorlar iki yerə bölünərək, (divizi) biri digərini imitasiya edir. (“Vaxtı yarar, əsri aşar”). Ümumiyyətlə, bu bölmə üçün göstərilən sətirin poetik məndə təkrarı səciyyəvidir. Musiqi üslubu isə aşıq musiqisinə yaxındır. Spesifik aşıq-harmoniyaları, sinkopalı ritm, kvarta quruluşlu akkordlar özünü biruzə verir.

Moderatonun ikinci bölməsi (a₁) (“Fərhadla Simnar gəlsin”) Nizaminin “Xəmsə”yə daxil olan poemalarının qəhrəmanlarının mədh olunması ilə başlanır:

Fərhadla Simnar gəlsin,
Şirin gəlsin Leyli gəlsin.
Gəncədə gözəl çoxdu,
Bu meydana yallı gəlsin.

Bu bölmə (a₁) yallı ritmində qurulur, soprano və altlar bütün xorla dialoqa qoşulur. Burada kişi səslərinin (tenor və basların) divizi ifası səciyyəvidir. Xor getdikcə daha möhtəşəm xarakter alır. Sinkopalı ritm və spesifik harmoniyalar aşıq musiqisi ilə assosasiya yaradır. “Bu dağ onun, bu düz onun” sözlərində monolit bir obraz yaradır.

Moderatonun üçüncü bölməsi (a₂) “Güllərdən dəstə tutum” tenor və basların çıxışı ilə başlanır. Melodiyanın sinkopalı ritmik şəkli daha qabarıq verilir. Aşıq melodiylarının xüsusiyyətləri yenə özünü biruzə verir, səciyyəvi aşıq harmoniyaları meydana çıxır. Əvvəlki iki bölmə ilə müqayisədə üçüncüsü nisbətən yığcamdır. Burada tenor və baslar qarışıq xorla dialoqa daxil olur.

Dördüncü bölmə “Dolandı gün keçdi ömür” tamamilə təzadlı tematizmə əsaslanır. Onun xor fakturası, harmonik dili və melodik üslubu daha çox əsərin Andante bölməsinə yaxındır. Əvvəlki bölmələrin möhtəşəm,

monumental – epik üslubu burada lirik- epik üslubda əvəzlənir.

Əsərin sonunda yenidən Andante bölməsi bir qədər dəyişilmiş ixtisar olunmuş variantda (a_1) təkrar edilir (“Səsin üçün ey Nizami”). Lakin başlanğıc Andante – dən fərqli burada baslar da iki partiyaya ayrılır. Sopranolar 2 partiyaya ayrılaraq, altlarla birlikdə 4 xanə gecikməklə xora daxil olur. 10 xanə sonra isə sopranolarda divizi ifa edir. Artıq faktura homofon- harmonik ifadə alır. Əsərin sonunda “Ey Nizami” nidası möhtəşəm fortissimo da səslənir. Əsər tenor və basların örtülü ağızla ifası ilə tamamlanır.

Dastan ümumiyyətlə mürəkkəb üç hissəli formadadır.

A + B + A_1
a + b + a a + $a_1 + a_2 + b$ a + a_1

Burada orta hissədə xor- vokal musiqisinə xas olan kupletli – variant forma müşahidə edilir.

Əsərin harmonik dili çox mürəkkəb olmayıb sadəliyi ilə fərqlənir. Aşiq musiqisinə xas olan harmoniyalar orta – mərkəzi bölmədə özünü büruzə verir.

M.Quliyevin “Nizami haqqında dastan” xor əsəri ciddi üslubda olub, lakonik tərzdə böyük şairin poeziyasının mahiyyətini, onun bir şəxsiyyət kimi dahiliyini qabarıq şəkildə əks etdirir.

Bu dünyaya gələn çoxdu,
Ay oynadı keçən çoxdu.
Sən də gəldin, sən də köçdüün,
Sənin kimi gələcəyə köçən çoxdu.

ƏDƏBİYYAT

1. Касимова С. Мамед Кулиев- Музыка республик Закавказья. Тбилиси: Хеловнеба, 1975-с.160-166
2. Дадашзаде З. Бесконечная любовь к музыке- газ. «Зеркало», 28.09.2002
3. Фархадова Р. Неустанный поиск – газ. «Бакинский рабочий», 09.01.1979
4. Аббасова Р. Жизнь и вечность композитора- газ. «Зеркало», 05,02,201
5. Земцовский И. Путь и стиль- ж- л «Советская музыка»: 1985 №11, с 15-23

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 10.06.2019

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 17.06.2019

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 12.07.2019

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Ellada Hüseynova

ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.

УДК 398.8

Сулейманова Тамилла Алиджавид кызы

докторант

Бакинская Музыкальная Академия имени У.Гаджибейли

AZ1014, г. Баку, ул. Ш. Бадалбейли 98

suleymanova.tamilla@gmail.com

КЛАССИФИКАЦИЯ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ

Ключевые слова: классификация, семейство мелодий, народная музыка

В предлагаемой вниманию статье дан исторический обзор методов классификации народных мелодий. Здесь также затрагивается проблема выявления «генетических» связей в музыке.

T.Ə.Süleymanova

XALQ NƏĞMƏLƏRİNİN KLASSİFİKASİYASI

Açar sözlər: klassifikasiya, nəğmə ailəsi, xalq musiqisi

Bu məqalədə xalq musiqisinin klassifikasiya metodlarının tarixi baxışı verilmişdir. Burada həmçinin musiqidə “genetik” əlaqələrin üzə çıxarılması məsələsi müzakirə olunur.

T.A.Suleymanova

CLASSIFICATION OF FOLK TUNES

Key words: classification, tune family, folk music

In this paper, a historical review of the methods of folk music classification is given. We also discuss the problem of investigating ‘genetic’ relations in music.

Исследование генетических связей между образцами западной музыки устной традиции и разработка систем классификации народных мелодий имеет более чем вековую историю. В 1899-ом году нидерландский

музыковед Даниэль Франсуа Шелер (Daniel François Scheurleer) задался вопросом о том, какой метод является лучшим для лексического упорядочивания народных и подобных народным мелодий [6, p. 123]. Для того чтобы найти ответ на этот вопрос он организовал конкурс, который стал отправной точкой длительных дискуссий по поводу методов и систем классификации народных мелодий.

Широко известная концепция так называемого «семейства мелодий» (tune family) [1] была разработана Самюэлем Баярдом (Samuel Bayard). Она заключается в том, что, если две песни происходят от одного общего «предка», они относятся к одному «семейству мелодий» [1] и считаются одной и той же песней, точнее, манифестацией той же песни [6, p. 114]. Данная концепция используется для моделирования генетических связей между народными мелодиями.

Огромную роль в процессе передачи образцов музыки устной традиции играют память, восприятие и исполнение. Исполнители имеют более или менее абстрактную репрезентацию мелодий в памяти. Исследования в области когнитивного музыковедения [7] показывают, что репрезентация песни в памяти человека не является «литеральной». Во время исполнения песня реконструируется, воссоздается заново. Соответственно, могут возникать варианты мелодий, значительно отличающихся друг от друга.

Анализируя немецкие народные песни Вальтер Виора (Walter Wiora 1941) разделяет изменения на семь категорий [10]:

1. Изменения в контуре.
2. Изменения в тональности.
3. Изменения в ритме.
4. Добавление или удаление партий.
5. Изменения в форме.
6. Изменения в экспрессии.
7. Разрушение мелодии.

Немецкий музыковед Эрнст Клузен совместно с группой исследователей провел эксперимент, в котором мелодии передавались устно от одного человека другому [5]. Результаты исследования были созвучны теории Виора. Эксперимент показал, что каждый звук в мелодии может измениться в процессе трансмиссии, однако, некоторые из них более стабильны, чем остальные. В целом, звуковысотная составляющая мелодий варьировалась больше, чем ритм. Вместе с тем, следует отметить, что, как поясняют исследователи, данный эксперимент тестировал только относительно кратковременную память (несколько недель).

После изучения традиционной музыки Ирландии, Джеймс Каудери (James Cowdery) предложил свежий взгляд на концепцию «семейства мелодий» [3]. Он критиковал модель, предложенную Баярдом утверждая, что

народные музыканты связывают новые мелодии с другим конкретным мелодическим материалом, который они знают. Каудери акцентирует внимание не только на глобальном сходстве мелодий, но и на мотивах, которые разделяют члены одной «семьи мелодий». Он предлагает три принципа изучения взаимосвязи между мелодиями, первый из которых совпадает с определением Баярда:

1. Принцип «очертания» (outlining) – соответствие общего мелодического контура сравниваемых мелодий.

2. Принцип «сочетания» (conjoning) – мелодии имеют общие и различные разделы.

3. Принцип «рекомбинирования» (recombining) – мелодии создаются на основе материала из одного и того же «резерва» мелодических мотивов.

Таким образом, нет необходимости в определении гипотетической исторической последовательности мелодий, при изучении их с позиции рассмотренной теоретической концепции «семейства мелодий».

Похожей теории придерживается Марселло Келлер (Marcello Keller), который объясняет взаимосвязь народной музыки Трентино наличием так называемого репертуара «сегментов», который используется в процессе сочинения музыки [4].

Бруно Неттл [6, с. 118] выдвигает вопрос о том, каковы основные единицы, передаваемые в устной традиции. По его мнению, существуют мотивы, которые в различных комбинациях формируют различные песни. Эта идея перекликается с новой концепцией «семейства мелодий» Каудери [3], которая сфокусирована на мотивах, а не на всей мелодии в целом.

Рассмотренные выше концепции основаны на гипотезе о том, что историческая связь между двумя мелодиями предполагает некоторое мелодическое сходство между ними. Бруно Неттл [6, с. 116] же описывает то, как мелодия может полностью измениться, сохранив при этом историческую связь с другой мелодией. Предположим, некая мелодия имеет структуру ABCD. Со временем может сохраниться лишь вторая половина мелодии – CD, которая может быть расширена благодаря присоединению нового мелодического материала. Таким образом, структура станет следующей: CDEF. Первая половина вновь может «выпасть». К оставшейся же структуре может быть присоединен новый материал, либо повторен уже имеющийся, например, EFEF. Следовательно, между первой и последней мелодиями, имеющими структуру ABCD и EFEF, существует историческая связь, но не мелодическая.

Дэвидом Рубином (David Rubin) была разработана когнитивная теория устной передачи текстов [8], однако, до сих пор не существует общепринятой теории, которая бы объясняла различные варианты мелодий в музыке устной традиции.

В области исследования народных песен системы классификации используются для некоего упорядочивания мелодий.

Большинство систем классификации были разработаны для специфического корпуса данных. Одна из первых систем была разработана Ильмари Кроном (Ilmari Krohn) в 1903-м году для классификации финских песен. В этой системе наибольшее значение имели строки и каденционные ноты. Бела Барток и Золтан Кодай адаптировали его систему для венгерских народных песен. Они иерархически упорядочили песни следующим образом [9, с. xxxiv]:

1. Число строк
2. Последовательность каденционных нот
3. Число слогов в каждой строке
4. Диапазон

Позже Барток использовал другую систему, в которой он разделял венгерские народные песни на три класса, а именно, мелодии в старом стиле, в новом стиле и смешанном [8, с. xlii]. Эти три основных класса он подразделяет в соответствии с ритмическими характеристиками и числом строк.

Для британо-американских народных песен Бертран Бронсон (Bertrand Bronson) упорядочил ряд свойств по значимости и использовал систему перфорационных карт [2]. Ниже перечислим первые пять из них:

1. Финальная каденция
2. Серединная каденция
3. Первая акцентированная нота
4. Каденция первой фразы
5. Первая акцентированная нота второй фразы

Исследование генетических связей в музыке устной традиции и разработка систем классификации народных мелодий и по сей день остаются в области интересов музыковедов, этномузыковедов, ученых, занимающихся междисциплинарными исследованиями. Данная проблема вызывает все больший интерес. Это, в первую очередь, связано с развитием междисциплинарной области исследований поиска (извлечения) музыкальной информации.

Научная новизна исследования. В данной статье, впервые в отечественном музыкознании, дан исторический обзор методов классификации народных мелодий, изложены основные принципы данных методов, их взаимосвязь. Здесь также затрагивается проблема выявления «генетических» связей в музыке. Актуальность данного исследования подтверждается новой волной интереса к классификации и исследованию генетических связей в музыке, что связано, в первую очередь, с развитием междисциплинарной области исследований поиска (извлечения) музыкальной информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bayard, S. Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folk Song // Journal of American Folklore, 1950, 63(247), 1–44.
2. Bronson, B. H. Some Observations About Melodic Variation in British-American Folk Tunes // Journal of the American Musicological Society, 1950, 3, 120 -134.
3. Cowdery, J. A Fresh Look at the Concept of Tune Family // Ethnomusicology, 1984, 28(3), 495–504.
4. Keller, M. S. Segmental Procedures in the Transcription of Folk Songs in Trentino // Sonus, 1988, 8(2), 37–45.
5. Klusen, E., Moog, H., & Piel, W. Experimente zur mündlichen Tradition von Melodien // Jahrbuch für Volksliedforschung, 1978, 23, 11–32.
6. Nettl, B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2 edition, 2005.
7. Peretz, I. & Zatorre, R. J. Brain Organization for Music Processing // Annual Review of Psychology, 2005, 56, 89–114.
8. Rubin, D. C. Memory in Oral Traditions. New York: Oxford University Press, 1995.
9. Suchoff, B. Preface. In The Hungarian Folk Song (pp. ix–lv). Albany: State University of New York Press, 1981.
10. Wiora, W. Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens // Jahrbuch für Volksliedforschung, 1941, 7, 128–195.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 05.03.2019

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 28.04.2019

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 12.07.2019

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətsünəşliq üzrə elmlər doktoru, professor Nailə Rəhimbəyli

ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 saylı qərarı ilə çap olunur.