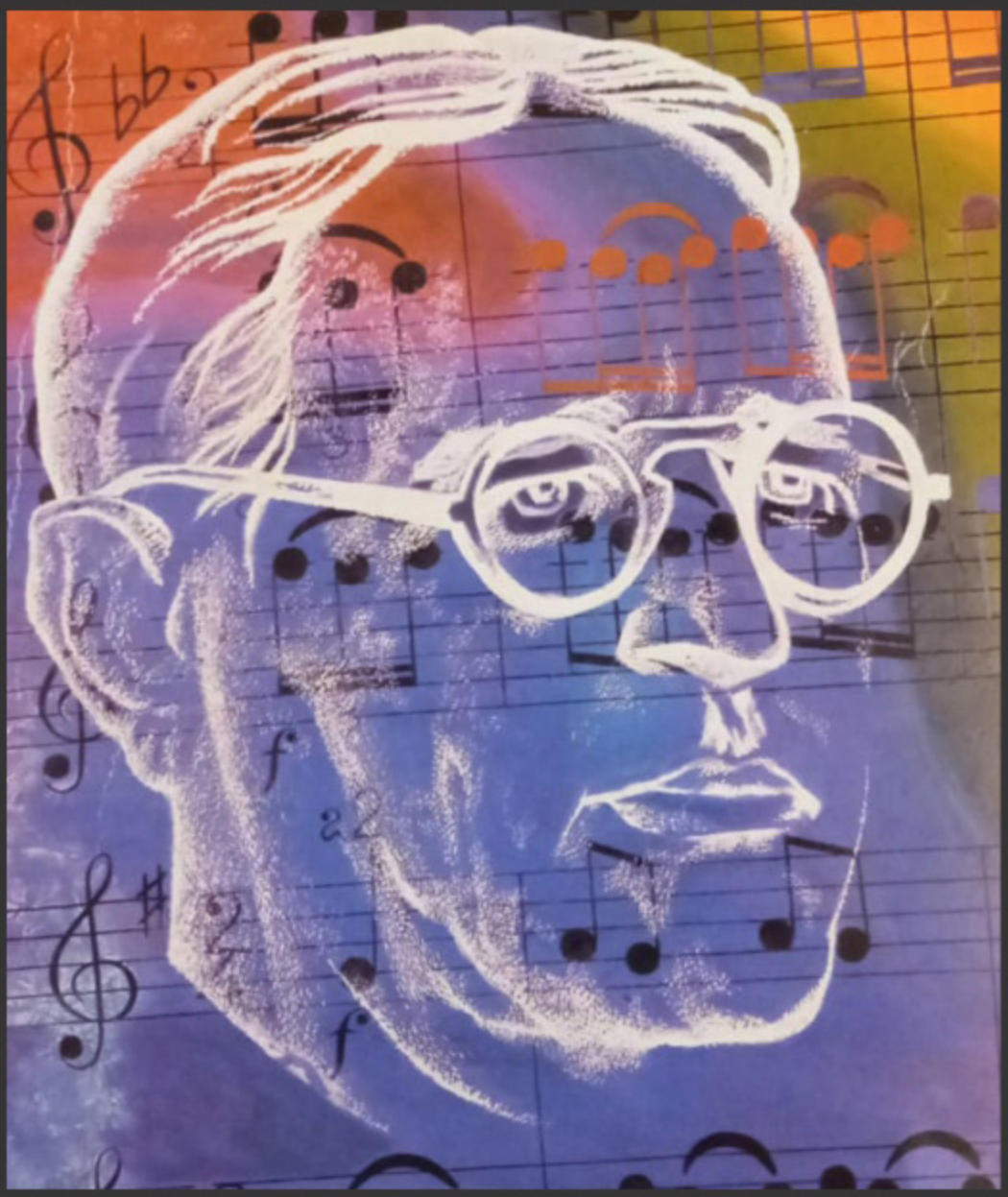
ISSN-2219-8474 (Print)
ISSN-2219-8482 (Online)

MUSİQİ DÜNYASI



Vol. 28 / 2 (107), 2026

MUSİQİ DÜNYASI

МИР МУЗЫКИ / WORLD OF MUSIC
Vol.28 / 1 (106), 2026

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

Beynəlxalq, elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik, mədəni-maarif musiqi jurnalı.
Təsisçilər: Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı, Bakı Musiqi Akademiyası, "Koroğlu-T" firması.

Международный, научно-педагогический, просветительский музыкальный журнал.
Учредители: Союз композиторов Азербайджана, Бакинская Музыкальная Академия, фирма «Кероглу-Т».

International, scientific-pedagogical, educational musical journal.
Founders: Azerbaijan Composers Union, Baku Music Academy, "Koroglu-T" company.

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

E-mail: mamedovtariyel@gmail.com **Jurnal saytının ünvanı:** http://www.musigi-dunya.az

©Musiqi dünyası, 2026, ©Müəlliflər, 2026 /

©Мир музыки, 2026, ©Авторы, 2026 /

©World of music, 2026, ©Authors, 2026

NAŞİR VƏ BAŞ REDAKTOR

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

ИЗДАТЕЛЬ И ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

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

PUBLISHER AND EDITOR-IN-CHIEF

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

BAŞ REDAKTOR MÜAVINI

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

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

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

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

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

REDAKTOR KÖMƏKÇİSİ

Yeganə Əliyeva
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, aparıcı elmi işçi
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
(Azərbaycan)

ПОМОЩНИК РЕДАКТОРА

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

ASSISTANT EDITOR

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

REDAKSİYA HEYƏTİ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TEXNİKİ REDAKTORLAR

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

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

WEB REDAKTOR, RƏSSAM - *Alina Cahangirova*

WEB MENECER - *İrina Tişakova*

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

_____

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

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

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

ВЕБ-ДИЗАЙНЕР, ХУДОЖНИК - *Алина Джангирова*

ВЕБ-МЕНЕДЖЕР - *Ирина Тишакова*

EDITORIAL BOARD

_____

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TECHNICAL EDITOR

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

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

WEB EDITOR, ARTIST - ***Alina Jangirova***

WEB MANAGER - ***Irina Tishakova***

MÜNDƏRİCAT

MƏXƏZŞÜNASLIQ

Şamilli G.	Qərbi Asiya musiqi tarixinə dair qeydlər: Mark E. Koen qədim şumer ağıları və *aḫû* termini haqqında	**8**

MUSİQİŞÜNASLIQ

Məmmədova R.	Pikə Axundovanın "Məhsəti" operasının dramaturgiyası məsələsinə dair	**29**
Bağırov F., İsfəndiyarova T.	Modal musiqinin funksional qarammatikası: modal təşkilatlanmanın vahid nəzəriyyəsinə doğru	**43**

BƏDİİ MƏDƏNİYYƏT

Abbasova N.	Milli geyim tarixi mənbə kimi	**69**
Qurbanova S.	XI-XIII əsrlərdə keramika sənətinin bədii tərtibatında orta əsr miniatür motivləri	**78**

TRİBUNA

Səfərova Z.	Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan dili və musiqidə tərcümə haqqında nəzəriyyəsi bu gün də maraq doğurur (Üzeyir Hacıbəyli-140)	**92**

RESENZİYALAR. RƏYLƏR. İCMALLAR

Yudova-Romanova K.	Boris Lyatoşinski zamanın güzgüsündə: Ukrayna modernizminin mədəniyyət kontekstində bioqrafiyası (Kitaba resenziya: İ. Tukova, O. Korçova. “Güzgüarxası Zamanlar: Boris Lyatoşinskinin seçimi”)	**100**

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ

Шамилли Г.	Заметки по истории музыки Западной Азии: Марк Э. Коэн о древнешумерских плачах и термине aḫû	**8**

ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Мамедова Р.	К вопросу о драматургии оперы «Мехсети» Пики Ахундовой	**29**
Багиров Ф., Исфандиярова Т.	Функциональная грамматика модальной музыки: на пути к единой теории модальной организации	**43**

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Аббасова Н.	Национальный костюм как исторический источник	**69**
Гурбанова С.	Мотивы средневековой миниатюры в художественном оформлении керамики XI–XIII веков	**78**

ТРИБУНА

Сафарова З.	Взгляды Узеира Гаджибейли на азербайджанский язык и музыкальный перевод (Узеир Гаджибейли -140)	**92**

РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ

Юдова-Романова К.	Борис Лятошинский в зазеркалье времен: культурная биография украинского модернизма (Рецензия на книгу Туковой И., Корчовой О. “Времена Зазеркалья: Выбор Бориса Лятошинского”)	**100**

CONTENTS

SOURCE STUDIES

Shamilli G.	Notes on the history of West Asian music: Mark E. Cohen on ancient Sumerian lamentations and the term aḫû	**8**

ETHNOMUSİCOLOGY

Mammadova R.	On the question of the dramaturgy of Pika Akhundova's opera "Mahsati"	**29**
Baghirov F., Isfandiyarova T.	Functional grammar of modal music: towards a unified theory of modal organization	**43**

ARTISTIC CULTURE

Abbasova N.	National costume as a historical source	**69**
Gurbanova S.	Medieval miniature motives in the artistic decoration of ceramics of the XI-XIII centuries	**78**

TRIBUNE

Safarova Z.	Uzeyir Hajibeyli about the Azerbaijanian language and musical translation (Uzeyir Hajibeyli-140)	**92**

REVİEWS. COMMENTS. İNSPECTİONS

Iudova-Romanova K.	Borys Liatoshynsky in Through the Looking-Glass Times: A Cultural Biography of Ukrainian Modernism (Review of the book by Tukova I., Korchova O. "Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice")	**100**

MƏXƏZŞÜNASLIQ
ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ
SOURCE STUDIES

УДК 78.072.2:78.031
DOI 10.65058/IYSD3275

ЗАМЕТКИ ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ ЗАПАДНОЙ АЗИИ: МАРК Э. КОЭН О ДРЕВНЕШУМЕРСКИХ ПЛАЧАХ И ТЕРМИНЕ AḪÛ

ГЮЛЬТЕКИН ШАМИЛЛИ*
доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, Москва
E-mail: shamilli@yandex.ru
https://orcid.org/0000-0003-2033-0587

Для цитирования: Шамилли, Г. Заметки по истории музыки Западной Азии: Марк Э. Коэн о древнешумерских плачах и термине aḫû // Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı. – 2026. Cild 28. № 2 (107), s.8-28.

Резюме

Впервые на русском языке предлагается обзор трудов американского филолога, шумеролога (ассиролога) Марка Э. Коэна. Дана характеристика древнешумерских плачей на основе его фундаментального двухтомного труда *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia* («Канонические плачи Древней Месопотамии», 1988), включающего вводную статью, транслитерации и переводы двуязычных шумеро-аккадских текстов. Читатель познакомится с систематизацией древнего литературного жанра плачей, их структурно-типологической характеристикой, и версией М. Коэна о происхождении плачей-balaĝ с инструментальным сопровождением и нестандартных плачей-aḫû (публикуется русский перевод фрагмента его книги). Автор статьи полагает, что литературный язык плачей (шум. eme-sal, «изящный язык»), исполняемых высокими голосами храмовых жрецов-gala, может быть рассмотрен в музыкальном аспекте как корень западноазиатской традиции профессионального музицирования; высказывает предположение о том, что с началом ислама тысячелетний опыт плачей реконтекстуализировался в вокально-инструментальных жанрах искусства maqām и ашугов в Ираке и Азербайджане, где сохраняется эстетический эталон высокотесситурных мужских голосов в (ср. ар. ġinā’ raqīq «изящное пение»). Цель статьи — ввести древнешумерские плачи в образовательные программы по музыкальному источниковедению и истории музыки Западной Азии.
Ключевые слова: история музыки, источниковедение, древнешумерские плачи, балаг (balaĝ), агы (aḫû), макам, искусство ашугов, шумеры, Западная Азия, Марк Коэн.

* ©Гюльтекин Шамилли, 2026.

CC BY 4.0 DEED
Attribution 4.0 International

Введение

В истории музыки встречаются случаи полного забвения явлений, некогда игравших фундаментальную роль в развитии общества и мировой культуры. К ним принадлежат месопотамские плачи, первые в истории человечества профессиональные музыкально-поэтические композиции, исполняемые респонсорием и антифоном под аккомпанемент ударных и струнных музыкальных инструментов (см. ниже) с четвертого тысячелетия до н.э. Шумерский язык (самоназвание eme-gi7(r) «родной язык») стал языком плачей древних шумер (самоназвание sag-gi-gi «черноголовые») с 4-го тысячелетия до н. э., а около 2000 года до н. э. был вытеснен аккадским языком из разговорной речи, продолжая использоваться в качестве языка религии, делопроизводства и образовательной системы вплоть до начала нашей эры.

На протяжении тысячелетий происходила канонизация клинописных текстов, сохранившихся до наших дней на глиняных таблицах. Менялись письменные языки плачей с шумерского на аккадский и арамейский вплоть до III века н.э., однако многочисленны были их устные языки, ставшие литературными в более поздние периоды истории. В этом взаимодействии возникали новые термины и концепты, передававшие древнейший практический опыт, по сей день сохраняющийся в традиции и культуре народов Западной Азии, включая Южный Кавказ. Первое обсуждение длительного процесса реконтекстуализации месопотамских плачей в музыкальных жанрах устно-профессиональной традиции maqām состоялось в докладе автора настоящей статьи, прочитанного на Международной междисциплинарной научной конференции «Риторика плача с древности до современности» 21 мая 2024 года в Государственном институте искусствознания [9]. Доказательная база этой концепции является темой отдельной работы. Она частично представлена в опубликованной статье [8, p. 1—12] и подготавливается к изданию в формате коллективной монографии.

Строго говоря, представленный в настоящей статье анализ труда Марка Э. Коэна является запоздалой реакцией постсоветской музыкальной науки на фундаментальный двухтомный труд, обнародованный в 1988 году. Последний имеет далеко идущие последствия не только для шумерологии, но и музыкального источниковедения и истории музыки, хотя работы М. Коэна до сих пор не введены в образовательные программы. Так случилось, что в XX веке истоки профессиональной музыки Западной Азии связывали с древнегреческим наследием, доисламским Ираном или собственно началом ислама, но не

месопотамскими цивилизациями, ставшими первопричиной культурной трансгрессии на все без исключения близлежащие регионы. Культурный сегмент «Древнего Востока» практически выведен из музыкального образования вкупе с изучением языков Западной Азии. Такая установка сыграла свою глубоко отрицательную роль в понимании причинно-следственных связей, включая выстраивание объективной нелинейной картины развития музыкальных жанров и форм. По этой причине многие современные явления классической и культовой музыки словно повисли в воздухе без опоры на то, что тысячелетиями без какой-либо конкуренции функционировало как корень профессиональной музыкальной региональной традиции. Таковы были мосопатамские плачи, поэтому пришло время обратиться к данной тематике, начав с последовательного описания классических работ в данной области знаний.

Марк Э. Коэн и его работы

Марк Э. Коэн — известный американский учёный, филолог, шумеролог (ассириолог), является автором фундаментальных исследований, сфокусированных по нескольким ключевым направлениям. Прежде всего это жанр древнешумерских плачей (с 4000 до н.э.), а также культовые календари Западной Азии и аннотированные словари шумерского языка, в которых автор приводит большое количество цитат, контекстуально подтверждающих значение словарных единиц. Марк Э. Коэн сочетает в себе профессионального переводчика и исследователя широкого профиля. По той причине, что он работает непосредственно с первоисточниками — клинописными табличками, — транскрибирует их, переводит и анализирует в культурном и ритуальном контексте, его подход позволяет не просто читать литературные тексты, но и понимать, как они вписывались в жизнь и религиозные практики древних обществ. Остановимся коротко на его основных работах.

Монография Balaĝ-compositions: Sumerian Lamentation Liturgies of the Second and First Millennium B.C. «(Композиции-balaĝ: шумерские литургические плачи второго и первого тысячелетий до н.э.)» вышла в свет в 1974 году, а позднее была переиздана совместно с Дэвидом Сперлингом в *Journal of the American Oriental Society* в 1980 году. В исследовании затрагиваются вопросы систематизации плачей по языку и функции на те, что предшествовали композициям типа balaĝ и те, что приобрели в данном термине ясные очертания самостоятельного жанра; ставится проблема их изучения как литературных жанров. Это направление активно развивается учеными, предположения и доводы М. Коэна подтверждаются и подвергаются пересмотру и интерпретации с различных точек зрения. В частности, первоначальное связывание им термина balaĝ исключительно с ударным

инструментом со временем обросло подробностями, которым будет уделено внимание в другой работе автора настоящей статьи.

Содержание плачей-balaĝ обычно носило скорбный характер: они оплакивали разрушения городов и храмов, включали гимнические элементы, восхваляющие богов и т.д. Важно принять во внимание тесную взаимосвязанность оплакивания с предзнаменованиями, которые записывались в специальные сборники текстов (tēmartu)[1] Плачи являлись также и реакцией на знамения и средством искупления последствий от нарушения закона. Они выполняли важную общественную и социально-культурную роль в месопотамских городах, связывая все стороны жизни эмоциональной реакцией на чувство искупления в звуке, жесте и слове. Исполнителями плачей были специальные храмовые жрецы-плакальщики — gala (шум.) или kalû (аккад.), которые адаптировали тексты под конкретные задачи, вносили изменения в списки богов, городов и храмов. Большинство из сохранившихся текстов сопровождаются подстрочным переводом на аккадский язык и включены в серию kalûtu («знания жреца kalû») первого тысячелетии до н. э.

Другая монография Марка Э. Коэна *Sumerian Hymnology: The Ersemma* («Шумерская гимнография: Эршемма», 1981) посвящена одному из древних литературных жанров, написанных на шумерском диалекте emesal. Термин eršemma буквально означает «вопль под барабан (šem)». До нас дошли копии этих текстов, датируемых старовавилонским периодом. Вероятно, они интенсивно переписывались, являясь частью канонических плачей.

Монография *The Cultic Calendars of the Ancient Near East* («Культовые календари Древнего Ближнего Востока», 1993) представляет самое крупное исследование ученого, в котором Марк Коэн реконструирует календари и связанные с ними культовые праздники в разных регионах Западной Азии — от Угарита и Месопотамии до современного Ирана, охватывая период примерно с 2500 до 100 года до н. э. Он сравнивает лунные и солнечные календари разных народов Древней Месопотамии — эблаитов, мари, эмара, шумер, амореев, израильтян, ассирийцев, вавилонян и эламитов, описывает праздники живого и загробного мира, анализирует теории происхождения некоторых из календарей. Содержание книги структурировано в хронологическом порядке, содержит много

[1]Tēmartu (аккад., мн. ч. tēmarātu) — ближе всего к слову «знамение, предзнаменование». Фиксируют само явление и его толкование в астрологических сериях для небесных предзнаменований. Типичная запись: «šumma tēmartu ša…» — «если знамение, касающееся…». То есть šumma задаёт условие, а tēmartu — само явление-знак. В то чремя как шумерская лексика чаще описывает отдельные действия и явления, канонические сборники предзнаменований формируются именно аккадской традицией, опиравшейся на более ранние практики.

транслитераций шумерских и аккадских слов и развёрнутые комментарии, помогающие проникнуть в мир древности и увидеть его признаки в современной культуре.

Наконец, относительно недавний и наиважнейший труд Марка Е. Коэна — *Annotated Sumerian Dictionary* («Аннотированный шумерский словарь», 2023), служит ценным источником сведений в том числе и о музыке для исследователей широкого гуманитарного профиля.

Помимо написания фундаментальных трудов М. Коэн активно участвует в цифровых проектах по сохранению и изучению клинописи. Существенные сдвиги в этой области позволяют соединить благодаря разработке специальных программ при помощи искусственного интеллекта разрозненные фрагменты таблиц, реконструировать и проникнуть в мировоззрение и социальные структуры древних обществ, чтобы изменить представление о них как о мифах и «лавке старьевщика», представляющей интерес лишь для ограниченного числа специалистов.

Ниже читатель познакомится с основными положениями фундаментальной работы Марка Э. Коэна «Канонические плачи древней Месопотамии» (1988), а также узнает о перспективах исследования древнешумерских плачей в контексте современных музыкальных традиций Западной Азии.

Систематизация плачей

Во введении книги М. Коэн выражает признательность Мигелю Сивилу (1926–2019) — одному из крупнейших шумерологов XX–XXI вв., специалисту по шумерскому языку и литературе, известному своей работой над текстами из Ниппура и фундаментальными исследованиями шумерской лексики и грамматики, а также Самуэлю Ною Крамеру (Симха Ной Крамер, 1897–1990), автору исследования по истории шумер, выдвинувшему несколько любопытных гипотез. Оба специалиста помогали ему в идентификации фрагментов табличек из различных музейных коллекций, включая Британский музей и Йельскую вавилонскую коллекцию. «Канонические плачи» содержат внушительный аппарат, в том числе список сокращений, содержащий перечень аббревиатур, используемых в ассириологии (специфические сокращения для конкретных текстов и божеств). Информативная часть книги сосредоточена в ее вводной главе, а за подтверждением и дополнением основных положений читатель может обратиться к транслитерациям, переводам и комментариям к ним. Среди последних — ABZU PELAM («Осквернённый Абзу») — плач, связанный с очистительными ритуалами; ASERA («Город в стенаниях»); E TURGIN NIGINAM («Дом окружен, словно загон для скота»); ENEMANI ILU ILU («Слово его — плач! Плач!»); MUTIN NUNUZ DIMA («Сотворение мужчины и женщины»); ZIBUM

ZIBUM («Восстань! Восстань!») — плачи, посвященные Ашшуру и Энлилю и многие другие, в том числе и те, что помечены словом aḫû в неоассирийском каталоге ассирийского царя Ашурбанипала (668—627 до н.э.)[2]

Имеет смысл обратить внимание на два основных хронологических периода плачей — старовавилонский, который начинается примерно с 2120 и продолжается до 1595 года до н.э, и первое тысячеление до нашей эры (табл. 1).

Таблица 1. Сводная таблица шумеро-аккадских плачей (сост. Г.Б. Шамилли)

Период	Язык / Диалект	Тип источников
Старовавилонский (XX—XVII вв. до н..э.)	Шумерский (Emesal и основной), аккадский	Призмы[3], цилиндры-каталоги, таблички из Ларсы
I тысячелетие до н.э.	Шумерский (Emesal), аккадский (переводы)	Таблички из библиотеки Ашшурбанипала в Ниневии, копии из Ашшура и Аккада
Селевкидский (305—240 до н. э.)	Шумерский (Emesal), аккадский	Ритуальные тексты из Урука, таблички с музыкальными нотациями

К первому периоду относятся ранние версии плачей, включающие цилиндры-каталоги и специфические находки, такие как текст ENEMANI ILU ILU (культовый плач, связанный с храмом Экур бога Энлиля в Ниппуре и его привратником Калкалом)[4] и табличка из Ларсы. Первое тысячелетие до н.э. представлено поздними редакциями (корпус текстов из библиотеки Ашшурбанипала) и копиями селевкидского периода. Шумерский язык фигурирует в большинстве текстов до конца старовавилонского периода, а так называемый язык «эмесаль» представляет специфический диалект, на котором написаны почти все плачи типа balaĝ и erŝemma (см. ниже). Что касается аккадского языка, он использовался для межстрочных переводов шумерских текстов и комментариев к ним. В поздних копиях из библиотеки Ашшурбанипала встречаются параллельные пассажи на шумерском и аккадском, что дает основание называть эту традицию шумеро-аккадской.

Думается, что несмотря на отсутствие научной традиции называть emesal музыкальным языком, это явление не может быть привязано исключительно к словесности. Будучи неразмеренным мелизматическим пением храмовых жрецов, часть которых

[2] В 1849 году большую часть этой библиотеки (хранилась в северо-западном дворце на берегу Евфрата) обнаружил британский археолог Остин Генри Лэйард, а остальную часть в противоположном крыле дворца — его ассистент Ормуз Рассам. Все находки были вывезены на хранение в Британский музей (Лондон).
[3] Многогранник или долгогранник; ограненная с боков стопка.
[4] Приводится в написании, соответствующем оригиналу и принятом в шумерологических исследованиях.

проходила ритуал кастрации, оно звучало в высокой тесситуре (ср. с ар. ġinā’ raqīq) и получило жанровые определения в зависимости от аккомпанирующего музыкального инструмента (balaĝ, adab, tigi, erŝemma и др.). Например, плачи, исполнявшиеся в сопровождении лиры-balaĝ, стали назваться balaĝ и аналогично тому плачи-erŝemma, исполнявшиеся в сопровождении барабана-ŝem. Термины balaĝ и taqribtu разделяются соответственно, как то, что происходит от названия музыкального инструмента и указывает на собственно музыкальный жанр и его исполнение, и то, что указывает на письменные тексты.

Вопросы, находящиеся в стороне от прямых интересов филологии и исторической науки, на мой взгляд. имеют первостепенное значение для музыковедения. Например, каким образом специфическое сопровождение на струнном и ударном инструментах соотнесено с характером музыкальной речи, которая оценивается учеными как богато орнаментированная и приближенная к жанровым образцам искусства maqām? Этот вопрос особенно любопытен с точки зрения негомогенности образцов искусства maqām, нормативная структура которых либо основана на метроритмических формулах (Магриб, Центральная Азия) либо носит ритмически свободный характер (Западная Азия, включая Южный Кавказ). Повлиял ли выбор инструмента на ритмически свободный или упорядоченный характер мелодики, и если так, то как сказанное выше соотносилось с композиционным целым и формировало картину музыкально-поэтических жанров Месопотамии?

В неоассирийских каталогах плачи разделялись (1) по *объекту поклонения* — основное деление происходило между плачами, посвященными мужским божествам и женским; (2) по *каноническому статусу* — среди плачей мужским божествам выделялись «стандартные» и «нестандартные». Что же касается способа хранения информации, то в Месопотамии наиболее распространённым материалом для письма были глиняные таблички:

«На влажную глину наносили оттиски стилусом, и после высыхания на солнце или обжига она затвердевала, сохраняя текст. На глиняных табличках писали официальные письма и послания, хозяйственные архивные тексты, юридические документы, религиозные тексты, а также списки предзнаменований, учебные тексты и поэзию. Благодаря длительному использованию глиняных табличек в качестве основного материала для письма и долговечности обожжённой глины до наших дней дошло поразительное количество таких табличек. Табличка — это особая категория текстов, написанных на обожженной глине. Здесь не делается различий между жанрами, а учитывается только

материал и размеры предмета, будь то линза или прямоугольник. Другие формы письма, такие как дощечки для письма, призмы и цилиндры, относятся к другим категориям… Категория «Табличка» также отличается от категории «Бирка», поскольку, несмотря на то, что эти предметы могут быть практически идентичными глиняными табличками с выпуклыми надписями, бирки выполняли особую административную функцию и представляли собой новый этап в развитии письменности» [10].

Структурная характеристика

Плачи первого тысячелетия до н.э. состоят из отдельных разделов, или структурных единиц, визуально отделенных друг от друга на глиняной табличке жирной поперечной горизонтальной линией, тогда как в текстах старовавилонского периода эти разделы в большинстве случаев нумеровались и помечались термином kirugu. Между тем случаи пространственного разделения текста таблички встречались и раньше, в чем можно было бы усмотреть черты преемственности. Например, такой метод разделения текста использовался в старовавилонских традициях, в Сиппаре[5]. Он указывает на древние корни плачей, которые М. Коэн, будучи филологом, описывает в зависимости от (1) их разделения на структурные блоки, (2) использования специфических однострочных вставок (3) и наличия стандартной формулы завершения (kisu) с мольбой о восстановлении храма. Эти наблюдения, на мой взгляд, имеют прямое отношение к музыке, — тому как распевались эти тексты внутри многочастных, очевидно мультимодальных композиций с многократными повторами, указывающими на респонсорий и антифон.

В структуре плачей I тыс. до н.э. присутствует особый тип коротких разделов — однострочные единицы, которые встречаются между относительно крупными частями текста. М. Коэн предполагает, что эти строки могут быть остатками более древнего структурного элемента gisgigal, иначе говоря, *антифонного пения*, который мог быть коротким, иногда всего в один стих. Думается, что «проходящее» наблюдение Марка Коэна за однострочными вставками может дать историческому музыкознанию много больше, чем скептицизм относительно возможности реконструировать музыкально-поэтические жанры Древности. Благодаря наблюдению ученого мы не только узнаем о термине антифон

[5] Сиппар (шумер. Zimbir— «город птиц») — один из древнейших городов Месопотамии, располагавшихся на берегу Евфрата к северу от Вавилона (современная территория Ирака; городище Телль-Абу-Хабба). Известны два города с таким названием, которые расположены на расстоянии пяти километров друг от друга, но часто рассматриваются как единый городской комплекс: Сиппар-Яхрурум (Телль-Абу-Хабба) — главный культовый центр почитания бога солнца Уту (Шамаш) с храмом Эбаббар («Сияющий дом»), а также Сиппар-Амнанум (Дер) — центр почитания богини Аннунитум с храмом Эульмаш.

(gisgigal), но и понимаем, как на основе структурной организации текста получать наиболее полную информацию о музыкальной стороне явления.

В первом тысячелетии до н.э. заключительный раздел плача был строго регламентированным и стилистически обязательным компонентом композиции. Формула завершения состояла из двух элементов: (1) мольбы о восстановлении храма (М. Коэн приводит фразу «Мольба о том, чтобы кирпичная кладка храма <...> была восстановлена») и (2) и завершающей фразы, которая определяется в термине kisu (ср. с «запечатыванием»-khatīma в современной классической композиции-dastgāh). Плачи в формуле закрытия/завершения содержали страстное обращение к богам, риторические вопросы, после которых следует техническая пометка kisu. Эти элементы подчеркивали ритуальную функцию плача: он исполнялся не только для выражения скорби, но и был необходимым условием для восстановления священных строений.

Термин kisu происходит от шумерского выражения ki-su-bi(-im), или «финальная часть гимна», что является маркером всей композиции, а не просто названием финальной молитвы. Эта функция сочетается с формулой восстановления, о которой только что говорилось. В старовавилонский период функция слова kisu терминологически не была проявлена однозначно и отсутствовало его обязательное использование. М. Коэн также указывает на конкретные примеры, в которых содержится термин kisu, но отсутствует формула о восстановлении храма — это плач, посвященный Инанне BM 96933 из 29 разделов, «Плач по Думузи» BM 87518 и другие.

Полагаю, что именно этот тип плачей по божествам, относящийся к «допотоптому» периоду, мог быть со временем адаптирован Ахеменидами, поклонявшимися после захвата Вавилона богу Мардуку и богине Иштар (шум. Инанна, ассир. Астарта) вместе с семитским населением Месопотамии. В то время как иудаизм уже наложил запрет на поклонение идолам (вторая заповедь) и вырабатывал в пространстве Иерусалимского храма формы вокально-инструментального музицирования, исключающие какие-то бы ни было кинетические элементы, уводящие внимание от чистого звука и звучания, элита ахеменидской империи на протяжении более чем трех столетий участвовала в ритуальных церемониях оплакивания, продолжающихся по сей день в мечетях и на улицах шиитских городов как удерживаемая память о прошлом. В театрализованных мистериях (taziyya) оплакивания смерти имама Хусейна задействована та же самая респонсорная форма музицирования, сопровождающаяся самоповреждениями как этически и эстетически канонизированными действиями древнешумерских плачей; дополнительно к тому уличные

барабанные шествия и много другое дают основание для анализа и изучения генетической связи этих явлений — исследования плачей от древности до современности.

О происхождении плачей balaĝ

В старовавилонский период заключительная часть плача могла представлять собой (1) текст без формулы закрытия; (2) текст повествовательного характера, (3) текст с эмоциональными возгласами (автор приводит цитату «О его сердце! О его печень!» в плачах UTU... EKURA, A URUMU IME и ASER GITA) (4) и текст с отсутствием пометы balaĝ. М. Коэн особо обращает внимание на то, что городские плачи старовавилонского периода хотя и называются «плачами» в современных исследованиях, они содержат обозначения balaĝ и заключительных формул. К таковым относится «Плач по Ниппуру [4], «Плач по Уруку» и «Плач по Эриду» (неизданная диссертация М. Грина) и «Плач по Шумеру и Уру» [1]. Они написаны не на диалекте emesal, а на стандартном шумерском языке и по этой причине вряд ли бы исполнялись жрецами-gala.

Добавления формул, таких как kisu и мольба о восстановлении храма, стали *стилистически обязательными в первом тысячелетии до н.э.,* включая новоассирийский и нововавилонский периоды. Отсутствие рубрик balaĝ в городских плачах, по убеждению М. Коэна, является признаком ранних (старовавилонских) текстов жанра, который послужил *вдохновением для более поздних канонических плачей* (balaĝ), *но терминологически к ним еще не относился*. Думается, этот факт еще раз подтверждает практику более поздней концептуализации музыкально-поэтической традиции в конкретном термине, что, однако, не указывает на то, что сама традиция в ранний период была принципиально иной.

М. Коэн утверждает, что ранние городские плачи, такие как «Плач по Уру» (или Ниппуру) послужили прямым вдохновением для создания нового жанра — литургических плачей- balaĝ, которые начали формироваться в старовавилонский период (около 1900 г. до н.э.)[6] и позже стали каноническими. Он указывает на прямую связь между «Плачем по Уру» и плачем-balaĝ IMMAL GUDEDE; на то что плач UDAM KI AMUS содержит строки, общие с более ранним текстом «Проклятие Аккада» и так далее. Он вводит в систематизацию плачей образцы с эволюционировавшей структурой, отмечая, что *в более поздних канонических плачах структурные элементы городских плачей начали деградировать или исчезать*: если в городских плачах антифон исполнялся после каждого раздела-kirugu, в плачах-balaĝ он превращается в короткий однострочный рефрен. Ученый полагает, что те плачи, которые вошли в канон I тысячелетия до н.э. (39 плачей из библиотеки

[6] Их можно было бы назвать «послепотопными плачами».

Ашшурбанипала), прошли процесс канонизации между XVI и XII веками до н.э. (E TURGIN NIGINAM, UTUGIN ETA, URU AMIRABI и A URUMU IME) и формально не относились к городским. В то же время М. Коэн выделяет признаки, по которым ранние городские и более поздние плачи-balaĝ должны быть рассмотрены не как противоречащие друг другу, а разные с филологической точки зрения литературные категории: (1) относительно *языка* городские плачи написаны на обычном стандартном шумерском, а balaĝ — на диалекте emesal; (2) относительно *исполнителей* городские плачи не были частью литургии жрецов-gala, в то время как balaĝ стали их исключительной прерогативой; наконец, (3) согласно *ритуальной цели* городские плачи были мемориальными, а balaĝ создавались для ритуалов сноса (razing) старых храмов перед постройкой новых.

Эти факторы напрямую влияют на вопросы каталогизации и хранения текстов плачей, обсуждение работы древних писцов по копированию и систематизации табличек для библиотеки, даже на ритуальный контекст и связь с календарем. Однако ни один из них, на мой взгляд, не свидетельствует о прерывании традиции с точки зрения ее музыкального интонирования — неразмеренного пения высокими мужскими голосами. Несмотря на реконтекстуализацию традиции, утрату ритуальной функции, она сохраняется в Азербайджане (см. Джаббар Гарягды, «Manəndi-Müxalif»[7] и Машади Мухаммад Фарзалиев, «Bayatı»[8]) и в Ираке (см. Салман Моше, «Hakimi»[9] и Аль-Хадж Джамиля Багдади «Husayni va Dashti»[10]) в искусстве maqām и mūgam, включая респонсорий, который осуществляется через пение певца и мгновенный ответ в партиях кеманчи, тара, кануна и других инструментов, что длительное время рассматривалось в контексте «полифонии», однако должно быть кардинально переосмыслено с точки зрения собственной западноазиатской традии.

Не менее важной представляется тема *музыкальной нотации в поздневавилонских копиях шумерских плачей*. Музыкальные пометы видимо служили *указанием для певцов и инструменталистов*. Обратим внимание на фрагмент текста, скопированный писцом Нидинту-Ани из города Дер. Согласно колофону, табличку положили в северном крыле

[7] Джаббар Гарягды, «Manəndi-Müxalif» / The Traditional Music of Azerbaijan / Muğam sənəti / Muğam antologiyası / Azərbaycan xanəndələri. 1-ci albom // https://enene.musigi-dunya.az/disk1_cabbar.html / (06.06.2026).

[8] Машади Мухаммад Фарзалиев, «Bayatı» / The Traditional Music of Azerbaijan / Muğam sənəti / Muğam antologiyası / Azərbaycan xanəndələri. 1-ci albom // https://enene.musigi-dunya.az/disk1_ferzeliyev.html / (06.06.2026).

[9] Салман Моше бен Рабби Ниссим, «Hakimi» / https://iraqimaqam.blogspot.com/2024/08/salman-moshe-maqam-iraqi.html / (06.06.2026).

[10] Аль-Хадж Джамиля Багдади «Husayni va Dashti» / https://www.youtube.com/watch?v=eF5T0DZioqM / (06.06.2026).

храма Эдимкалькалама, чтобы обеспечить здоровье Ану-ле'и — заклинателя, заказавшего эту копию. По мнению М. Коэна, существует два возможных объяснения относительно появления музыкальных знаков. Они могли возникнуть в результате механического переноса, когда писец Нидинту-Ани копировал их знак в знак с более древнего оригинала, даже если табличка предназначалась не для исполнения, а для хранения в храме. С другой стороны, могло быть так, что табличка была частью продолжавшегося ритуала и имела активное культовое назначение. «Плачи balaĝ копировались и использовались значительно позже неоассирийского периода. Многие поздне-вавилонские копии, датируемые, по всей вероятности, непосредственно перед или в период персидского владычества (речь об Ахеменидах — Г.Ш.), содержат толкования, которые с высокой степенью вероятности являются музыкальными знаками для сопровождающего инструмента или пения, что ясно свидетельствует о живости этого жанра в поздней месопотамской культуре. Эти нотные знаки отсутствуют в более ранних неоассирийских таблицах, однако встречаются во многих поздних селевкидских копиях» [3, p. 23]. М. Коэн отправляет читателей, интересующихся проблемой музыкальной нотации, к работам [5, WO 4 277], также к (RIA 3 435) и [6, p. 335], он называет другие поздневавилонские таблички с нотацией, такие как MLC 1862, MLC 1852, MLC 2076, MLC 1868 и таблички Селевкидов — SBH 1, 5, 8, 9, 16, 17, 23, 33, 40, 43, 52, 56 и 59. Эта тема сегодня требует особого внмания и изучения.

О термине aḫû

Мне кажется также принципиально важным обсуждение терминологического значения слова aḫû в связи с сохранившимися на Кавказе плачами aḫı (азерб. "ağı"), типовое название которых звучит почти так же как предмет нашего обсуждения. В азербайджанском языке трансформация фонемы «у» на «ы» могла произойти в результате монгольского нашествия, что наблюдается в широко употребляемых словах, таких как Baku[11]/Bakı, oglu/oglı и других. И здесь важно не принимать aḫı за случаи сопряжения aḫû в грамматической форме существительного («рука», «рукоятка», «сила (способность)», «часть», а также «брат»)[12], например, «сестра брата» (aḫāt aḫi), когда это слово завершается звуком «и»; и разобраться в соотношении двух слов — aḫû и yuḫ (название поминального обряда на западе Азербайджана), имеющих один и тот же протосемитский корень ʾaḫ (Arabic : ʾaḫ أَخ, Syriac : ʾaḥā ܐܲܚܳܐ, Hebrew : ʾāḥ אָח, Ugaritic : åḫ 𐎀𐎍, Ge'ez : ʾəḫw). В значении «рука» как части тела термин aḫû мог бы указывать на композиционную функцию

[11] Во всех арабографичных сочинениях название города Баку завершается буквой «вав», передающей звук «у». Аналогично тому название «Баку» встречается на всех европейских картах с древности до 1920 года.
[12] См.: Aḫu / https://assyrianlanguages.org/akkadian/list.php (дата обращения 07.07.2026).

в структуре плачей, которую термин ayaq («нога») выполняет в азербайджанском mūgam, указывая на завершение музыкальной мысли и раздела на постоянной опоре лада. Однако М. Коэн рассматривает слово aḫû как форму прилагательного со значением «неканонический», имеющим аналог в шумерском BAR : (= aḫû₁), и старается найти логику между этим словом и структурными характеристиками 39-ти плачей в каталоге Ашурбанипала, о котором говорилось выше. Вниманию читателей предлагается перевод фрагмента книги Марка Э. Коэна, посвященного анализу термина aḫû в данном неоассирийском каталоге.

«{**16 Начало перевода**}В первой группе из тридцати девяти произведений плачи были дополнительно упорядочены по божеству, к которому обращен каждый из них:

3 *balaĝ no*	Энки
6	Энлилю
1	богине Нинтинугге
1	богине Гуле
2	Энлилю
1	Ассуру
2	Энлилю
1	писец отмечает, что начало не сохранилось
1	Мардуку
1	табличка сломана, строка не сохранилась
2	Асарлуху
3	Уту
1	Ишкуру
3	Нинурте
1	Набу
2	Нергалу
6	нестандартные плачи, имеющие то же самое начало, что и шесть ранее перечисленных balaĝ
1	имя божества не сохранилось
1	Шульпее

В колофоне к неоассирийскому каталогу писец подытожил свою работу от имени библиотеки Ашшурбанипала такими словами:

“[Это каталог] первых табличек из серии жрецов-gala. Я сопоставил те, которые были доступны; многие не разглядел (и поэтому) не включил… В соответствии с копиями табличек из Ассура и Аккада, я перенёс их на таблички, я…, и я сопоставил их, и поместил их в библиотеку Эзиды храма Набу, который находится в Ниневии, [городе] моего господина…”.

Таким образом, наш писец описывает объём своей работы: копирование табличек жрецов-gala и каталогизацию по начальным инципиту. Это копирование, возможно, не ограничивалось одной копией каждого сочинения. Из табличек и фрагментов, которые нам удалось собрать воедино, для трех плачей сохранились частично остатки двух разных копий, и ещё для одного сохранились по крайней мере части трёх копий из библиотеки Ашшурбанипала.

Возможно, что некоторые из этих текстов не скопированы писцом нашего каталога, а собраны и привезены в Ниневию, другие же служили образцами для копирования. В URU AMIRABI имеются расхождения в одних и тех же шумерских и аккадских отрывках, что указывает на то, что эти таблички представляют собой не просто дополнительные копии из одного и того же источника[13].

Из различных источников очевидно, что порядок включения плачей-balaĝ в этот каталог был применен и к плачам, скопированным для библиотеки Ашшурбанипала, поскольку копии, написанные специально для его библиотеки, содержат начало следующего плача в конце каждого сочинения[14]. Однако у нас нет табличек с balaĝ, написанных **{17}** неовавилонским шрифтом с подзаголовками к следующему плачу. Поэтому единственное свидетельство того, что такая композиция использовалась за пределами библиотеки Ашшурбанипала, содержится в учебных табличках из Ура с фрагментами от пяти до десяти строк из различных плачей-balaĝ, причем в каждой из них

[13] «Для определения различных копий конкретного плача мы рассматривали только те таблички, которые содержали фрагменты как минимум двух разных kirugu. (Табличка, содержащая только часть одного kirugu и не имеющая идентифицирующего колофона, могла фактически принадлежать к другому плачу, который содержит тот же kirugu). Мы выделили две куйюйские копии AABBA HULUHA, UTU EKURA и ASER GITA. Мы можем выделить три куйунджикские копии URU AMIRABI».

[14] «Куйунджикские колофоны, указывающие на следующий плач-balaĝ, встречаются в ENEMANI ILU ILU, ZIBUM ZIBUM по Энлилю, UDAM GUDEDEAS и MUTIN NUNUZ DIMA. Хотя все четыре заключительные таблички написаны неоассирийским шрифтом, только в MUTIN NUNUZ DIMA сохранилось достаточно колофона для определения того, была ли табличка написана писцом, составившим наш каталог; предположение основано на том, что колофоны к каталогу и к плачу почти идентичны. Единственным исключением из порядка, используемого в неоассирийском каталоге, является фрагмент K.7031, написанный неоассирийским шрифтом. Этот фрагмент содержит заключительный колофон для UDAM GUDEDEAS, но имеет заголовок USUMGIN NI SIA, который в неоассирийском каталоге находится через два плача после UDAM GUDEDEAS».

имеются фрагменты примерно из шести плачей[15]. Примечательно, что порядок фрагментов в каждой табличке соответствует неоассирийской каталогизации. Однако в конце селевкидских колофонов из erŝemma к плачам Инанны URUHULAKE и AsER GITA отсутствуют подзаголовки, указывающие на следующий плач[16]. Таким образом, учебные таблички из Ура являются единственным свидетельством использования такой композиции каталога за пределами библиотеки в Ниневии.

Порядок, отраженный в неоассирийском каталоге, представляет собой стандартизированное расположение, по крайней мере, в некоторых местах или в определенные периоды времени. Тогда вопрос состоит в том, инициировал ли этот порядок наш писец или его каталог просто отражал уже существующий порядок. У нас есть четыре древневавилонских цилиндра, которые представляют собой каталоги плачей-balaĝ. Список всех четырех каталогов плачей-balaĝ не сохранился в неоассирийском каталоге, однако только в двух из них имеются по крайней мере два инципита, которые также встречаются в каталоге Ашшурбанипала. В обоих случаях порядок balaĝ не соответствует расположению в неоассирийском каталоге. К сожалению, за исключением небольшого фрагмента ZIBUM ZIBUM из Ашшура, *мы не располагаем никаким материалом balaĝ, который можно было бы датировать периодом между старовавилонским и неоассирийским периодами*. *Таким образом, мы столкнулись с тысячелетним разрывом в наших знаниях о традиции плача balaĝ* (курсив мой —Г.Ш.). Мы можем только догадываться, что составитель нашего неоассирийского каталога установил то, что должно было стать фиксированным порядком плачей-balaĝ, хотя, как обсуждается ниже, отсутствие инципита к восемнадцатой записи balaĝ в каталоге вызывает серьезные вопросы.

Три особенности этой последовательности являются проблематичными.

Во-первых, вставка плача по Ашшуру среди плачей Энлиля. Похоже, это произошло из-за плача по Ашшуру, имеющего тот же инципит, что и следующий, указанный для Энлиля. Это, по-видимому, является основанием для внедрения Ашшура в группу Энлиля.

Во-вторых, в каталоге перечислены шесть balaĝ Энлиля, за которыми следуют два [плача] по богиням [Нинтинугге и Гуле], а затем еще четыре по Энлилю. Мы могли бы ожидать, что эти два произведения, посвященные богиням, будут включены во вторую основную группу из восемнадцати плачей по женским божествам. Однако содержание этих двух сочинений демонстрирует стилистическое сходство с плачем Энлиля, черты которого

[15] «UET 6/2 №№ 203-205. Таблицы №№ 200, 202 и 207 также содержат отрывки. Однако нам не удалось идентифицировать более одного фрагмента в каждой из этих тренировочных табличек».
[16] «SBH 53 и SBH 54».

отсутствуют в других плачах по женским божествам. Всепроникающие на протяжении всего первого тысячелетия до н. э. повторения плачей-balaĝ по Энлилю представляют собой базовый шаблон рефрена, состоящего из списка богов Ана, Энлиля, Энки, Асарлухи, Энбилулу, Музеббасы и Дикумахама. Повторы balaĝ MUTIN NUNUZ DIMA на протяжении первого тысячелетия до н. э. содержат эти шаблоны из Энлиля, в то время как их нет ни в одном другом плаче по богиням[17]. Другой обычный для Энлиля рефрен в URUHULAKE Гулы не встречается в плачах по богиням[18]. А список храмов в URUHULAKE опять же характерен только для плачей по мужским божествам[19]. Мы предполагаем, что эти стилистические особенности стали причиной включения двух balaĝ в эту часть каталога, а не в группу плачей по женским божествам.

Наконец, возникает проблема с расположением шести нестандартных плачей. Порядок расположения плачей в каталоге [Ашшурбанипала] большей частью представляется логичным: они разделяются на посвящённые мужским богам и женским[20]. **{18}** Плачи, посвящённые мужским богам, делятся на “стандартные” (в них отсутствует обозначение aḫû после инципита)[21] и “нестандартные” (они обозначены после инципита аккадским термином aḫû). В рамках стандартной группы элементы текста расположены в соответствии с богами, начиная с верховных — Энки и Энлиля. Внутри раздела нестандартных плачей порядок инципитов совпадает с порядком в стандартной части. Учитывая этот системный подход к упорядочению текстов, становится особенно интересным, что шесть нестандартных композиций были перечислены перед последними двумя предположительно стандартными плачами E TURGIN HULAM и DINGIR PAEA. Как видно из схемы расположения остальных элементов, их размещение после нестандартных плачей должно было иметь какую-то логическую причину.

Неоассирийский каталог содержит шесть плачей-aḫû. Этот аккадский термин означает “внешний, чужой, дополнительный” и часто записывается с помощью шумерского логограмма BAR, который передает те же самые значения в шумерском языке. Если допустить использование aḫû в значении литературного произведения, противоположным ему станет термин damqu (“хороший”), записываемый с помощью шумерского логограмма SIG5. В нашем неоассирийском каталоге, однако, нет термина “стандартный”, поэтому

[17] «MUTIN NUNUZ DIMA 54-65, 77-88».
[18] «URUHULAKE 77-80».
[19] «URUHULAKE98-108».
[20] «В шумерском языке отсутствует знак, который бы отличал мужских богов от женских. Поэтому наш писец указал на мужское начало главное мужское божество пантеона и женские божества б. Инанна, самое важное из женских божеств.»
[21] «Начальный фрагмент текста из одного или двух слов».

только отсутствие термина aḫû позволяет классифицировать эти произведения как “стандартные”. Термин aḫû, в контексте, аналогичном нашему, наиболее часто встречается в отношении коллекций предзнаменований[22]. Данный термин [aḫû] обозначает *отдельные или группы знамений, которых нет в стандартном корпусе* (курсив мой—Г.Ш.). Aḫû также используется для описания полных табличек, содержание которых отличается от набора табличек стандартной серии. Следует отметить, что данный термин никогда не применяется в нашем каталоге к двум другим жанрам — erŝemma и ŝuilla, каждый из которых настолько краток, что не превышает одну таблицу. Наконец, тот факт, что во всех шести произведениях есть начальные части, дублирующие стандартные зачины плача balaĝ, кажется не просто совпадением. Тем не менее, само по себе дублирование начальных частей плача-[balaĝ] не может быть определяющим фактором для определения этих произведений как aḫû, поскольку стандартные плачи также содержат повторяющиеся начальные фразы: две с ZIBUM ZIBUM, две с AABBA HULUHA и две с URUHULAKE.

Если мы предположим, что aḫû обозначает сочинения, которые не входили в стандартный корпус плачей для жрецов-gala, то, напротив, инципиты, в нашем каталоге, которые не содержат это обозначение следует считать частью стандартного корпуса. Эти произведения использовались в установленные дни и по определенным случаям, поэтому легко понять, почему могла произойти такая стандартизация корпуса. Однако нам кажется странным, что наш писец не смог определить начало одного из этих “стандартных” плачей, восемнадцатой записи в каталоге, где писец пишет «не найдено». Тем не менее, сопутствующая erŝemma зафиксирована. Нас весьма удивляет, что писец не смог раздобыть полную копию этого произведения или, по крайней мере, узнать о начале плача, если этот balaĝ действительно был частью обычного корпуса. Наш писец (или писцы) должен был посвятить этому проекту столько времени и энергии и, очевидно, работать так методично, что почти невозможно представить, чтобы он не приложил усилий для того, чтобы узнать больше о “стандартном” произведении. <…>.

{19} Мы склонны полагать, что именно писец, нанятый Ашшурбанипалом, первоначально разработал порядок плачей. Однако у нас определенно есть проблема с объяснением того, почему плачи «E TURGIN HULAM» и «DINGIR PAEA» не расположены рядом с другими “стандартными” плачами. Мы предлагаем такое решение. Мы предполагаем, что первые тридцать один плачей каталога были стандартными, из общего корпуса, распространенного среди жрецов-gala (хотя, как обсуждалось выше, отсутствие

[22] «Для получения ссылок см. CAD A/1 212 sub aḫû mng 2b».

начала восемнадцатой записи создает проблемы для этой гипотезы). Следующие же шесть плачей, обозначенные как aḫû, возможно, были вариантами, в которых в некоторых коллекциях замененили шесть плачей с тем же самым началом. Наш переписчик отмечает в колофоне каталога, что существовало множество других композиций, которые он не смог получить и поэтому не включил. На самом деле, у нас есть названия многих из этих плачей-balaĝ в ритуальных текстах. Последние два плача, E TURGIN HULAM и DINGIR PAEA, возможно, являются единственными двумя из набора «других» плачей, которые нашему переписчику удалось найти. Помимо DINGIR PAEA, balaĝ LUGAL DIMMER ANKIA является еще одним примером этих “других” плачей, для которых у нас есть копия первого тысячелетия до н.э. Эти плачи находились за пределами общего корпуса, но еще не обозначались как aḫû, потому что они никогда не заменяли и не являлись альтернативой ни одному из тридцати одного стандартных произведений. Возвращаясь к обсуждению слова aḫû, приведенному выше, можно сказать, что этот термин, по-видимому, относится к альтернативным вариантам текстов, но не к полной серии, для которой нет других примеров. Каждый из наших плачей представляет собой отдельную серию, и поэтому мы ожидаем, что термин aḫû будет применим только к альтернативному или варианту “стандартной” серии. E TURGIN HULAM и DINGIR PAEA не являются вариантами ни одного из тридцати одного стандартного плача[23] **Конец перевода**» (Cohen 1988, p. 16-19).

Таким образом, М. Коэн полагает, что понятия «стандартных (канонических)» и «нестандартных (неканонических)» плачей не привязаны к специальным терминам, а сам термин aḫû относится к альтернативным или вариантным текстам, а не полным самостоятельным сериям плачей. В контексте знамений неоассирийского корпуса это могли быть фрагменты, извлеченные непосредственно из основной серии, но не входящие в её стандартный набор. Поэтому пометка aḫû не применялась к коротким жанровым образцам плачей, таким как erŝemma и suilla, которые обычно не занимали более одной таблички.

По мнению М. Коэна, порядок расположения плачей в каталогах может быть выведен на основе логики, соглано которой «стандартные», или канонические плачи- balaĝ группировались по божествам, начиная от верховных богов-отцов — Энки и Энлиля к богам второго и третьего ряда. При этом *порядок следования «нестандартных» плачей в*

[23] Обратите также внимание на использование термина aḫû в серии предзнаменований Šumma Izbu (Leichty, 1970, TCS 4 22): “Термин aḫû очень сложен. Перевод ‘неканонический’ передает нюанс, что знамения, входящие в группу aḫû, не совпадают с предзнаменованиями основной серии, однако это не так. Знамения в группе aḫû полностью охватывают те, что имеются в основной серии и, насколько можно судить, взяты прямо из нее, при этом они не полностью совпадают с имеющимися в основной серии. Следовательно, можно предположить, что термин aḫû означает, что знамения являются „неканоническими“ относительно стандартной серии”.

каталоге в точности повторял порядок их стандартных аналогов. Практическое применение стандартного корпуса плачей- balaĝ использовался жрецами-gala в строго определенные запретные дни и по особым случаям, что и обусловило необходимость строгой стандартизации текстов.

Заключение

Таким образом, канонические древнешумерские плачи, обнародованные в исследовании Марка Э. Коэна в параллельной шумеро-аккадской транслитерации и переводе на английский язык, представляют уникальный пласт мировой культуры, отражающий не только культурно-религиозные практики, но и лингвистические, музыкальные и ритуальные традиции региона. Их изучение позволяет увидеть и понять нить, связывающую прошлое с настоящим, обнаружить следы региональной трансгрессии древнешумерской культуры и начать их серьезное изучение с магистерских образовательных программ. Развитие этого направления особенно важно на фоне паранаучного подхода к древнешумерской литературе и культуре, когда схожие по звучанию слова-омофоны становятся основанием для сравнения и далеко идущих, но не необоснованных выводов о происхождении народов, языков и феноменов искусства.

Литература

1. Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament / Ed. by J. B. Pritchard. – 3rd ed. with Supplement. – Princeton : Princeton University Press, 1969. – 711 p.

2. Angi, B. J. The Ugaritic Cult of the Dead: A Study of Some Beliefs and Practices that Pertain to the Ugaritians' Treatment of the Dead: Master's thesis. – Hamilton : McMaster University, 1971. – 93 p.

3. Cohen, M. E. The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia. – Potomac : Capital Decisions Ltd., 1988. – In 2 vols.

4. Edzard, D. Die zweite "Zwischenzeit" Babyloniens. – Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1957. – 195 S.

5. Krecher, J. Zur Aussprache und Transkription des Sumerischen // Wissenschaftliche Veröffentlichungen. – 1968. – V. 4. – Pp. 252–277.

6. Lambert, W. G. The Converse Tablet: A Litany with Musical Instructions // Near Eastern studies in honor of William Foxwell Albright / Ed. by H. Goedicke. – Baltimore; London : The Johns Hopkins Press, 1971. – Pp. 335–353.

7. Leichty, E. V. The Omen Series Šumma Izbu. – Locust Valley, N.Y. : J. J. Augustin, 1970. – 242 p. – (Texts from Cuneiform Sources ; vol. 4).

8. Shamilli, G. B. Azerbaijan in the Map of Global History of Art: Discourse Through Boundaries of Music and Dance // Asian-European Music Research Journal (AEMR). – 2024. – Vol. 14. – Pp. 1—12.

9. Shamilli, G. B. Rhetoric of Lamentation: from Mesopotanian balaĝ to Art of Maqām // Rhetoric of Lamentation from Antiquity to the Present : International Scientific Conference (May 21-23, 2024). – Moscow : State Institute for Art Studies, 2024. – URL: https://shamilli-mvk.sias.ru/en/conferences/12013 (Müraciət tarixi: 05.07.2026).

10. Tablet // Cuneiform Digital Library Initiative. – 2026. – URL: https://cdli.earth/artifact-types/4 (Müraciət tarixi: 06.06.2026).

QƏRBİ ASİYA MUSİQİ TARİXİNƏ DAİR QEYDLƏR: MARK E. KOEN QƏDİM ŞUMER AĞILARI VƏ *AḪÛ* TERMİNİ HAQQINDA

GÜLTƏKİN ŞAMİLLİ
Sənətşünaslıq doktoru, aparıcı elmi işçi,
Dövlət Sənətşünaslıq İnstitutu, Moskva

Xülasə

Məqalədə ilk dəfə olaraq amerikalı filoloq və şumeroloq Mark E. Koenin əsərlərinin icmalı təqdim olunur, onun giriş məqaləsi, transliterasiyalar və Şumero-Akkad mətnlərinin tərcümələrindən ibarət olan iki cildlik "Qədim Mesopotamiyanın Kanonik Ağıları " (1988) əsəri əsasında qədim Şumer ağılarının xüsusiyyətləri müəyyən edilir. Tədqiqatda mərsiyələrin ədəbi janr kimi sistemləşdirilməsi, onların struktur xüsusiyyətləri, instrumental müşayiətlə əlaqəli *balaĝ* tipli ağıların mənşəyi müəyyən edilir və Koenin qeyri-standart ağılarının — *aḫû*-nun mənşəyi konsepsiyası təhlil olunur. Məqalənin müəllifi hesab edir ki, *qala*-kahinlərinin yüksək səsləri ilə ifa edilən ağıların ədəbi dili (şum. eme-sal) musiqi kontekstində araşdırılarkən Qərbi Asiyanın peşəkar musiqi yaradıcılığı ənənəsinin kökü kimi qəbul edilə bilər. İslamın gəlişi ilə bu ənənə məqam sənəti kontekstində ölçüsüz zərif oxumanın (ar. ġinā’ raqīq) üslubi anlayışına çevrilərək rekontekstləşdirilmiş, Azərbaycanda (Cabbar Qaryağdı, Seyid Şuşinski) və İraqda (Salman Moşe, Əl-Hac Cəmil Bağdadi) kişi səslərinin yüksək tessitura fenomenində qorunub saxlanılmışdır. Məqalədə M. Koenin kitabından Cənubi və Şimali Qafqazın müasir musiqi ənənəsinə uyğun olan qeyri-standart ağılar (aḫû) haqqında bir parçanın rus dilinə tərcüməsi təqdim olunur. Məqalənin məqsədi Mark E. Koenin Qərbi Asiya musiqi mənbələrinin tarixi üzrə tədris planlarına daxil edilməli olan əsərlərinin aktuallığını nümayiş etdirmək, həmçinin oxucunun diqqətini indiki dövrdə keçmişə yönəldərək Qərbi Asiyanın bütün bölgələrində Şumer-Babil mədəni təsir gücünü və miqyasını qiymətləndirməkdir.

Açar sözlər: Musiqi tarixi, musiqi mənbəşünaslığı, qədim Şumer ağıları, balag (balaĝ), ağı (aḫû), məqam, Qərbi Asiya, Cənubi Qafqaz, Mark Koen.

NOTES ON THE HISTORY OF WEST ASIAN MUSIC: MARK E. COHEN ON ANCIENT SUMERIAN LAMENTATIONS AND THE TERM AḪÛ

GIULA B. SHAMILLI
Doctor of Science in Arts, leading researcher, State Institute for Art Studies, Moscow

Abstract
The article presents for the first time an overview of the works of the renowned American philologist and sumerologist Mark E. Cohen and provides a description of ancient Sumerian laments based on his fundamental two-volume work The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia (1988), which consists of an introductory article, transliterations, and translations of Sumerian-Akkadian texts. The reader is presented with a systematization of laments as a literary genre. This article demonstrates their most general structural characteristics, describes the origins of balaĝ-type lamentations associated with instrumental accompaniment, and Cohen's concept of the origin of non-standard lamentations-*aḫû*. The author of this article believes that the language of laments (shum. Eme-sal), performed by the high voices of gala priests, can be considered in a musical context as the root of the West Asian tradition of professional music-making, which, with the onset of Islam, was recontextualized into the stylistic concept of graceful unmetric singing (ar. ġinā' raqīq) in the context of the art of maqām and ashuqs was preserved in the phenomenon of high tessitura of male voices in Azerbaijan and Iraq (Jabbar Garyagdy, Seyid Shushinsky, Salman Moshe, Al-Haj Jamil Baghdadi ect.). Article is provided Russian translation of M. Cohen's hypothesis on the term *aḫû*, which remains relevant in the transcription *aḫı* in the territory of the South and North Caucasus. The author hopes that Mark E. Cohen's researches will become firmly established in programs on the history of musical source studies, and that this publication will help the reader to understand the past in the present and appreciate the power and force of the transgression of Sumerian-Babylonian culture throughout all regions of Western Asia without exception.
Keywords: History of music, music source studies, Ancient Sumerian lamentations, balag (balaĝ), aḫû (aḫı), maqām, ashugs, Western Asia, Caucasus, Mark E. Cohen.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 24.03.2026
Qəbulolunma tarixi: 15.04.2026

MUSİQİŞÜNASLIQ
МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
MUSICOLOGY

УДК 782.1
DOI 10.65058/QDRN7244

К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ «МЕХСЕТИ» ПИКИ АХУНДОВОЙ

РУБАБА МАМЕДОВА*
Доктор философии в области искусствоведения,
старший преподаватель Азербайджанской Национальной Консерватории
E-mail: rubamammad@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-5018-9265

Для цитирования: Мамедова, Р. К вопросу о драматургии оперы «Мехсети» Пики Ахундовой // Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026. Cild 28. № 2 (107), s.29-42.

Резюме
Творчество современного азербайджанского композитора Пики Ахундовой является уникальным примером преемственности в области музыкального творчества. Она является одной из немногих женщин-композиторов Востока, обратившихся в своем творчестве к монументальному жанру оперы. Актуальность исследования произведений П. Ахундовой, в том числе и оперы «Мехсети», диктуется необходимостью обосновать на ее примере возможность сохранения национальных музыкальных традиций без ухода в радикальный и сюжетный авангард. Цель статьи — исследовать образно-драматургическую концепцию одноактной оперы «Мехсети», а также ее влияние на композиционный план оперы. В ходе исследования был применен метод целостного музыкального анализа, что позволило выявить особенности драматургии оперы в единстве формы. Композиционный анализ драматургии помог выявить соразмерность внутренней структуры произведения**.** Полученные результаты содействуют углублению существующих в отечественном музыкознании подходов к анализу синтеза национальных традиций и академических жанров. Результаты исследования могут быть использованы в учебных программах при изучении истории отечественной музыки, а также служить методическим пособием для музыковедов-критиков, оперных режиссеров и исполнителей.
Ключевые слова: азербайджанская опера, одноактная опера, Пике Ахундова, Мехсети Гянджеви, драматургия, композиция.

* © Рубаба Мамедова, 2026

CC BY 4.0 DEED
Attribution 4.0 International

ВВЕДЕНИЕ

Пике Ахундова — одна из яркий и своеобразный современных азербайджанских композиторов, в творчестве которой органично сплелись оригинальность национального музыкального мышления, классических традиций и современных течений музыкальной культуры.

В течение двух десятилетий композитор идёт своим путем в искусстве. Творчество П.Ахундовой отмечено оригинальным, глубоко индивидуальным подходом к, казалось бы, известным интонационно-мелодическим и содержательно-смысловым идеям. В своих музыкально-сценических, инструментальных, вокальных произведениях композитор определила важные черты собственного образного мира, где красота, воплощенная в мелодических темах, предстает как символ нравственной чистоты и стойкости человека.

Являясь представительницей «четвёртой волны» (в данный термин мы вкладываем понятия преемственности поколений: У.Гаджибейли – К.Караев – А.Меликов) творчество П.Ахундовой отличает яркой самобытностью, где главным критерием является осмысление ценностей духовной жизни человека, гражданская тематика. Творчество П.Ахундовой складывалось в период обретения Независимости Азербайджана, поэтому был лишён идеологической нагрузки. Единственная тема, к которой композитор каждый раз возвращается в своём творчестве – это тема Карабаха, что обусловлено политическими реалиями нынешнего периода.

В неординарной творческой натуре Пике Ахундовой слились воедино художник-композитор, пианист, педагог и теоретик искусства (П.Ахундова имеет степень доктора философии по искусствоведению) - явление весьма исключительное. Творчество П.Ахундовой, на наш взгляд, в этом плане знаменательно тем, что композитор в течение своей жизни написала ряд глубоких теоретических исследований по проблеме изучения мугама и это даёт «ключи» к пониманию и осмыслению многих сочинений композитора. Отсюда - исследовательский интерес не только к его творчеству, но и к её высказываниям.

Актуальность исследования произведений П.Ахундовой, в том числе и оперы «Мехсети» диктуется необходимостью обосновать на ее примере возможность сохранения национальных музыкальных традиций, не уходя в радикальный и сюжетный авангард. Цель статьи исследовать образно-драматургическую концепцию одноактной оперы «Мехсети», а также ее влияние на композиционный план оперы.

Полученные результаты содействуют углублению существующих в отечественном музыкознании подходов к анализу синтеза национальных традиций и академических жанров. Практическая значимость исследования – результаты могут быть использованы в учебном процессе при изучении истории отечественной истории музыки, а также служить методическим пособием для музыковедов-критиков, оперных режиссеров и исполнителей.

Материалы и методы.

В ходе исследования был применен метод целостного музыкального анализа, что позволило выявить особенности драматургии оперы в единстве формы. Композиционный анализ драматургии помог разобрать внутреннюю структуру произведения, выявить их соразмерность. Комплексное осмысление образно-драматургической концепции оперы «Мехсети» П.Ахундовой обусловил теоретическую значимость исследования.

Представленная нами работа является первой попыткой комплексного анализа образно-драматургической концепции оперы «Натаван», а также лейтмотивного развития произведения. Изучению оперы «Мехсети» П.Ахундовой посвящены исследования отечественных исследователей, как М.Бабаевой [1], А.Гусейнли [2;3] и С.Рустамовой [4], которые в своих трудах анализировали структуру, драматургию сочинения и историко-культурный контекст образа Мехсети Гянджеви. В процессе работы над статьей особую значимость обрели зарубежные источники, раскрывающие феномен женского литературного творчества на примере Мехсети. В западном Востоковедении к изучению наследия поэтессы обращались такие исследователи, как И.Т.П. де Брюйн, М.Хэммонд, Франсуа де Блуа, М.Моширили [10;11;12;13]. Материалы периодической печати и специализированные электронные ресурсы составили информационно-фактологическую базу исследования [6;7;8].

Художественный образ легендарной поэтессы Мехсети Гянджеви

На сегодняшний день вершинным произведением П.Ахундовой принято считать одноактную оперу «Мехсети», в которой композитор раскрыл образ легендарной поэтессы XII века – золотого периода Исламской Цивилизации, названного Мусульманским Ренессансом – Мехсети Гянджеви. В своей опере П.Ахундова обращается к теме Судьбы, Творчества и Бессмертности Художника.

Как отмечает сама композитор:

«*Оперу я написала за несколько месяцев. Однако мое знакомство с творчеством Мехсети началось в 2013 году, когда по распоряжению Президента Ильхама Алиева в стране отмечалось 900-летие со дня рождения выдающейся азербайджанской поэтессы. В рамках подготовки к этому юбилею готовился диск из произведений, написанных на ее*

слова, и со стороны Фонда Гейдара Алиева мне поступило предложение написать песню или романс. Это было очень волнительно и обязывало ко многому. С программой, состоящей из 10 моих песен и романсов, которые вошли в диск, мы выступили в нескольких городах Франции. Их исполняли народные артисты Азер Зейналов, Айгюн Байрамова, Назакет Теймурова, Алим Гасымов, Гюллю Мурадова и др. Две песни из десяти исполнял наш уважаемый вокалист, руководитель телеканала «Mədəniyyət» заслуженный артист Рамиль Гасымов. Он же является автором идеи написания этой оперы и ее вдохновителем. Возможно потому, что я являюсь продолжателем школы Г.Гараева и его ученика Арифа Меликова, балетная музыка мне ближе оперной, ведь все мы выросли на музыке балетов «Семь красавиц» и «Легенда о любви». Но в процессе написания оперы я поняла, что она мне роднее, чем балет, и, анализируя этот момент, пришла к выводу, что в композиторство я пришла через вокальную музыку и работу с поэтическими текстами.» [5].

Мехсети Гянджеви вошла в историю не только как поэтесса, мастер игры в шахматы, но и как певица [12], а также в качестве музыканта (она была исполнительницей на ченге, уде, и таре [10]. Как отмечает С.Рустамова, «*в своей поэзии М.Гянджеви часто упоминает такие музыкальные инструменты, как ченг, нэй, барбет, ребаб*» [4, с. 50], однако более всего Мехсети Гянджеви упоминает ченг, и это позволят нам сделать вывод, что наиболее любимым музыкальным инструментом поэтессы был ченг.

Рисунок 1. Миниатюра «Султан Санджар застает свою возлюбленную, развлекающую Мехсети в своем шатре». XVI век. Бодлеанская библиотека Оксфордского университета

Играй на чанге, свод приличий ложен,
Прельщайся пеньем и ковровым ложем.
Молитвенный же коврик ни к чему –
Мы за кувшин вина его заложим. [6]

Более того, во многих миниатюрах, изображающих поэтессу, она играет на ченге. Самым известным изображением Мехсети Гянджеви является миниатюра XVI века, из «Маджалис аль-ушшак» («Собрания влюбленных»), написанной Хусейном ибн Исмаилом Газургахи (1552 г.) Данная миниатюра хранится в Англии в библиотеке Оксфорда. (The Bodleian Libraries, University of Oxford, MS Ouseley Add. 24, fol. 170r.)

Большинство произведений Мехсети Гянджеви не сохранились. То поэтическое наследие, которое дошло до наших дней, было собрано по различным книгам и свиткам, относящихся к XIII—XVII векам, в основном из дастана «Амир Ахмед и Мехсети». Данный дастан имеет историческую основу. Помимо известного дастана, образ Мехсети был представлен как героиня романтических сказок, самой ранней из которых была «Илахи-нама» суфийского поэта Аттара из Нишапура [11, с. 85]. История повествует, что Мехсети был певцом при дворе сельджукского правителя Ахмада Санджара (начало XIII века). Похожая история описана в конце XIII века Абдаллахом Джаухари в его комментарии к «Касида-йи хаулия». Тем не менее, оно не было взято из «Илахи-нама» Аттара [11, с. 85].

Безусловно, такой яркий образ младшей современницы великого Низами не смогли не отметить в своём творчестве деятели азербайджанской культуры. Образ Мехсети Гянджеви впервые появился на азербайджанской сцене 16 августа 1942 года в спектакле по пьесе Мехти Гусейна «Низами» (на сцене Азербайджанского Государственного Драматического театра по случаю 800-летия Низами).

Образ поэтессы в качестве титульной героини стал основой пьесы азербайджанской поэтессы Кямали Агаевой «Мехсети» (премьера спектакля по пьесе К.Агаевой состоялась 24 октября 1964 года на сцене Нахичеванского Государственным Музыкальным Драматическим театра)

Среди композиторов, впервые к образу Мехсети обратился Эртогрул Джавид. Композитор намеревался создать оперу по мотивам поэмы Нигяр Рафибейли, посвященной Мехсети. В свете известных драматических социально-политических событий первой половины XX века и в связи со смертью композитора, опера «Мехсети» осталась незаконченной. Далее отметим оперу Эльнары Дадашевой. Однако опера не была поставлена на сцене, и композитор не сохранила нотный материал оперы, поэтому оперу Э.Дадашевой можно считать утраченной [4, с.130].

Таким образом, произведение композитора Пики Ахундовой «Мехсети» можно с полным основанием считать первой оперой, посвящённой великой поэтессе, поставленной на оперной сцене (автором идеи создания оперы и проекта стал Рамиль Гасымов). Премьера оперы, состоявшаяся на сцене Азербайджанского Государственного Академического Театра оперы и балета в 2019 году, и стала одним из ярких отечественных культурных проектов. Спектакль был представлен в рамках XI Международного музыкального фестиваля имени Узеира Гаджибейли. «*Уникальность данной постановки состоит в гендерном аспекте. Впервые судьба женщины-поэтессы Мехсети Гянджеви была использована в опере женщины-композитора Пике Ахундовой по либретто женщины-*

сценариста, писательницы Лейлы Гадирзаде и в постановке (и по совместительству главной исполнительницы оперы) Инары Бабаевой» [2, с. 4].

В спектакле идейный вдохновитель оперы «Мехсети» Рамиль Гасымов исполнил партии возлюбленного поэтессы Амира Ахмеда. В спектакле были задействованы Фяргана Гасымова (Ханенде), Талех Яхьяев (Султан), Фахмина Ахмедлы (Везирь), Ильгара Маджлумова (Низами), Фахри Ниджат Казим (Гонец). Музыкальное сопровождение было осуществлено симфоническим оркестром имени Ниязи под руководством заслуженного артиста Назима Гаджиалибекова и Хора имени Джахангира Джахангирова Азербайджанского Телевидения и Радио. Танцы были поставлены в хореографии Тараны Мурадовой, костюмы – Фахрии Халафовой, хормейстер Шахла Алекперова, художник-постановщик Фарид Наджафов и видеограф Дмитрий Морозов.

Драматургическая основа оперы «Мехсети»

Опера «Мехсети» - лирико-психологическая опера и принадлежит к так называемой «малой оперной форме» – камерной опере. Несмотря на одноактную структуру, по своей образно-сюжетной концепции и композиционному плану она приближается к «полнометражному» (термин В.Ванслова) оперному спектаклю.

Как отмечалось выше, сюжет оперы П.Ахундовой основан по мотивам дастана «Мехсети и Амир», созданного в XIII веке (рукописные копии дастана хранятся в Азербайджанском Институте рукописей, в Стамбуле и Лондоне). При этом последние исследования азербайджанских литературоведов показывают, что автором "Дастана" является живший в XIII веке азербайджанский поэт и ученый Абдулла Джавхари ювелир из Тебриза, а герои, в том числе поэт Амир Ахмед, Гянджинский Шах (Султан Мухаммед) и Гянджинский Шах II (Султан Махмуд), являются реальными личностями. С этой точки зрения события в упомянутых операх связаны с ними и любовью к Амиру Ахмеду, его образом жизни, окружающей средой, культурой того времени, его приемами при королевских дворах, творческими успехами поэта. Более того, персонажи дастана – Амир Ахмад, правитель Гянджи Султан Санджар нашли отражение в поэзии самой Мехсети Гянджеви:

Царским именем нарёк тебя Санджар
«Величайшей» осталась ты навеки,
Музы твой талант лелеяли в неге.
В стихах твоих любовь – священный нектар,

Твоя любовь была одна – один Поэт,
Его боготворила ангельской душой,
Он мужем был твоим – единственный родной,
Рыцарь чести и любви – Амир Ахмед [8]

Однако между эпическим и оперным либретто есть некоторые различия. Одноактная структура и сама специфика оперного жанра не позволяет раскрыть последовательное повествование дастана. Были отброшены момент рождения и обучения Мехсети и Амира Ахмеда; их первая встреча, препятствия на пути влюблённых; эпизод, отражающий раскрытие Мехсети и Ахмеда Амира в качестве искусных шахматистов; игра в шахматы и победа Амира Ахмеда над правителем, а также особенность поэтического творчества Мехсети - «маскировать» в своих рубаи секретный смысл (эквивалент поэтической смысловой загадки) который мог расшифровать только Амир Ахмед и т.д. В своей опере авторы сохранили лишь любовь Мехсети и Амира Ахмеда, их свадьбу, пленение Мехсети по приказу султана Санджара, смерть влюблённых и бессмертие любви Мехсети и Амира Ахмеда сохранившейся благодаря дастану на века.

По сути, в сюжете оперы прослеживается явная дифференциация двух миров – «счастливая любовь Мехсети и Амира Ахмеда» (в антураже восхваления Гянджи и жанрово-бытовой сцены в честь свадьбы влюблённых) и «пленения Мехсети» (чуждый мир дворцового блеска и неволи), который словно «разрезает» жизнь героини на «до» и «после».

Сама структура оперы, несмотря на одноактную составляющую, делится на четыре картины. В основе развитии драматургии сценического действия – классический любовный треугольник - Мехсети – Амир Ахмед и Султан Санджар. Хотя любовные притязания в оперном действии представлены опосредованно (нет прямого домогательства со стороны Султана, лишь желание, чтобы Мехсети осталась во дворце), на самом деле есть газель Мехсети, посвящённая данной тематике:

Тебе не удержать меня, несмотря на царский чин.
Тебе не удержать меня прикрывшись законом.
Тебе не приковать женщину к дому своему.
Женщину, чьи косы словно шёлковая цепь. [13, с. 133]

Таким образом драматургическая развитие сценического действия оперы П.Ахундовой «Мехсети» представлена: Первая картина – Экспозиция (Введение в место действия, раскрытие любви Мехсети и Амир Ахмеда); Вторая картина – Завязка действия (Представление Султана Санджара и пленение Мехсети); Третья картина – Кульминация и Развязка драмы (трио основных участников драмы – Мехсети, Амир Ахмеда и Султана Санджара); Четвёртая картина – Финал-апофеоз (Бессмертие).

Таким образом, драматургической основой оперы «Мехсети» П.Ахундовой – является «полярная конфликтность» (термин И.Топилиной). В опере содержатся два типа драматургического конфликта: центральный любовный конфликт, построенный на схеме классического любовного треугольника (Мехсети – Амир Ахмед – Султан Санджар) и психологический (внутренний) конфликт, заставляющий героиню сделать выбор между жизнью и смертью – своего рода аллегорическое воплощение конфликта между человеком и его судьбой.

Данная тенденция свидетельствует о стремлении композитора трактовать сюжет оперы в свете общечеловеческих, «вечных» конфликтов и проблем на основе событий как конкретных во времени, так и вневременных. Композитор таким подходом как бы подчёркивает, что сюжет, отражённый им в опере, актуален в любое время.

Следует отметить роль лейтмотивов в сквозном построении драматургического действия оперы. В опере П.Ахундовой присутствуют два лейтмотива – лейтмотив главной героини и лейтмотив Амира Ахмеда (второй лейтмотив можно охарактеризовать и как лейтмотив любви Мехсети и Амира Ахмеда). Как отмечает А.Гусейнли:

«*Лейтмотивы пронизывают весь музыкальный материал оперы" мастерство": они переплетаются, меняются и развиваются на протяжении всей оперы […] Повторное использование ведущих тем на разных этапах развития драмы выявляет внутренние "пружины" драматического действия, психологически обостряет его "узловые" моменты, ведет к кульминации оперы. Это помогает определить образные и эмоциональные аспекты конкретной оперной сцены. В то же время основные лейтмотивы оперы (Мехсети и Амир Ахмед), выступающие также в роли портретных характеристик, раскрывают и эмоциональный подтекст сценического действия, а в заключительной части произведения осуществляют обобщение его идейного содержания. Таким образом, применение лейтмотивов способствует подвижности, динамичному развитию сюжета, раскрывает смысл не только отдельных событий сценической деятельности, но и произведения в целом*» [2, с. 65-66]

Композиционно-драматургическая роль хора в опере «Мехсети».

Несмотря на одночастную структуру, отметим значительную роль хоровых эпизодов в плане построения драматургической композиции. (Понятие «драматургическая композиция» - это способ, с помощью которого упорядочивается драматическое произведение, как организация действия в пространстве и во времени. Более подробно данное определение раскрыто в книге Чистюхин И. «О драме и драматургии» [9]).

Как отмечает Ш.Гаджиева: «*Наряду с традиционными оперными формами такими как ария, дуэт, трио, в опере широко были использованы также хоровые сцены. Можно сказать, что хор является ведущим звеном в развитии драматургического плана всей оперы. Подчеркнём, что хоровые сцены, обрамляющие оперу, отличаются красочным колоритом. Весьма выразительным хоровым эпизодом является «Гялине бах» из первой картины. Эта сцена интересна тем, что композитор вводит сюда отрывок из мугама «Сегях», а после демонстрируется эпизод в духе азербайджанского национального танца, который становится одним из ярких номеров оперы. Мугам «Сегях», исполняющийся «ханенде», обрамляется хоровым и танцевальным эпизодом. Эти эпизоды играют своего рода роль «теснифа» и «ренга». Названные номера относятся к свадебному торжеству Мехсети и Амира Ахмеда из первой картины, представляющей собой народное веселье. Музыка отличается своей простотой и бытовым характером*» [5].

При этом смешанный хор выполняет различную драматургическую функцию в опере:

1. фоновую (вступительный хор «Çimdim Gəncə çayında» - «Искупалась в реке Гянджа» из первой картины);

2. жанрово-бытовую в виде (из первой картины «Gəlinə bax, gəlinə» - «Посмотри на невесту»);

3. комментирующую (из второй картины «Lənət sənə, Məhsəti!» - «Будь проклята ты, Мехсети!» и из третьей картины «Hərçəndi dünyada ölüm gerçəkdir» - «Хотя смерть в этом мире реальна»);

4. прославление («Yox-yox, o ölməmiş - ölmür şairlər» - «Нет, не умерла она – не умирают поэты» и «Dahilər heç vaxt, heç zaman ölməz» - «Гении никогда не умирают» из четвёртой картины). Следует отметить, что в финале (четвёртой картине) хор выступает как единственное действующее лицо, подытоживающим основную идею оперы.

Следует отметить и композиционно-драматургическую роль хора. Композитор использует драматургический приём «кольцевого обрамления» - оперы начинает и заканчиваете хоровыми номерами.

Таким образом в своём первом опыте обращение к оперному жанру Пика Ахундова продолжает линию великого Узеира Гаджибейли, в частности вершинного произведения композитора - оперы «Кёроглы». Традиция гаджибековского письма основывается на национальную ладовую основу музыкального языка; введение лейтмотивной системы, способствующей сквозному развитию оперы; наличия ярких оперных арий-портретов основных героев – Мехсети, Амир Ахмеда и Султана Санджара развёрнуты в рамках одноактной структуры хоровых сцен.

Также отметим, что несмотря на одноактную структуру оперы, композитор также воспользовалась гаджибековскими приёмами из оперы «Кёроглы», вводя такие вставные номера как «Ханенде гыз» и хореографический номер «Танец» в первой картине.

Таким образом, в опере, несмотря на одноактную структуру есть несколько смысловых линий. Это:

- Любовь и Разлука,
- Искушение и Неволя;
- Смерть и Вечность.

Общая композиция оперы «Мехсети» сочетает в себе арочную структуру и драматургически оправданное внутреннее движение от первой картины к последней, которые связано с двумя конфликтными линиями драматургии:

– в рамках классического любовного треугольника и
- внутреннего конфликта.

Эта двойственность подчеркивается наличием двух противоположных идей-символов, которые отражают противоречивые отношения человека и времени. Первый – символ преданной любви, который проходит через всю оперу, получая новую эмоциональную окраску: в первой картине звучит светло, радостно, с надеждой, во второй картине образует тревожный фон, в третьей картине создает ощущение обреченности, а в четвёртой картине приобретает фатальное звучание. Второй символ – это воплощение основной идеи оперы: идеи вечности, возрождения, преодоления Гением фатального, рокового начала.

Именно в финале оперы встаёт тема Поэт и Время — такова память культуры и память истории, семантика образов и событий, оставшихся в веках. Данная тема уже была апробирована в операх азербайджанских композиторов. Образ противостояния Поэта и Правителя уже была использована в операх «Низами» А.Бадалбейли и «Вагиф» Р.Мустафаева.

Следует отметить, что если окружающий исторический антураж оперы на фоне которого раскрывается личная драма главных героев статичен, то главные образы этого любовного треугольника через ансамблевые номера даны в динамическом развитии. При этом композитор как в раскрытии окружающей обстановки, так и в развитии сценического действия широко использует жанры традиционной музыки (мугам, танец, песни). Однако основное внимание в опере было уделено созданию тонкого психологического портрета главной героини.

Несмотря на одноактную структуру, в драматургии развития сценического действия особую роль играют хоровые номера. Начиная с первой картины до коды-апофеоза (четвёртой картины) хоровые номера выполняют различную драматургическую функцию: фоновую, жанрово-бытовую, комментирующую. В финале оперы хор становится основным и единственным действующим лицом, подытоживающим основную идею оперы.

В заключении отметим, что опера «Мехсети» стала важной страницей творчества Пике Ахундовой – первым опытом композитора в создании музыкально-сценического произведения. Проблема творчества — это органическое совмещение в единое целое объективных и субъективных, индивидуальных факторов эстетической деятельности, ибо, отражая мир, каждый талантливый Художник выражает себя. Удачный старт одноактной оперы «Мехсети», даёт надежду на дальнейшее плодотворное творчество Пике Ахундовой в сфере оперного искусства.

Литература

1. Babayeva, M. Pikə Axundovanın “Məhsəti”operası // “Musiqi dünyası” jurnalı,– Bakı: – 2019, №4 (81), –s.68-71. URL: https://anl.az/down/meqale/musiqi_dunyasi/2019/4-81/216(meqale).pdf (müraciət tarixi: 05.06.2026)

2. Hüseynli, A. Pikə Axundovanın “Məhsəti” operası: /Magistr dissertasiyası/ – Bakı: Azərbaycan Milli Konservatoriyası, – 2024. – 64 s.

3. Hüseynli, A. Pikə Axundovanın “Məhsəti” operasının dramaturgiyası // “Konservatoriya” jurnalı, – Bakı:– 2024. №2 (63), s. 58-67.

4. Rüstəmova, S.İ. Məhsəti Gəncəvi və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti // sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya/ – Gəncə: Gəncə Dövlət Universiteti, – 2022. – 170 s.

5. Гаджиева, Ш. Новый женский образ на сцене Азербайджанского театра // Электронный журнал «Harmony»? – 2019. URL: http://harmony.musigi-dunya.az/Rus/reader.asp?txtid=818&s=1 (müraciət tarixi: 05.06.2026)

6. Стихотворения Мехсети Гянджеви / Поэтический портал Натальи Лаидинен, – 2014. URL:https://laidinen.ru/stihotvorenija-mehseti-gjandzhevi/ 4 (müraciət tarixi: 05.06.2026)

7. Афет Ислам. Непокорная Мехсети на сцене // Газета «Каспий», - 2019. – 1 октября. URL:https://kaspiy.az/nepokornaya-mexseti-na-cene?ysclid=mqibevfpm72401233 (müraciət tarixi: 05.06.2026)

8. Рустамов, К. Мехсети Гянджеви //Stixi.ru.– 2021. URL: https:// stihi.ru/2021/02/20/4343 (müraciət tarixi: 05.06.2026)

9. Чистюхин, И. О драме и драматургии. – М.: Планета музыки, –2022.– 432 с.

10. De Blois, F. Persian Literature, a Bio-Bibliographical Survey. vol. v. Poetry of the Pre-Mongol Period. Second, revised edition.– London: The Royal Asiatic Society and Routledge-Curzon,– 2004.– 544 p.

11. de Bruijn J.T.P. "Mahsatī". In Bosworth, C. E.; van Donzel, E. & Pellat, Ch. (eds.). Encyclopaedia of Islam. Volume VI: Mahk–Mid (2nd ed.). Leiden: E. J. Brill., – 1991.– pp.85–86.

12. Hammond, M. Literature, 9th to 15th Century // In: Encyclopedia of Women and Islamic Cultures, vol. 1: Methodologies, Paradigms and Sources. – Leiden: Brill, – 2003. – pp. 42-50.

13. Moshiri, M. *Mille ans de poésie persane: Les poètes persanophones*. – Paris, Editions L'Harmattan, –2009,. – 238 p.

PİKƏ AXUNDOVANIN "MƏHSƏTİ" OPERASININ DRAMATURGİYASI MƏSƏLƏSİNƏ DAİR

RÜBABƏ MƏMMƏDOVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Xülasə

Müasir Azərbaycan bəstəkarı Pika Axundovanın yaradıcılığı musiqi varisliyinin unikal nümunəsidir. O, Şərqdə monumental opera janrına müraciət etmiş azsaylı qadın bəstəkarlardan biridir. P.Axundovanın əsərlərinin, o cümlədən "Məhsəti" operasının öyrənilməsinin aktuallığı, onun nümunəsində avanqard yanaşmalara müraciət etmədən milli musiqi ənənələrinin qorunub saxlanılmasının mümkünlüyünü əsaslandırmaq zərurəti ilə şərtlənir. Tədqiqatın məqsədi bir pərdəli "Məhsəti" operasının konsepsiyasını, eləcə də onun operanın kompozisiya planına təsirini araşdırmaqdır. Tədqiqatda operanın dramatik xüsusiyyətlərinin forma vəhdəti daxilində müəyyən edilməsinə imkan verən vahid musiqi təhlili metodundan istifadə edilmişdir. Dramaturgiyanın kompozisiya təhlili əsərin daxili strukturunu təhlil etməyə və onun mütənasibliyini aşkar etməyə kömək etmişdir. P. Axundovanın "Məhsəti" operasının obrazlı-dramatuji konsepsiyasının kompleksli tədqiqi araşdırmanın nəzəri əhəmiyyətini şərtləndirir. Əldə edilən nəticələr ölkə musiqişünaslığında milli ənənələrin və akademik janrların sintezinin təhlilinə mövcud yanaşmaların dərinləşməsinə töhfə verir. Tədqiqatın praktik əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, nəticələr musiqi tarixi və nəzəriyyəsinin tədrisi prosesində istifadə oluna bilər. Eyni zamanda musiqi tənqidçiləri, opera rejissorları və ifaçılar üçün metodoloji mənbədir.

Açar sözlər: Azərbaycan operası, bir pərdəli opera, Pikə Axundova, Məshəti Gəncəvi, dramaturgiya, kompozisiya.

ON THE QUESTION OF THE DRAMATURGY OF PIKA AKHUNDOVA'S OPERA "MAHSATI"

RUBABA MAMMADOVA
Doctor of Philosophy in Art Studies,
Senior Lecturer of Azerbaijan National Conservatory

Abstract

The work of contemporary Azerbaijani composer Pika Akhundova is a unique example of musical continuity. She is one of the few female composers in the East to have embraced the monumental genre of opera. The relevance of studying Akhundova's works, including the opera "Mahsati," is dictated by the need to use her example to substantiate the possibility of preserving national musical traditions without resorting to radical narrative avant-garde. The purpose of this article is to explore the figurative and dramatic concept of the one-act opera " Mahsati," as well as its influence on the opera's compositional plan. The study utilized a holistic musical analysis method, which allowed for the identification of the opera's dramatic features within the unity of form. A compositional analysis of the dramaturgy helped to dissect the internal structure of the work and reveal its proportionality. A comprehensive understanding of the figurative and dramatic concept of Akhundova's opera "Mahsati" underpins the theoretical significance of this study. The obtained results contribute to the deepening of existing approaches in Russian musicology to the analysis of the synthesis of national traditions and academic genres. The practical significance of the study lies in the fact that the results can be used in the educational process when studying the history of

Russian music, and also serve as a methodological resource for music critics, opera directors, and performers
Keywords: Azerbaijani opera, one-act opera, Pike Akhundova, Mahsati Ganjavi, drama, composition.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 05.05.2026

Qəbulolunma tarixi: 25.05.2026

MUSİQİŞÜNASLIQ
МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
MUSICOLOGY

UOT 78.071

DOI 10.65058/KODO1039

FUNCTIONAL GRAMMAR OF MODAL MUSIC: TOWARDS A UNIFIED THEORY OF MODAL ORGANIZATION

FUAD BAGHIROV*
Ph.D in Technical science
Khazar University
E-mail: fuad.baghirov@khazar.org
https://orcid.org/0009-0000-7858-4593

TURKAY ISFANDIYAROVA
Baku Music Academy
E-mail: tisfandiyarova@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-7471-6554

For sitation: Baghirov, F. Isfandiyarova, T. Functional grammar of modal music: towards a unified theory of modal organization *// Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026. Cild 28. № 2 (107), s.43-68.*

Abstract

The present study proposes a theoretical framework for representing modal music through functional organization rather than solely through acoustic or statistical properties of pitch sequences. Despite substantial historical and cultural differences, Azerbaijani mugham, Turkish makam, Indian raga, and Gregorian chant exhibit functional analogies in the organization of melodic development around stable reference points, secondary centers, characteristic trajectories, and recurrent melodic structures. Existing Music Information Retrieval (MIR) approaches primarily operate on acoustic features, pitch distributions, or statistical regularities and may therefore remain limited in capturing higher-level functional logic. To address this gap, we introduce the Functional Grammar of Modal Music (FGMM), a generalized representation in which modal melodies are modeled as trajectories through a space of functional states constrained by stylistic rules and transition structures. FGMM identifies four minimal components: a primary functional center, a secondary functional center, a developmental trajectory, and recurrent melodic patterns. The framework is formulated independently of any single musical tradition and is

* ©Fuad Baghirov, Turkay Isfandiyarova, 2026

CC BY 4.0 DEED
Attribution 4.0 International

intended to support structural analysis, automatic classification, cross-cultural comparison, and interpretable algorithmic generation. We further outline a computational pipeline and quantitative descriptors for future implementation. The study should be regarded as a conceptual and mathematical foundation for empirical validation rather than as a completed computational system. Its principal contribution is the identification of underexplored functional analogies between historically independent modal traditions and the proposal of a common representational language linking comparative musicology, MIR, and generative artificial intelligence.
Keywords: Modal music, Functional Grammar, Music Information Retrieval, Computational Musicology, Melodic Trajectories, Generative Artificial Intelligence.

1. Introduction

Modal musical traditions represent some of the most sophisticated forms of melodic organization developed in human culture. Unlike harmonic systems primarily governed by chord progressions and tonal functions, modal traditions rely on controlled melodic development within a framework of culturally established constraints and expectations [28].

Examples of such traditions include Azerbaijani mugham [15], Turkish makam [37], Indian raga [19], Gregorian chant [16], Byzantine chant [41], and Persian dastgah [12]. Despite substantial geographical separation and independent historical evolution, many of these systems exhibit striking similarities in their internal organization. Stable reference tones, secondary centers of attraction, characteristic developmental trajectories, and recurrent melodic structures appear repeatedly under different theoretical terminologies and pedagogical traditions [13; 29; 30; 32; 38].

Traditional musicology has extensively documented these systems within their respective cultural contexts. Mugham theory has been developed through the work of Hajibeyov and subsequent Azerbaijani musicologists [15; 18]. Turkish makam theory has developed a rich formal terminology including concepts such as durak, güçlü, and seyir (20; 37), while Indian musicology has described analogous notions through sa, vadi, samvadi, and pakad [5; 19]. Gregorian chant scholarship has similarly identified stable final tones, reciting tones, and characteristic melodic formulae governing modal development [1; 10].

At the same time, modern computational musicology and Music Information Retrieval (MIR) have made substantial progress in the extraction and analysis of musical information from audio signals [7; 10; 26; 35; 39]. Existing approaches successfully identify pitch contours, interval distributions, rhythmic structures, and timbral characteristics, enabling large-scale analysis and classification of musical corpora [3; 4; 11; 34].

However, an important representational gap remains.Most MIR systems operate either at the level of acoustic signals or at the level of statistical descriptions derived from pitch sequences. While highly effective for many applications, such approaches often remain limited in capturing the higher-order functional organization that musicians intuitively recognize during performance and improvisation [6; 14; 21].

An experienced mugham performer does not select the next note solely on the basis of local pitch probabilities. Likewise, a Gregorian cantor or a raga performer does not navigate a melody as an unconstrained sequence of pitch events. Musical development is instead governed by a higher-level system of functional constraints that defines which continuations are stylistically acceptable within a particular modal tradition [2; 27; 31].

The present study originates from the hypothesis that these higher-order constraints may possess a level of abstraction transcending individual musical cultures. Interestingly, similar situations arise in many scientific disciplines where apparently unrelated systems eventually reveal common underlying organizational principles.

Different musical traditions appear to optimize different aspects of human perception and social interaction. Rhythmic traditions such as marches and work songs facilitate synchronization and collective coordination, while dance music emphasizes motor entrainment and non-verbal interaction between participants. Harmonic traditions frequently organize emotional expectation through tension and resolution mechanisms.

Certain musical traditions, however, appear to pursue a different objective: the maintenance of prolonged attention through the internal development of melody itself. This category includes modal and improvisational traditions such as mugham, raga, Gregorian chant, and possibly certain forms of jazz.

Despite substantial differences in cultural origin and theoretical vocabulary, these traditions demonstrate a remarkable ability to sustain attentive listening over extended periods while relying relatively little on harmonic progression or repetitive rhythmic structures.

This observation motivated the hypothesis that musical systems solving a similar perceptual problem may converge toward similar organizational principles despite historical independence. The authors do not claim that such convergence necessarily implies common historical origin. Instead, the working assumption of the present study is that similar functional requirements may sometimes produce similar organizational solutions.

Rather than focusing primarily on differences between modal systems, we ask a complementary question:

Which organizational principles emerge repeatedly when different civilizations attempt to construct long-duration, attention-sustaining, and spiritually oriented melodic systems?

This perspective shifts the discussion from historical genealogy to functional convergence.

The central hypothesis of this paper is that several historically independent modal traditions exhibit convergent solutions to similar organizational challenges and that these solutions may be described using a common functional language.

To formalize this idea, we introduce the concept of *Functional Grammar of Modal Music (FGMM)*. Instead of representing melodies exclusively through pitch sequences or statistical distributions, FGMM models modal music as movement through a space of functional states governed by constraints and transition rules.

The proposed framework identifies four minimal functional components that appear, under different names and terminologies, in multiple modal traditions:

- a primary functional center;
- a secondary functional center;
- a characteristic developmental trajectory;
- a system of recurrent melodic patterns.

These components form the basis of a generalized representation capable of describing modal organization independently of any specific cultural tradition.
The choice of four functional components should not be interpreted as uniquely correct or theoretically complete. Nor should these components be understood as arbitrary theoretical constructs introduced solely for the purposes of the present study.

Rather, the proposed representation emerged from a comparative analysis of concepts already recognized by musicologists and practitioners within individual modal traditions. Terms such as durak, güçlü, seyir, and ajnas in Turkish makam theory [20; 37], finalis, tenor, and cadential formulae in Gregorian chant [1; 10], and sa, vadi, and pakad in Indian raga theory [5; 19; 30] have long occupied central positions within their respective theoretical systems.

The contribution of the present work lies not in introducing these functional categories themselves but in identifying their structural analogies across historically independent musical cultures and organizing them within a unified representational framework.

Unlike previous studies that primarily emphasize differences between modal systems, the present approach focuses on identifying previously underexplored functional analogies between independently evolved musical traditions.

The proposed framework is intended to support several classes of applications, including structural analysis of modal melodies, automatic classification of modal traditions, comparative

musicology, music information retrieval, and interpretable algorithmic generation of stylistically valid modal material.

Since the present work aims to identify common organizational principles rather than to analyze a particular musical corpus, the adopted methodology is comparative and conceptual rather than experimental. The following section therefore describes the logic of the comparative procedure underlying the proposed framework.

The remainder of this paper is organized as follows. Section 2 describes the comparative methodology employed in the present work. Section 3 discusses the role of structural constraints in musical systems. Section 4 examines functional analogies between major modal traditions. Section 5 introduces the Functional Grammar of Modal Music framework and its mathematical representation. Section 6 presents a computational pipeline for extracting functional representations from audio recordings. Section 7 discusses quantitative descriptors derived from FGMM and outlines possible directions for future computational implementation and empirical validation.

2. Methodology

The present work is conceptual and comparative in nature and does not rely on experimental measurements or statistical analysis of musical corpora. Instead, it adopts a comparative methodology in which recurring structural similarities across independently developed systems are examined as potential indicators of underlying organizational principles. Comparable forms of structural and convergent reasoning have been employed in comparative social research, structural anthropology, and studies of convergent evolution [9; 24; 25; 33]. Conceptual studies of this type occupy an unusual but important position in scientific development: historically, theoretical frameworks have often preceded the availability of methods capable of testing them experimentally. The methodological procedure adopted in this study consists of five sequential stages.

First, several modal traditions characterized by substantial geographical separation and largely independent historical development were selected for analysis. The primary systems considered in the present work include Azerbaijani mugham [18], Turkish makam [20; 37], Indian raga [5; 19], and Gregorian chant [1; 10].

Second, the analysis deliberately abstracts from historical terminology and focuses instead on the functional roles played by musical elements within their respective traditions. The objective is not to identify identical theoretical constructs or to imply a common historical origin, but rather to identify analogous organizational functions operating within different musical systems [28; 29].

Third, recurring structural similarities observed across multiple traditions are interpreted as potential indicators of functional convergence rather than historical borrowing. Convergent evolution is a well-established phenomenon in evolutionary studies, in which independently evolving systems exposed to similar environmental or functional constraints may develop analogous solutions [9; 24].

Fourth, these recurring functional similarities are generalized into a higher-level representational framework referred to in the present work as Functional Grammar of Modal Music (FGMM). The proposed abstraction is conceptually analogous to generative approaches that distinguish surface realizations from deeper organizational principles in both linguistics and music theory [8; 23].

Finally, the resulting framework is evaluated conceptually according to three criteria:

1. explanatory power with respect to established musicological theories and descriptions of modal traditions [1; 5; 10; 18; 20; 37];

2. compatibility with contemporary computational musicology and Music Information Retrieval methodologies [6; 7; 14; 21; 26; 34];

3. potential applicability to comparative musicology, algorithmic composition, and interpretable generative artificial intelligence, particularly in relation to higher-level models of musical structure and improvisation [23; 31].

The present study therefore does not attempt to validate the proposed framework empirically. Rather, its objective is to establish a theoretical foundation and formulate hypotheses suitable for future experimental verification. The authors consider this limitation acceptable at the present stage because the primary objective is the formulation of a representational language rather than the optimization of a particular algorithm.

Such verification may include computational analysis of musical corpora, pitch trajectory studies, physiological experiments involving listeners, and machine learning approaches aimed at recovering the proposed functional structures from real musical data.

Consequently, the contribution of the present work lies not in the presentation of experimental evidence, but in the identification of previously underexplored functional analogies and in the formulation of a generalized representational model capable of unifying multiple modal traditions within a common conceptual framework. The authors therefore position the present study as a theory-building contribution intended to precede and motivate future empirical investigations rather than replace them.

3. Constraints in Musical Systems

Music may be understood as a balance between freedom and constraint. A fully deterministic sequence quickly becomes predictable and monotonous, whereas a completely unconstrained sequence approaches randomness and loses coherence and recognizability [23; 31].

Consequently, every musical tradition develops mechanisms that restrict the space of permissible continuations while preserving sufficient flexibility for expression and creativity [27;28].

The simplest examples may be found in strongly pulse-based musical structures such as military marches, work songs, and various forms of dance music. In such systems, temporal regularity provides a major organizational constraint. Recurrent rhythmic patterns establish a predictable temporal framework within which substantial melodic variation may occur (7; 26).

Classical tonal music introduces an additional level of organization through harmonic constraints. Chord progressions, functional harmony, voice-leading principles, and cadential structures organize the range of plausible musical continuations and shape expectations regarding subsequent development [23].

Modal traditions introduce yet another type of organization. Rather than relying primarily on harmonic progression, modal systems organize melodic movement through privileged tones, characteristic pathways of development, and recurrent melodic formulae. These elements acquire tradition-specific functional roles and constrain stylistically plausible realizations of a mode [1; 5; 10; 18; 20; 37].

Importantly, these constraints are not merely theoretical prescriptions imposed externally upon performers. They have emerged through long historical processes of cultural refinement, performance practice, and transmission. Modal traditions such as mugham, makam, raga, and Gregorian chant have developed over extended historical periods through successive generations of performers, teachers, and theorists [13; 10; 18; 19; 27; 29; 38].

From this perspective, modal systems may be viewed as products of cultural evolution. This interpretation remains speculative and should be regarded primarily as a heuristic perspective rather than as an established musicological fact. One may hypothesize that melodic structures better aligned with the aesthetic, performative, and contemplative functions of a tradition were more likely to be retained, refined, and transmitted across generations, whereas less compatible structures gradually disappeared from established practice [27; 29].

Such an interpretation naturally leads to an important question: if multiple civilizations independently developed musical systems associated with sustained attention, meditation, prayer,

or prolonged spiritual practice, is it possible that common organizational principles emerged repeatedly despite differences in language, religion, and historical origin [1; 9; 10; 25; 30; 38]?

The present work is motivated precisely by this question.

The following classification is not intended as a rigorous musicological taxonomy but rather as a heuristic framework that motivated the present investigation. The proposed heuristic classification is summarized in Table 1.

Musical tradition	**Dominant organizational principle**
Marches and work songs	Collective synchronization
Rhythmic dance traditions	Group motor synchronization
Partner dance traditions (e.g., tango)	Interpersonal emotional coordination
Tonal-harmonic music	Management of expectation and resolution
Jazz improvisation	Sustained attention and expectation management
Modal spiritual traditions	Sustained contemplative attention

Table 1. Heuristic classification of musical traditions according to their dominant cognitive and social functions.

Admittedly, many musical traditions simultaneously fulfill several cognitive and social functions. The proposed classification merely highlights their dominant organizational tendencies.

Rather than emphasizing differences between modal traditions, we investigate the possibility that they may share a common functional architecture operating beneath their distinct theoretical vocabularies.

The following section examines this hypothesis through a comparative analysis of several major modal systems.

4. Functional Convergence of Modal Traditions

The comparative methodology outlined in the previous section suggests that independently evolved modal traditions may be analyzed in terms of the functional roles played by their constituent elements rather than their historical terminology.

When examined from this perspective, several striking similarities emerge between modal systems traditionally regarded as unrelated.

Azerbaijani mugham employs concepts such as mayə, melodic development through şöbələr, and characteristic melodic behavior associated with particular modal realizations [18].

Turkish makam theory formalizes functionally comparable principles through concepts such as durak, güçlü, seyir, and characteristic modal structures [20; 37].

Indian raga theory describes related functional roles through sa, vadi, samvadi, chalan, and pakad [5; 19; 30].

Gregorian chant, despite its distinct historical and theological background, likewise exhibits stable final tones, reciting tones, characteristic melodic formulae, and preferred patterns of modal development [1; 10].

The terminology differs substantially across traditions, and the present work does not imply common historical origin or direct transmission between these systems.

However, when historical vocabulary is replaced by functional interpretation, four recurrent organizational principles appear repeatedly.

4.1 Primary Functional Center

Every examined modal tradition contains one or more privileged reference tones that serve as points of stability and resolution.

These include mayə in mugham, durak in makam, finalis in Gregorian chant, and sa in Indian raga.

The melodic trajectory repeatedly returns to these tones, which function as anchors for perception and orientation.

4.2 Secondary Functional Center

In addition to the principal center, modal systems frequently contain secondary points of attraction that organize larger sections of melodic development.

Examples include güçlü in makam theory, reciting tones in Gregorian chant, and vadi in Indian raga.

Although their exact theoretical status varies, their functional role appears remarkably similar.

4.3 Characteristic Developmental Trajectory

Modal systems rarely permit arbitrary movement between pitches.

Instead, they define preferred directions of development and characteristic sequences of exploration and return.

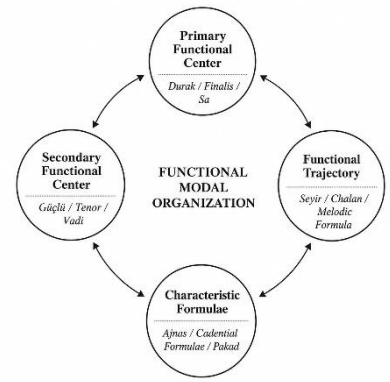
The Turkish concept of seyir represents perhaps the clearest explicit formulation of this principle, although analogous concepts can be identified in mugham development, raga chalan, and Gregorian melodic formulae.

4.4 Recurrent Melodic Patterns

Finally, all examined traditions employ recognizable melodic fragments, formulae, or motifs associated with particular modal identities.

Examples include ajnas in makam traditions, pakad in Indian raga, characteristic cadential formulae in Gregorian chant, and modal phrase structures in mugham performance practice.

These patterns contribute to stylistic recognition and continuity across performances. The four recurrent components and their functional analogies across modal traditions are summarized in Figure 1.



The repeated appearance of these four functional principles across historically independent modal traditions suggests the existence of a deeper level of musical organization that transcends local terminology and theoretical schools.

The present work refers to this common organizational layer as the Functional Grammar of Modal Music.

The following section introduces this framework formally.

5. Functional Grammar of Modal Music

The comparative analysis presented in the previous section suggests the existence of a common functional layer underlying several historically independent modal traditions.

The present work refers to this layer as the *Functional Grammar of Modal Music (FGMM).*

The term *grammar* is used here deliberately and draws on generative approaches in linguistics and music theory, in which complex structures are understood not merely as collections of elements but in terms of rules and principles governing their organization and permissible relations [8; 23].

Similarly, modal music may be viewed not simply as a sequence of pitches but as a constrained trajectory evolving within a space of permissible functional states.

Under this interpretation, individual notes cease to be the primary objects of analysis. Instead, the primary objects become the functional roles performed by musical events within the evolving structure of the melody.

FGMM proposes that modal organization can be represented through four minimal functional components:

1. Primary Functional Center;
2. Secondary Functional Center;
3. Developmental Trajectory;
4. Characteristic Melodic Patterns.

Together, these components define the functional state of the musical system at any given moment.

5.1 The Primary Functional Center

The Primary Functional Center acts as the principal point of stability and perceptual orientation. It serves as the ultimate destination of melodic resolution and provides long-term structural coherence.

Examples include *mayə* in Azerbaijani mugham [18], *durak* in Turkish makam [20;37], *finalis* in Gregorian chant [1; 10], and *sa* in Indian raga [5; 19].

The melodic trajectory repeatedly returns to this functional center, which acts as an anchor for both performer and listener.

5.2 Secondary Functional Center

The Secondary Functional Center introduces an intermediate level of organization. It creates local regions of stability and enables the construction of larger-scale musical forms.

Examples include *güçlü* in Turkish makam theory [20; 37], *reciting tones* in Gregorian chant [1; 10], and *vadi* in Indian raga [5; 19].

Although their exact theoretical interpretation differs between traditions, their functional role appears remarkably similar: they organize larger melodic sections and facilitate transitions between different regions of the modal space.

5.3 Functional Trajectory

The Developmental Trajectory defines preferred directions of melodic motion and constrains the order in which different regions of the modal space are explored.

5.4 Characteristic Patterns

Characteristic Patterns constitute local grammatical structures associated with modal identity.

Unlike individual notes, these patterns represent higher-order melodic entities recognized by performers and listeners as stylistic markers of a particular tradition.

Examples include ajnas in makam traditions, pakad in Indian raga, cadential formulae in Gregorian chant, and characteristic phrase structures in mugham performance practice.

Such patterns constrain local melodic realization while preserving substantial freedom for improvisation.

Importantly, FGMM does not prescribe the use of specific pitches, intervals, or scales. Instead, it operates at a higher level of abstraction describing relationships between functional entities rather than acoustic events themselves.

This distinction allows the same representational framework to be applied to modal traditions possessing very different pitch systems and tuning practices. The resulting representation may therefore be interpreted as a form of functional state space in which musical development corresponds to movement between regions characterized by different functional properties. Such an interpretation naturally connects traditional musicology with modern computational approaches including Music Information Retrieval, sequence modeling, and generative artificial intelligence. Most importantly, FGMM shifts the focus of analysis from the question: *"Which note follows next?"* to the more fundamental question: *"Which functional transition is permitted or preferred within the current modal context?"* This change of perspective constitutes the principal theoretical contribution of the present work.

The musical state may therefore be represented by a four-component functional state description. In the present conceptual formulation, these components should be understood as classes of state variables rather than necessarily as scalar coordinates of a Euclidean four-dimensional space.

$$S(t) = \left(C_p(t), C_s(t), T(t), P(t)\right)$$

Where:

C_p— Primary Functional Center,

C_s— Secondary Functional Center,

T— Functional Trajectory,

P— Characteristic Patterns.

Conceptually, this representation draws on the state-space perspective of analytical mechanics, in which the evolving condition of a system is described through a set of variables subject to structural constraints (Lanczos, 1986).

The modal melody may then be represented as a trajectory through the resulting functional state space:

$$\Gamma: S(t_0) \rightarrow S(t_f)$$

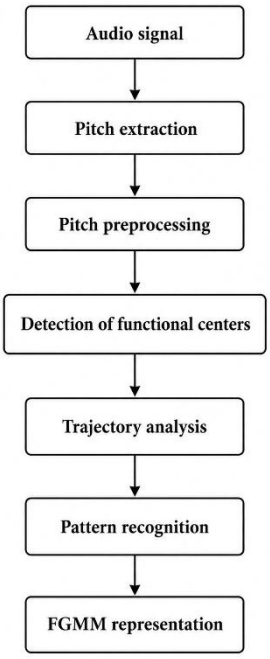
Future studies may reveal additional dimensions necessary for describing more specialized traditions or hybrid musical forms.

6. Computational Representation of FGMM

While the Functional Grammar of Modal Music is introduced as a conceptual representation of modal organization, its ultimate value depends on its applicability to computational analysis.

The central idea of the proposed framework is that functional structure is not directly observable in the audio signal itself but emerges progressively through multiple levels of abstraction.

The proposed computational pipeline is illustrated in Figure 2.



At the lowest level, the system operates on the raw audio signal obtained from recordings of modal performances.

The first processing stage consists of pitch extraction, during which the continuous audio waveform is transformed into a time-dependent pitch representation using pitch-tracking algorithms commonly employed in Music Information Retrieval research [6; 26; 34].

The resulting pitch sequence provides a symbolic description of melodic movement while preserving temporal information required for subsequent analysis.

The next stage involves the identification of functional centers. Statistical concentration of pitch occurrences, phrase endings, sustained note durations, and recurrent points of melodic return may serve as cues for detecting primary and secondary functional centers within a performance [6; 21; 34].

Once functional centers have been identified, the melodic trajectory may be analyzed in terms of movement between these regions of attraction rather than in terms of isolated pitch events.

This transformation represents one of the principal conceptual shifts introduced by FGMM. Instead of asking which note follows another note, the framework asks which functional region follows another functional region.

The subsequent stage involves the identification of characteristic melodic patterns associated with the modal identity of the performance.

These patterns may include cadential formulae in Gregorian chant [1; Hiley, 10], characteristic transitions and melodic gestures in makam traditions [20; 37], and recurrent identifying phrases in Indian raga [5; 19]. Such structures may function as markers of modal and stylistic identity within their respective traditions.

The resulting representation constitutes the Functional Grammar of Modal Music itself.

At this level, a modal performance is no longer represented as a sequence of pitches but as a trajectory through a space of functional states and transitions.

Such a representation naturally supports several classes of computational applications.

Structural analysis becomes possible through quantitative characterization of functional trajectories.

Automatic classification may exploit differences in functional organization between modal traditions.

Comparative musicology may investigate similarities and differences between independently evolved musical systems.

Finally, generative algorithms may use functional constraints to produce stylistically coherent melodic material while preserving the internal logic of a given tradition.

The authors emphasize that the present work does not claim that all elements of this pipeline are currently solved problems.

Rather, the objective is to establish a computational roadmap linking existing MIR techniques with higher-level representations traditionally employed by performers and musicologists.

In this sense, FGMM may be viewed as an intermediate representational layer situated between acoustic signal processing and musical cognition.

7. Quantitative Measures in Functional Modal Space

The Functional Grammar of Modal Music introduces a representation of modal melodies in terms of functional states and transitions rather than individual pitch events.

Such a representation naturally allows the introduction of quantitative descriptors characterizing the structure and behavior of modal trajectories.

Unlike conventional Music Information Retrieval approaches that primarily operate on pitch distributions or interval statistics, FGMM descriptors are intended to quantify higher-order organizational properties of modal development.

7.1 Functional Entropy

One possible descriptor is functional entropy. Following Shannon's information-theoretic formulation of entropy as a measure of uncertainty over a probability distribution [36], we propose applying an analogous measure to the distribution of permissible functional transitions.

At any given moment during a performance, a performer may possess multiple permissible continuations consistent with the underlying modal grammar.

Some modal contexts permit only a small number of acceptable continuations, whereas others allow considerably greater freedom.

Functional entropy may therefore be interpreted as a measure of uncertainty associated with the next permissible transition within the current modal context.

$$H(S_t) = -\sum_i p_i \log p_i$$

where p_i - is the probability of a valid transition.

Low entropy corresponds to highly constrained situations characterized by strong expectations regarding subsequent development.

High entropy corresponds to regions of increased improvisational freedom and structural variability.

7.2 Center Stability

Another important descriptor is the stability of functional centers.

Certain modal traditions maintain a strong attraction toward the primary functional center, whereas others exhibit extended exploration of secondary regions before eventual resolution.

Center stability may therefore quantify the relative strength of attraction associated with different functional regions within the modal space.

7.3 Trajectory Complexity

Modal traditions differ substantially in the complexity of their developmental trajectories.

Some traditions employ relatively direct movements between functional regions, whereas others involve long excursions, nested structures, and multiple intermediate stages.

Trajectory complexity may therefore provide a quantitative characterization of modal development independent of the specific pitch inventory employed by a given tradition.

7.4 Pattern Density

Characteristic melodic patterns constitute an important component of modal identity.

The density, diversity, and recurrence frequency of such patterns may provide additional descriptors useful for classification and comparative analysis.

7.5 Predictability

Predictability represents another potentially useful measure.

Musical systems differ in the degree to which future development may be anticipated by experienced listeners.

Excessive predictability may lead to monotony, whereas insufficient predictability approaches randomness and reduces coherence.

Modal traditions appear to operate within an intermediate region balancing novelty and expectation.

7.6 Functional Distance Between Modal Systems

The proposed representation also permits the definition of distances between modal traditions.

Rather than comparing scales or interval structures directly, FGMM allows comparison of functional organization itself.

Two modal systems may therefore differ substantially in pitch content while exhibiting surprisingly similar functional architectures.

Conversely, systems sharing similar scales may display entirely different developmental grammars.

7.7 Variational Interpretation of Modal Development

An intriguing interpretation emerges when modal development is viewed through the perspective of variational principles in analytical mechanics. In this tradition, the motion of a system may be represented in a configuration space defined by generalized coordinates and constraints, while variational methods consider admissible changes in the system's trajectory (Lanczos, 1986). To the authors' knowledge, an explicit analogy between this variational framework and modal development has not previously been explored in computational musicology.

Under such an interpretation, the performer does not choose notes individually but rather navigates through a space of permissible trajectories defined by the modal grammar. The proposed analogy is summarized in Table 2

Analytical Mechanics	**Functional Modal Music**
Generalized coordinates (q_i)	Functional state variables
State space	Functional modal space
Constraints	Modal grammar
Admissible variations	Permissible local continuations
Trajectory $q(t)$	Melodic trajectory Γ
Action functional $S[q]$	Stylistic functional $J[\Gamma]$
Principle of stationary action	Principle of stylistic optimality

Table 2. Analogy between variational mechanics and modal development.

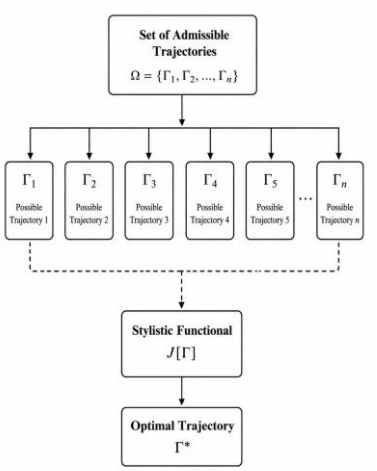
$\Gamma_1, \Gamma_2 \ldots \Gamma_n$

denote all valid continuations.

$\Gamma^* = \arg opt_\Gamma J[\Gamma]$

where $J[\Gamma]$denotes an unknown stylistic functional encoding accumulated aesthetic, cognitive, and historical preferences of the tradition.

This variational interpretation is illustrated in Figure 3.



At any given moment, a performer is typically faced with multiple stylistically acceptable continuations. The actual melodic trajectory represents only one realization among many possible alternatives.

A similar cognitive mechanism may be observed in other improvisational and interactive practices. An experienced tango dancer, for example, does not select movements independently but continuously evaluates a set of admissible continuations constrained by rhythm, partner position, balance, and stylistic conventions, ultimately selecting one trajectory among many possible alternatives.

The present work suggests that modal improvisation may operate according to a comparable principle, where the performer navigates a space of stylistically admissible melodic trajectories rather than selecting isolated notes independently.

The observed trajectory may therefore be viewed as a path minimizing or optimizing an unknown functional encoding the accumulated aesthetic, stylistic, and historical preferences of the musical tradition.

Importantly, the present work does not attempt to specify the mathematical form of this functional. Indeed, one may speculate that such a functional could be too complex to derive analytically and might instead be recoverable only through machine learning from sufficiently large musical corpora.

Instead, it is hypothesized that modern machine learning methods may be capable of recovering such structures directly from sufficiently large corpora of performances.

In this sense, FGMM may provide the state space within which the hidden objective function governing modal development operates.

7.8 Implications for Generative Artificial Intelligence

The variational interpretation naturally suggests a new approach to algorithmic composition and generative artificial intelligence.

Instead of generating melodies through local statistical continuation of pitch sequences, future systems may generate trajectories satisfying the functional constraints of a given modal tradition.

Such an approach would allow artificial systems not merely to imitate existing melodies but potentially to participate in the same functional grammar that guided generations of performers and composers.

The authors emphasize that this possibility should not be interpreted as an attempt to replace human creativity.

Rather, the objective is to understand, preserve, and formalize the accumulated musical knowledge embedded within centuries of cultural evolution.

8. Discussion

The proposed Functional Grammar of Modal Music should not be interpreted as a replacement for existing musicological theories or as an attempt to reduce rich musical traditions to a small set of computational descriptors.

Rather, FGMM is intended as an additional representational layer situated between low-level acoustic features and high-level musical cognition.

The central idea of the framework is that modal traditions may share common organizational principles despite substantial differences in terminology, tuning systems, historical development, and cultural context.

From this perspective, the proposed framework is conceptually closer to comparative linguistics or comparative anatomy than to conventional music classification approaches.

Languages may differ dramatically in vocabulary and grammar while still exhibiting common structural principles. Similarly, biological organisms may evolve independently while converging toward analogous functional solutions.

The present work suggests that modal musical traditions may exhibit a comparable form of functional convergence.

An important consequence of this interpretation concerns improvisation.

Experienced performers rarely select individual notes in isolation. Instead, musical decisions appear to be guided by internalized representations of permissible trajectories, characteristic gestures, and functional regions within the modal space.

FGMM may therefore be interpreted not only as a computational representation but also as a possible approximation of cognitive mechanisms employed during modal improvisation. Whether human performers explicitly represent such structures consciously remains an open question.

Another implication concerns the relationship between musicology and artificial intelligence.

Recent generative models have made substantial progress in capturing long-range musical structure and providing high-level control over symbolic music generation [17; 40]. However, these advances do not in themselves provide an explicit representation of tradition-specific functional roles such as primary and secondary centers, characteristic developmental trajectories, and recurrent modal patterns. FGMM is proposed as a complementary functional layer that may improve the interpretability and controllability of modal music generation.

The framework may also contribute to preservation of intangible cultural heritage.

Many modal traditions are transmitted primarily through oral pedagogy and master-apprentice relationships.

Formal representation of their underlying organizational principles may facilitate documentation, comparative analysis, education, and digital preservation without replacing traditional performance practice.

The authors acknowledge several limitations of the present study.

First, the proposed framework has not yet been validated using large musical corpora.

Second, the proposed set of four functional components should not be interpreted as necessarily complete or universally minimal. The present formulation should therefore be regarded as a first approximation rather than a definitive taxonomy of modal organization.

Additional functional dimensions may emerge as the framework is applied to a broader range of modal traditions.

Third, the present work intentionally focuses on melodic organization and therefore does not address rhythmic structure, timbral characteristics, textual content, or performance practice, all of which may play important roles in modal identity.

These limitations should be regarded not as weaknesses of the approach but rather as directions for future investigation.

The authors therefore view FGMM as a theory-building contribution intended to stimulate empirical research rather than as a completed theory of modal music.

9. Conclusion

The present work introduced the concept of Functional Grammar of Modal Music (FGMM), a generalized framework for representing modal musical traditions in terms of functional states, constraints, and transitions.

By shifting attention from individual pitch events toward higher-level organizational principles, the proposed approach seeks to bridge the gap between traditional musicology, computational analysis, and generative artificial intelligence.

Comparative analysis suggests that several historically independent modal traditions, including mugham, makam, raga, and Gregorian chant, may share a common functional architecture despite substantial differences in terminology and historical development.

The framework identifies four recurrent organizational components: a primary functional center, a secondary functional center, a developmental trajectory, and a system of characteristic melodic patterns.

Together, these components form the basis of a generalized representational language for modal organization.

The study further proposes that modal development may be interpreted as movement through a space of permissible trajectories governed by functional constraints.

This perspective opens new possibilities for structural analysis, automatic classification, cross-cultural comparison, and algorithmic generation of stylistically coherent modal material.

The proposed framework remains theoretical and requires empirical validation through computational analysis of musical corpora and machine learning approaches capable of recovering functional structures directly from musical data.

Nevertheless, the authors believe that the identification of previously underexplored functional analogies between independent modal traditions represents a promising direction for future research at the intersection of musicology, cognitive science, and artificial intelligence.

Figure Captions and Alt Text

Figure 1 Caption: Functional convergence of modal traditions and the four fundamental components of modal organization.

Figure 1 Alt Text: Circular scheme linking primary and secondary functional centers, functional trajectory, and characteristic formulae as four interacting components of modal organization across different traditions.

Figure 2 Caption: Computational pipeline for transforming audio recordings into Functional Grammar of Modal Music representations.

Figure 2 Alt Text: Vertical pipeline progressing from audio signal through pitch extraction, pitch preprocessing, functional-center detection, trajectory analysis, and pattern recognition to an FGMM representation.

Figure 3 Caption: Variational interpretation of modal development. Among multiple stylistically admissible trajectories, the performed melody corresponds to an optimal trajectory with respect to an implicit stylistic functional.
Figure 3 Alt Text: Multiple admissible melodic trajectories are evaluated by an implicit stylistic functional, which selects an optimal trajectory from the set of stylistically permissible alternatives.

References

1. Apel, W. (1958). *Gregorian chant*. Indiana University Press.

2. Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.

3. Böck, S., Krebs, F., & Schedl, M. (2012). Evaluating the online capabilities of onset detection methods. In *Proceedings of the 13th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2012)* (pp. 49–54).

4. Böck, S., Krebs, F., & Widmer, G. (2016). Joint beat and downbeat tracking with recurrent neural networks. In *Proceedings of the 17th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2016)* (pp. 255–261).

5. Bor, J., Rao, S., van der Meer, W., & Harvey, J. (1999). *The raga guide: A survey of 74 Hindustani ragas*. Nimbus Records.

6. Bozkurt, B. (2008). An automatic pitch analysis method for Turkish maqam music. *Journal of New Music Research, 37*(1), 1–13. https://doi.org/10.1080/09298210802259520

7. Casey, M. A., Veltkamp, R., Goto, M., Leman, M., Rhodes, C., & Slaney, M. (2008). Content-based music information retrieval: Current directions and future challenges. *Proceedings of the IEEE, 96*(4), 668–696. https://doi.org/10.1109/JPROC.2008.916370

8. Chomsky, N. (1957). *Syntactic structures*. Mouton.

9. Conway Morris, S. (2003). *Life's solution: Inevitable humans in a lonely universe*. Cambridge University Press.

10. Downie, J. S. (2003). Music information retrieval. *Annual Review of Information Science and Technology, 37*(1), 295–340. https://doi.org/10.1002/aris.1440370108

11. Eronen, A., & Klapuri, A. (2000). Musical instrument recognition using cepstral coefficients and temporal features. In *Proceedings of the IEEE International Conference on*

Acoustics, Speech, and Signal Processing (ICASSP 2000) (Vol. 2, pp. 753–756). https://doi.org/10.1109/ICASSP.2000.861820

12. Farhat, H. (1990). *The dastgāh concept in Persian music*. Cambridge University Press.

13. Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. VWB–Verlag für Wissenschaft und Bildung.

14. Gulati, S., Serrà, J., Ishwar, V., & Serra, X. (2014). Mining melodic patterns in large audio collections of Indian art music. In *2014 Tenth International Conference on Signal-Image Technology and Internet-Based Systems (SITIS)* (pp. 264–271). IEEE. https://doi.org/10.1109/SITIS.2014.73

15. Hajibeyov, U. (1985). *Principles of Azerbaijan folk music* (G. Bairamov, Trans.; A. Huseinov, Trans. Ed.; E. Eldarova, Ed.). Yazıçı.

16. Hiley, D. (1993). *Western plainchant: A handbook*. Oxford University Press.

17. Huang, C.-Z. A., Vaswani, A., Uszkoreit, J., Shazeer, N., Simon, I., Hawthorne, C., Dai, A. M., Hoffman, M. D., Dinculescu, M., & Eck, D. (2019). Music Transformer: Generating music with long-term structure. *International Conference on Learning Representations*.

18. Huseynova, A. (2016). *Music of Azerbaijan: From mugham to opera*. Indiana University Press.

19. Jairazbhoy, N. A. (1971). *The rāgs of North Indian music: Their structure and evolution*. Popular Prakashan.

20. Karadeniz, M. E. (2013). *Türk mûsikîsinin nazariye ve esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

21. Koduri, G. K., Gulati, S., Rao, P., & Serra, X. (2012). Rāga recognition based on pitch distribution methods. *Journal of New Music Research, 41*(4), 337–350. https://doi.org/10.1080/09298215.2012.731041

22. Lanczos, C. (1986). *The variational principles of mechanics* (4th ed.). Dover Publications.

23. Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.

24. Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural anthropology*. Basic Books.

25. McGhee, G. R. (2011). *Convergent evolution: Limited forms most beautiful*. MIT Press.

26. Müller, M. (2015). *Fundamentals of music processing: Audio, analysis, algorithms, applications*. Springer.

27. Nettl, B. (1974). Thoughts on improvisation: A comparative approach. *The Musical Quarterly, 60*(1), 1–19. https://doi.org/10.1093/mq/LX.1.1

28. Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts* (2nd ed.). University of Illinois Press.

29. Nettl, B., & Russell, M. (Eds.). (1998). *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. University of Chicago Press.

30. Powers, H. S., & Widdess, R. (2001). India, subcontinent of. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed.). Macmillan.

31. Pressing, J. (1988). Improvisation: Methods and models. In J. A. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition* (pp. 129–178). Oxford University Press.

32. Racy, A. J. (2004). *Making music in the Arab world: The culture and artistry of ṭarab*. Cambridge University Press.

33. Ragin, C. C. (1987). *The comparative method: Moving beyond qualitative and quantitative strategies*. University of California Press.

34. Salamon, J., Gómez, E., Ellis, D. P. W., & Richard, G. (2014). Melody extraction from polyphonic music signals: Approaches, applications, and challenges. *IEEE Signal Processing Magazine, 31*(2), 118–134. https://doi.org/10.1109/MSP.2014.2306201

35. Serra, X., Bresin, R., & Camurri, A. (2007). Sound and music computing: Challenges and strategies. *Journal of New Music Research, 36*(3), 185–190. https://doi.org/10.1080/09298210701877741

36. Shannon, C. E. (1948). A mathematical theory of communication. *The Bell System Technical Journal, 27*, 379–423, 623–656.

37. Signell, K. L. (1977). *Makam: Modal practice in Turkish art music*. Asian Music Publications.

38. Touma, H. H. (1996). *The music of the Arabs*. Amadeus Press.

39. Typke, R., Wiering, F., & Veltkamp, R. C. (2005). A survey of music information retrieval systems. In *Proceedings of the 6th International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR 2005)* (pp. 153–160).

40. von Rütte, D., Biggio, L., Kilcher, Y., & Hofmann, T. (2022). FIGARO: Generating symbolic music with fine-grained artistic control. *arXiv*. https://doi.org/10.48550/arXiv.2201.10936

41. Wellesz, E. (1961). *A history of Byzantine music and hymnography* (2nd ed., rev. and enl.). Oxford University Press.

MODAL MUSİQİNİN FUNKSİONAL QARAMMATİKASI: MODAL TƏŞKİLATLANMANIN VAHİD NƏZƏRİYYƏSİNƏ DOĞRU

FUAD BAĞIROV
Xəzər Universiteti

TÜRKAN İSFƏNDİYAROVA
Bakı Musiqi Akademiyası

Xülasə

Təqdim olunan araşdırmada səs ucalığı ardıcıllığının akustik və ya statistik xüsusiyyətlərinə görə əsaslandırılan modal musiqinin funksional təşkilatlanmasına dair nəzəri konsept təklif olunur. Əhəmiyyətli tarixi və mədəni fərqlərə baxmayaraq, Azərbaycan muğamı, türk məqamı, hind raqası və qriqorian nəğməsi dayaq tonları, ikinci dərəcəli dayaq mərkəzləri, xarakterik trayektoriyalar və təkrarlanan strukturlar ətrafında melodik inkişafın təşkilində funksional analogiyalar nümayiş etdirir. Musiqi məlumatlarının tədqiqi sahəsində mövcud yanaşmaların əksəriyyəti akustik xüsusiyyətlər, səs yüksəkliyinin paylanması və ya statistik qanunauyğunluqlarla işləyir. Məqalənin məqsədi modal musiqinin funksional qrammatikasını (FGMM – Functional Grammar of Modal Music) təqdim etməkdir ki, məqalə müəllifləri dörd minimal komponenti – ilkin funksional mərkəz, ikinci dərəcəli funksional mərkəz, inkişaf trayektoriyası və təkrarlanan melodik patternləri fərqləndirərək, modal musiqinin funksional qrammatikasını (FGMM) daxil edirlər. Bu metod hər hansı bir konkret musiqi ənənəsindən asılı olmayaraq işlənib hazırlanmışdır və struktur analizi, avtomatik təsnifatı, mədəniyyətlərarası müqayisəni, elecə də interpretasiya oluna bilən alqoritmik generasiyanı dəstəkləmək daşıyır. Təklif olunan metod tam başa çatdırılmış hesablama sistemi kimi deyil, empirik yoxlama üçün konseptual baza kimi nəzərdən keçirilməlidir. O, tarixi baxımdan bir-birindən asılı olmayan modal ənənələr arasında az öyrənilmiş funksional analogiyaların üzə çıxarılmasına yönəlmişdir.

Açar sözlər: modal musiqi, funksional qrammatika, musiqi məlumatlarının axtarışı, hesablama musiqişünaslığı, melodik trayektoriyalar, generativ süni intellekt.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ГРАММАТИКА МОДАЛЬНОЙ МУЗЫКИ: НА ПУТИ К ЕДИНОЙ ТЕОРИИ МОДАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

ФУАД БАГИРОВ
Университет Хазар

ТУРКАН ИСФАНДИЯРОВА
Бакинская Музыкальная Академия

Резюме

В настоящем исследовании предлагается теоретическая основа для функциональной организации модальной музыки на основе акустических или статистических свойств звуковысотной последовательностей. Несмотря на существенные исторические и культурные различия, азербайджанский мугам, турецкий макам, индийская рага и григорианское пение демонстрируют функциональные аналогии в организации мелодического развития вокруг опорных тонов, вторичных опорных центров, характерных траекторий и повторяющихся мелодических структур. Существующие подходы к

исследованию музыкальной информации (MIR) в большинстве своем работают с акустическими характеристиками, распределением звуковысотности или статистическими закономерностями, на этом основании оставаться ограничены в охвате функциональной логики более высокого уровня. Для решения этой проблемы авторы статьи вводят функциональную грамматику модальной музыки (FGMM), выделяя четыре минимальных компонента: первичный функциональный центр, вторичный функциональный центр, траекторию развития и повторяющиеся мелодические паттерны. Данный метод разработан независимо от какой-либо отдельной музыкальной традиции и предназначен для поддержки структурного анализа, автоматической классификации, межкультурного сравнения и интерпретируемой алгоритмической генерации. Предлагаемый метод следует рассматривать как концептуальную и математическую основу для эмпирической проверки, а не завершенную вычислительную систему. Он направлен на выявление малоизученных функциональных аналогий между исторически независимыми модальными традициями.

Ключевые слова: модальная музыка, функциональная грамматика, поиск музыкальной информации, вычислительная музыковедение, мелодические траектории, генеративный искусственный интеллект.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 01.06.2026

Qəbulolunma tarixi: 15.06.2026

BƏDİİ MƏDƏNİYYƏT
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ARTISTIC CULTURE

UOT 745/749
DOİ 10.65058/DJEP5829

MİLLİ GEYİM TARİXİ MƏNBƏ KİMİ

NİGAR ABBASOVA*
Azərbaycan Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı
E-mail: nr.samedova@mail.ru
https://orcid.org/0009-0006-6190-9594

Sitatgətirmək üçün: Abbasova, N. Milli geyim tarixi mənbə kimi // Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026. Cild 28. № 2 (107), s.69-77.

Xülasə
Tədqiqatın aktuallığını ənənəvi geyimlərin sadəcə gündəlik əşya kimi deyil, həm də mühüm sosial-mədəni kod və tarixi yaddaşın maddi daşıyıcısı kimi qəbul edilməsinin zərurəti ilə müəyyən olunur. Bu aspektdən məqalədə milli geyimlər tarixi mənbə kimi araşdırılır. Tədqiqatın məqsədi geyimi müxtəlif ölkə və xalqların tarixini əks etdirən əsas amil kimi, onun geyim formalarındakı təzahürləri aspektində təhlil etməkdir. Araşdırmada kostyumun tarixi mənbə kimi mahiyyətinin hərtərəfli açılması üçün metodoloji əsas olaraq, geyim artefaktını tarix və mədəniyyət faktı kimi qəbul edən hermenevtik-fenomenoloji ənənənin aparıcı istiqamətlərinə istinad olunmuşdur. Bu yanaşma kostyumda obyektivləşdirilmiş maddi və sosial-mədəni fonu yenidən qurmağa imkan vermişdir. Beləliklə, kostyumun tarixi mənbə kimi səciyyələndirilməsi, onun məqsədyönlü təsviri və müvafiq xassələri əsasında, istənilən geyim kompleksinə münasibətdə invariant xarakter daşıyan dörd səviyyəli informasiya modelini müəyyən etməyə və ətraflı araşdırmağa imkan yaradır. Bu səviyyələr bir-birindən təcrid olunmur, əksinə, çox vaxt bir səviyyədə olan məlumatlar mətnin digər informativ hissəsinin mənasını başa düşmək üçün açar rolunu oynayır. Tədqiqatın nəzəri əhəmiyyəti tədqiqatda milli geyimlərin retrospektiv təhlili və dekonstruksiyası prinsiplərinin konseptual əsasda tətbiqinə imkan yaratması ilə müəyyən olunur. Araşdırmanın praktiki əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, əldə olunan mühüm nəticələr muzey ekspertizası, tarixi rekonstruksiya, teatr və kino sənayəsi, habelə tarixi məlumatlara əsaslanaraq etnik geyimləri hazırlayan müasir dizayner-rəssamlara metodik vəsait kimi gərəkli ola bilər.
Açar sözlər: kostyum, tarixi mətn, Qarabağ regionu, etnik, kulturoloji aspekt, semiotik təhlil.

* © Nigar Abbasova, 2026

CC BY 4.0 DEED
Attribution 4.0 International

Giriş

Sənətşünasıq elmində ənənəvi geyimlərin sadəcə gündəlik məişət əşyası kimi deyil, həm də mühüm sosial-mədəni kod və tarixi yaddaşın maddi daşıyıcısı kimi qəbul edilməsi və tədqiqi zərurəti təqdim olunan araşdırmanın aktuallıq dərəcəsini müəyyən edən əsas amillərdən biridir. XXI əsrdə mədəni unifikasiya təhlükəsi yaşanan bir dövrdə milli geyimlərin etnik kimliyin qorunması işində xüsusi önəmi üzə çıxır. Çünki milli geyim xalqın fəlsəfi dünyagörüşünün, dini-mifoloji təfəkkürünün və maddi mədəniyyətinin unikal sintezidir. Tədqiqatın məqsədi geyimi müxtəlif ölkə və xalqların tarixini əks etdirən əsas amil kimi, onun geyim formalarındakı təzahürləri aspektində təhlil etməkdir. Araşdırmada kostyumun tarixi mənbə kimi mahiyyətinin hərtərəfli açılması üçün metodoloji əsas olaraq, geyim artefaktını tarix və mədəniyyət faktı kimi qəbul edən hermenevtik-fenomenoloji ənənənin aparıcı istiqamətlərinə istinad olunmuşdur. Bu metodoloji yanaşma kostyumda obyektivləşdirilmiş maddi və sosial-mədəni fonu yenidən qurmağa imkan vermişdir.

Tədqiqatda kostyumun tarixi mənbə kimi konseptuallaşdırılması məqsədilə istənilən geyim kompleksinə münasibətdə invariant xarakter daşıyan dörd səviyyəli informasiya modelinin elmi cəhətdən əsaslandırılmasına ilk dəfə olaraq cəhd edilir. Bir-birindən təcrid olunmayan, çox vaxt bir səviyyədə olan məlumatların mətnin digər informativ hissəsinin mənasını başa düşmək üçün açar olan həmin informativ səviyyəyər sənətşünaslıq elmi kontekstində sistəmli təhlilə cəlb olunur.

Material və metodlar

Tədqiqatda xarici ölkə alimləri A. Jiyenbekova, T.Makarova, Y.Vasilyeva, R.Kurdyumovanın tədqiqatları mühüm metodoloji baza rolunda çıxış etmişdir. Belə ki, tədqiqatlarında kostyuma fəlsəfi və semiotik prizmadan yanaşan qazax alimi A. Jiyenbekova [2] geyimi informasiya-işarə sistemi kimi təqdim edərək elmi dövriyyəyə onun kodlaşdırma və deşifrəetmə metodologoyasını gətirmişdir. Kostyum semiotikası üzrə rusiya tədqiqatçısı T.Makarova [5] milli geyimi informasiya daşıyıcısı kimi təqdim etməklə geyimin məlumat səviyyələri üzrə sistemləşdirmək üçün mühüm elmi mənbədir. Dəb fəlsəfəsi və sənətşünaslıq üzrə alim Y.Vasilyevanın [3] geyim nəzəriyyəsinə dair araşdırmaları metodoloji zəmin olaraq geyimin müxtəlif səviyyələr üzrə təhlil edilməsinə imkan verir. R.Kurdyumovanın [4] tədqiqatları geyimin sosial-mədəni fenomen kimi anlamağa xidmət edir. Onun əsərləri milli geyimləri tarixi mənbə olaraq sosial stratifikasiya səviyyələrinin müəyyənedici faktoru kimi araşdırmağa şərait yaradır. Tanınmış Azərbaycan alimi professor F.Vəliyevin [1] "Qarabağ geyimləri" kataloqu nəzəri müddəalarımızı konkret artefaktlar üzrə təsbit etməyimiz üçün dəyərli etnoqrafik mənbə kimi

çıxış etmişdir. Görkəmli sənətşünas alim, professor R. Əfəndiyevin [6] Azərbaycan milli geyimlərinə həsr olunan monoqrafik tədqiqatı kostyumun tarixi mənbə kimi keçdiyi təkamül yolunu izləmək üçün dəyərli istinaddır.

Tədqiqatda kostyumun tarixi mənbə kimi mahiyyətinin hərtərəfli açılması üçün metodoloji əsas olaraq, geyim artefaktını tarix və mədəniyyət faktı kimi qəbul edən hermenevtik-fenomenoloji ənənənin aparıcı istiqamətlərinə istinad olunmuşdur. Bu metodoloji yanaşma kostyumda obyektivləşdirilmiş maddi və sosial-mədəni fonu yenidən qurmağa imkan vermişdir.

Təqdim etdiyimiz araşdırmada ilk dəfə olaraq ölkə sənətşünaslığı çərçivəsində kostyumun mənbəşünaslıq potensialı və informasiya səviyyələrinin təsnifat sxemi təqdim olunur.

Kostyumun mənbəşünaslıq potensialı

Qədim dövrlərdən bu günə qədər geyim tarixi maddi mədəniyyətin mühüm göstəricisidir. Geyim ölkələrin və xalqların tarixini əks etdirir ki, bu da geyim formalarında təmsil oluna bilər. Geyim təkcə iqtisadi şərait və istehsal texnologiyası ilə deyil, həm də insanın tarixi, mədəni və fizioloji xüsusiyyətləri ilə birbaşa bağlıdır. Geyim tarixinin öyrənilməsi insanlara həm mövcud xalqların, həm də keçmiş dövrlərin sivilizasiyalarının adət-ənənələrini, mədəniyyətini və xarakterini başa düşmək üçün açar verir.

Kostyum adətən bəzi sosial məqsədlər üçün nəzərdə tutulmuş və ya müxtəlif tarixi dövrlərə, ölkələrə və mədəniyyət qruplarına xas olan geyimdir, və cəmiyyətin sosial, maddi, texniki inkişafının bütün aspektlərinin əyani proyeksiyası kimi qəbul edilə bilər. Amma kostyumu digər tətbiqi sənət obyektləri ilə müqayisə etsək, aydın olar ki, o, insan obrazı, onun dünyagörüşü, hərəkət tərzi ilə ən çox birbaşa bağlıdır. Kostyum müəyyən bir etnik və ya sosial qrupdan olan şəxsin fərdiliyini ifadə edir. Buna görə də kostyum istənilən mədəni sistemin, istənilən tarixi sivilizasiya tipinin mühüm elementidir.

Kostyum cəmiyyətin və mədəniyyətin inkişafındakı ciddi dəyişiklikləri əks etdirir; onu dövrün ən ifadəli xüsusiyyətlərinin kristallaşması kimi xarakterizə etmək olar. Amma bəlkə də kostyumun imicini və formasını şərtləndirən ən mühüm amil insan bədəninin əyriləri, duruşu və s. Nəhayət, kostyumun formasının xarakterini, elementlərinin düzülməsini, rəngini və detallarını müəyyən edən fiqurdur.

Kostyumun quruluşu insanın xarakteri, adət-ənənələri, düşüncə tərzi və davranışı haqqında onun sifət quruluşundan daha çox məlumat verir, nəticədə təsadüfi əhəmiyyət kəsb edir. Geyim cəmiyyətin sosial, maddi və texniki inkişafının bütün aspektlərinin əyani proyeksiyası hesab edilə bilər. Amma kostyumu digər tətbiqi sənət obyektləri ilə müqayisə etsək, aydın olur ki, o, ən çox insanın obrazı, onun dünyagörüşü, hərəkət tərzi ilə birbaşa bağlıdır. Kostyum müəyyən bir etnik və ya sosial qrupdan olan şəxsin fərdiliyini ifadə edir.

Kostyum mədəni forma kimi geyim, baş geyimi və ayaqqabının məcmusudur və əsasən onun utilitar funksiyalarını əks etdirir, həmçinin bəzək əşyalarıdır (paltarın aplikasiya ilə bəzədilməsi, tikmə, tikiş lövhələri və s., kəmərlər, zərgərlik məmulatları, amuletlər, silah, kosmetika, saç düzümü), utilitar kompleksi obrazlı-semantik sistemə çevirir. Kostyuma aksesuarlar, yəni kostyumu tamamlayan, lakin kompleks kontekstində semantik əhəmiyyəti minimuma endirilən və onların mövcudluğu və ya yoxluğu təsir göstərən əşyalar dəsti də daxil ola bilər. Onların olması və ya olmaması kostyum ansamblının quruluşunu pozmur.

Qismən kostyum sənaye inkişafının göstəricisi və konkret xalqın mədəni kimliyinin göstəricisi kimi görünür. İdeologiya və bədii sistem insanların görünüşünə təsir göstərir. Geyim və modanın vəziyyəti cəmiyyətin mədəniyyəti və sosial quruluşu haqqında danışmağa imkan verir. Geyim xalqın müəyyən inkişaf dövründə mənəvi və intellektual həyatının rəngarəngliyini əks etdirir.

Milli və ya regional geyim məhdud bir qrup insanların fərdiliyini əks etdirir və onun mədəniyyətinin xüsusiyyətlərini xarakterizə edir. Bu baxımdan Azərbaycanın dilbər guşəsi olan Qarabağ bölgəsinin geyim nümunələri maraq doğurur. Belə ki, XIX-XX əsrin əvvəllərində Qarabağ əhalisinin ənənəvi kişi geyimləri biçim üsuluna və tikiş texnikasına görə Azərbaycanın digər bölgələrindən çox da seçilmir, yalnız çox da böyük əhəmiyyəti olmayan lokal-məhəlli xüsusiyyətləri ilə diqqətə çəkildi. Ənənəvi kişi geyimləri alt (can) və üst köynəyi, dizlik, şalvar, arxalıq, can arxalığı (canlıq, içlik, cılıtqa, pambıqlı) çuxa, kürk, yapıncı, eləcə də müxtəlif formalı və adlı baş və ayaq geyimlərindən ibarət idi.

Parlaq rənglər Azərbaycan qadınlarının milli geyiminin səciyyəvi xüsusiyyəti idi. Qadın kostyumu qolları aşağıya doğru açılan köynək, qısa arxalıq və uzun ətəkdən ibarət idi. Bütün bu əşyalar müxtəlif bəzəklərlə – qızıl saplarla, müxtəlif naxışlarla, qiymətli sikkələr ilə tikilmiş və bəzədilmişdir. Paltar parlaq parçadan hazırlanmışdı, adətən qırmızıdır. Azərbaycan qadınları həmişə zinət əşyalarını sevib və ondan maksimum istifadə ediblər.

Geyim xalq yaradıcılığının etnoqrafik, tarixi, bədii xüsusiyyətlərini əks etdirirdi ki, bu da onun müəyyən formalarının yaradılmasında özünü göstərirdi. Geyim tərzi həm ailə vəziyyətini, həm də sahibinin yaşını əks etdirirdi.

Kostyumun tarixi mənbə kimi məzmununun hərtərəfli açılması üçün təklif olunan yeni təqdimat tədqiqat metodu artefaktı tarix və mədəniyyət faktı hesab edən hermenevtik-fenomenoloji ənənənin əsas istiqamətlərinə əsaslanır. Bu üsul kostyumda obyektivləşdirilmiş maddi və sosial-mədəni fonu yenidən qurmağa imkan verdi. Təqdimat aktuallıq xassələrinə, yəni tədqiq olunan obyekt kimi kostyumda olan informasiya sorğusu ilə mesaj arasında semantik uyğunluğa, o cümlədən subyektin və tədqiqatçının niyyətlərinin fərqləndirilməli olduğu qəsdənliyə

malikdir. Bir tərəfdən, kostyum şüurlu şəkildə obyekti müəyyən miqdarda məlumat məzmunu ilə təmin etməyə çalışan subyektin məqsəd və hərəkətlərinin nəticəsidir, və digər tərəfdən, kostyum subyektin niyyəti ilə əlaqəli olmayan hadisələri əks etdirir, lakin onlar tarixi-mədəni vəziyyəti öyrənərkən tədqiqatçı üçün əhəmiyyətlidir ki, bu da kostyumun mənbə potensialını xeyli genişləndirir.

Kostyumun tarixi mənbə kimi məlumat səviyyələri

Kostyumun tarixi mənbə kimi təsvirin məqsədyönlü və müvafiq xassələri əsasında hər hansı geyim komplekslərinə münasibətdə xarakteri invariant olan dörd səviyyəli informasiya müəyyən edilir və ətraflı araşdırılır. Bu səviyyələr təcrid olunmur və çox vaxt bir səviyyədə olan məlumatlar mətnin digər informativ hissəsinin mənasını başa düşmək üçün açar rolunu oynayır.

Məlumatın həssas-rasional səviyyəsi obyekt haqqında təsəvvür əldə etməyə imkan verir: onun utilitar və funksional xüsusiyyətləri, kostyumun forması, onu təşkil edən elementlər, estetik və utilitar üstünlüklər, istifadə olunan materialların keyfiyyəti və s. haqda. Bu səviyyədə geyim formalarının istehsalı üzrə fəaliyyətlər, əhalinin məşğuliyyətləri, fərqli materiallardan istifadəni müəyyən edən landşaft və iqlim şəraiti, kəsim, rəng seçimi və s. müəyyən edilir. Bu səviyyə təbii mühit və cəmiyyətin iqtisadi təşkili haqqında məlumatla əlaqələndirilir. Bu mərhələdə təbii elmi tədqiqat metodlarından (mikroskopik və kimyəvi analiz üsulları, instrumental tədqiqat metodları) və geyimlərin hazırlanması texnologiyasını qurmaq üçün xüsusi yanaşmalardan istifadə edilmişdir.

Semiotik təhlil obyektin xüsusiyyətlərinin əhəmiyyəti və məna anlayışlarını açır. Bu səviyyədə informasiya cəmiyyətin etnososial quruluşu, dini və sehrli ideyalar, siyasi təşkilatlanma, bədii-estetik baxışlarla bağlıdır. Bu məlumat səviyyəsindəki geyimi nəzərə alaraq, biz sintaksis, praqmatika və semantikanın vurğulanmasını nəzərdə tutan semiotik yanaşmaya güvənirik.

Sintaksis mədəni kontekstdə geyinənin mövqeyini təşkil edən xüsusi geyim elementləri toplusudur. Geyim xüsusiyyətlərinin (sintaksis elementlərinin) əhəmiyyəti və mənası anlayışı sintaksis elementlərini işarə-atribut və işarə-rəmz kimi müəyyən edən semantika tərəfindən açılır. İşarələr onların nə demək olduğunun göstəricisidir. Belə ki, Qarabağ sakinlərinin geyimlərində istifadə olunan ipəyin miqdarı sosial təbəqələşmənin və buna uyğun olaraq sahibinin cəmiyyətdəki mövqeyinin göstəricisi idi. İşarə-simvollar onda olan mənanın vizual görüntüsünü ehtiva edir.

Praqmatika kostyumun müəyyən elementlərində olan, kostyumdan siqnal sistemi kimi istifadə edən və qəbul edənlərin müvafiq reaksiyasını və davranışını müəyyən edən spesifik informasiya məzmunudur. Kostyum semiotikasının praqmatik mənası cəmiyyətdə qəbul edilən dəyər oriyentasiyaları sahəsindədir. Cəmiyyətin paylaşdığı dəyərlər onun dünya haqqında ümumi anlayışını və orada baş verən hadisələrə münasibətini müəyyən edən mentalitetini xarakterizə edir.

Məhz bu hal Qarabağ kostyumunu oxşar geyim, ayaqqabı və papaq formalarının dəsti deyil, etno-regional simvola çevirir.

Kostyumun tədqiqinin kulturoloji aspekti mədəniyyətin formalaşması probleminə monoetnik ənənələr və multietnik yeniliklərin sinxron və diaxron səviyyələrdə qarşılıqlı təsir prosesi kimi yanaşmasının məlum prinsiplərinə əsaslanır. Bu, bizə geyimi diaxron və sinxron qarşılıqlı təsir nəticəsində xalq mədəniyyətinin formalaşmasının ilkin anından formalaşmasının son mərhələsinə qədər mədəni dinamika kontekstində nəzərdən keçirməyə imkan verir. Geyimin mədəni genezinin ərazi aspektində tədqiqi mədəni qarşılıqlı əlaqə vektorlarını və onların istiqamətlərinin dəyişməsinin səbəblərini müəyyən etməyə, yerli Qarabağ əhalisinin və köçərilərin yeni gələn qruplarının ərazi-mədəni təmaslarının mexanizmlərinin diaqnostikasını aparmağa, mədəni-tarixi qarşılıqlı əlaqə zonalarının xarakterik xüsusiyyətlərini bəyan etmək, Qarabağ regionunun mədəniyyətinin formalaşmasına əsas sivilizasiya amillərinin (köçəri, müsəlman) təsir dərəcəsini müəyyən etməyə imkan verir.

Geyimin tarixi mənbə kimi yuxarıda qeyd olunan informasiya tərəflərini yalnız konkret tarixi şəraitdə və əlaqələrdə nəzərdən keçirdikdə başa düşmək və düzgün qiymətləndirmək olar. Kostyum cəmiyyətin sosial, maddi, texniki inkişafının bütün aspektlərinin əyani proyeksiyası hesab edilə bilər. Amma kostyumu digər tətbiqi sənət obyektləri ilə müqayisə etsək, aydın olar ki, o, insan obrazı, onun dünyagörüşü, hərəkət tərzi ilə ən çox birbaşa bağlıdır. Kostyum müəyyən etnik və ya sosial qrupa mənsub olan şəxsin fərdiliyini ifadə edir. Buna görə də kostyum istənilən mədəni sistemin, istənilən tarixi sivilizasiya tipinin mühüm elementidir.

Mədəniyyət heç də həmişə birinci dərəcəli deyil və müəyyən hallarda mədəni prosesə məhz tarixi hadisələr təkan verən. Məsələn, VII əsrdə Qafqazda ipəyin meydana çıxmasına konkret tarixi şərait səbəb olmuşdur. İpək parçalar burada İran-Bizans müharibələri nəticəsində Böyük İpək Yolunun marşrutlarından birinin istiqaməti dəyişdirildikdən sonra yaranmışdır. Tarixi informasiya səviyyəsində təkcə geyimdə əks olunan hadisə və ya hadisələr deyil, həm də maddi-dəyər təmaslarını, semantik əhəmiyyətli əlaqələri, ictimai-siyasi əlaqələri və ideoloji mübadiləsi üzə çıxaran mədəni-tarixi qarşılıqlı əlaqələr də üzə çıxır.

Nəticə.

Beləliklə, geyim mədəniyyəti təbii-coğrafi şərait, əhalinin təsərrüfat fəallığı, sosial-iqtisadi inkişaf səviyyəsi kimi amillərin təsiri altında formalaşır. Geyim mədəniyyətinin təkamülündə xalqın nəsildən-nəslə ötürülən peşə bacarıqlarının yaradıcı əməyinin, empirik bilik və təcrübəsinin də rolu danılmazdır. Ənənəvi geyim və zərgərlik məmulatlarının tədqiqi xalqın maddi-mənəvi mədəniyyəti və təsərrüfat həyatının tarixinə, başqa xalqlarla təmaslarına, habelə etnogenezinin aydınlaşdırılmasına dair zəngin etnoqrafik material verir.

Tədqiqatdan əldə olunan mühüm qənaətlər:

- Kostyum sadəcə funksional mahiyyət daşımır, eyni zamanda da obrazlı-semnatik sistem kimi çıxış edir.
- Geyimin quruluşu fərdin və sosial toplumun sosial statusu barədə məlumat daşıyan mühüm informasiya mənbəyidir;
- Kostyumun öyrənilməsi zamanı tətbiq edilən hermenevtik-fenomenoloji metod onun mədəniyyət artefaktı kimi mənbəşünaslıq potensialını üzə çıxarır;
- Kostyum dörd invariant informasiya səviyyəsini: həssas-rasional, semiotik, kulturoloji və tarixi özündə cəmləşdirərək, bütöv bir mətn kimi çıxış edir.

Qeyd edək ki, əldə olunan mühüm nəticələr muzey ekspertizası, tarixi rekonstruksiya, teatr və kino sənayəsi, habelə tarixi məlumatlara əsaslanaraq etnik geyimləri hazırlayan müasir dizayner-rəssamlara metodik vəsait kimi gərəkli ola bilər. Hesab edirik ki, təqdim olunan araşdırma sənətşünaslıq elmində milli geyimin öyrənilməsində klassik yanaşmalardan imtina olunmasını şərtləndirərək, perspektivdə kostyumun hermenevtik-semiotik metod vasitəsilə oxuya biləcək gələcək yeni tədqiqatlara elmi zəmin ola biləcəkdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Vəliyev, F., Əbdülova, G. Qarabağ geyimləri: Kataloq / F. Vəliyev, G.Əbdülova – Bakı: Elmin inkişaf fondu.– 2016.– 350 s.
2. Жиенбекова, А.А. Национальный костюм как важнейший знак определенной культурно-исторической формации // Вестник МГУ 1(45). Январь-февраль 2021, с.83-87.
3. Васильева, Е. Теория моды: миф, потребление и система ценностей / Е.Васильева – Санкт-Петербург; Москва: RUGRAM_Пальмира.– 2023. –387 с.
4. Курдюмова, Р.Б. Эволюция концепций моды как социокультурного явления: историко-критический анализ: дисс… канд. социол. наук. Москва. –2005.
5. Макарова, Т.Л. Мода как процесс формирования информационно знаковых систем в костюме: автореф. дисс… канд. техн. наук – Москва. –2004.
6. Эфендиев, Р.С. Азербайджанский костюм / Р.С. Эфендиев – Баку.– 1963. –36 с.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

НИГЯР АББАСОВА
докторант Азербайджанской Государственной Академии Художеств

Резюме

Актуальность исследования определяется необходимостью рассматривать традиционную одежду не только как предмет повседневного обихода, но и как важный социокультурный код и материальный носитель исторической памяти. С этой точки зрения в статье рассматривается национальная одежда как исторический источник. Цель исследования – анализ одежды как основного фактора, отражающего историю различных стран и народов. В исследовании используются ведущие направления герменевтико-феноменологической традиции, которая рассматривает в качестве предмета одежду как историко-культурный факт для всестороннего раскрытия сущности костюма как исторического источника. Данный метод исследования позволил реконструировать материально-социокультурный фон, объективированный в костюме. Таким образом, характеристика костюма как исторического источника, основанная на его целенаправленном описании и релевантных свойствах, позволяет выявить и детально изучить четырехуровневую информационную модель, инвариантную по отношению к любому комплексу одежды. Эти уровни не изолированы друг от друга, напротив, зачастую информация на одном уровне играет роль ключа к пониманию смысла другой информативной части текста. Теоретическая значимость исследования определяется тем, что оно позволяет применять принципы ретроспективного анализа и деконструкции национальных костюмов на концептуальной основе. Практическая значимость исследования заключается в том, что полученные важные результаты могут быть полезны в качестве методологического инструмента для музейной экспертизы, исторической реконструкции, театральной и киноиндустрии, а также для современных дизайнеров-художников, создающих этнические костюмы на основе исторических данных.

Ключевые слова: костюм, исторический текст, Карабахский регион, этнический, культурологический аспект, семиотический анализ.

NATIONAL COSTUME AS A HISTORICAL SOURCE

NIGAR ABBASOVA
doctoral student at Azerbaijan State Academy of Arts

Abstract

The relevance of the study is determined by the need to consider traditional clothing not only as a subject of everyday life, but also as an important sociocultural code and a material carrier of historical memory. From this point of view, the article considers national clothing as a historical source. Author analysis of clothing as the main factor that reflects the history of various countries and nations, from the point of view of its manifestations. This research uses the leading directions of the hermeneutic-phenomenological tradition, which considers the subject of clothing as a historical-cultural fact, as a methodological basis for the comprehensive disclosure of the essence of the costume as a historical source. Such a research method allowed to reconstruct the material and sociocultural background objectified in the suit. Thus, the characterization of the costume as a historical source, based on its purposeful description and relevant properties, allows us to reveal and study in detail a four-level information model, invariant to any complex of clothing. These levels are not isolated from each other, on the contrary, information on one level often plays the

role of a key to understanding the meaning of another informative part of the text. The theoretical significance of the study is determined by the fact that it allows applying the principles of retrospective analysis and deconstruction of national costumes on a conceptual basis. The practical significance of the research is that the obtained important results can be useful as a methodological tool for museum expertise, historical reconstruction, theater and film industry, as well as for modern designers-artists who create ethnic costumes based on historical data.
Keywords: costume, historical text, Karabakh region, ethnic, cultural aspect, semiotic analysis.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 12.05.2026

Qəbulolunma tarixi: 30.05.2026

BƏDİİ MƏDƏNİYYƏT
ХУДОЛЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ARTISTIC CULTURE

УДК 745/749

DOI 10.65058/FPGU7047

МОТИВЫ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИНИАТЮРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ КЕРАМИКИ XI–XIII ВЕКОВ

СЕВИНДЖ ГУРБАНОВА*

докторант Азербайджанской Государственной Художественной Академии
E-mail: sevincg283@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-6469-5792

Для цитирования: Гурбанова, С. Мотивы средневековой миниатюры в художественном оформлении керамики XI–XIII веков // Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026. Cild 28. № 2 (107), s.78-91.

Резюме

Статья посвящена исследованию художественных мотивов средневековой миниатюры в оформлении керамики XI–XIII веков. Актуальность исследования обусловлена необходимостью комплексного изучения технологических и художественных достижений мастеров средневековой керамики, а также недостаточной изученностью взаимодействия книжной миниатюры и декоративно-прикладного искусства. Предметом данной статьи являются принципы адаптации мотивов книжной миниатюры, а также литературных сюжетов в пластической форме средневековой керамики. Особое внимание уделяется мотивам миниатюрной традиции, получившим широкое распространение в различных видах декоративно-прикладного искусства. Цель исследования – проследить за трансформацией антропоморфных, зооморфных и растительных мотивов в декоративно-композиционной системе керамических изделий, изучить преемственность изобразительных и орнаментальных мотивов, а также их связь с художественным языком книжной миниатюры. Анализ музейных памятников позволяет установить, что мотивы миниатюры, выходя за пределы рукописной книги, становились важным элементом художественного оформления произведений декоративно-прикладного искусства. В работе использованы искусствоведческий, сравнительно-типологический, а также композиционный методы анализа, позволившие выявить особенности трансформации мотивов средневековой книжной миниатюры в художественном оформлении керамики. Новизна исследования заключается в выявлении принципов адаптации мотивов книжной

* © Севиндж Гурбанова, 2026

CC BY 4.0 DEED
Attribution 4.0 International

миниатюры в декоративно-художественной системе средневековой керамики, а также особенностей их композиционной и пластической трансформации при сохранении их семантического ядра. Теоретическая значимость исследования определяется выявлением принципов адаптации мотивов средневековой книжной миниатюры в художественном оформлении керамики XI–XIII веков, а также раскрытием их семантической составляющей. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов в атрибуции и искусствоведческом изучении музейных коллекций средневековой керамики. Основные положения статьи могут быть применены в учебных курсах по теории и истории искусства средневекового Востока и творческой деятельности современных мастеров керамики.

Ключевые слова: средневековая миниатюра, художественная керамика, исламское искусство, декоративные мотивы, орнамент, композиция, Восток, Азербайджан.

Введение

Актуальность исследования мотивов средневековой книжной миниатюры в художественном оформлении керамики XI–XIII веков обусловлена необходимостью изучения технологического и художественного новаторства мастеров гончарного дела, проявившегося в освоении новых технологий, способствовавших адаптации художественных принципов книжной миниатюры, а также трансформации ее мотивов в художественном оформлении средневековой керамики. Произведения этих мастеров являются ценнейшими источниками реконструкции эстетических и литературных представлений эпохи.

Научный интерес представляет изучение освоения мастерами средневековой керамики технологий минаи и люстра, значительно расширивших художественно-выразительные возможности керамики, что позволило адаптировать художественные принципы и мотивы книжной миниатюры в оформлении керамических изделий.

Сравнительное изучение особенностей адаптации мотивов книжной миниатюры в художественном оформлении керамических изделий обусловлено необходимостью комплексного анализа художественных взаимосвязей в искусстве восточного средневековья.

Актуальность исследования обусловлена также недостаточной степенью изученности взаимодействия книжной миниатюры и декоративно-прикладного искусства на материале памятников средневековой керамики XI–XIII веков.

Цель исследования — проследить художественные особенности адаптации мотивов средневековой книжной миниатюры к пластической форме керамических изделий и выявить закономерности их композиционной и пластической трансформации, а также особенности сохранения их семантического ядра.

В ходе работы перед нами стояла задача проанализировать в отдельности памятники художественной керамики указанного периода, что позволило проследить особенности адаптации мотивов миниатюрной традиции в иной художественно-материальной среде. В данном случае существенное значение имели не столько хронологические различия между произведениями, сколько особенности их формообразования, декоративно-композиционного решения и трактовки мотивов, что и послужило основой новизны исследования. В результате нами было выяснено, что мотив включался в новую декоративно-художественную систему, сохраняя характерные черты первоначального художественного языка, но приобретая иные композиционные и пластические характеристики.

Теоретическая значимость исследования определяется выявлением принципов адаптации мотивов средневековой книжной миниатюры в художественном оформлении керамики XI–XIII веков, а также раскрытием их семантической составляющей.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов в атрибуции и искусствоведческом изучении музейных коллекций средневековой керамики. Основные положения статьи могут быть применены в учебных курсах по теории и истории искусства средневекового Востока и творческой деятельности современных мастеров керамики. Кроме того, результаты семантического анализа керамических изделий могут служить источником творческого вдохновения для современных художников-керамистов и дизайнеров художественной керамики, способствуя сохранению и развитию художественных традиций средневекового декоративно-прикладного искусства.

Материалы и методы исследования

К классическим трудам по систематизации исламской керамики и ее взаимосвязей с миниатюрной живописью принадлежит Э.К.Кверфельдту [4], который дал расширенный стилистический анализ расписных керамических изделий, хранящихся в Эрмитаже. В советское время огромный вклад в изучение художественных связей, семантики и миграции сюжетов принадлежат академику А.Ю Якубовскому [8] и Н.Н.Вактурской [1]. Обьектом их исследований была исламская керамика, а именно разработка их классификации и хронологии. Видный турецкий исследователь сельджукского искусства О.Панджароглы [13] в своих трудах детально изучала механизмы переноса книжных сюжетов на фаянсовые изделия техники минаи и люстра, подчеркивая тесную связь гончарного мастерства с придворной культурой сельджукского мира. Указанные работы служат подспорьем в

исследовании мотивов средневековой миниатюры в художественном оформлении керамики XI–XIII веков. Работы британского искусствоведа Р.Хилленбранда [12], посвящены анализу адаптации книжной миниатюры в люстровой керамике XIII века. Востоковед Б.В. Веймарн [2] в своих трудах, описывая общую картину развития исламского искусства в IX–XIII веках, подробно рассматривает как в эпоху Сельджукидов роспись посуды обогащался книжными сюжетами. Исследования В.Б.Кошаева способствовали глубже проследить механизмы трансформации книжной миниатюры в керамическом декоре посуды.

Особое значение для раскрытия темы исследования сыграли труды Р.С.Эфендиева [6; 7]. Он неоднократно отмечал, что роспись средневековой керамики Азербайджана шла параллельно с каллиграфией и книжной миниатюрой. Р.Эфендиев указывал на высокий профессионализм азербайджанских мастеров XI–XIII веков, занимавших значимое место в культурном пространстве Сельджукского мира.

Материалом исследования послужили памятники художественной керамики XI–XIII веков из собраний Музей Метрополитен (The Metropolitan Museum of Art), Галереи Фрера (Freer Gallery of Art) и Государственного Эрмитажа.

В работе использованы методы искусствоведческого анализа, сравнительно-типологический метод, а также композиционный анализ, позволившие выявить особенности трансформации мотивов средневековой миниатюры в художественном оформлении керамики.

Обсуждения.

Особенности адаптации художественных мотивов средневековой миниатюры в керамике XI–XIII веков

Керамика является одним из древнейших и наиболее универсальных видов художественного творчества, отражающим культурные, эстетические и мировоззренческие особенности различных исторических периодов. В декоративной культуре мусульманского Востока керамика выступала не только как предмет утилитарного назначения, но и как важный носитель эстетических и образных представлений эпохи. Особенности оформления керамики данного периода были растительные и геометрические мотивы, сюжетные композиции и орнаментальные элементы — позволяют датировать изделия и атрибутировать их к определённой региональной традиции. Становление декоративно-художественных принципов происходило в условиях взаимодействия различных видов искусства, среди которых особое место занимала средневековая книжная миниатюра. Она оказала существенное влияние на развитие изобразительного языка декоративно-прикладного искусства, в том числе художественной керамики, что во многом

определялось её принадлежностью к числу ведущих явлений средневековой культуры исламского Востока.

Средневековая книжная миниатюра мусульманского Востока представляет собой целостную художественную систему, сформированную в рамках рукописной книжной культуры. Ей свойственны сложная сюжетно-композиционная организация, особые принципы пространственного построения, развитая система образов и выраженная декоративность художественного языка. Значительное место в системе образов средневековой миниатюры занимали мотивы, которые впоследствии вышли за пределы рукописной традиции и нашли широкое применение в художественном оформлении различных видов декоративно-прикладного искусства. Особенно отчётливо данный процесс проявился в художественной керамике, где мотивы средневековой миниатюры не воспроизводились буквально, а подвергались творческой переработке в соответствии со спецификой материала, формой изделия, характером его поверхности и принципами декоративной организации. В результате происходило не механическое заимствование отдельных образов и сюжетов, а их художественная адаптация к особенностям материала и выразительным возможностям керамического искусства.

Поэтому при анализе произведений художественной керамики следует говорить не о прямом переносе миниатюры как целостного явления книжной культуры в иной материал, а о трансформации отдельных компонентов её изобразительно-декоративной системы. К ним относятся: орнаментальные формы и композиционные схемы; особенности трактовки человеческих фигур; линейно-ритмическая организация изображения; декоративная плоскостность и цветовые принципы; устойчивые художественные мотивы. Именно они обеспечивали преемственность художественного языка между книжной миниатюрой и различными видами декоративно-прикладного искусства — художественной керамикой, текстилем и металлом. Таким образом, предметом исследования становятся художественные мотивы средневековой книжной миниатюры и особенности их адаптации в керамике мусульманского Востока.

Рисунок 1 Чаша «Всадница». Мастер Абу Зайд аль-Кашани. Музей Метрополитен. XII век

Особенности сюжетно-изобразительных мотивов чаши «Всадница» Абу Зайд аль-Кашани.

Показательным примером является керамическая чаша округлой формы XII века, известная под условным названием «Всадница» (рис.1), хранящаяся в собрании Музея Метрополитен. Изделие выполнено в технике минаи

из каменной массы с применением полихромной подглазурной и надглазурной росписи, а также непрозрачной глазури. Авторство чаши связывается с мастером Абу Зайд аль-Кашани (Abu Zayd al-Kashani) [11].

Орнамент внешней поверхности чаши построен на чередовании стилизованных растительных мотивов, включающих бутоновидные формы, и медальонообразных элементов. Их линейно-графическая трактовка, симметричная организация и метрическая повторяемость образуют декоративный фриз, органично связанный с округлой формой предмета. Особенно важно, что орнамент не просто украшает поверхность, а органично следует форме чаши, подчиняясь её круговой пластике и усиливая композиционную целостность изделия.

Особое значение имеет размещение изображения в пределах круглой формы чаши. В её внутреннем пространстве развёрнута многофигурная сюжетная композиция с изображением всадницы в окружении сопровождающих персонажей. Центральный образ трактован в условно-декоративной манере: подчёркнутая линейность контура, орнаментальная ритмизация силуэта и плоскостная трактовка формы придают ему выразительность и декоративную завершённость. Сопровождающие фигуры выполнены в той же художественной манере и характеризуются условностью пропорций, графической чёткостью и декоративной выразительностью. Локальные цветовые акценты сочетаются с контурным рисунком, формируя целостную плоскостную систему изображения. Существенную роль играют растительные мотивы и изображение птицы, которые не только дополняют сюжетную сцену, но и усиливают орнаментальный характер композиции.

Композиция разворачивается по поверхности чаши без выраженной пространственной перспективы, что является одной из характерных особенностей художественного языка средневековой миниатюры. Вместе с тем сюжетная сцена не воспринимается как механически перенесённая из книжной рукописи на поверхность сосуда; напротив, она органично подчинена его пластике. Фигуративные и декоративные мотивы организованы по окружности чаши, подчинены её кривизне и образуют непрерывный визуальный ритм. Таким образом, в данном памятнике проявляется характерный принцип трансформации миниатюрной традиции в керамике: сюжетно-изобразительный мотив сохраняет черты книжной миниатюры — плоскостность, линейную ритмику и декоративную условность, — но получает новое композиционное решение, обусловленное формой и материальной природой керамического изделия.

Чаша, иллюстрированная историей Биджана и Манижи из «Шахнаме» Фирдоуси

Как отмечалось ранее, мотивы средневековой миниатюры в оформлении керамики и других видах декоративно-прикладного искусства претерпевают художественную трансформацию, обусловленную спецификой объёмной формы и принципами декоративной организации поверхности.

Наиболее отчётливо данный процесс проявляется в керамических изделиях, где художественные мотивы средневековой миниатюры подвергаются композиционной и пластической адаптации, обусловленной формой предмета и особенностями его декоративного решения.

Рисунок 2 Чаша, декорированная иллюстрациями истории Биджана и Манижи из «Шахнаме» Фирдоуси.Галлерея Фрир. Вашингтон. Конец XII века

Характерным примером подобной трансформации является керамическая чаша конца XII века сельджукского периода, хранящаяся в Галерее Фрир [3].

В художественном оформлении данной чаши прослеживается более развернутое воплощение принципов средневековой миниатюры. Изделие декорировано повествовательным циклом по мотивам Шахнаме («Книги царей») — выдающегося памятника персидской литературы, посвящённого истории и легендарным правителям иранского мира. Сцены дворцовой жизни чередуются с изображениями всадников — одним из центральных мотивов эпоса, пронизывающим батальные сцены, охоту, поединки и триумфальные въезды героев (рис.2). Устойчивое распространение данного образа свидетельствует о его особой символической значимости: всадник выступает воплощением власти, доблести и героического начала, что обусловило широкое использование этого мотива в декоративном искусстве. Композиции размещены горизонтальными поясами по поверхности цилиндрической формы, что позволяет воспринимать их последовательно, с разных точек зрения. Белое пространство фона подчёркивает изображения, объединённые общей сюжетной линией, и усиливает выразительность повествования. Колористическая палитра отличается мягкостью и уравновешенностью, с преобладанием тёплых коричневых, охристых и жёлтых оттенков. Фигуры пропорциональны, а условный характер их трактовки подчинён единому художественному принципу.

Мотивы чаши “Охотник”

Средневековая миниатюра основывалась на устойчивых принципах организации изображения и часто выстраивалась ритмически, с подчёркнутой декоративностью и условностью пространства.

Отсутствие линейной перспективы, плоскостность изображения и многоплановость создавали особое «развёрнутое» пространство, в котором смысловое содержание преобладало над пространственной достоверностью.

Эти особенности получили отражение в декоративно-прикладном искусстве, в том числе в оформлении керамических изделий. Поверхность блюда или чаши требовала особого композиционного решения. Центрическая форма предмета способствовала размещению главной сцены в центре, тогда как края, борта и внутренние стенки использовались для орнаментальных или эпиграфических поясов. Таким образом, форма изделия определяла характер трансформации миниатюрного мотива.

Наиболее отчётливо данные процессы проявились в XI — начале XIII века, в период становления и развития сельджукской художественной традиции. Керамика этого времени отличается богатством декоративных решений, разнообразием мотивов и высоким уровнем технического исполнения. В её оформлении широко использовались растительные, геометрические, солярные, зооморфные и антропоморфные мотивы, а также сюжетные композиции, включающие сцены охоты, придворной жизни, сражений и ритуальных действий.

Рисунок 3 Чаша с изображением охотника. Эрмитаж. XII — начало XIII века

Одним из характерных примеров является чаша с изображением охотника, хранящаяся в собрании Государственного Эрмитажа. Памятник датируется XII — началом XIII века и происходит из археологического памятника Орен-кала (рис.3). Изделие выполнено из глины с применением ангоба, глазури, гравировки и полихромной росписи. Диаметр чаши составляет 17 см. На поверхности имеется гравированная надпись: «Сделал Насир» [9].

Центральное место в композиции занимает сцена охоты: охотник стреляет из лука в бегущего оленя. Данный сюжет отражает устойчивый мотив средневекового искусства мусульманского Востока. Охота в подобных изображениях выступает не только как бытовая сцена, но и как символ силы, власти, мужества и благородства. Композиция дополнена растительным мотивом в виде вьющегося стебля, который образует

орнаментальный фон и связывает фигуративную сцену с декоративной структурой предмета.

В художественном решении чаши заметна условность изображения, характерная для миниатюрной традиции. Фигура охотника трактована несколько угловато и обобщённо, тогда как образ животного отличается большей пластичностью и динамикой. Ритмичное чередование цветовых пятен, включение фигуры в орнаментальную среду и декоративная обработка деталей создают целостное художественное впечатление. Здесь мотив охоты приобретает не только сюжетное, но и композиционно-декоративное значение.

Керамическое блюдо – «Жених, увидевший во сне пять красавиц».

Рисунок 4 Блюдо «Жених, увидевший во сне пять красавиц». Галерее Фрир.

В рамках дальнейшего анализа рассматривается керамическое блюдо, известное под условным названием.

Оно выполнено в технике люстра, относится к сельджукской эпохе, датируется 1210 годом и хранится в Галерее Фрир в Вашингтоне [10], входящей в состав Смитсоновского института. Предположительно данный памятник был создан для правителей Эльдегизидского государства (рис. 4).

Блюдо имеет сложную композиционную структуру. Его край оформлен двадцатью девятью зубцами. В центре изображения представлен спящий молодой человек перед конём, рядом с которым расположены пять женских фигур. В нижней части композиции изображена водная среда с рыбами и женской фигурой. В произведении соединяются несколько типов мотивов: антропоморфные, зооморфные, природные и эпиграфические. Особый интерес представляют эпиграфические полосы на краях и стенках изделия, которые гармонично вплетены в композиционную структуру. Многослойность художественного пространства определяет сложная сюжетно-декоративная система, где растительные, зооморфные мотивы и водная среда организованы строго по принципам миниатюрной композиции.

Сравнительный анализ чаши «Охотник» и блюда «Жених, увидевший во сне пять красавиц»

В нашем исследовании сопоставление двух произведений, как чаша «Охотник» и блюдо «Жених, увидевший во сне пять красавиц», позволит выявить общие и различные признаки в интерпретации мотивов. В каждом из этих изделий декоративно-прикладного искусства сюжетную основу композиции формируют антропоморфные и зооморфные образы. Основным различием является моносюжетность, динамичность композиционного

решения чаши «Охотник» и многоуровневость повествовательной структуры с вытекающей семиотической насыщенностью блюда «Жених, увидевший во сне пять красавиц».

В декоративно-прикладном искусстве мотив, будучи одним из основных элементов композиционно-образного строя произведения, обладает различными функциональными и структурными функциями. Функциональные особенности различных мотивов можно проследить и в ходе сравнительного анализа указанных памятников сельджукского периода.

Так в чаше «Охотник» растительный мотив выступает в качестве структурообразующего элемента композиции, тогда как фигура лучника выполняет роль смыслового и композиционного акцента. Изогнутые линии стеблей и ветвей пронизывают всё изобразительное поле, объединяя изображения охотника и животного в единую художественную систему. Персонажи органично вписаны в ритм растительного орнамента, вследствие чего граница между сюжетным изображением и декоративным фоном практически стирается. Растительный мотив не только организует пространство произведения, но и задаёт его внутреннюю динамику, выступая композиционным каркасом всей сцены.

В блюде «Жених, увидевший во сне пять красавиц» функция растительного орнамента носит иной характер. Здесь доминирующее значение приобретает фигуративно-сюжетный уровень изображения, тогда как растительные элементы выполняют преимущественно декоративную функцию. Орнамент сопровождает композицию, заполняет свободные участки поверхности и усиливает её декоративную выразительность, однако не определяет её структуру. В отличие от чаши «Охотник», растительный мотив в этом образце не является основой композиционного построения, а служит средством художественного обогащения изображения и визуального объединения его элементов. Он подчёркивает декоративный характер произведения, сохраняя подчинённый характер по отношению к основному сюжету.

Заключение

Проведенный анализ мотивов средневековой миниатюры в художественном оформлении керамических изделий исламского Востока XI-XIII веков позволяет сделать следующие выводы:

- мотивы художественной керамики XI-XIII веков являлись носителями не только декоративной, но и выполняли композиционно-организующую функцию. Художественный замысел мастера определял функциональную составную мотивов;

- мотивы могли выступать как структурообразующий элемент, так и средством усиления ее декоративной выразительности;

- синтез растительных, зооморфных и фигуративных мотивов определяло взаимосвязанность изображения, орнамента и формы изделия;

- сюжетные мотивы чаши «Всадница» мастера Абу Зайда аль-Кашани, заимствованные из традиций средневековой книжной миниатюры, концентрируются вокруг изображенной в центре фигуры всадницы в окружении спутников, птиц и растений;

- мотивы чаши, иллюстрирующей «Шахнаме» поэта Фирдоуси, представляют собой развернутое повествование эпоса. Литературные мотивы мастерски адаптированы к форме сосуда, превратив книжную иллюстрацию в ритмичный узор керамического изделия;

- мотив чаши, условно названной «Охотник» выступает как символический сюжет, так и декоративный элемент;

- керамическое блюдо «Жених, увидевший во сне пять красавиц», относящееся к сельджукской эпохе, сочетает разнообразные мотивы (антропоморфные, зооморфные, растительные и эпиграфические). Символизм и многослойность художественного пространства характерное для миниатюрной традиции представляет изделие как сложное произведение, выражающее культурные, символические и художественные ценности своего времени;

- в ходе сравнительного анализа были выявлены отличительные черты мотивов чаши «Охотник» и блюда «Жених, увидевший во сне пять красавиц». Так, растительный мотив динамичной композиции «Охотник» выполняет роль объединения фигур охотника и животного в единую художественную систему. В то время, как растительный орнамент, насыщенной семиотической и нарративной составной блюда «Жених, увидевший во сне пять красавиц», выполняет сугубо декоративную функцию художественного обогащения композиции.

Изучение мотивов средневековой миниатюры в художественном оформлении керамики сельджукского периода откроет новые перспективы для междисциплинарных исследований, способствующих разработке новых и более глубоких подходов к интерпретации художественных образов произведений декоративно-прикладного искусства исламского Востока периода XI-XIII веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вактурская, Н.Н. Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (IX-XVII) // Труду Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. – Москва: Издательство АН СССР, 1959. – Т. IV. – с.261-342$

2. Веймарн, Б.В. Классическое искусство стран ислама. – Москва: Искусство, 2002. – 496 с.

3. Керамика минаи [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Керамика_минаи (дата обращения: 21.06.2026);

4. Кверфельдт, Э.К.Керамика Ближнего Востока. Руководство к распознанию и определению керамических изделий. – Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1947. – 146 с.

5. Кошаев, В.Б. Декоративно-прикладное искусство: понятие. Этапы развития: учебное пособие / В.Б.Кошаев. Москава: Владос, 2010. – 212 с.

6. Эфендиев, Р.С. Декоративно-прикладное искусство Азербайджана (средние века) / Р.С. Эфендиев.– Баку: Ишыг, 1976. – 190 с.

7. Эфендиев, Р.С. Народное искусство Азербайджана / Р.С, Эфендиев.– Баку: Ишыг, 1984. – 203 с.

8. Якубовский, А.Ю. Среднеазиатские собрания Эрмитажа и их значение для изучения истории культуры и искусства народов Средней Азии до XVI в. // Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа. – Ленинград, 1940. – Т.II. – с. 51-68

9. Чаша с изображением охотника. Эрмитаж // https://hermitagemuseum.org/digital-collection/144506

10. Arts of the Islamic World. Freer Gallery of Art [Electronic resource]. — URL: https://kids.kiddle.co/Freer_Gallery_of_Art (date of access: 21.06.2026).

11. Bowl. THE MET [Electronic resource]. — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451753 (date of access: 21.06.2026).

12. Hillenbrand, R. The Relationship between Book Painting and Luxury Ceramics in 13th-Century Iran / R. Hillenbrand // The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia. — Costa Mesa : Mazda Publishers, 1994. — P. 134–145.

13. Pancaroğlu, O. Perpetual Glory: Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection / O. Pancaroğlu ; Art Institute of Chicago. — Chicago : Yale University Press, 2007. — 160 p.

XI-XIII ƏSRLƏRDƏ KERAMİKA SƏNƏTİNİN BƏDİİ TƏRTİBATINDA ORTA ƏSR MİNİATÜR MOTİVLƏRİ

SEVİNC QURBANOVA
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı

Xülasə
Məqalədə XI-XIII əsrlərdə keramika tərtibatında tətbiq edilən kitab miniatürlərinin bədii motivləri araşdırılır. Tədqiqatın aktuallığı bu dövrün keramika sənətkarlarının texnoloji və bədii nailiyyətlərinin aşkarlanması zərurəti ilə müəyyən olunur. Qeyd edilməlidir ki, kitab miniatürlərinin dekorativ və tətbiqi sənətlərlə sintezi sahəsində tədqiqatların azlığı da araşdırmanın aktuallığını əsaslandıran amillərdən biridir. Ədəbi mövzuların və motivlərin miniatür ənənəsindən orta əsr keramikasının plastik formasına uyğunlaşdırılması tədqiqatın predmet sahəsini təşkil edir. Tədqiqatın məqsədi keramikanın dekorativ və kompozisiya sistemində bitki, zoomorfik və fiqurativ motivlərin transformasiyasını izləmək, təsviri və ornamental motivlərin davamlılığını və onların kitab miniatürlərinin bədii dili ilə əlaqəsini araşdırmaqdır. Xüsusilə antropomorfik, zoomorfik, bitki və epiqrafik motivlərə, onların kompozisiya quruluşuna və semantik funksiyasına diqqət yetirilir. Ayrı-ayrı muzey eksponatlarının təhlili göstərir ki, əlyazma kitablarının hüdudlarından kənara çıxan miniatür motivlər XI-XIII əsrlərdə dekorativ və tətbiqi sənət əsərlərinin bədii dizaynının mühüm elementinə çevrilib. Araşdırmada bədii-tarixi, müqayisəli tipoloji və kompozisiya təhlil metodlarından istifadə olunur. Tədqiqatın yeniliyi kitab miniatür motivlərinin yeni dekorativ və bədii keramika sisteminə daxil edilməsi mexanizmlərinin müəyyən edilməsində, eləcə də orijinal bədii dilini qoruyub saxlayaraq yeni kompozisiya və plastik xüsusiyyətlərin aşkarlanması ilə müəyyən edilir. Tədqiqatın nəzəri əhəmiyyəti İslam Şərqi kitab miniatürlərinin bədii dilinin XI-XIII əsrlərin keramika sənətinə uyğunlaşdırılması mexanizmlərinin araşdırılması, eləcə də keramika bədii motivlərinin semantik komponentinin aydınlaşdırılması ilə müəyyən edilir. Araşdırmanın praktik əhəmiyyəti – əldə olunan mühüm nəticələr orta əsr keramikasının muzey kolleksiyalarının atribusiyasında, habelə orta əsr Şərq incəsənətinin nəzəriyyəsi və tarixi, eləcə də müasir keramika sənətkarlarının yaradıcılığı üzrə kurslarda tətbiq oluna bilər.

Açar sözlər: orta əsr miniatürləri, bədii keramika, İslam incəsənəti, dekorativ motivlər, ornamentasiya, kompozisiya, Şərq, Azərbaycan.

MEDIEVAL MINIATURE MOTIVES IN THE ARTISTIC DECORATION OF CERAMICS OF THE 11TH–13TH CENTURIES

SEVINDJ GURBANOVA
Doctoral student at the Azerbaijan State Academy of Arts

Abstract
This article explores the artistic motifs of medieval miniatures in the decoration of ceramics from the 11th to 13th centuries. The relevance of this research is determined by the need to understand the technological and artistic breakthroughs of ceramic masters of this period and the paucity of knowledge regarding the synthesis of book miniatures with decorative and applied arts. The adaptation of literary subjects and motifs from the miniature tradition to the plastic form of medieval ceramics is the subject of this study. The aim of the study is to trace the transformation of plant, zoomorphic, and figurative motifs in the decorative and compositional system of ceramics, to study the continuity of pictorial and ornamental motifs, and their connection with the artistic language of book miniatures. Particular attention is paid to anthropomorphic, zoomorphic, plant, and epigraphic motifs, their compositional organization, and semantic function. Based on the analysis of individual museum pieces, it is revealed that miniature motifs, extending beyond the manuscript book, became an important element of the artistic design of works of decorative and applied art. This study utilizes art historical, comparative typological, and compositional methods to identify the transformation of medieval miniature motifs in ceramic design. The novelty of this study lies in its identification of the mechanisms by which book miniature motifs are incorporated into the new decorative and artistic system of ceramics, as well as the acquisition of new compositional and plastic characteristics while preserving their original artistic language. The theoretical significance of this study is determined by examining the mechanisms by which the artistic language of Islamic Eastern book miniatures is adapted to the ceramic art of the 11th–13th centuries, as well as by uncovering the semantic components of ceramic motifs. The practical significance of this study lies in the potential application of the results in the attribution of museum collections of medieval ceramics. The article's key findings can be applied in courses on the theory and history of medieval Eastern art and the creative work of contemporary ceramic artists.

Keywords: medieval miniature, artistic ceramics, Islamic art, decorative motifs, ornament, composition, East, Azerbaijan.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 24.03.2026

Qəbulolunma tarixi: 15.04.2026

TRİBUNA
ТРИБУНА
TRIBUNE

UOT 781:81`5
DOİ 10.65058/VYDU3763

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN AZƏRBAYCAN DİLİ VƏ MUSİQİDƏ TƏRCÜMƏ HAQQINDA NƏZƏRİYYƏSİ BU GÜN DƏ MARAQ DOĞURUR

(Üzeyir Hacıbəyli-140)

ZEMFİRA SƏFƏROVA*
Akademik, sənətşünaslıq doktoru, professor
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
E-mail:zemfirasafarova@anas.az
https://orcid.org/0009-0001-3133-0534

Sitatgətirmək üçün: Səfərova, Z. Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan dili və musiqidə tərcümə haqqında nəzəriyyəsi bu gün də maraq doğurur (Üzeyir Hacıbəyli-140) // Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026. Cild 28. № 2 (107), s.92-99.

Xülasə
Məqalədə Azərbaycan Respublikasının prezidenti İlham Əliyevin Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının (AMEA) 80 illik yubileyində çıxışı zamanı Azərbaycan dilinin saflığının qorunması barədə söylədiyi tezislərin məqalə müəllifi tərəfindən rəsmi çağırış kimi dəyərləndirilməsinə dəvət olunur. Belə ki, Azərbaycan dilinin 50 milyondan artıq insanın ana dili olduğu halda xarici ifadələrin istifadəsinin milli kimliyin sarsılmasına səbəb ola biləcək amili gündəmə gətirilib. Yazıda Azərbaycanda dilin qorunması probleminin tarixi köklərinə toxunulur. Qeyd olunur, hələ 1912-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli "Dilimizi korlayanlar" felyetonunda dilin qrammatik strukturunun pozulmasına qarşı tənqidi mövqeyini açıqlamışdır. Ü. Hacıbəyli həmin dövrdə din və teatr xadimlərinin Azərbaycan dilinin sintaktik strukturunu və qrammatikasını süni şəkildə korlanmasını ifşa edirdi. Məlumdur ki, Ü. Hacıbəyli musiqi tərcüməsi məsələsini qaldıraraq, Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin yaxınlaşması üçün bədii yollar axtarmışdır.
Açar sözlər: İlham Əliyev, AMEA, dilin saflığı, musiqi, tərcümə.

* ©Zemfira Səfərova, 2026

CC BY 4.0 DEED
Attribution 4.0 International

Əvvəla biz, Azərbaycan prezidenti İlham Əliyevin AMEA-nın 80 illik yubileyində etdiyi çıxışından dil haqqında mühüm bir parçanı diqqətinizə təqdim edirik.

> "On il bundan əvvəl mən bu kürsüdən, eyni zamanda Azərbaycan dili haqqında danışmışdım, öz narahatlığımı ifadə etmişdim. Deyə bilərəm ki, son 10 il ərzində bu istiqamətdə lazımi addımlar atılıb. Ancaq desəm ki, vəziyyət məni tam qane edir, əlbəttə ki, səmimi olmaram. Azərbaycan dili çox zəngin dildir. Bu gün 50 milyondan çox insan üçün Azərbaycan dili ana dilidir. Ancaq təmiz, saf Azərbaycan dilinin qoruyucuları bizik – müstəqil Azərbaycan dövləti. Mən azərbaycanlıların yaşadıqları müxtəlif bölgələrdə vəziyyətlə müntəzəm surətdə olaraq tanış oluram, diqqətdə saxlayıram, lazımi tədbirlər görürəm. Görürəm ki, bəzi yerlərdə bizim ədəbi dilimiz digər ölkələrdə yaşayan azərbaycanlılar arasında itirilir. Daha çox məişət dili kimi istifadə olunur, xarici kəlmələrlə dolu olur. Ona görə biz öz dilimizi qorumasaq, dilimizi təmiz, saf saxlamasaq, onda yavaş-yavaş dilimizi itirə bilərik. Hər bir millət, hər bir xalq üçün onun Ana dili, onun milli mənsubiyyətinin əsas amilidir və bu istiqamətdə bütün ictimai fəallar, bütün ictimaiyyət bir nöqtəyə vurmalıdır. Bizim dilimiz qədimdir. Yenə də deyirəm, 50 milyondan çox insan üçün Ana dilidir, çox zəngindir və xarici kəlmələrə ehtiyac da yoxdur. Düzdür, beynəlxalq leksikon var və hər birimiz bu leksikondan istifadə edirik. Amma əgər Azərbaycan dilində əzəli bir kəlmə varsa, başqa dildən kəlməni gətirib əvəzləmək nə məqsəd daşıyır? Bu, ya səhvdir, ya təxribatdır. Hər ikisi də qəbuledilməzdir. Azərbaycan dilinin saflığının qorunması hər bir Azərbaycan vətəndaşının işi olmalıdır. Yəni, dövlət, alimlər, dilçilər, yazıçılar, şairlər, jurnalistlər, siyasətlə məşğul olanlar bu məsələyə çox böyük diqqət verməlidirlər. Yenə də deyirəm, 10 il bundan əvvəl mən bu məsələni qaldırmışdım. Çünki bu məni narahat edirdi. On il ərzində lazımi tədbirlər görüldü ki, biz dilimizi kənar kəlmələrdən qoruya bilək. Amma yenə də oradan-buradan eşidirəm, - həm televiziyalarda, həm yazılı mediada, həm bəzi insanların çıxışlarında, - buna heç bir gərək yoxdur. Yəni biz xalq kimi, millət kimi öz dilimizi qorumasaq, onda yavaş-yavaş bizim milli kimliyimiz də sarsıla bilər. Əminəm ki, mənim sözlərim hər kəsə çatacaq və özüm də daim bu məsələ ilə bağlı məşğul olacağam, izləyəcəyəm, lazımi tədbirlər görəcəyəm. Azərbaycan alimlərindən də bax, bu məsələyə də öz münasibətini və dəstəyini göstərmək çağırışını edirəm." [1]

Prezidentimizin bu çağırışını AMEA-nın "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsinin əməkdaşları dəstəkləyir və bu yolda əməklərini sərf etməyə hazırdılar. Elmi işlərini də yüksək səviyyəli Azərbaycan dilində təqdim etmələri üçün həmişə çalışacaqlar.

Musiqidə bu mövzu hələ dahi bəstəkar, publisist, jurnalist Üzeyir bəy Hacıbəylinin yaradıcılığında təqdim olunmuş və işlənmişdir, bu da hələ 1900-cu illərə aiddir. Bu barədə bir neçə misal gətirək ki, daha aydın olsun. Məsələn, onun hələ 1912-ci ildə "İqbal" da çıxmış "Dilimizi korlayanlar" yazısını gətiririk.

> "Heç kəsə məxfi deyil ki, bizim axundlar ilə artistlərimiz bir-birinə zidd və müxalif siniflərdir. Elə bunun özü ki, mən axund ilə artisti bərabər qoydum, onların heç birinin xoşuna gəlməyəcəkdir.
>
> Artist axundun düşmənidir, axund artistin. Bununla belə bu iki düşmən bir şeydə böyük ittifaq bağlayıbdılar. O şey dilimizi korlamaqdır.
>
> Mətləbə izah verəlim. Məsələn, axund belə danışır:
>
> Zamani ki, mən burada əglətmişəm, hərgah bir şəxs ki, onun zahiri və batini mənə məlum olmayan surətdə qapıdan daxil olub içəri girdi və mənə salam verdi, hansı ki, mənə aiddir və jainki, aid dögül, onda yəqinlik hasil etmək xaric əz məkandır, mənə fərzdir ki, mən onun salamının cavabında deyəm ki, əleykəssalam!

Axund bunu demək istəyir ki, tanımadığın bir adam sənə salam versə, salam almaq sənə borcdur. Amma farsdan tərcümə eləyir, dilimizin sərf-nəhvini bilmir, ona görə də mətləb dolaşıq düşür...

Artistlər də bizim dilimizi bu sayaq korlayırlar: "Bu gün Tağıyevin teatrında oynanılacaqdır suznak bir faciə "Gaveyi ahəngər". Fasilələrdə çalacaq tarzən və oxuyacaq xanəndə, filanın rolunu oynayacaq məşhur filan artist" ...

Uşaq bazara gedib qoz alır və evə qayıdıb, anasına deyir ki, "Ana, bazardan qoz aldım".

Amma artist bazardan qoz alıb qayıtsa, anasına belə deyər:

Ana, bazardan aldım qoz.

Teatrlar üçün yazılan elanları savadlı bir adama həvalə etsəydilər, çox əcəb olardı". [2]

Musiqidə tərcümə [3]

Musiqi dili problemi U. Hacıbəyli yaradıcılığını bütün dövrlərində düşündürürdü. Böyük bəstəkar Azərbaycan musiqisini Qərb musiqisi ilə yaxınlaşdırmaq üçün yollar axtarırdı. Bəstəkar o günü arzulayırdı ki, musiqimiz ümumi bəşəriyyətin malı olsun, ümumdünya musiqisi isə Azərbaycan xalqına aydın və yaxın olsun.

Elə inqilabdan sonrakı ilk illərdə (20–30-cu illər) U. Hacıbəyli musiqi tərcüməsi nəzəriyyəsinə müraciət edir. O, musiqi dilinin inkişafını Avropa musiqisiz, onunla üzvi sintez olmadan təsəvvür etmirdi. Musiqidə tərcüməni o, Avropa musiqi dilinə və ümumiyyətlə Avropa musiqi mədəniyyətinə yaxınlaşmaq, onu anlamaq, qavramaq üçün ən adi və sadə vasitə hesab edərək, 1926-cı ildə «Maarif və mədəniyyət» jurnalının səhifələrində «Musiqidə tərcümə» məqaləsi ilə çıxış etmişdir.

Hacıbəyli öz yaradıcılığında dəfələrlə ədəbiyyatın tərcümə təcrübəsinə müraciət etmişdir. Tərcümə nəzəriyyəsi də elə ədəbiyyatın tərcümə təcrübəsindən götürülmüşdür. Ədəbiyyatda bədii əsərlərin bir dildən o biri dilə tərcümə edilib, həmin xalqın dilində ümumdünya mədəniyyətinin nailiyyətləri ilə tanış olmaq imkanını verirdisə, Hacıbəylinin fikrincə, musiqidə də birinci mərhələdə belə bir tərcüməyə müraciət etmək olardı.

1965-ci ildə bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli sənət yaradıcı işçilərin seminarındakı çıxışında bu məsələ üzərində dayanmışdı. O, qeyd edirdi ki, 1925–26-cı illərdə Azərbaycan dram teatrının səhnəsində Cəfər Cabbarlının, Hüseyn Cavidin əsərləri ilə yanaşı, Şekspirin «Otello», «Hamlet», «Maqbet», Şillerin, Hüqonun və başqalarının əsərləri tərcümədə qoyulurdu. Üzeyir bəy fikirləşdirirdi ki, necə olur ki, biz Şekspiri Azərbaycan dilinə tərcümə edirik, Şilleri xalqımızın malı edirik, niyə onda biz Motsartı, Vaqneri Azərbaycan xalqının malı etməyək? Və Ü.Hacıbəyli bu əsərlərin musiqi tərcüməsi haqqında nəticəyə gəlmişdir.

Məlumdur ki, milli musiqi dil ifadəsi müəyyən dərəcədə şərti xasiyyət daşıyır. Əgər ədəbiyyat müəyyən xalqın dili ilə ifadə olunursa, musiqi üçün belə dəqiq hududluq xas deyil. Buna

baxmayaraq, biz müəyyən ifadə əlamətlərinə, xüsusiyyətlərinə görə musiqini də milli dilinə görə ayıra bilirik. Hacıbəyli özünün musiqidə tərcümə nəzəriyyəsini irəli sürərkən məhz bunu nəzərdə tuturdu. Bəstəkar qeyd edirdi ki, musiqidə tərcümə musiqi mədəniyyəti tarixində görünməmiş hadisədir. Bunun da səbəbini bəstəkar onda görürdü ki, Qərb musiqi tarixinin inkişafında belə tərcüməyə ehtiyac olmamışdır, çünki Qərb xalqlarının musiqi sistemi onlar üçün ümumi, universal xasiyyət daşıyır, hərçənd alman musiqisi, məsələn, italyan musiqisindən üslubu, koloriti və s. ilə, əlbəttə ki, seçilir, lakin hər ikisinin əsası major və minor qammalarıdır.

Ü.Hacıbəyli qeyd edir ki, burada «tərcümə» əvəzinə mövcud olan şeylər bunlardır:

1. Təbdil — yəni bir kəsin yazmış olduğu musiqi əsərinin mövzusunu iqtibas edib o mövzu üzərində başqa bir formada musiqi əsəri yazmaq;
2. Transkripsiya — yəni bir bəstəkarın musiqi əsərini götürüb üzərinə bir çox şeylər artırmaq, müxtəlif variasiyalara salmaq və sairə.
3. Transparsiya — yəni bir musiqi əsərini bir qammadan digər bir qammaya keçirmək; məsələn, «do» major namində yazılmış bir əsəri «sol» majora keçirmək və sairə.
4. Təsirini dəyişmək — yəni major qammalar üzərində yazılmış bir əsəri eyni ilə bir adlı minor qammaya keçirmək.

Fəqət bunların heç biri tərcümə deyildir.

Bəs, Hacıbəyli özünün musiqidə tərcümə ideyasını necə başa salır?

U.Hacıbəyli yazır ki, «Qərb musiqi əsasından qeyri-olanlardan ən ümdəsi Şərq musiqisi əsasıdır. Belə olduğu surətdə Qərb musiqisi əsası üzərində yazılmış olan bir musiqi əsərini, formasını… çevirsək, zənnimcə, əsil tərcümədən anlaşılan məqsəd hasil olar».

Hacıbəyli qeyd edir ki, ədəbiyyatda tərcüməçinin əsas məqsədi başqa bir dildə yazılmış əsəri öz dilinə çevirməklə eyni əsəri öz dilində danışanların anlayacağı bir hala salmaqdır. Musiqi tərcüməsi də belə olmalıdır. Yəni anlaşılmayan Qərb musiqi parçasını Şərq musiqisinə tərcümə ilə şərqlilərin anlayacağı bir hala salmaq.

Hacıbəyli göstərir ki, «Ədəbiyyatda tərcümənin əvvəla, ədəbi, sənətcə, əsilinin ideyasını tamamilə şərh edəcək dərəcədə mükəmməl olmağı ümdə şərtlərdən sayılan kimi musiqi tərcüməsində də bu şərtlərə riayət olunmalıdır». [3]

O illərdə Hacıbəyli musiqidə tərcüməni Azərbaycan dinləyiciləri tərəfindən Qərb musiqi dilinin mənimsənilməsində əsas amillərdən hesab edirdi. Bununla əlaqədar olaraq, Hacıbəyli Azərbaycan səhnəsində Delibin «Lakme» operasını misal gətirir. O qeyd edir ki, operanın süjeti Şərq həyatından götürülmüşdür və mətni də Azərbaycan dilinə tərcümə edilmişdir. Buna baxmayaraq Azərbaycan dinləyicisi tərəfindən anlaşılmadı və müvəffəqiyyət qazanmadı. Bunun səbəbini Hacıbəyli operanın musiqi dilinin tərcümə edilməməsində görürdü. O, bu barədə yazırdı:

«İkinci planda olan və zatən operada bir o qədər əhəmiyyəti olmayan qoftəsi tərcümə edilmiş olduğu halda, birinci dərəcədə əhəmiyyəti olan bəstəsi, yəni musiqi cəhəti tərcümə edilməmişdir».[3]

Hacıbəyli başa düşürdü ki, ədəbiyyatda və musiqidə tərcümənin prinsipləri bir-birindən seçilməli, ayrı olmalıdır, çünki onların özlərinin spesifik xüsusiyyətləri vardır. Hacıbəyli belə nəticəyə gəlir, musiqini mexaniki surətdə tərcümə etmək mümkün deyil və Şərq musiqisi ilə Qərb musiqisinin yaxınlaşmaq formalarını həm Qərb və həm də Şərq musiqisinin nəzəri əsaslarını mükəmməl bilən şəxslər öyrənməlidirlər.

Hacıbəyli yazır ki, «İştə bu tərcümə ideyası əsasən qəbul edilib və yolları da ətraflı öyrənildikdən sonra qövldən felə keçirilərsə, Şərq musiqisinin köklənilməyən bir surətdə sürətlə tərəqqi etməsinə səbəb olar... Şərq musiqisi həyatında geniş bir tərəqqi inqilabı əmələ gətirə bilər və Şərq musiqisinin gələcəkdə ümumaləm musiqi sənəti sahəsində böyük bir rol oynayacağına səbəb olar».

Bəstəkar öz ideyalarının təcrübədə inikasının yollarını da axtarırdı. Bu sahədə o, qanon tipli texniki məşğələlər, Dülovanın repertuarından götürülmüş və tar üçün işlənmiş 10 məşğələ yazmışdır (bu barədə Hacıbəyli öz tərcümeyi-halında məlumat vermiş, lakin təəssüf ki, bu əsərlər saxlanılmamışdır).

Gənc yaradıcı işçilərin seminarında bəstəkar Ə. Bədəlbəyli Hacıbəylinin Motsartın fortepiano üçün yazdığı C dur № 15 sonatasından elədiyi musiqi tərcümənin ilk ifasını xatırladır. Əsəri «dinləyəndən sonra tərcümə orijinaldan daha çox xoşa gəlmişdir. Lakin professora dedilər ki, bu, Motsartın əsəri deyil. Üzeyir bəy cavab verdi ki, bu əsər mənim də deyil. Əgər bu əsərin müəllifi Motsart deyilsə, bəs o, kimdir?» [3]

Ə. Bədəlbəyli qeyd edir ki, deməli, tərcümədən sonra bu əsər geniş Azərbaycan dinləyicisi üçün aydın olmuşdur. Əlbəttə, bu, prinsip etibarilə səhvdir və sonra Üzeyir Hacıbəyli öz yaradıcılığında bu prinsipdən əl çəkmişdir. Bu əsəri isə birinci fantaziyaya çevirmişdir.

Beləliklə, Motsartın sonatasından bəstəkarın etdiyi həmin tərcümə saxlanılmamışdır, lakin musiqi tərcümənin ideyasını Hacıbəyli müəyyən dərəcədə birinci «Çahargah» fantaziyasında həyata keçirmişdir. Müqayisə üçün Motsartın C dur № 15 sonatasının ekspozisiyasını və Ü.Hacıbəylinin «Çahargah» fantaziyasının I hissəsinin ekspozisiyasını müqayisə edirik.

«Çahargah»da Motsartın sonatasının ümumi forması, dominanta tonallığında olan köməkçi partiyasının sadə sonata allegro forması saxlanılmışdır. Sonatanın əsas tonallığı C dur «Çahargah»da da saxlanılıb, əsas və köməkçi partiyaların forması (period) yenə də saxlanılmışdır. («Çahargah»da, sonatada olduğu kimi, işlənmə 13 taktdan ibarətdir. Repriza sonatadakı kimi

subdominanta tonallığındadır, ancaq «Çahargah»da Motsartın reprizasında olan əsas mövzunun cavabverici cümləsindən sonra verilmiş dörd xanə yoxdur).

«Çahargah»da sonatanın fakturası, Motsartın əsərinin hərəkətinin ümumi formaları saxlanılmışdır.

Sonatanın əsas mövzusu dəyişmişdir. Ola bilər ki, bu dəyişiklik fantaziyanın yaranma prosesində baş vermişdir. Fantaziyada temp də dəyişmişdir. Allegro (tez) Maestoso-ya (yavaşa) keçmişdir.

Bu əsərlər müxtəlif janrlarda yazıldığına görə, Motsartda sonata, Hacıbəylidə fantaziyadır, həm də müxtəlif alətlər üçün nəzərdə tutulduğuna görə Motsartda fortepiano, Hacıbəylidə xalq çalğı orkestri tərəfindən ifa olunur, Hacıbəylinin əsərinin ümumi xarakteri Motsartınkından fərqlənir. Motsartın əsəri üçün kamera səslənmə üslubu xasdır, sonata zərifliyi, yüngüllüyü, parlaqlığı ilə seçilir.

Ü. Hacıbəylinin əsəri üçün müəyyən təntənəlilik, təmtəraq xasdır (buna səbəb «Çahargah»da dəyişilmiş əsas mövzudur). Doğrudur, Hacıbəyli orkestrdə Motsart səsləmələrinin zərifliyini və yüngüllüyünü saxlamışdır.

«Çahargah» fantaziyasında musiqidə tərcümə prinsipi yalnız Motsartın sonatasının birinci hissəsinə aiddir.

Belə tərcümənin mənasını bəstəkar nədə görürdü? Birinci və əsas etibarilə onda görürdü ki, belə tərcümə Qərb musiqisini Şərq dinləyicilərinin qavramasına yaxınlaşdıracaq. Bu qeyri-adi eksperimentin məqsədi Azərbaycan musiqisinin və dinləyici auditoriyasının dünya musiqi mədəniyyətinin müvəffəqiyyətlərinə qısa bir müddətdə nail olması idi.

Sonralar nə Hacıbəyli, nə də digər bəstəkarlar formal musiqi tərcümə təcrübələrinə müraciət etməmişlər.

Musiqidə tərcümə prinsipini, əgər tarixi kontekstdə qəbul etsək, Şərq və Qərb musiqisinin yaxınlaşma yolunda eksperimentlərdən biri kimi hesab etmək olar. Bu mənada axtarış kimi, təcrübə kimi o, müəyyən tarixi əhəmiyyətə malikdir. Lakin bu axtarışın, bu eksperimentin forması baş tutmamış, perspektivli olmamışdır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin gələcək inkişafı mexaniki tərcümə ideyasını qəbul etməmişsə də, Qərb musiqisi ilə Şərq musiqisinin vəhdəti prinsipi səmərəli nəticələr vermişdir.

Maraqlıdır ki, 40-cı illərdə musiqi tərcümə nəzəriyyəsini Sovet musiqişünası A. S. Oqoleves də özünün «Введение в современное музыкальное мышление» tədqiqatında irəli sürmüşdür. Onun nəzəriyyəsi müasir musiqinin pentaton musiqi dilinə tərcüməsi ilə əlaqədar idi. Lakin A. S. Oqolevesin də tərcümə nəzəriyyəsi təcrübədə qəbul olunub yayılmamışdır.

Ədəbiyyat

1. Əliyev, İ. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının 80 illik yubiley yığıncağında Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin çıxışı // *Elm* qəzeti. – 2025. – 18 noyabr. – № 21.

2. Hacıbəyli, Ü. Ordan-burdan (1912) // *Seçilmiş əsərləri*: iki cilddə. II cild. – Bakı: Şərq-Qərb, 2005. – S. 164–165.

3. Səfərova, Z. *Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər*: monoqrafiya / Z. Səfərova; red. İ. V. Koxanovskaya; AzSSR EA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu. – Bakı: Elm, 1985. – 208 s.

ВЗГЛЯДЫ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ НА АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ЯЗЫК И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД

(Узеир Гаджибейли – 140)

ЗЕМФИРА САФАРОВА
Академик, доктор искусствоведения, профессор
Национальная Академия Наук Азербайджана

Резюме

В статье анализируются тезисы Президента Азербайджанской Республики Ильхама Алиева, высказанные в его выступлении на торжественном собрании, приуроченном к 80-летию Национальной Академии Наук Азербайджана (НАНА), которые оцениваются автором статьи как официальный призыв к сохранению азербайджанского языка и защите национальной идентичности от деструктивного влияния неоправданных иностранных заимствований. Подчеркивается, что азербайджанский язык является родным для более чем 50 миллионов носителей. Цель статьи — показать исторические корни проблемы сохранения языкового наследия в Азербайджане. Отмечается, что еще в 1912 году Узеир Гаджибейли в фельетоне «Те, кто исказил наш язык» выступил с резкой критикой нарушений его грамматической структуры. Он разоблачил искусственную деформацию синтаксиса и грамматики азербайджанского языка, исходившую от религиозных и театральных деятелей той эпохи. Параллельно с этим У. Гаджибейли разработал новаторскую концепцию музыкального перевода, ставшую теоретической основой для поиска художественных путей сближения восточной и западной культур.

Ключевые слова: Ильхам Алиев, Узеир Гаджибейли, музыка, азербайджанский язык, сохранение наследия.

UZEYIR HAJIBEYLI ABOUT THE AZERBAIJANIAN LANGUAGE AND MUSICAL TRANSLATION

(Uzeyir Hajibeyli –140)

ZEMFIRA SAFAROVA
Academician, doctor of arts, professor
Azerbaijan National Academy of Sciences

Abstract

This article analyzes the statements made by President of the Republic of Azerbaijan Ilham Aliyev in his speech at a ceremonial meeting marking the 80th anniversary of the Azerbaijan National Academy of Sciences (ANAS). The author views these statements as an official call to preserve the Azerbaijani language and protect national identity from the destructive influence of unjustified foreign borrowings. It emphasizes that Azerbaijani is the native language of over 50 million speakers. The article aims to demonstrate the historical roots of the problem of preserving linguistic heritage in Azerbaijan. It is noted that as early as 1912, Uzeyir Hajibeyli, in his feuilleton "Those Who Distorted Our Language," harshly criticized violations of its grammatical structure. He exposed the artificial deformation of the syntax and grammar of the Azerbaijani language, which emanated from religious and theatrical figures of the era. In parallel, U. Hajibeyli developed an innovative concept of musical translation, which became the theoretical basis for the search for artistic ways to bring together Eastern and Western cultures.

Keywords: Ilham Aliyev, Uzeyir Hajibeyli, music, Azerbaijani language, heritage preservation.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 04.04.2026

Qəbulolunma tarixi: 21.04.2026

RESENZİYALAR. RƏYLƏR. İCMALLAR
РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ
REVİEWS. COMMENTS. İNSPECTİONS

UOT 78.071

DOI 10.65058/CPUB2078

BORYS LIATOSHYNSKY IN THROUGH THE LOOKING-GLASS TIMES: A CULTURAL BIOGRAPHY OF UKRAINIAN MODERNISM

(Review of the book by Tukova I., Korchova O. Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice)

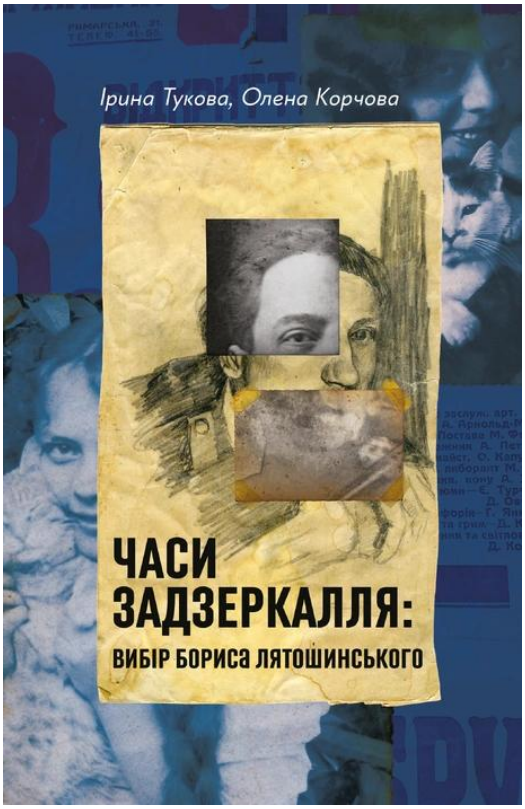
KATERYNA IUDOVA-ROMANOVA*
PhD in Art Studies, Associate Professor;
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
E-mail: iudovakateryna@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2665-390X

For citation: Iudova-Romanova, K. Borys Liatoshynsky in Through the Looking-Glass Times: A Cultural Biography of Ukrainian Modernism (Review of the book by Tukova I., Korchova O. "Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice") // *Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026. Cild 28. № 2 (107), s.100-114.*

Abstract
This review examines "*Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice"* by Iryna Tukova and Olena Korchova, a study devoted to the of one of the most prominent Ukrainian composers of the twentieth century. The review discusses the book's conceptual framework, structure, source base, and methodological approaches. Particular attention is given to the representation of Borys Liatoshynsky within the context of Ukrainian musical modernism, processes of cultural self-identification, the relationship between art and ideology, and the functioning of musical institutions in the first half of the twentieth century. The review highlights the integration of biographical, musicological, cultural-historical, and decolonial approaches, which enables the authors to offer a new interpretation of Ukrainian musical culture as an autonomous component of the European modernist project. The scholarly value of the book is emphasized, as well as its contribution to both Ukrainian and international musicology and its relevance for further rethinking the history of Ukrainian musical modernism and the place of Ukrainian musical culture within the broader European cultural landscape.
Keywords: Borys Liatoshynsky, Ukrainian musical modernism, creative biography, cultural self-identification, Ukrainian musical culture, book review.

* © Katerina Iudova-Romanova, 2026

CC BY 4.0 DEED
Attribution 4.0 International



In contemporary Ukrainian humanities, particular importance is attached to studies aimed at reinterpreting the national cultural heritage beyond Soviet and imperial frameworks of interpretation. Within this context, Iryna Tukova's and Olena Korchova's book *Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice* [8] emerges not only as a biographical study of one of the most prominent Ukrainian composers of the twentieth century but also as a significant contribution to the ongoing revision of the history of Ukrainian modernism.

The publication of this book resonates with broader cultural developments of recent years, including the reintegration of Ukrainian musical heritage into both national and international scholarly discourse, the growing interest in Ukrainian musical modernism reflected in the works of Olena Korchova [1, 2], Myroslava Novakovych [7, 6], Olha Lihus [5], and other contemporary musicologists, as well as in Iryna Tukova's extensive studies devoted to the life, creative legacy, and archival heritage of Borys Liatoshynsky [9, 10, 11]. These developments have been accompanied by the republication and promotion of the creative legacy of leading composers of the first half of the twentieth century and by increasing scholarly attention to the European dimensions of Ukrainian cultural development. Against this background, Tukova's and Korchova's book acquires particular significance, as it offers not only a new interpretation of the figure of Borys Liatoshynsky (1895–1968) but also a broader conception of Ukrainian musical culture of the first half of the twentieth century as an autonomous and integral component of the European modernist project.

Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice [8] is an original interdisciplinary study that combines elements of scholarly biography, historical and cultural reconstruction, musicological analysis, and reflective essay writing. The book is structured as a series of interconnected essays in which key issues in the development of Ukrainian musical culture during the first half of the twentieth century are explored through successive stages of Liatoshynsky's life and creative career. Each essay follows a clearly defined internal structure consisting of three complementary sections — Spoiler, Documentary, and Reflexion. This compositional principle combines an engaging narrative introduction with documentary-based reconstruction and subsequent analytical reflection, ensuring a balanced integration of historical

evidence, musicological interpretation, and broader cultural generalization. One of the book's distinctive features is its rejection of the traditional biographical model based on a chronological presentation of an artist's life events and creative achievements. Instead, the authors construct a series of thematic research narratives, each illuminating a particular aspect of the composer's professional, artistic, and intellectual formation. As a result, Borys Liatoshynsky appears not as a static canonical figure or a "classic of Ukrainian music," but as a living individual engaged in complex processes of cultural choice, professional self-determination, and creative exploration.

One of the book's major achievements lies in its combination of an extensive source base with contemporary approaches in the humanities. The authors draw extensively on archival documents, correspondence, periodical publications, memoirs, autobiographical writings, and lesser-known sources, enabling them to reconstruct not only the composer's biography but also the intellectual and cultural milieu of his time.

The conceptual core of the book is the notion of *choice*, foregrounded in its subtitle. Throughout the volume, this category appears in various forms: the choice of profession, cultural affiliation, artistic language, creative strategy, and modes of artistic existence under conditions of political and ideological pressure. Through this lens, the authors consistently reveal both the personal story of Borys Liatoshynsky and the dramatic history of Ukrainian musical culture in the first half of the twentieth century.

Another important strength of the book is its ability to connect the microhistorical level of biographical inquiry with broader cultural and historical generalizations. The story of a single composer becomes a point of departure for examining wider processes, including the formation of Ukrainian musical modernism, the functioning of artistic institutions, the relationship between culture and power, and the mechanisms through which creative individuality could be preserved under a totalitarian regime.

The choice of publisher is equally noteworthy. The book was published by *Laboratoriia*, a Ukrainian publishing house that in recent years has consistently developed a catalogue of intellectually oriented non-fiction, combining contemporary essays with publications devoted to history, culture, and the humanities. In this context, Tukova's and Korchova's study naturally complements the publisher's editorial profile, which is aimed at promoting new perspectives on Ukrainian cultural experience within a broader European context [4].

The opening essay of *Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice*, entitled *The 1910s: Being a Composer*, performs a crucial conceptual function, laying not only the biographical but also the methodological foundations of the entire volume. Rather than following the conventional model of an artist's life story based on a chronological account of facts and

achievements, Iryna Tukova and Olena Korchova offer a multidimensional reconstruction of the cultural, educational, and socio-political environment in which Liatoshynsky's artistic identity took shape.

Particularly noteworthy is the authors' effort to demythologize the composer's image. In contrast to the established portrayal of Liatoshynsky as a canonical "classic" and monumental figure of Ukrainian music, he emerges here as a living individual, marked by doubts, professional aspirations, personal experiences, and difficult life choices. One of the essay's central themes is his decision between a legal career and a professional commitment to music. The authors convincingly demonstrate that this choice was neither obvious nor predetermined; rather, it was shaped by family circumstances, educational opportunities, personal artistic interests, his studies at the Kyiv Conservatory, and his interactions with representatives of the contemporary musical community.

A particularly valuable aspect of the essay is its extensive and carefully assembled source base. Alongside documents from the Kyiv Conservatory and St. Volodymyr University, the authors make extensive use of Liatoshynsky's correspondence with his future wife, the singer Marharyta Tsarevych, as well as memoirs of contemporaries, archival materials, and the composer's later autobiographical writings. It is this epistolary legacy that makes it possible to reconstruct the inner world of the young artist, trace the workings of his creative laboratory, and follow the formation of his compositional thinking. As a result, the reader gains insight not only into the outcomes of artistic creation but also into the very process through which these works came into being.

Another major strength of the essay is its reconstruction of Kyiv's musical milieu of the 1910s. Particular attention is devoted to the Kyiv Conservatory as a key institution of professional musical education, as well as to the figure of Reinhold Glière, whose influence on Liatoshynsky's development as a composer is convincingly demonstrated. At the same time, the authors avoid simplistic narratives of apprenticeship, instead revealing the complex process through which the young musician entered the European musical sphere via formal education and close interaction with his teacher.

Particular significance is attached to the concluding section, *Reflexion*, where the biographical narrative evolves into a historiographical inquiry. It is here that the authors address Liatoshynsky's place within the Ukrainian musical tradition and critically reassess Soviet models of interpreting musical culture. They draw attention to the mechanisms through which Ukrainian musical heritage of the nineteenth and early twentieth centuries was marginalized, as well as to the long-standing dependence of musicological narratives on Russian-centred frameworks of cultural

history. Consequently, the story of Liatoshynsky's emergence as a composer acquires a broader significance, becoming a narrative about the conditions under which modern Ukrainian professional music was formed.

Overall, the essay *The 1910s: Being a Composer* exemplifies a successful combination of documentary reliability, scholarly rigor, and essayistic expressiveness. It not only deepens our understanding of the early period of Borys Liatoshynsky's life but also offers a fresh perspective on the cultural processes that shaped the development of Ukrainian musical art on the eve of the revolutionary upheavals of the twentieth century.

The second essay in ***Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice***, entitled *The 1920s: Being a Ukrainian Composer*, occupies a distinctive place within the overall structure of the book. It is here that Iryna Tukova and Olena Korchova most consistently address the problem of the artist's cultural and creative self-identification in the context of the emergence of modern Ukrainian musical culture. Unlike the first essay, which focuses primarily on Liatoshynsky's professional formation, this chapter examines the complex process through which he developed his artistic position, defined his cultural orientations, and came to understand his place within the Ukrainian artistic landscape of the 1920s.

A major methodological achievement of the essay is its rejection of a simplified understanding of national identity as a fixed and predetermined characteristic of the artist. The authors demonstrate that Liatoshynsky's Ukrainian identity did not exist as an immutable category but was gradually shaped through professional choices, social networks, cultural interests, artistic exploration, and his conscious decision to realize himself as a composer within a particular cultural environment. Especially revealing in this regard is the analysis of the Kyiv period of his life, during which, despite numerous opportunities for professional advancement in Moscow or Petrograd, he remained an active participant in the Ukrainian musical process.

An important aspect of the essay is its reconstruction of Liatoshynsky's everyday life. Through extensive use of correspondence, archival documents, and memoirs, the authors reveal not only the composer's public image but also his daily work as a teacher, performer, editor of his own compositions, and organizer of musical life. The reader is thus able to perceive Liatoshynsky as a composer continually refining his craft, closely following contemporary musical developments, and actively engaged with the broader European cultural context.

One of the essay's most compelling contributions is its analysis of the formation of Liatoshynsky's individual musical language. The authors convincingly demonstrate that his oeuvre cannot be reduced either to a direct imitation of European modernism or to a traditional folkloristic model of national art. Particular attention is paid to the ways in which the composer

engaged with Ukrainian musical material, treating it not as an object of literal quotation but as a source of gesture, imaginative, and artistic thinking. As the authors observe:

> "The Ukrainian song tradition constitutes one of the three musical universals that shaped Liatoshynsky's individual style and imparted a distinctive character to nearly everything he wrote. The second may be described as his reliance on art compositional traditions (primarily in their Russian-school variant), within which he was educated and which he absorbed above all through his close association with Glière. The third was evidently Western music, both that of the relatively recent Romantic era (Chopin, Schumann, Wagner) and, especially, the music of his own time" [8, pp. 75–76].

Such an approach offers a fresh perspective on the relationship between modernist aesthetics and national cultural tradition in Ukrainian music of the first third of the twentieth century.

An equally significant contribution of the essay is its reconstruction of the musical environment of the 1920s. The book presents Liatoshynsky as a participant in a broad network of professional contacts, artistic associations, and cultural interactions that shaped the intellectual climate of Ukrainian artistic life. As a result, the composer's biography acquires a broader historical and cultural dimension, becoming a means of understanding the processes that underpinned the emergence of Ukrainian musical modernism.

Particular importance is attached to the concluding section, *Reflexion*, in which the authors move from biographical reconstruction to theoretical generalization. It is here that one of the book's central ideas is articulated most fully: Ukrainian musical culture of the 1920s emerges not as a peripheral offshoot of European art nor as a derivative of the Soviet cultural project, but as an autonomous space of artistic inquiry and modernist experimentation. Within this framework, Liatoshynsky becomes an example of an artist who successfully combined openness to the latest European artistic trends with a profound awareness of his own cultural identity.

Overall, *The 1920s: Being a Ukrainian Composer* is one of the most important chapters in the volume, combining a rich source base, careful biographical analysis, insightful musicological interpretation, and a compelling cultural-historical perspective. More than any other essay in the book, it reveals the authors' understanding of the formation of Ukrainian musical identity in the modernist era and illuminates Borys Liatoshynsky's place within the history of twentieth-century Ukrainian culture.

The third essay, *1928–1930: Being an Opera Composer*, is among the most conceptually rich chapters of the volume. It is here that archival research, musicological analysis, cultural-

historical reconstruction, decolonial interpretation, and reflection on the mechanisms of historical memory are brought together most fully and effectively.

One of the essay's principal strengths lies in its rejection of a narrowly biographical perspective. Liatoshynsky is presented not merely as the composer of an opera but as an active participant in a complex artistic process involving collaboration with the librettist, conductors, stage directors, theatrical institutions, and the broader cultural and political environment. Consequently, the history of *The Golden Hoop* (*Zolotyi Obruch*) acquires a broader significance, becoming an inquiry into the conditions under which Ukrainian opera developed at a time when the national cultural project still retained considerable creative potential while simultaneously facing increasing ideological pressure.

Particularly valuable is the reconstruction of the work on the opera's libretto. The authors carefully trace the transformation of Ivan Franko's novella *Zakhar Berkut* into a musical-dramatic work, demonstrating how the change of genre entailed a rethinking of the source text's characters, conflicts, and semantic emphases. At the same time, the discussion of the libretto extends beyond a purely textual analysis, revealing the relationship between the artists' creative ambitions and the broader social expectations of the period.

Unlike the first essay, in which musicological discussion remains secondary to biographical and cultural-historical reconstruction, this chapter places considerably greater emphasis on the analysis of the musical material itself. A detailed examination of the opera's dramatic structure, characterization, orchestration, and musical language makes it possible to illuminate the work's artistic conception while also demonstrating the place of *The Golden Hoop* within the development of Ukrainian musical modernism. Particularly persuasive is the authors' argument that Liatoshynsky sought to create a modern national opera grounded not in the ethnographic reproduction of folklore but in contemporary European artistic models.

Particular attention should also be paid to the extensive body of archival documents, correspondence, press materials, and theatre criticism incorporated into the study. This rich documentary foundation enables the authors to reconstruct not only the process of composing the opera but also the history of its productions in Kyiv, Kharkiv, and Odesa, together with their reception by contemporary audiences and critics. In this context, they draw on Borys Liatoshynsky's own recollection that "the music was enthusiastically received in all three theatres" [8, p. 162], thereby complementing documentary evidence with the composer's personal testimony. Especially valuable is their effort to capture the diversity of critical responses and evaluations, avoiding reductive conclusions regarding the artistic success or failure of individual productions.

Considerable attention is devoted to the concluding section, *Reflexion*, in which the history of *The Golden Hoop* is interpreted as a symptom of broader transformations within Ukrainian culture at the turn of the 1930s. The authors convincingly demonstrate that the gradual erosion of artistic pluralism and the consolidation of the normative aesthetics of Socialist Realism had a profound impact on the subsequent development of Ukrainian opera. Within this context, Liatoshynsky's opera emerges not only as a major artistic achievement but also as one of the symbols of the unrealized possibilities of Ukrainian musical modernism.

Overall, the essay *1928–1930: Being an Opera Composer* represents a substantial contribution to the study of Borys Liatoshynsky's creative legacy and of Ukrainian musical culture in the first third of the twentieth century. The combination of a rich documentary foundation, musicological analysis, cultural-historical reconstruction, and critical engagement with historiographical narratives makes this chapter one of the most insightful and methodologically significant parts of the book.

The fourth essay in ***Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice***, entitled *To Being!*, is among the most conceptually significant chapters of the volume. Here, Iryna Tukova and Olena Korchova move beyond the composer's individual creative biography to address broader questions concerning the functioning of Ukrainian musical culture under Soviet modernity. Whereas the preceding essays focus on Liatoshynsky's professional development and the realization of his artistic ambitions, this chapter places at its center the problem of preserving artistic identity amid the gradual consolidation of a totalitarian cultural model.

One of the essay's distinctive features is its shift in perspective from the individual artist to the wider musical community and professional milieu. Considerable attention is devoted to the activities of the Mykola Leontovych Music Society, the Association for Contemporary Music, the All-Ukrainian Society of Revolutionary Musicians (VUTORM), and other institutions that shaped the intellectual and creative climate of Ukrainian musical life during the 1920s. The authors convincingly demonstrate that the development of Ukrainian music depended not only on the work of individual composers but also on a complex system of professional associations, artistic debates, cultural initiatives, and aesthetic programs. In this context, Liatoshynsky's biography becomes part of a broader history of a musical community striving to formulate its own model of modern Ukrainian culture.

One of the essay's greatest strengths is its reconstruction of the intellectual debates that shaped the development of Ukrainian musical art during the 1920s and 1930s. Drawing on an extensive body of archival materials, specialist periodicals, correspondence, and documents produced by artistic organizations, the authors recreate a complex spectrum of aesthetic positions,

ideological disagreements, and programmatic orientations. Particularly valuable is their treatment of music criticism not merely as commentary on artistic phenomena but as an independent historical source that makes it possible to trace the gradual transformation of the cultural environment.

The central issue explored in the essay is the relationship between art and ideology. The authors convincingly show how, over the course of several decades, the space for professional debate gradually narrowed, while artistic criteria increasingly gave way to political judgments. Particular attention is devoted to the mechanisms through which accusations of "formalism" were constructed and transformed into instruments of control over the creative process within Soviet cultural practice. At the same time, the authors avoid simplistic moral judgments, offering instead a nuanced analysis of the concrete personal and professional circumstances faced by Liatoshynsky and his contemporaries.

One of the essay's most compelling achievements is its ability to move beyond binary models of interpreting the artist's position within a totalitarian society. Liatoshynsky emerges neither as a hero of uncompromising resistance nor as an example of complete accommodation to the demands of the system. Rather, the study demonstrates the complexity of his artistic and personal stance, showing how the desire to preserve an independent creative voice coexisted with the necessity of living and working under conditions of constant political pressure. It is precisely for this reason that the essay's central concept – *to being!* – acquires not only a professional but also an existential meaning.

Overall, *To Being!* is one of the key chapters of the book, most fully realizing the authors' ambition to combine documentary reconstruction, cultural-historical analysis, and philosophical reflection on the experience of the Ukrainian artist in the totalitarian era. For this reason, the essay should be regarded as an important contribution not only to the study of Borys Liatoshynsky's oeuvre but also to the contemporary rethinking of the history of twentieth-century Ukrainian musical culture.

An important place within the structure of the book is occupied by the interlude section *Intermezzo: Musical Modernism in Soviet Ukraine*. Written by Olena Korchova, this section serves not only a compositional but also a conceptual function. Positioned between the essays *The 1920s: Being a Ukrainian Composer* and *1928–1930: Being an Opera Composer*, it functions as a methodological key to the subsequent reading of Liatoshynsky's creative biography. Whereas the main essays focus primarily on reconstructing specific events, artistic projects, and life choices, the *Intermezzo* moves toward broader cultural-historical generalizations, offering Korchova's own interpretation of the place of Ukrainian musical modernism within the history of European culture.

Of particular interest is the authors' attempt to reconsider established historiographical approaches to the musical culture of the first half of the twentieth century. Ukrainian modernism is presented not as a peripheral branch of Western European developments nor as a mere episode in Soviet music history, but as an autonomous artistic phenomenon with its own internal logic of development, stylistic priorities, and constellation of leading representatives. In this context, special importance is attached to tracing the continuity of modernist tendencies from the work of Mykola Lysenko to the generation of Borys Liatoshynsky, Levko Revutsky, Viktor Kosenko, Yakiv Stepovy, and other composers.

At the same time, this section most clearly articulates the book's decolonial perspective. The text convincingly demonstrates the need to reconsider Soviet models for interpreting Ukrainian musical culture, which for decades marginalized or oversimplified the phenomenon of modernism. As a result, the *Intermezzo* transcends the role of a supplementary historical excursus and becomes an independent theoretical essay that outlines the conceptual foundations of the entire volume. It is here that one of the book's central arguments is formulated most explicitly. As the authors observe, "as for knowledge of Ukrainian modernism, it remained in the realm of the looking glass" [8, p. 134]. This metaphor explains not only the title of the book but also the necessity of revising established historiographical approaches to Ukrainian musical culture. Within this framework, Ukrainian musical modernism emerges as an integral component of the broader European artistic process, while the oeuvre of Borys Liatoshynsky appears as one of the most vivid manifestations of this tradition.

Special attention should also be given to the system of notes, which significantly enhances the scholarly value of the book. The authors do not limit themselves to a conventional bibliographic apparatus; instead, they transform the notes into an important instrument of source verification and scholarly commentary. These notes contain not only references to published studies, archival documents, correspondence, memoirs, and periodical materials, but also detailed explanations concerning the provenance of sources, the history of their introduction into scholarly circulation, clarifications of dating, questions of attribution, and disputed aspects of the composer's biography. Particularly valuable is the extensive use of archival materials from Kyiv repositories, as well as references to recent studies of Ukrainian musical modernism, which allow readers to trace the documentary and methodological foundations of the authors' interpretation. As a result, the notes perform not merely a reference function but also an independent research function, attesting to the high scholarly standards of the volume and the authors' meticulous engagement with their source material.

At the same time, several aspects of the study invite further discussion. Most notably, this concerns the consistent application of a decolonial perspective, which constitutes one of the book's principal methodological foundations. While this approach is undoubtedly productive for rethinking Ukrainian musical history, certain interpretations would benefit from a broader engagement with the European context of musical modernism in the first half of the twentieth century. Another potentially debatable issue is the relationship between the national and supranational dimensions of Liatoshynsky's oeuvre, since the emphasis on the formation of the composer's Ukrainian cultural identity occasionally leaves in the background the complex network of his connections with wider European artistic processes. Nevertheless, it is precisely the authors' openness to contemporary humanistic approaches and their willingness to reassess established historiographical models that make the book an important contribution to current scholarly debates.

Overall, *Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice* represents a major contribution to contemporary Ukrainian musicology and cultural studies. Drawing on an extensive body of archival materials, epistolary sources, documentary evidence, and scholarly research, the authors offer not only a new interpretation of Borys Liatoshynsky's creative biography but also an original conception of the development of Ukrainian musical culture in the first half of the twentieth century. Particularly important is their treatment of Ukrainian musical modernism as an autonomous artistic phenomenon that is convincingly situated within a broader European cultural context.

At the same time, the study transcends the boundaries of a traditional musical biography. Through the story of Borys Liatoshynsky, the authors explore the complex mechanisms of cultural choice, professional self-determination, and the preservation of creative individuality amid the political and ideological transformations of the age. For this reason, the composer emerges not merely as the subject of a biographical reconstruction but as a means of achieving a deeper understanding of the Ukrainian cultural experience of the twentieth century. It is in this capacity that the book derives both its scholarly significance and its relevance to contemporary humanities research.

LITERATURA

1. Корчова О. Музичний модернізм як Terra Cognita: монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 469 с.
2. Корчова О. О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі XX століття: передумови, закономірності, етапи // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2020. Вип. 129. С. 92–108. DOI: 10.31318/2522-4190.2020.129.219721

3. Корчова О. Український музичний модернізм: передумови концептуалізації. // Мистецтвознавство України. 2023. № 23. С. 170–179. DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294860
4. Лабораторія [Official website]. URL: https://laboratory.ua/ (accessed: 26.05.2026)
5. Лігус О. М. Українська музика першої третини XX століття у світлі сучасних наукових студій: проблеми та перспективи дослідження. *Музичне мистецтво і культура.* 2022. Вип. 35, кн. 2. С. 29–38. DOI: 10.31723/2524-0447-2022-35-2-3
6. Новакович М. Модерні горизонти музичного світу Бориса Лятошинського (до 125-ліття Б. Лятошинського). *Українська музика.* 2020. № 1(35). С. 65–74. DOI: 10.33398/2224-0926-2020-1-35-65-74
7. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів, 2008. 21 с. URL: https://www.scribd.com/document/848354616/aref
8. Тукова І., Корчова О. Часи Задзеркалля: вибір Бориса Лятошинського. Київ: Лабораторія, 2026. 256 с.
9. Тукова І. Таємниці архівів: період навчання Бориса Лятошинського у Київській консерваторії // Людина і музика (на пошану професорки Любові Кияновської): колективна монографія. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2025. С. 192–200. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.17666437
10. Tukova I., Homon T. Borys Liatoshynsky's Opera The Golden Hoop: History, Versions, Primary Sources // Studia UBB Musica. 2024. 69, Special Issue 3. P. 9–20. DOI: 10.24193/subbmusica.2024.spiss3.01
11. Tukowa I. W nutach i za nutami. Symfonie Borysa Latoszynskiego // Ruch Muzyczny. 2023. # 20. S. 38–41. URL: https://ruchmuzyczny.pl/article/3922

REFERENCES

1. Korchova, O. (2020). *Muzychnyi modernizm yak Terra Cognita* [Musical Modernism as Terra Cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 469 p. [in Ukrainian].
2. Korchova, O. O. (2020). Fenomen muzychnoho modernizmu v yevropeiskii kulturi XX stolittia: peredumovy, zakonomirnosti, etapy [The Phenomenon of Musical Modernism in the European Culture of the 20th Century: Prerequisites, Patterns, Stages]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (129), pp. 92–108. DOI: 10.31318/2522-4190.2020.129.219721. [in Ukrainian].

3. Korchova, O. (2023). Ukrainskyi muzychnyi modernizm: peredumovy kontseptualizatsii [Ukrainian Musical Modernism: Prerequisites for Conceptualization]. *Art Research of Ukraine*. 23. pp. 170–179. DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294860. [in Ukrainian].
4. Laboratoriia [Official website]. Available at: https://laboratory.ua/
5. Lihus, O. M. **(**2022). Ukrainian Music of the First Third of the 20th Century in the Light of Modern Scientific Studies: Problems and Prospects of Research. *Music Art and Culture.* 35 (2), pp. 29–38. DOI: 10.31723/2524-0447-2022-35-2-3 [in Ukrainian].
6. Novakovych, M. (2020). Moderni horyzonty muzychnoho svitu Borysa Liatoshynskoho (do 125-littia B. Liatoshynskoho) [Modern horizons of the musical world of Borys Lyatoshynsky]. *Ukrainian Music*. 1(35), pp. 65–74. DOI: 10.33398/2224-0926-2020-1-35-65-74 [in Ukrainian].
7. Novakovych, M. O. (2008). Canon of the Ukrainian musical modernism in the works by Borys Lyatoshynskyi. PhD thesis in Art Studies (speciality 17.00.03 – Art of Music. M.V. Lysenko Lviv National Academy of Music, 21 p. URL: https://www.scribd.com/document/848354616/aref [in Ukrainian].
8. Tukova, I., & Korchova, O. (2026). *Chasy Zadzerkallia: vybir Borysa Liatoshynskoho* [Times of the Looking-Glass: Borys Liatoshynsky's Choice]. Kyiv: Laboratoriia. 256 p. [in Ukrainian].
9. Tukova, I. (2025). Taiemnytsi arkhiviv: period navchannia Borysa Liatoshynskoho u Kyivskii konservatorii [Secrets of the Archives: Borys Liatoshynsky's Years of Study at the Kyiv Conservatory]. In *Liudyna i muzyka (na poshanu profesorky Liubovi Kyianovskoi):* kolektyvna monohrafiia [The Human Being and Music (In Honour of Professor Liubov Kyianovska): Collective Monograph], pp. 192–200. Lviv: HALYCH-PRES. DOI: 10.5281/zenodo.17666437
10. Tukova, I., & Homon, T. (2024). Borys Liatoshynsky's Opera *The Golden Hoop*: History, Versions, Primary Sources. *Studia UBB Musica*, 69 (Special Issue 3), pp. 9–20. DOI: 10.24193/subbmusica.2024.spiss3.01
11. Tukova, I. W nutach i za nutami. Symfonie Borysa Latoszynskiego [In the Notes and Beyond the Notes. The Symphonies of Borys Liatoshynsky]. *Ruch Muzyczny,* 2023, 20, pp. 38–41. URL: https://ruchmuzyczny.pl/article/3922 [in Polish].

BORİS LYATOŞİNSKİ ZAMANIN GÜZGÜSÜNDƏ: UKRAYNA MODERNİZMİNİN MƏDƏNİYYƏT KONTEKSTİNDƏ BİOQRAFİYASI

(Kitaba resenziya: İ. Tukova, O. Korçova. “Güzgüarxası Zamanlar: Boris Lyatoşinskinin Seçimi”)

KATERİNA YUDOVA-ROMANOVA
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
Kiyev Milli Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti

Xülasə

Təqdim olunan resenziyada İrina Tukova və Olena Korçevanın XX əsrin görkəmli Ukrayna bəstəkarı Boris Lyatoşinskinin yaradıcı tərcümeyi-halına həsr olunmuş "Güzgüarxası Zamanlar: Boris Lyatoşinskinin Seçimi" kitabı təhlil edilir. Müəllif nəşrin konseptual əsasları, strukturu, mənbə materialı və metodoloji yanaşmaları araşdırır. Göstərilir ki, kitabda Ukrayna musiqi modernizminin inkişafı, mədəni özünüdərk prosesləri, incəsənət və ideologiyanın qarşılıqlı təsiri və XX əsrin birinci yarısında musiqi institutlarının fəaliyyəti kontekstində Boris Lyatoşinskinin irsinə xüsusi diqqət yetirilir. Kitabın müəllifləri bioqrafik, musiqişünaslıq, mədəni-tarixi və dekolonial yanaşmaları tətbiq edərək, Ukrayna musiqi mədəniyyətini Avropada cərəyan edən modernist prosesinin müstəqil bir komponenti kimi təqdim edirlər. Resenziyada kitabın elmi dəyəri, musiqişünaslığın inkişafına verdiyi töhfə və Ukrayna musiqi mədəniyyətinin ümumavropa mədəni məkanındakı yerinin anlaşılması üçün əhəmiyyəti vurğulanır.

Açar sözlər: Boris Lyatoşinski, Ukrayna musiqi modernizmi, yaradıcı tərcümeyi-hal, mədəni özünüdərk, Ukrayna musiqi mədəniyyəti, kitab icmalı.

БОРИС ЛЯТОШИНСКИЙ В ЗАЗЕРКАЛЬЕ ВРЕМЕН: КУЛЬТУРНАЯ БИОГРАФИЯ УКРАИНСКОГО МОДЕРНИЗМА

(Рецензия на книгу Туковой И., Корчовой О. “Времена Зазеркалья: Выбор Бориса Лятошинского”**)**

КАТЕРИНА ЮДОВА-РОМАНОВА
кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет культуры и искусств

Резюме

В рецензии проанализирована книга Ирины Туковой и Олены Корчевой «Времена Зазеркалья. Выбор Бориса Лятошинского», посвящённая творческой биографии одного из наиболее выдающихся украинских композиторов XX века. Рассмотрены концептуальные основы издания, его структура, база источников и методологические подходы. Особое внимание уделено освещению личности Бориса Лятошинского в контексте развития украинского музыкального модернизма, процессов культурной самоидентификации, взаимодействия искусства и идеологии, а также функционирования музыкальных институций первой половины XX века. Отмечено сочетание биографического, музыковедческого, культурно-исторического и деколониального подходов, позволяющее авторам предложить новое видение украинской музыкальной культуры как самостоятельной составляющей европейского модернистского процесса. Подчёркиваются научная ценность книги, её вклад в развитие украинского и мирового музыковедения, а также её актуальность для дальнейшего осмысления истории украинского музыкального модернизма и места украинской музыкальной культуры в общеевропейском культурном пространстве.

Ключевые слова: Борис Лятошинский, украинский музыкальный модернизм, творческая биография, культурная самоидентификация, украинская музыкальная культура, рецензия на книгу.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 24.03.2026

Qəbulolunma tarixi: 15.04.2026