

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

TRADITIONAL MUSICAL CULTURE: HISTORY AND MODERNITY

Ф. И. Махаммадзаде

Бардашт в азербайджанском мугамном дастгяхе «Хумаюн»

Аннотация

В статье рассматривается роль и функциональное значение части под названием «бардашт» в азербайджанском мугамном дастгяхе и, в частности, в дастгяхе «Хумаюн». Имеющиеся многочисленные аудио- и видеозаписи дастгяха «Хумаюн», нотные записи исследователей мугама — Наримана Мамедова, Акрама Маммадли, Арифа Асадуллаева, Фуада Азимли и автора данной статьи, а также учебные программы, составленные видными мугаматистами-педагогами, воспоминания знатоков мугама разных периодов XX века говорят о том, что данная часть характерна, в основном, для инструментального мугамного дастгяха «Хумаюн» и не встречается в одноименном вокально-инструментальном дастгяхе. Кроме того, на основе сопоставительного анализа выявляется стержневая основа тематизма бардашта в дастгяхе «Хумаюн».

Ключевые слова: азербайджанский мугам, бардашт, дастгях, лад, азербайджанский мугам-дастгях «Хумаюн».

F. I. Mahammadzada

Bardasht in Azerbaijani mugham dastgah “Humayun”

Summary

The article tells about the Bardasht of the Humayun mugham, its role and functional significance in this mugham. The introductory part of the mugham was developed on the basis of a number of programs, numerous audio recordings and scores. After listening to the performance of many singers, it was noted that bardasht did not sing in the vocal versions of “Humayun”. In this mugham bardasht performed only in instrumental versions. The author conducted a comparative analysis based on the notes of N. Mameadov, A. Mamedli, A. Asadullaev, and F. Azimli. In addition, he identified the core theme of Bardasht, based on the analysis.

Keywords: Azerbaijani mugham, bardasht, dastgah, scale, Azerbaijani mugham-dastgah “Humayun”.

В процессе своего развития в первой половине XX века азербайджанский мугам-дастгях претерпел некоторые изменения, одним из которых явилось постепенное утверждение в структуре дастгяха части под названием «бардашт» (*bərdaşt*). Прежде чем перейти непосредственно к вопросам функционирования бардашта в мугамном дастгяхе «Хумаюн», уточним само понятие бардашта в азербайджанской музыке.

Общие сведения о бардаште мы находим в работах А. Бадалбейли [6], М. С. Исмайлова [9], Р. Зохранова [2], С. Багировой [1], Э. Бабаева [4], А. Наджафзаде и В. Маммадалиева [13], более основательно в исследовании Ф. Челебиева [3], где дана подробная характеристика данного раздела мугамного дастгяха, выявлены его структура и предназначение. Рассматривая имеющиеся сведения о бардаште, а также опираясь на собственные наблюдения и исследования, постараемся дать сжатую характеристику данного явления в азербайджанском мугамном дастгяхе.

В сложившейся исполнительской традиции азербайджанского мугамного дастгяха бардашт выполняет функцию вступительной части. Если инструментальный дастгях предваряется только бардаштом, то в азербайджанских вокально-инструментальных дастгяхах в качестве вступления участвуют две части: это дарамад — *dəraməd* (в переводе с фарси — «вхождение», «появление») и бардашт — *bərdaşt* (имеется несколько толкований данного слова в азербайджанском музыковедении и одно из них в переводе с фарси — «начало», «вступление», «собрание»). При этом хотелось бы подчеркнуть, что в иранском дастгяхе, наиболее близком азербайджанскому, понятие бардашта не встречается.

Дарамад имеет функцию вступления-преддверия в вокально-инструментальном мугамном дастгяхе и по сути является разновидностью инструментального жанра *рянг* (*rəng*)¹. В своём ладомелодическом развитии дарамад

суммирует основные особенности данного дастгяха и именуется обычно в соответствии с данным мугамом (напр. *Дарамад Раст*, *Дарамад Сегах* и т. д.). Для большей внятности Р. Зохранов сравнивает дарамад с оперной увертюрой. По его мнению, «подобно тому как увертюра содержит в себе основные музыкальные темы произведения, так и дарамад включает в себя интонации и опорные ладовые устои разделов мугама-дастгяха» [2. С. 28].

После дарамата исполняется бардашт и несёт в себе функцию непосредственного введения в основной мугамный тематизм: в отличие от метрически структурированного дарамата, бардашт имеет свободно-импровизационный склад, как и другие неметрические *шобе* дастгяха. Главная роль бардашта заключается именно в подготовке основного, центрального *шобе* дастгяха под названием *майе* (*mauə* в переводе означает «основа», «закваска»). Во всех нынешних вариантах азербайджанского мугамного дастгяха (вокально-инструментального или инструментального) *шобе майе* следует после бардашта.

Видный азербайджанский исполнитель-тарист К. Ахмедов отмечает, что иногда бардашт получает конкретное название. «Например, в мугаме-дастгях Раст бардаштом называют в одном случае „Новрузи-Ревенде“, в другом „Сузи-гюдаз“. В мугамах-дастгях „Шюштер“, „Шур“ и в „Рахабе“ бардашт имеет общее название „Эмири“» [Цит. по: 2. С. 29].

Таким образом, бардашт имеет ряд специфических композиционных и ладомелодических особенностей. Данное *шобе* начинается на октаву выше основного устойчивого ладового тона *майе* в виде эмоционально-взволнованного речитатива, далее движется в нисходящем направлении и подготавливает начало основной части мугама — *майе*. Кроме того, характерная каденция бардашта повторяется (возможно с изменениями) во всех разделах мугама, и это способствует объединению частей дастгяха в единое целое.

Можно согласиться и с мнением С. Багировой, которая считает, что «в мугамной композиции функцию экспонирования несут не только вступительные части, но и *шобе майе*. В этих частях последовательно „выстраивается“, экспонируется основной ладовый звукоряд мугама, обыгрываются его основные ладоинтонационные, структурные ячейки, высказываются важнейшие интонационно-тематические мысли данного мугама» [1. С. 61]. Но если в драмаде и бардаште вышесказанное предстаёт в виде «зерна», т. е. в неразвёрнутом виде, то в *майе* налицо сложное импровизационное развитие тематизма, особая динамика и импульсивность мелодического развёртывания.

Ещё одно обстоятельство, которое роднит бардашт с *майе*, — это присутствие в азербайджанском мугамном дастгяхе отдельного *шобе* под названием *майенин зили* (*mayənin zili*), который является кульминационной фазой в драматургии мугамного развития. Слово *зиль* (*zil*) в мугамной терминологии означает «высокий регистр» и противопоставляется понятию *бем* (*bəm*), что переводится как «низкий» (в данном случае низкий регистр). Эти понятия имеют очень важное значение в данном жанре, так как драматургическая канва дастгяха, отражающая глубокую суфийскую философию мугама, строится по принципу развития от *бема* к *зилю*, как постепенное освоение ступеней-стоянок (макамов) в постижении божественного сознания, высшей истины бытия. К сожалению, долгое время в советском макамоведении, в том числе и в азербайджанском мугамоведении, по известным причинам (при господствующем атеизме) было не принято говорить о непосредственной связи суфийского мировоззрения с искусством мугама. Но, объясняя образно-эмоциональное содержание мугамов, авторы особо подчёркивали определённую закономерность в последовательности эмоциональных состояний, приводящих к кульминационной вершине. Так, в своей диссертации, защищённой в 1984 году, С. Багирова пишет: «Мугамное развёртывание предстаёт как цикл различных эмоциональных состояний, последовательность

которых в любом мугаме, независимо от его конкретного образно-эмоционального содержания, всегда подчинена единому принципу — принципу постепенного нарастания возбуждения, эмоциональной напряжённости, усиления экспрессивности. <...> Мугам являет своеобразную эмоционально-этическую концепцию, в основе которой лежит идея прохождения некоего, специфически трактуемого духовного пути, своего рода „программа“ развития человеческой души, приводящая в конечном итоге к духовному очищению, внутреннему перерождению личности» [1. С. 62–63]. Возникает естественный вопрос: как соотносится данная концепция со вступительным разделом, берущим своё начало прямо с кульминации, с тона *зил-майе*? Ведь, как пишет и Ф. Челебиев, описывая строение дастгяха, «...мугамы, входящие в состав дастгяха в качестве *шобе*, строятся за *мае* (орфография сохранена. — Ф. М.) по принципу „снизу вверх“, то есть каждый из них занимает более высокую tessitura относительно предыдущего» [3. С. 17]. Думается, ответ на данный вопрос кроется в меняющейся с начала прошлого века слушательской аудитории мугама, в освоении мугаматистами — ханенде и ансамблей сазенде новых, более разнообразных и объёмных площадок, больших сцен для выступления.

В Баку особой популярностью у разноликой публики пользуются «Восточные концерты», куда приглашаются самые знаменитые мугаматисты того времени. Становятся актуальными более громкая игра и пение, дабы с первых минут обратить на себя внимание, как говорится, взять аудиторию в руки. Появляются первые записи на грампластинки азербайджанских исполнителей мугамов, организуется их зарубежные гастроли в европейские страны. Исполнители мугамов — ханенде и инструменталисты (в основном это мугамное трио, куда входит певец-ханенде, тарист и кяманчист) начинают практиковать эффектные вступления для мугамных дастгяхов, используя для этого кульминационные мугамы-*шобе*, где певцу-ханенде выпадает хорошая возмож-

ность продемонстрировать всю мощь своего уникального голоса цветистыми фиоритурами — *зангуле* (*zəngulə* — это особая манера пения мугама в высоком регистре), а исполнителям на таре и кяманче — возможности своих инструментов. Как нам видится, данная практика постепенно начинает укореняться и со временем приобретает каноничность в исполнительской практике мугаматистов. При этом отдельный термин для данного нововведения появляется не сразу.

Исследуя имеющиеся источники по мугамам XIX и первой половины XX века (письменные, аудио- и видеозаписи), мы приходим к выводу, что как таковое слово-термин «бардашт» стало употребительным в терминологии азербайджанского мугама с 30-х годов XX века. Впервые на это указывают опубликованные в середине тридцатых годов нотные записи инструментальных азербайджанских мугамов «Забул», «Дюгях» [См.: 11]. Начиная с данного времени термин «бардашт» постепенно появляется и в учебных программах.

Хотелось бы коротко остановиться и на некоторых существующих разногласиях в среде учёных по поводу исполнительского состава бардашта.

В работах многих вышеназванных авторов по мугаму утверждается, что бардашт — чисто инструментальный эпизод (А. Бадалбейли, М. С. Исмаилов, Э. Бабаев) или же «можно встретить случаи, когда ханенде непосредственно подключается к исполнению бардашта, звучащего как инструментальный ансамбль (тар и кяманча) в начале» [2. С. 28].

Иного мнения придерживается Ф. Челебиев: «В музыковедении стало традиционным явно ошибочное мнение, будто бардашт может быть сугубо инструментальным. Между тем, бардашт любого дастгяха имеет вокально-инструментальную версию, более того, основной исполнительской версией бардашта является именно вокально-инструментальная. Все выдающиеся ханенде Азербайджана, с Джабара Карягды оглы (1861–1944) до Алима Касимова (1957 г. р.), прославились пением бардашта» [3. С. 23].

Проведённые нами исследования бардашта во многих азербайджанских мугамах-дастгяхах подтверждают правоту Ф. Челебиева в том, что бардашт проявляет себя и в инструментальной, и в вокально-инструментальной формах. Небольшой исторический экскурс, сделанный нами выше, также подтверждает эти рассуждения. В начале прошлого века певцы-ханенде использовали кульминационные мугамные *шобе* в том качестве, которое позже в инструментальных версиях мугамных дастгяхов оформилось в самостоятельные части под общим названием «бардашт». Поэтому мы также придерживаемся мнения, что именно инструментальный вариант следует считать основным, первоначально оформившимся. Данную мысль подтверждают многие знатоки мугама, существующие (опубликованные) нотные записи бардашта (в основном инструментальные версии), а также наши собственные наблюдения и исследования разных мугамов-дастгяхов.

Примером сказанного может служить и отдельно рассматриваемый нами в данной статье бардашт мугама-дастгяха «Хумаюн».

«Хумаюн» — один из семи основных азербайджанских мугамов. Являясь одной из частей-*шобе* в средневековой ближневосточной макальной системе, в азербайджанской музыке XIX века «Хумаюн» упоминается как *шобе* дастгяха «Рахави» (по М. М. Наввабу) [См.: 6. С. 66]. Позже он становится самостоятельным мугамом-дастгяхом, который отличается структурой и образно-эмоциональным строем.

В мугамном дастгяхе «Хумаюн» сохраняется структура, характерная для традиционного азербайджанского дастгяха. В дошедшей до нас самой ранней мугамной таблице XIX века известного тариста и знатока мугама Мирзы Фараджа (1847–1927) в мугаме-дастгяхе «Хумаюн», состоящем из 17 *шобе* и *гюше*, бардашт не упоминается [См.: 14. С. 49].

В рассмотренной нами научной литературе указывается, что бардашт в «Хумаюне» появился намного позже по сравнению с другими азербайджанскими мугамами-дастгяхами. В мугамных таблицах и учебных программах,

относящихся к первой половине XX века, не указывается часть под названием «бардашт» в мугаме-дастгяхе «Хумаюн». Так, в программе, составленной под руководством Узеира Гаджибейли, дастгях «Хумаюн» представлен только такими *шобе* и *гюше*, как «Хумаюн», «Феили», «Таркиб», «Новрузи-Равенда», «Маснави», «Уззал» и «Хумаюн» [См.: 15. S. 231].

Впервые в учебных программах по мугаму бардашт мугаме-дастгяха «Хумаюн» появляется в программе Ахмеда Бакиханова (1892–1973). Здесь дана инструментальная версия данного дастгяха для класса тара, которая имеет следующую последовательность разделов: Бардашт, «Майе», «Феили», «Шюштер», «Таркиб», «Уззал» и «Хумаюна Аяг» (каденция) [См.: 5. S. 64]. Таким образом, если не принимать во внимание таблицы Узеира Гаджибейли и Мирзы Фараджа (так как эти таблицы были составлены в более ранний период, и в других дастгяхах в последовательностях *шобе* и *гюше* бардашт не указан), то и в программе А. Бакиханова, составленной позже, бардашт указан только в инструментальном варианте.

Кроме того, в многочисленных исполнениях мугама «Хумаюн» известными певцами-ханенде, такими как Зульфи Адыгезалов (1898–1963), Рубаба Мурадова (1933–1083), Абульфат Алиев (1926–1990), Алибаба Мамедов (1930–2022), Новруз Фейзуллаев (1932–2008), Ариф Бабаев (1938 г. р.), Эльчин Джалилов (1968–2005), исполнение вокального бардашта не наблюдается. Если же взглянуть на инструментальные версии мугама «Хумаюн», то в записях таких известных исполнителей на народных инструментах, как Бахрам Мансуров (1911–1985), Вамиг Мамедалиев (1946 г. р.), Агасалим Абдуллаев (1950 г. р.), Фируз Алиев (1950 г. р.), Мирназим Асадуллаев (1951 г. р.), Мохлет Муслимов

(1954 г. р.), данный мугам начинается именно с раздела бардашт.

В настоящее время инструментальный мугам-дастгях «Хумаюн» состоит из следующих *шобе* и *гюше*: Бардашт, «Хумаюн», «Феили», «Шюштер», «Таркиб», «Уззал», «Феили», «Кичик Месневи». На основе различных нотных записей попытаемся проанализировать бардашт данного дастгяха и выявить его структурные, тематические особенности.

Впервые инструментальный «Хумаюн» был переложен на ноты во второй половине XX века композитором Нариманом Мамедовым [12]. После этого образца, записанного в 1962 году с исполнения Ахмеда Бакиханова, инструментальные версии мугама «Хумаюн» записали на ноты Ариф Асадуллаев [7], Акрам Мамедли [10] и Фуад Азимли [8].

Ладovou основу «Хумаюна» составляет одноименный лад, где II, III, IV, VI и VII ступени являются опорными и играют важную роль. Именно в бардаште впервые раскрываются роль и значение второй, третьей и четвёртой ступеней данного мугама. Бардашт мугама имеет тему-ячейку — своеобразный характерный мотив, называемый *бардаштын эсасы* (в переводе с азерб. — «основа бардашта») [См.: 1. С. 72–73]. Основное значение в этой теме-ячейке приобретают II и IV ступени, так как именно они являются основными в мугаме «Хумаюн» (первичная *шобе майе* также опирается на вторую ступень). Бардашт берёт своё начало от второй ступени, далее происходит движение к четвёртой, и остановка на данной ступени формирует её структуру. Мелодические комбинации во круг опорных ступеней могут иметь разные интерпретации в исполнениях, что наблюдается и в нотных записях. И всё же можно проследить схожее ядро и одинаковую структуру исходной темы во всех вариантах (см. примеры 1, 2, 3, 4).

1

Нотная запись Н. Мамедова

2 Нотная запись А. Мамедли

3 Нотная запись А. Асадуллаева

4 Нотная запись Ф. Азимли

Следующее развитие бардашта происходит за счёт двух- или трёхкратного развёрнутого варьирования основной темы.

В некоторых вариантах бардашт встречается таким образом: изложение основной темы (*bərdaştın əsası*), вариативное развёртывание (*gəzişmə*), подтверждающее тему, далее расширение за счёт развития вокруг октавного тона *майе* и нисходящая часть (*bərdaştın ayağı* — в буквальном переводе с азерб. — «нога бардашта»). В некоторых вариантах такая структура исполняется довольно коротко, то есть без расширения. На самом же деле во всех вариантах мугама «Хумаюн», рассмотренных нами, бардашт представлен не слишком объёмно. Например, бардашт в нотной

записи Н. Мамедова отличается большей лаконичностью.

Бардашт инструментального дастгяха «Хумаюн» в частично расширенном виде проявляется в сборниках А. Мамедли, Ф. Азимли и А. Асадуллаева. Расширение здесь, однако, происходит в основном до или после нисходящей части. Расширение перед нисходящей частью следует за изложением начальной темы, с обыгрыванием октавы *майе*. Ниже мы представляем пример вариантного развития бардашта в нотной записи А. Мамедли и Н. Мамедова, где расширение происходит вокруг октавного тона *майе* (см. примеры 5, 6).

Известно, что одной из важных внутриструктурных единиц бардашта является нис-

5 Нотная запись А. Мамедли

6 Нотная запись Н. Мамедова

ходящая часть (*бардаштын аягы*). В ряду ступеней, затронутых в нисходящей части, проявляются и опорные ступени будущих разделов мугама. Таким образом, бардашт предвосхищает содержание всего мугама-дастгяха «Хумаюн».

В бардаште «Хумаюна» нисходящая часть проявляется в двух видах: 1) состоящая из одного конечного предложения. Яркий пример тому мы находим в нотной записи Н. Мамедова. Здесь характерное гаммообразное нисходящее движение приводит к заключительной каденции (см. пример 7).

В нотной записи Арифа Асадуллаева нисходящая часть дана в виде поступенного секвенционного обыгрывания ступеней. Однако это ещё не заключительное предложение бардашта (см. пример 8).

То же самое мы наблюдаем в нотной записи Ф. Азимли. Нисходящая часть находит своё решение в движении к нижним ступеням в виде секвенции. Данная часть бардашта также не является заключительной (см. пример 9).

2) В ряде интерпретаций бардашта секвенционное варьирование нисходящей части происходит и за счёт ритмических фигураций, пунктирного ритма, синкопы (см. пример 10).

В некоторых исполнительских версиях таких предложений может быть несколько, они способствуют расширению нисходящей части бардашта. Расширение после нисходящей части происходит за счёт обыгрывания октавного тона *майе* и импровизации вокруг IV, III и II ступеней в низком регистре.

Таким образом, на основе рассматриваемых нами нотных примеров и многочисленных зву-

7 Нотная запись Н. Мамедова

mf p

8 Нотная запись А. Асадуллаева

9 Нотная запись Ф. Азимли

mp dolce rit. rit.

10 Нотная запись А. Мамедли

козаписей мы приходим к выводу, что вступительная часть — бардашт играет важную роль и в мугаме-дастгяхе «Хумаюн». Бардашт как часть наблюдается во всех инструментальных вариантах данного дастгяха. Как и в других мугамных дастгяхах, основная тема-ячейка бардашта, охватывая главные опорные ступени лада и получая определённое развитие, аккумулирует в себе содержание всего мугама «Хумаюн».

Также нами выявлено, что бардашт не встречается в одноименном вокально-инструментальном дастгяхе. Думается, отсутствие бардашта в вокально-инструментальных версиях рассматриваемого дастгяха с большей вероятностью можно объяснить его содержательной стороной. Образно-эмоциональное содержание мугама «Хумаюн» связано с чувствами глубокой печали, грусти, скорби, о чём писал ещё У. Гаджибейли. Вполне возможно, что по этой же причине к данному мугаму не так часто обращаются азербайджанские мугаматисты (по сравнению с другими мугамами). Можно также предположить, что возвышенно-высокое напряжение в самом начале дастгяха при исполнении бардашта певцом-ханенде способно затруднить процесс дальнейшего развития мугамного мелоса или же сделать его довольно затруднительным.

Примечание

- ¹ Рянг (*rəng* — в переводе с фарси и с азерб. означает «цвет», «оттенок») — инструментальная пьеса, исполняющаяся между частями *шобе* дастгяха.

Список литературы

References

1. Багирова С. Ю. Проблемы мугамного формообразования (автореферат) // Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады. I том. Баку: Элм, 2007. 289 с.
Baghirova S. Y. Problemi mugamnovo formoobrazovaniya (avtoreferat) [Problems of mugham shaping (abstract)] // Azerbaijaniski mugham. Stati, issledovaniya, doklady. I tom. [Azerbaijani mugham. Articles, studies, reports. Volume I]. Baku: Elm, 2007. 289 p.
2. Зограбов Р. Ф. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугамы-дастгях и зерби-мугамы. Исследование. Баку: Марс-Принт, 2010. 458 с.
Zoxrabov R. F. Azerbaydjanskaya professionalnaya muzyka ustnoy traditsii: mugamy-dastgyakh I zerbi-mugami. Isledovaniye [Azerbaijani professional music of oral tradition: mugham-dastgah and zerbi-mugham. Study]. Baku: Mars-Print, 2010. 458 p.
3. Челебиев Ф. И. Морфология дастгяха: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2009. 76 с.
Chelebiyev F. I. Morfologiya dastgyakha [Morphology of the Dastgah]: Avtoref. dis.... d-ra iskusstvovedeniya. Sankt-Peterburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2009. 76 p.
4. Бабаяев Е. Ә. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm-intonasiya problemləri. Bakı: Ergün, 1996. 128 s.
Babayev E. A. Rhythm-intonation problems in Azerbaijani mugham dastgah, Baku: Ergun, 1996, 128 p.
5. Bakıxanov Ә. M. Ömrün sarı simi. Məqalələr və xatirələr (tərtibçilər: Tofiq Bakıxanov və Məmmədrza Bakıxanov). Bakı: İşiq, 1985. 78 s.
Bakikhanov A. M. The meaning of my life. Articles and memories. Baku: Ishig, 1985. 78 p.
6. Bədəlbəyli Ә. B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, 2017. 512 s.
Badalbayli A. B. Explanatory monographic musical dictionary. Baku, 2017. 512 p.
7. Əsədullayev A. M. Instrumental muğamlar. Bakı: Adiloğlu, 2009. 168 s.
Asadukkeyev A. M. Instrumental mughams. Baku: Adiloglu, 2009. 168 p.
8. Əzimli F. N. Azərbaycan muğam məktəbi. Bakı: R. N. Novruz-94 İKF, 2008. 256 s.
Azimli F. N. Azerbaijan mugham school. Baku: Novruz-94 IKF, 2008. 256 p.
9. İsmayilov M. C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: İşiq, 1984. 100 s.
Ismayilov M. C. Genres of Azerbaijani folk music. Baku: Ishiq, 1984. 100 p.
10. Məmmədli Ә. M. Azərbaycan muğamları. Bakı: Azərbaycan, 2010. 328 s.
Mammadli A. M. Azerbaijani mughams. Baku: Azerbaijan, 2010. 328 p.
11. Məmmədli F. İ. Azərbaycan muğamında “Bərdaşt” şöbəsinin yaranma şərtləri və əhəmiyyəti // İSME 2018, Beynəlxalq Musiqi Təhsili Cəmiyyəti. 33-cü Beynəlxalq Konfransın materialı, Türk Dünyası Oturumu. Bakı, 2018. 15–20 iyul. S. 301–306.
Mammadli F. I. Conditions and significance of the establishment of “Bardasht” department section Azerbaijani mugham // İSME 2018. International Society for Music Education. 33rd International Conference. Turkish World Session. Baku, 2018. 15–20 July. P. 301–306.
12. Məmmədov N. H. Azərbaycan muğamları Çərgah və Hüməyun. Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1962. 38 s.
Mammadov N. H. Azerbaijani mughams Chahargah and Humayun. Baku: Azerbaijan State Music Publishing House, 1962. 38 p.
13. Nəcəfzadə A. İ., Məmmədaliyev V. M. Muğam. Dərs vəsaiti. Bakı: Ecoprint, 2017. 160 s.
Najafzada A. I., Mammadaliyev V. M. Mugham. Textbook. Baku: Ecoprint, 2017. 160 p.
14. Rzayeva R. İ. Tərzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələr. Bakı: İşiq, 1986. 76 s.
Rzayeva R. I. My memories of tarzan Mirza Faraj. Baku: Ishiq, 1986. 76 p.
15. Zöhrabov R. F. Azərbaycan muğamları. Bakı: Təhsil, 2013. 336 s.
Zohrabov R. F. Azerbaijani mughams. Baku: Tahsil, 2013. 336 p.