

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ  
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ  
имени УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

*На правах рукописи*

**ИМИНА ГАДЖИЕВНА АЛИЕВА**

**ИНТОНАЦИОННАЯ СИСТЕМА  
АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ЛАДОВ  
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ**

6213.01 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание учёной степени  
доктора философии по искусствоведению

**Баку – 2017**

*Диссертация выполнена на кафедре теории музыки  
Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли*

**Научный руководитель:** Заслуженный деятель искусств  
Азербайджанской Республики,  
доктор наук по философии, профессор  
**Гюльназ Абуталыб гызы Абдуллазаде**

**Официальные  
оппоненты:** доктор наук по искусствоведению, профессор  
**Григорий Рафаэльевич Консон**  
  
доктор наук по искусствоведению, доцент  
**Джамиля Исмаил гызы Гасанова**

**Ведущая организация:** отдел мугамоведения  
Института архитектуры и искусства  
Национальной академии наук Азербайджана

Защита диссертации состоится «16\_\_» июня 2017 г. в 14:00  
часов на заседании диссертационного совета Ф/Д 02.151 при  
Бакинской Музыкальной Академии им. У. Гаджибейли.

Адрес: АЗ 1014, г. Баку, ул. Ш. Бадалбейли, 98

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Бакинской  
музыкальной академии им. У. Гаджибейли.

Автореферат разослан «\_\_\_» мая 2017 г.

Учёный секретарь диссертационного совета,  
доктор философии по искусствоведению, доцент: **Х.В.Мамедова**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Проблема отношения к *национальному* и, как часть её, проблема восприятия культуры *восточной* человеком *европейским* получает в эпоху глобализации новый импульс. В то же время можно наблюдать возросший интерес зарубежных исследователей к русской и советской музыкальной культуре, с одной стороны, и изменение мировоззренческих взглядов музыковедов постсоветского пространства — с другой. Отличающий ряд работ социологический ракурс и идеологическая заостренность (R. Taruskin, F. Maes, M. Frolova-Walker, K. Emerson, R. Ridenour) находят своё выражение в переосмыслении творчества российских композиторов, а также композиторов бывших советских республик. С позиций деконструктивизма в общем русле критики понятия «национальное искусство» под сомнение ставится присутствие *национального* в произведениях, относящихся к жанрам классической музыки. Творческое наследие Узеира Гаджибейли — композиторское и музыкально-теоретическое — оказалось в этом ряду.

Заново, в русле современной научной парадигмы раскрыть вклад У. Гаджибейли в мировую музыкальную культуру, рассмотреть феномен национальных ладов представляется актуальной и важной задачей.

С формированием и развитием национальной композиторской школы азербайджанские лады проявляются не только в традиционном, но и в композиторском творчестве, в произведениях, относящихся к европейским жанрам. *Переходный процесс*, закономерно возникающий при переходе от одной *музыкальной формации* к другой, порождает вопросы, связанные со звуковысотностью ладов, их интонационной характерностью, восприятием. Что являют собой азербайджанские лады в XXI веке, в чем состоит их эволюция? Какие проблемы возникают при переходе азербайджанских ладов в поле 12-ступенной равномерной темперации? Насколько сохраняется интонационная характерность ладов в произведениях европейских жанров? И каковы критерии, по которым можно судить об «интонационной сохранности» азербайджанских ладов в произведениях европейских жанров в тех случаях, когда европейский слух слышит в них лишь проявление ориентализма? Добавим к этому кругу вопросов дефицит специальных исследований, посвященных проблеме восприятия азербайджанских ладов европейским слухом.

Спектром очерченных проблем, которые впервые являются предметом специального изучения, и перспективами использования современного научного знания в их решении обусловлена актуальность диссертационного исследования.

**Степень научной разработанности проблемы.** Азербайджанским музыковедением накоплен большой научный потенциал. Фундамент современной азербайджанской ладовой теории заложил труд У. Гаджибейли «Основы азербайджанской народной музыки»<sup>1</sup>, имеющий глубокую связь и преемственность с научно-теоретическим наследием таких выдающихся ученых средневекового Востока, как Сафиаддин Урмави и Абдулгадир Мараги. Значительный вклад в современную ладовую теорию внес М.-С. Исмаилов,<sup>2</sup> который исследовал родственные отношения ладов, вопросы альтерации в ладах, лады забул и хумаюн II вида; предложил представлять все основные азербайджанские лады 8-ступенными звукорядами в объеме уменьшенной октавы; ввел термин «опорные ступени», а также предложил использовать термин *təqat* как лад для его отличия от термина *tuğat* как жанр.

Исследования Р. Зохранова<sup>3</sup>, Р. Мамедовой<sup>4</sup>, Н. Мамедова<sup>1</sup>, С. Фархадовой<sup>2</sup>, Ф. Челебиева<sup>3</sup>, Ш. Махмудовой<sup>4</sup>, С. Багировой<sup>5</sup> по

---

<sup>1</sup> Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. – Баку: Азмугиз, 1945.

<sup>2</sup> İsmayılov M.-S. Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibəti haqqında // АГК им. У. Гаджибекова. Уч. записки, сер. XIII №9. – Баку, 1972.

İsmayılov M.-S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. – Bakı: Işıq, 1984.

İsmayılov M.-S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. – Bakı: Elm, 1991.

Исмаилов М.-С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки // АГК им. У. Гаджибекова. Уч. зап. – 1969. – N2(7).

<sup>3</sup> Зохранов Р. Азербайджанские теснифы. – Москва: Сов. композитор, 1983.

Зохранов Р. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. – Баку: Шур, 1992.

Zöhrabov R. Muğam. – Bakı: Azərb. Dövlət Nəşr, 1991.

<sup>4</sup> Мамедова Р. Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов. – Баку: Об-во «Знание» Азерб.ССР, 1987.

Мамедова Р. О ладовой основе азербайджанской музыки // Harmony: Междунар. муз. культуролог. журнал. – 2006. – №5.

Мамедова Р. О функциональности в азербайджанской музыке // Harmony: Междунар. муз. культуролог. журнал. – 2006. – №5.

Мамедова Р. Проблемы функциональности в азербайджанском мугаме. – Баку: Элм, 1989.

Мамедова Р. Роль майе в становлении формы мугама / Известия АН Азерб. ССР (отдельный оттиск). – 1985. – №2. – Баку: Изд-во АН Азерб.ССР.

проблемам мугамоведения также касаются и ладовых основ азербайджанской музыки.

Дальнейшее развитие теория азербайджанских ладов получает в статьях, монографиях, диссертационных работах Дж. Гасановой<sup>6</sup> по ладовым гармониям, Э. Дадашевой<sup>7</sup> по ладовым отклонениям и модуляциям, Э. Панаховой<sup>8</sup> по сравнительному анализу ладовых систем в музыке народов Ближнего Востока.

---

<sup>1</sup> Абасова Э., Мамедов Н. Мугам и азербайджанский симфонизм // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Междунар. научно-теор. конф. – Ташкент, 1975. Абасова Э., Мамедов Н. Об использовании мугамов в творчестве азербайджанских композиторов // Музыкаведение и музыкальная критика в республиках Закавказья. – Москва, 1956.

Мамедов Н. Азербайджанские мугамы Баяты-Шираз и Хумаюн. – Баку: Азернешр, 1962.

Мамедов Н. Азербайджанские мугамы Баяты-Шираз и Шур. – Москва: Музыка, 1962.

Мамедов Н. Азербайджанский мугам Раст-дастгяхы. – Москва: Сов. композитор, 1978.

Мамедов Н. Азербайджанский мугам Чаргях. – Москва: Сов. композитор, 1970.

<sup>2</sup> Фархадова С. М.-Т. Муга — монодия как тип мышления. – Баку: Элм, 2001.

<sup>3</sup> Челебиев Ф. И. Морфология дастгяха: дисс. ... док. иск. – СПб., 2009.

Челебиев Ф.И. О морфологии мугама. // Народная музыка: история и типология / Сб. трудов ЛГИТМ и К. – Л.: ЛГИТМ и К, 1989

<sup>4</sup> Махмудова Ш. Тематизм азербайджанского мугама. – Баку: Шур, 1997.

<sup>5</sup> Багирова С. Ю. Проблемы мугамного формообразования: дисс. канд. иск. – Баку, 1984.

<sup>6</sup> Гасанова Д. О развитии ладовой системы азербайджанской музыки // Harmony: Междунар. муз. культуролог. журнал. – 2010. – №9.

Гасанова Д. И. О проблемах исследования взаимосвязей ладов азербайджанской музыки // VII Международный симпозиум научно-исследовательской группы «Макам» при Международном совете по традиционной музыке ЮНЕСКО, 15-17 марта, 2011, Баку. – Баку: Şərq-Qərb, 2011. – С. 63–72.

Гасанова Д.И. Некоторые аспекты изучения ладовых основ азербайджанской музыки // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук 2010. – Выпуск № 1. – С. 266–269.

Нәсənova С. İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. – Bakı: Elm və təhsil, 2012.

Нәсənova С. İ. Ü.Nacibəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəgi əsasları. – Bakı: Marsprint, 2009.

<sup>7</sup> Дадашева Э. Некоторые особенности мелодических отклонений в азербайджанских народных танцах // Harmony: Междунар. муз.культурол. журнал. – 2007. – №6.

Dadaşova E. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları əsasında lad modulyasiyalarının «Solfecio» fənnində oxunması və təyin olunması: Dərs vəsaiti. – Bakı: Elm və Təhsil, 2011.

Dadaşova E. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları əsasında lad yönəlmələrinin «Solfecio» fənnində oxunması və təyin olunması: Dərs vəsaiti. – Bakı: Elm və Təhsil, 2011.

<sup>8</sup> Аллахвердиева (Панахова) Э. П. Сравнительный анализ ладовых систем в музыке народов Ближнего Востока: авт. дисс. канд. иск. – Баку, 2007.

Вне зависимости от ракурса исследования вопросы лада затрагиваются в работах Э. Абасовой<sup>1</sup>, И. Абезгауз<sup>2</sup>, З. Сафаровой<sup>3</sup>, З. Кафаровой<sup>4</sup> по исследованию творчества У. Гаджибейли; Э. Эльдаровой<sup>5</sup>, Т. Мамедова<sup>6</sup>, К. Дадашзаде<sup>7</sup> по ашигскому творчеству; З. Сафаровой<sup>8</sup>, С. Агаевой<sup>9</sup> по медиевистике; Г. Абдуллазаде<sup>10</sup> по философским аспектам мугамоведения; В. Беляева<sup>11</sup>, С. Абдуллаевой<sup>12</sup>, В. Абдулкасымова<sup>13</sup> по азербайджанским народным инструментам; Ф. Халыгзаде<sup>14</sup>, Э. Бабаева<sup>15</sup> по вопросам национальной ритмики; Э. Абасовой<sup>16</sup>, И. Эфендиевой<sup>1</sup>, Ф. Алиевой<sup>2</sup>,

<sup>1</sup>Абасова Э. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. – Баку: Азернешр, 1966.

Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. – Баку: Ак. Наук Азерб. ССР, 1961.

<sup>2</sup>Абезгауз И. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора: исследование. – М.: Сов. композитор, 1987.

<sup>3</sup>Сафарова З. Ю. Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова. – М.: Сов. композитор, 1973.

<sup>4</sup>Кафарова З. Опера "Кероглу" Узеира Гаджибекова. – Баку, 1981.

<sup>5</sup>Эльдарова Э. М. Искусство ашугов Азербайджана: дис. ... канд. иск. – Баку, 1975.

<sup>6</sup>Мамедов Т. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. – Баку, Ишиг, 1988.

<sup>7</sup>Дадашзаде К. Знаковая система дастана. – Баку: «Нурлан», 2004

<sup>8</sup>Сафарова З. Ю. Музыкальная наука Азербайджана : XIII-XX века: монография. – Баку: Азернешр, 2013.

<sup>9</sup>Агаева С. Х. Абдулгадир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие: дисс. канд. иск. - Москва, 1979.

Агаева С., Гаджиев Ш. О проблемах исследования звуковысотной системы азербайджанских мугамов // Материалы II межд. научн. симп. "Мир мугама" (Баку, 15–17 марта 2011). – Баку: Şərq-Qərb", 2011.

<sup>10</sup>Абдуллазаде Г. Философская сущность азербайджанских мугамов // *Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər.* – Bakı: Təknur, 2015.

Абдуллазаде Г. Философская сущность музыкального искусства. – Баку: Ишыг, 1985.

<sup>11</sup>Беляев В. М. К вопросу изучения звуковых систем народных инструментов (народный музыкальный инструмент Азербайджана – тар) // К VII Международному конгрессу антропологических и этнографических наук. – М.: АН СССР Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, 1964.

Беляев В. М. Организация народных ладовых систем // О музыкальном фольклоре и древней письменности: Статьи и заметки. Доклады. – М.: «Сов. композитор», 1971.

<sup>12</sup>Абдуллаева С. А. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана: музыковедческо-органологическое исследование. — Баку: Элм, 2000.

<sup>13</sup>Əbdülqasımov V. *Azərbaycan tarı.* – Bakı: Işıq, 1989

<sup>14</sup>Халыгзаде Ф. Ритмика азербайджанской народной музыки: дисс. канд. иск. – М., 1985.

<sup>15</sup>Бабаев Э.А. Ритмика азербайджанского дестгяха. – Баку: Ишыг, 1990.

<sup>16</sup>Абасова Э. А. О новаторских тенденциях в творчестве Кара Караева. – Баку, 2000.

Ф. Алиевой<sup>2</sup>, К. Насировой<sup>3</sup>, З. Дадашзаде<sup>4</sup>, Г. Махмудовой<sup>5</sup>, И. Пазычевой<sup>6</sup>, Т. Мамедалиевой<sup>7</sup> и др. по формированию и развитию азербайджанской композиторской школы и исследованию творчества современных азербайджанских композиторов; А. Амраховой<sup>8</sup> по когнитивному музыкознанию; Т. Кенгерлинской<sup>9</sup> по проблемам музыкальной педагогики; Т. Сеидова<sup>10</sup> по азербайджанской фортепианной культуре; в исследованиях Б. Мамедовой<sup>11</sup>, С. Сеидовой<sup>12</sup>, Ф. Таировой<sup>13</sup> и других работах. К ладовым основам азербайджанской музыки, как традиционной, так и композиторской, отечественное музыкознание обращается постоянно.

Вместе с тем *переходный процесс* — процесс перехода музыкального языка от одной «формации» к другой, оказался недостаточно исследованным. Не изучались азербайджанские лады и сквозь призму восприятия. Между тем именно принадлежность к той или иной культуре, к той или иной *школе* определяет концептуализацию и катего-

---

Абасова Э. Фикрет Амиров // Ученые записки. — №2. — Баку: Азгосконсерватория, 1965.

<sup>1</sup> Эфендиева И. М. Васиф Адигезалов. — Баку : Шур, 1999.

<sup>2</sup> Əliyeva F. Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə. — Bakı: Elm, 2007.

<sup>3</sup> Насирова К. Мелодика Кара Караева. Монография. — Баку: Шерг—Гярб, 2000.

<sup>4</sup> Axundova–Dadaşzade Z. Muğam və müasir Azərbaycan simfonizmi: axtarışlar, itkilər, tapıntılar // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. — Bakı: Təknur, 2015.

<sup>5</sup> Махмудова Г. Р. Принцип остринатности в творчестве азербайджанских композиторов: авт. дис. ... докт. иск. — Баку, 2007.

<sup>6</sup> Пазычева И. Вариантная генетика симфонического мугама (на примере «Шур» и «Кюрд-Овшары») Фикрета Амирова // Musiqi nəzəriyyəsi. — 2012. — №1 (50).

Пазычева И. В. О вариантном развитии в третьей симфонии Кара Караева / Musiqi dünyası. — 2014. — №2 (59).

<sup>7</sup> Məmmədliyeva T. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında caz harmoniyası: sənətsünaslıq nam. dis. avtoref. — Bakı, 2008.

<sup>8</sup> Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки. На примере творчества азербайджанских композиторов: дисс. ... док иск. — Москва, 2005.

<sup>9</sup> Садыхова (Кенгерлинская) Т. Ф. Формирование гармонического слуха младших школьников в процессе музыкальных занятий (на материале азербайджанских школ): дисс. ... канд. пед. наук. — Москва, 1988.

<sup>10</sup> Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. — Баку, Азернешр, 2006.

<sup>11</sup> Мамедова Б. М. О некоторых ладовых особенностях гармонии азербайджанских композиторов // Уч. записки. Сер. XIII. История и теория музыки. — Баку, 1973.

<sup>12</sup> Seyidova S. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. — Bakı, 1994.

<sup>13</sup> Таирова Ф. С. Дмитрий Шостакович и азербайджанская музыкальная культура. — Баку: Нурлан, 2006.

ризацию музыкальных явлений, требования и художественные нормы, относящиеся к сочинительству, исполнительству, музыкальному анализу, обучению, оказывая влияние на ракурс и результаты изысканий. В обозначенном контексте ладовые системы не были предметом исследования ни в отечественном, ни в зарубежном музыкознании.

**Научная новизна диссертации** вытекает из особого ракурса исследования. Азербайджанские лады впервые осмысливаются как исторически эволюционирующая живая интонационная система, в единой совокупности их звуковысотной структуры, интонационной характеристики, восприятия и слухового освоения.

В изучении интонационной системы азербайджанских ладов применяется методология, основанная на когнитивном подходе, который сосредоточен на самом процессе обработки информации человеческим сознанием. Это позволяет трактовать категорию лада как *концепт* (что превосходит рамки *понятия*). Лады рассматриваются с учетом различия музыкального мышления традиционных и европейских музыкантов в контексте нескольких дисциплин (музыкальная акустика, психология, информатика, теория лада, теория музыкального слуха) и на нескольких уровнях.

Научная новизна исследования состоит в следующих положениях, выводах и результатах:

- Результаты исследования позволили в новом ракурсе высветить роль У. Гаджибейли — создателя современной теории азербайджанских ладов, с новых позиций объяснить его художественные открытия и вклад в музыкальную науку.

- Сопоставление звукорядов азербайджанских ладов со звуковысотными зонами Н. Гарбузова позволило численно обосновать их способность адаптироваться к 12-ступенной равномерной темперации.

- Введены понятия *макро-* и *микроинтонационных схем* азербайджанских ладов.

- Разработаны *модели* основных азербайджанских ладов (раст, шур, сегях, баяты-шираз, чаргах, шуштер, хумаюн), соответствующие их макроинтонационным схемам.

- Установлены приблизительные границы звуковысотных зон, соответствующих традиционному исполнительству.

- На основе выделенных и систематизированных У. Гаджибейли функциональных отношений ступеней азербайджанских ладов



составлены *упражнения-импровизации*, направленные на слуховое освоение этих отношений.

- Разработана авторская методика обучения слуховому восприятию азербайджанских ладов, заключающаяся в формировании когнитивно организованного слуха с использованием моделей ладов и упражнений-импровизаций.

- Введенные Н. Гарбузовым понятия «элементарных» и «ступеневых» качеств звука предложено рассматривать как континуальную и дискретную формы представления информации; выявлена их взаимосвязь и то, как эта связь проявляется в результатах экспериментов. Показана зависимость результата преобразования «элементарных» качеств звука в «ступеневые» от когнитивной системы музыканта.

- Дано новое определение звукоряда как дискретной — культурно-исторически обусловленной — формы представления звуковысотной совокупности.

- Раскрывается понятие звуковысотной зоны, которое оставалось расплывчатым и требовало своего глубокого осмысления. Предлагается рассматривать звуковысотную зону как проявление гештальта.

- Введены понятия *зоны слухового «несовершенства»* и *зоны художественно обусловленного интонирования*.

- Заново проанализированы результаты экспериментов Гарбузова по определению зоны абсолютного и интервального звуковысотного слуха и установлено качественное различие этих зон.

- Предложено классифицировать лады на основе их слухового восприятия, по принципу интонационной узнаваемости.

- Лад трактуется как *система-образ* с составляющими его *фрагментарными интонациями*.

- Выделяются лады *объективные* (осуществление которых не зависит от исполнителя) и *субъективные* (само осуществление которых зависит от способа смыслополагания исполнителя).

- Выявлена и сформулирована проблема соотношения музыкального слуха и теоретических знаний. Предложены новые понятия *интуитивно-эмпирического* и *когнитивно организованного* слуха, которые в своей совокупности составляют слух профессионального музыканта. Вводятся понятия *музыкально-теоретической* и *музыкально-эмпирической* установок.

- Предложена нотация, позволяющая с точностью до цента отразить звуковысотные отношения, отличные от равномерной темперации.

**Цель и задачи исследования.** Цель исследования — многоуровневый анализ современного существования азербайджанских ладов, трактуемых как исторически эволюционирующая интонационная система; изучение переходных процессов, возникающих при переходе от одной музыкальной формации к другой; обоснование необходимости дифференцированного отношения к азербайджанским ладам в традиционных и европейских жанрах.

Цель исследования требует решения следующих основных задач:

- провести анализ звуковысотной системы азербайджанских ладов с позиций концепции зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова;
- исследовать интонационную систему азербайджанских ладов в ракурсе их слухового восприятия;
- сопоставить проявление азербайджанских ладов в традиционной музыке и композиторском творчестве;
- исследовать проблему восприятия восточной музыки европейскими музыкантами;
- разработать методику развития ладового слуха на основе азербайджанских ладов;
- проанализировать высказывания западных исследователей, относящиеся к творческой деятельности У. Гаджибейли и проблемам азербайджанских ладов;
- заново осмыслить научный вклад У. Гаджибейли в мировую музыкальную культуру.

Для решения этих задач требуется создать определенный методологический плацдарм. Тем самым в ходе исследования возникает необходимость решения ряда побочных задач:

- выявить актуальные вопросы, связанные с концепцией зонной природы музыкального слуха Н. Гарбузова;
- уточнить введенные Н. Гарбузовым понятия "элементарных" и "ступеневых" качеств звука;
- раскрыть понятие звуковысотной зоны;
- дать авторское понимание категории лада;
- исследовать проблему соответствия слуха, музыкальных представлений, теоретических знаний;
- выявить отличительные критерии профессионального музыкального слуха.

**Методология и методы исследования.** Цель и задачи диссертации подразумевают применение новой методологии исследования азербайджанских ладов с учетом реалий их существования, а также разности их восприятия европейскими и традиционными музыкантами.

Когнитивный подход в качестве методологической основы дает возможность рассмотреть категорию лада как *концепт*. В работе лад рассматривается не только как звуковысотная структура, имеющая многоуровневую организацию (что включает звукоряды, функциональные отношения тонов, характерные мелодические обороты), но также исследуются процессы восприятия лада, сохранения в сознании, интерпретации, принимая во внимание различие музыкального мышления традиционных и европейских музыкантов.

Когнитивный подход проявляется в антропоцентричности и трансдисциплинарности, взаимопроникновении различных научных областей.

Теоретическую базу настоящего исследования составляют разные отрасли научного знания. Важное методологическое значение имеют исследования по теории азербайджанской музыки У. Гаджибейли, М.-С. Исмаилова, Р. Зохранова, Э. Абасовой, И. Абезгауз, В. Абдулкасымова, З. Сафаровой, Т. Мамедова, Р. Мамедовой; научное наследие Б. Асафьева; работы Г. Римана, Г. Гельмгольца, К. Штумпфа, А. Гарбузова, Ю. Рагса по музыкальной акустике; труды Ю. Холопова, Ю. Тюлина, Т. Бершадской, Ю. Бычкова, А.-Е. Шорона, Ф.-Ж. Фетиса, Г. Римана, Б. Майера, К. Дальхауза, Г. Пауэрса по проблемам гармонии; труды по семиотике Ч. Пирса, Ф. Соссюра, У. Эко, Ю. Лотмана; работы по когнитивной лингвистике и когнитивной антропологии Н. Хомского, М. Минского, Ч. Филлмора, Дж. Лакоффа, Ж. Фоконье, Р. Д'Андрара; исследования в области гештальтпсихологии М. Вертгеймера, К. Дункера, А. Пайвио.

Теоретическими предпосылками диссертации стали работы Л. Мазеля, В. Цукермана, Г. Консона, связанные с целостным подходом к анализу музыкальных произведений; исследования Ф. Лердала, К. Крумхансл, А. Амраховой, А. Смирнова, Е. Алкон, выполненные в русле когнитивного подхода; Э. Курта, Б. Теплова, Д. Узнадзе, Е. Назайкинского, В. Медушевского, Д. Кирнарской по музыкальной психологии; А. Моля, М. Арановского, И. Горбуновой, В. Рыжова, С. Полозова, связанные с информационным подходом в искусстве; Б. Асафьева, М. Арановского, М. Бонфельда, посвященные вопросам

интонационной выразительности; Г. Д. Фармера, Д. Коэн, Т. Джанизаде, Г. Шамилли, В. Юнусовой, относящиеся к музыкальной культуре Востока, а также работы других авторов, вошедшие в библиографический список.

**Объектом исследования** настоящей диссертации являются азербайджанские лады, которые составляют основу национальной музыкальной культуры.

**Предмет исследования** — переходный процесс от устной традиции к профессиональному композиторскому творчеству и сопутствующие ему проблемные аспекты, относящиеся к теории лада, его восприятию и когниции.

**Фактический материал исследования.** Материалом исследования послужили образцы азербайджанской традиционной (мугамы, рянги, теснифы, народные песни, танцы) и композиторской музыки (оперные, симфонические, вокальные, инструментальные произведения У. Гаджибейли, М. Магомаева, А. Зейналлы, Ф. Амирова, К. Караева, Дж. Гаджиева, Ф. Ализаде, А. Ализаде, Э. Дадашевой, Э. Назировой, С. Ибрагимовой и др). Более 40 примеров вошло в Приложение 3 диссертации.

**Научно-практическая значимость исследования.** Теоретическая значимость исследования подтверждается принципиальной новизной полученных результатов и выводов — на основе когнитивной методологии разработана целостная концепция современного существования азербайджанских ладов.

В научный обиход введены новые понятия и уточнены используемые. Полученные результаты и сделанные выводы дают импульс к дальнейшим исследованиям, связанным не только с системой азербайджанских ладов, но и с когнитивным музыкознанием, музыкальной акустикой, психологией музыкального восприятия, теорией музыкального слуха, лада, исполнительства, методикой преподавания сольфеджио.

Результаты исследования могут быть использованы в курсах «Гармония», «Методология музыковедческого исследования», «Музыкальная акустика», «Музыкальная информатика», «Музыкальная психология», «Музыкально-теоретические системы», «Основы азербайджанской народной музыки», «Сольфеджио». Предложенные принципы формирования когнитивно организованного слуха помогут при разработке методик, связанных с обучением слуховому восприятию

азербайджанских ладов в консерваториях, вузах искусств, музыкальных колледжах, училищах, музыкальных школах.

Работа может быть полезна не только теоретикам, но и исполнителям, композиторам, дирижерам, студентам и преподавателям музыкально-учебных заведений в стране и за рубежом.

По результатам исследования автором издано «Практическое руководство по изучению азербайджанских ладов и развитию ладоинтонационного слуха» (2010), которое используется в процессе обучения.

Практическая значимость диссертации подтверждается авторскими свидетельствами на модели ладов, методику развития слуха на основе азербайджанских ладов, способ микротональной нотации.

Модели ладов и предложенная в диссертации методика развития когнитивно организованного слуха послужили основой изданного в 2016 году и используемого в учебном процессе пособия «Azərbaycan laddarın tədrisində dair müntəxəbat» (составители Т. Сеидов, Л. Зохрабова, А. Ибрагимова).

**Апробация диссертации.** Работа обсуждалась на кафедре теории музыки Бакинской музыкальной академии им. У. Гаджибейли. Материалы диссертации получили апробацию в виде докладов на более чем 30 международных научных конференциях, симпозиумах и конгрессах в Азербайджане, Бельгии, Великобритании, Израиле, России, Турции, Черногории. Среди них такие представительные форумы, как II и IV Международные научные симпозиумы "Мир мугама" (Bakı, Azərbaycan, 2011 и 2015), Международный симпозиум «Музыкальные инструменты тюркских народов» (Bakı, Azərbaycan, 2010), I Конгресс общества теории музыки России (Санкт-Петербург, Россия, 2013 г.), VIII конгресс европейских обществ теории музыки EuroMAC-VIII (Leuven, Belgium, 2014), три конференции EVA/MINERVA (Jerusalem, Israel, 2009, 2010, 2012), конференции, организованные IEEE (Cappadocia, Turkey, 2009; Eilat, Israel, 2010).

Основные положения и результаты исследования опубликованы в многочисленных статьях в отечественных и зарубежных научных периодических изданиях (в том числе девять в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК Азербайджанской Республики, и две в журналах, входящих в Перечень ВАК Минобрнауки РФ от 1 декабря 2015 г. и в ведущие международные базы данных научных журналов UlrichsWeb, EBSCO, CiteFactor, InfoBase Index, Science Index, Index Copernicus). По теме диссертации опубликовано рекомен-

дованное в качестве учебного пособия «Практическое руководство по изучению азербайджанских ладов и развитию ладоинтонационного слуха». Выводы диссертации нашли апробацию в коллективной монографии «Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər: monografiya» (baş redaktor S. M. Fərhadova. – Bakı, 2015), статьях по материалам конференций, сборниках научных статей.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, включающих девять разделов, заключения, списка литературы, сайтографии, нотографии, трех приложений.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Междисциплинарный характер исследования требовал взаимной «адаптации» различных областей знания, изучения вопросов, которые оказались недостаточно разработанными либо требовали формирования новых позиций. Для достижения обоснованного результата в диссертации заново рассматриваются некоторые положения и понятия концепции зонной природы музыкального слуха Н. Гарбузова, теории лада, теории музыкального слуха. Обозначенные проблемы определили основные пласты диссертационной работы и ее структуру.

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, определяются степень научной разработанности проблемы, цель, задачи, объект, предмет, методологическая основа исследования, раскрывается научная новизна, аргументируется теоретическая и практическая значимость, очерчивается структура работы.

**В первой главе «Макро- и микроинтонационные схемы азербайджанских ладов: диалектика зонного восприятия»**, которая состоит из **трех** разделов, рассматривается звуковысотная система азербайджанских ладов с учетом их существования в традиционных и европейских жанрах и принимая во внимание разность их восприятия европейскими и традиционными музыкантами. Проблемы, связанные с восприятием звуковысотности, исследуются в ракурсе концепции зонной природы музыкального слуха Н. Гарбузова, что диктует необходимость проникнуть в существо концепции и уточнить некоторые понятия, имеющие неоднозначную трактовку.

**В разделе 1.1. «Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова. „Элементарные” и „ступеневые” качества звука»** рассматриваются основные положения и проблемные вопросы

концепции, разработанной ученым в середине прошлого века.

Многочисленные эксперименты Гарбузова не просто обнаруживают свойство нашего слуха обобщать в одном качестве звуковые явления, различающиеся величинами своих физических характеристик. Гарбузовым была определена *мера* этого обобщения — область, которую он назвал *зоной*, и выявлены количественные границы зон в отношении традиций европейского музыкального образования и исполнительства. Ученым были начаты эксперименты по исследованию *художественного* смысла зоны и сделаны выводы о способности музыкантов различать и использовать *внутризонные* оттенки, придающие исполнению художественную выразительность.

Идеи Н. А. Гарбузова нашли отражение и развитие в исследованиях Е. В. Назайкинского, Ю. Н. Рагса, О. Е. Сахалтуевой, С. Г. Корсунского, С. Р. Сапожникова, К. Г. Мостраса, И. А. Лесмана, С. С. Скрёбкова, Н. К. Переверзева, В. Н. Юнусовой и А. В. Харуто и др.

Из зарубежных исследователей ссылку на работы Н. А. Гарбузова можно найти у словацкого математика Jan Haluška, а также у испанских исследователей León T. и Liern V., которые связывают звуковысотные зоны с теорией нечетких множеств Л. Заде. Как отмечают В. Лефевр, Е. Назайкинский, Ю. Рагс, А. Галембо, концепция Гарбузова оказалась не включенной в интеллектуальный банк западной музыкальной теоретической мысли. В то же время в западном музыковедении параллельно развивается направление, где идеи Гарбузова осуществляются в большей или меньшей степени (Alain de Cheveign'e, Wim van der Meer и Suvarnalata Rao, Simha Arom, Gilles Leothaud, Frederic Voisin, Jay Rahn).

В то же время, по справедливому замечанию Ю. Рагса, акустические знания остаются почти невостребованными, а концепция зонной природы музыкального слуха нередко превращается в некую систему допусков. Понятия о звуковысотной зоне, зонном слухе, зонном строе остаются расплывчатыми и находят самое различное понимание и толкование.

Вместе с осознанием художественной ценности внутризонного интонирования встречается: и отношение к зонному слуху как к частному случаю фонематического, и отождествление звуковысотной зоны с порогом различения высоты, и объяснение существования зоны «неточностью слуха», и отношение к зоне как к некоей неделимой цельности без представления смысла внутризонного интонирования, и

канонизация установленных Гарбузовым размеров зоны для всех музыкальных культур и звуковысотных систем, и рассмотрение равномерно темперированного строя как зонного, и «идеологические корни» зонной теории.

Употребляемые Гарбузовым понятия «элементарных» и «ступеневых» качеств звука также требуют своего уточнения.

Отмечая принципиально новый характер своих исследований, Гарбузов подчеркивал, что физиологи и психологи, исследуя порог различения, имеют в виду «элементарные» качества звука — высоту, длительность, громкость, в то время как порог различения существует также по отношению к двум однородным соседним «ступеневым» качествам звука, к которым в области музыкального слуха он относил звуковысотные ступени, например, звуки  $a^1$  и  $b^1$ , тональности *C-dur* и *Des-dur*, интервалы б. секунды и м. терции, темпы *Allegro* и *Moderato*, динамические оттенки *f* и *mf* и т. п.

В диссертации «элементарные» и «ступеневые» качества звука рассматриваются как две формы представления музыкальной информации: «элементарные» качества соотносятся с континуальной, а «ступеневые» — с дискретной формой ее представления.

Для формализации процессов восприятия, переработки и представления музыкальной информации предлагается модель «когнитивная система музыканта» — аналог системы преобразования информации. Когнитивная система музыканта соотносит воспринимаемую высоту звука («элементарное» качество) с «доступным пониманию целым» («ступеневым» качеством). «Доступное пониманию целое» формируется когнитивной системой музыканта как схема, или фрейм, под влиянием индивидуальных (субъективных) и культурно-исторических (объективных) факторов. В простейшем виде непрерывная информация, связанная с музыкальными представлениями, переходит в дискретную форму с самого момента *фиксации* в сознании различия между воспринимаемыми звуковыми явлениями («громко» — «тихо», «быстро» — «медленно»). Сама дефиниция уже придает нашим звуковым представлениям дискретность или, по Гарбузову, «ступеневые» качества.

«Элементарное» качество звука — природа явления, «ступеневое» качество — его смысл, семантика, договоренность. «Элементарные» качества как неотъемлемая субстанция музыкального звука сохраняются в «ступеневых» качествах, вместе с ними сохраняется и их мера — порог различения.



«Ступеневые» качества определяют нормы художественного интонирования, свойственные именно данной культурной общности: одинаковым по своим «элементарным» качествам звукам могут быть приписаны различные «ступеневые» качества. Поэтому канонизировать и относить зафиксированные Гарбузовым размеры и структуру зоны на все без исключения музыкальные явления представляется некорректным.

В диссертации звукоряд определяется как *дискретная — культурно-исторически обусловленная — форма представления звуковысотной совокупности*. Такое понимание звукоряда позволяет прояснить ментальные процессы, связанные с восприятием и представлением музыкальной информации, процессы, связанные с взаимодействием различных музыкальных строев.

12-звуковой равномерно-темперированный строй есть дискретное представление звуковысотной информации с равным шагом 100 центов, с огрублением и сглаживанием более тонких различий. Попадание 17-ступенного звукоряда, свойственного азербайджанским ладам в традиционных жанрах, в поле 12-ступенной равномерной темперации — это «встреча» двух принципов дискретизации континуальной звуковысотной информации, «встреча» двух когнитивных систем. «Сценарий», разворачивающийся в результате этой встречи, и представляет интерес настоящего исследования.

**В разделе 1.2. «Звуковысотная зона как проявление гештальта»** автором раскрывается содержание понятия звуковысотной зоны, которое широко используется Гарбузовым, но без детального объяснения. Гарбузов «ограничивается установлением фактов» (Л. Рубинштейн). Ю. Рагс также отмечает, что Гарбузов не оставил полных, развернутых определений понятия «зона» и обращает внимание на некоторые, на его взгляд, «неточности» — в частности, встречающееся у Н. А. Гарбузова отождествление зонной природы звуковысотного слуха с порогом различения высоты. Зона понимается Ю. Рагсом как музыкально-эстетическое явление.

В диссертации показано, что соотнесение воспринимаемой высоты звука («элементарного» качества) со «ступеневым» качеством подчиняется законам гештальта. В случае «неточности» слуха мы, *не улавливая* звуковысотных различий (что обусловлено порогом высоты), обобщаем их и относим к одному качеству — одной ступени. К той же ступени (с оговорками) мы относим и не вполне удовлетворяющие нас звуковысотные интонации. В случае художественного звуко-

высотного интонирования мы *чувствуем* и даже осознанно *используем* звуковысотные различия и... опять-таки относим их к тому же качеству — к той же ступени. Что же считать звуковысотной зоной?..

Во избежание подобной аберрации в исследовании предлагается структурировать понятие звуковысотной зоны: вводятся соответственные понятия *зоны слухового «несовершенства»* и *зоны художественно обусловленного интонирования*. Величины зон, экспериментально определенные Гарбузовым, оказываются конъюнкцией зоны слухового «несовершенства» и зоны художественно обусловленного интонирования.

Гарбузов отмечает в своих статьях присутствие обоих факторов. Он пишет, что теоретически точная настройка рояля и не нужна, так как зонная природа нашего слуха позволяет нам *не замечать* интервалов, немного отличающихся от темперированных. Он говорит о «случайных», обусловленных техническими возможностями, и о «закономерно встречающихся» интонационных отклонениях у скрипачей. Гарбузов считает возможным применить понятие «зона» также и в отношении порогов различения «элементарных» качеств. Рагс подобное применение Гарбузовым термина «зона» в отношении «элементарных» качеств звука приводит как пример неточного его использования. Однако автор настоящего исследования видит в этом не оговорку, а *отношение* Гарбузова к самому понятию «зона» как к *множеству*, в формировании которого участвуют различные факторы.

В диссертации зона определяется как множество звуковысотных значений, относящихся к одному качеству — ступени, с возможностью их художественно обусловленного выбора, который диктуется когнитивной системой музыканта.

Различная природа зоны слухового «несовершенства» и зоны художественно обусловленного интонирования и их влияние на конечный результат эксперимента отчётливо проявляются в опытах Гарбузова по исследованию зоны абсолютного и интервального слуха. Зона *абсолютного слуха* в отсутствии контекста обусловлена только зоной слухового «несовершенства»: результаты экспериментов распределены хаотично, встречается даже переход в соседнее качество (ступень). В опытах по исследованию зоны *интервального слуха* отмечается обязательное наличие зоны *промежуточных* интервалов. В опытах же по исследованию *интервального слуха в музыкальном контексте* роль зоны художественно обусловленного интонирования

еще более усиливается, а участие зоны «слухового несовершенства» сводится к возможному для исполнителя минимуму: в диссертации отмечаются *одинаковые тенденции* звуковысотного интонирования у разных исполнителей. Обусловленность зоны абсолютного слуха лишь зоной слухового «несовершенства» позволяет объяснить известный факт, что абсолютный слух сам по себе «немузыкален»: для тонкой нюансировки требуется активизация зоны художественно обусловленного интонирования, или развитие *внутризонного* слуха.

**Раздел 1.3. «Современная звуковысотная система азербайджанских ладов».** 12-ступенный равномерно темперированный звукоряд и 17-ступенный звукоряд азербайджанских ладов представляют два принципа дискретизации непрерывной звуковысотной информации, что относится к факторам различия когнитивных систем европейских и традиционных музыкантов. Выясняется, насколько когерентны соответствующие этим когнитивным системам принципы дискретизации, соотносимы ли они.

В диссертации звуковысотные варианты интервалов азербайджанского тара, приведенные в исследовании В. Абдулкасымова «Азербайджанский тар», сравниваются с интервальными зонами Гарбузова. Результаты сравнения показывают, что все интервалы азербайджанских ладов соотносимы с обозначенными Гарбузовым границами «европейских» звуковысотных зон. У самых границ зоны оказываются б. секунда 228 ц. (встречается в мугаме «Чаргях»), м. терция 270 ц. (мугамы «Шур», «Дугях») б. терция 432 ц. (мугам «Шур»). Ни один из интервалов тара не попадает в определенную Гарбузовым зону *промежуточных* интервалов. Это означает, что европейская нотация и 12-ступенная равномерная темперация для азербайджанских ладов условны в той же степени, что и для прочих музыкальных явлений.

То, что интервалы азербайджанских ладов входят в «европейские» звуковысотные зоны, означает — в европейском восприятии они обретают «ступеневые» качества соответствующих интервалов, что говорит о способности азербайджанских ладов адаптироваться к условиям европейской музыкальной культуры.

Функциональные отношения ступеней азербайджанских ладов оказываются резистентны к звуковысотным изменениям в пределах звуковысотных зон. Мы видим, что функциональность ступеней более информативна, чем точные звуковысотные соотношения ступеней звукоряда, что обычно является фундаментальной основой при изуче-

нии модальных ладов и при их классификации.

Этот вывод позволяет обозначить и выделить *макроинтонации* — связанные с функциональными соотношениями ступеней ладов, и *микроинтонации* — связанные с внутризонным интонированием.

Макроинтонации формируют *макроинтонационные* ментальные схемы. Именно макроинтонации обеспечивают необходимую и достаточную информацию для достоверной слуховой идентификации азербайджанских ладов при исполнении на равномерно темперированных инструментах.

Макроинтонационные схемы позволяют предложить классификацию ладов по принципу их *интонационной узнаваемости* — лад рассматривается как феномен слухового восприятия, когда за каждым ладом признается акустический абсолют, заключающийся в его безусловной интонационной узнаваемости, что подразумевает дифференциацию этого лада среди других ладов.

Автором разработаны модели семи основных азербайджанских ладов раст, шур, сегях, шуштер, чаргях, баяты-шираз, хумаюн, соответствующие их макроинтонационным схемам.

Зонная природа музыкального слуха позволяет принять небольшие звуковысотные отклонения, которые возникают при исполнении азербайджанских ладов на фортепиано — азербайджанские лады узнаваемы и для европейского слуха не звучат «фальшиво». Однако традиционному слуху, воспитанному на иной звукорядной основе, будет недоставать тех нюансов, которые присущи азербайджанской музыке при исполнении на народных инструментах. Равномерная температура, нивелируя, сглаживает эти небольшие различия и таит в себе опасность огрубления слуха, но нельзя не признать, что именно равномерно темперированный строй фортепиано дает новые возможности для развития азербайджанских ладов.

Соответствующие традиционному исполнительству *микроинтонации* формируют в сознании *микроинтонационные* схемы — тонкая звуковысотная нюансировка обеспечивает сохранение звуковысотной аутентичности азербайджанских ладов в традиционном творчестве.

Формирование в сознании макро- и микроинтонационных схем позволяет нам объяснить различия, которые наблюдаются при сравнении обмеров таров, принадлежавших известным азербайджанским таристам. Сравнение результатов обмеров, проведенных В. Беляевым, С. Абдуллаевым, Ш. Гаджиевым, показывает разницу в пределах от 20

до 60 центов. Поскольку эти различия допускаются в профессиональном исполнительстве, мы вправе принять их за меру «ступеневых» качеств — то есть за приблизительные границы зон, соответствующих азербайджанскому традиционному исполнительству. При всех внутреступеневых звуковысотных различиях интонационная узнаваемость исполняемых таристами мугамов, рянгов, теснифов не теряется, а их исполнение удовлетворяет профессиональному слушательскому восприятию. Тем самым в исследовании обозначены звуковысотные зоны, соответствующие традиционному исполнительству и определены их приблизительные границы.

Для отображения точной звуковысотности предложена специальная нотация — знаки альтерации  $\sharp$  и  $\flat$ , а также  $\sharp$  с числовыми уточнениями, например,  $\sharp^4$  или  $\sharp^{10}$ . Число над знаком альтерации означает разницу в центах по отношению к соответствующей ступени 12РТ. В Приложении 1 приведены как предложенные в диссертации, так и другие существующие знаки микротоновой нотации.

**Вторая глава** диссертации «Когнитивный подход к анализу азербайджанских ладов: смыслополагание» состоит из трех разделов. Чтобы прийти к пониманию эволюции азербайджанских ладов, существующих в современной музыкальной культуре одновременно в различных «музыкальных цивилизациях», в эту главу вошло рассмотрение самого понятия «лад», а также его современное осмысление. Когнитивная исследовательская парадигма позволяет рассмотреть лад не как готовую систему, а в процессе его становления, принимая во внимание когнитивно обусловленные принципы ладоформирования — как процесс смыслополагания.

**В разделе 2.1.** «Лад как эволюционирующее понятие» делается обзор и анализ различных определений категории лада. По известному высказыванию Б. Асафьева, жизнь лада никогда не останавливается, лад неподвижен только в учебниках музыки. Эволюция ладовых структур — закономерное проявление эволюции музыкального мышления. Между тем, сопоставляя различные определения лада, принципы ладовых классификаций, можно говорить и об эволюции самого понятия «лад», и о различном его смысловом наполнении. Множественность смыслового наполнения позволяет рассматривать *лад* (и соответствующие ему понятия *mode* и *tonality* в англоязычной музыкальной науке) как *концепт*, в лингвокультурологическом

ракурсе, — как результат преломления значения слова концептуальной системой музыканта.

В диссертации сравнивается смысловое наполнение этой категории (результаты в виде таблицы приведены в Приложении 2) российскими музыковедами Б. Асафьевым (4 высказывания), В. Беляевым (2 высказывания) Т. Бершадской (5 определений), Ю. Бычковым, С. Григорьевым, Н. Гуляницкой, С. Лебедевым, А. Рудневой, И. Способиным, Ю. Тюлиным, Н. Привано, Ю. Холоповым (6 определений и высказываний), Б. Л. Яворским; а также западными исследователями К. Дальхаузом, Д. Коэн, Б. Майером, Д. Муаллемом, Г. Пауэрсом, Б. Хайером, А. Э. Шороном, Г. Пауэрсом, Ж.-Ф. Рамо, Р. Рети, Г. Риманом, Ф.-Ж. Фетисом, З. Хермелинком и др.

Даже при явной схожести отдельных теорий мы не встретили установившегося отношения к проблеме соотношения модальности и тональности, единую, общепринятую концепцию, раскрывающую проблемы лада и гармонического анализа.

Теоретические концепции, принятые музыкантом-теоретиком за основу, неявным образом экстраполируются на инаковые музыкальные образцы. В то же время накопленная человечеством «база данных» — музыкальный тезаурус — обширна и многообразна. Индивидуальный тезаурус, принадлежность к той или иной музыковедческой школе проявляются в организации концептуальной системы музыканта, порождая различие смыслового наполнения концепта и интерпретации одних и тех же музыкальных явлений.

Даже у одного и того же исследователя определение лада с годами изменяется. Определение лада обречено на отставание: призванное отразить саму сущность музыкального процесса, оно неизменно идет следом за этим процессом, приспособляясь к обновленной музыкальной реальности, обобщая композиторские новации. В определении лада отражается мировоззрение исследователя, его отношение к самой сущности музыки, его понимание, каким образом отдельные звуки, относящиеся к миру физических явлений, организуясь, превращаются в музыку — явление, относящееся к миру человеческих чувств, эмоций и сознания.

**Раздел 2.2. «Лад как «система-образ».** В этом разделе дается авторское понимание категории лада, которое коррелирует с его пониманием музыки как искусства невербальной коммуникации: искусства

организации звуков, результатом которой оказывается эмоциональный и интеллектуальный отклик человека, эту музыку воспринимающего.

В диссертации лад определяется как *система-образ*, где под «системой» имеется в виду организация звукового материала: звукоряды, метро-ритмы, функциональные связи, иерархии, тяготения, серии, соноры и прочее — определяемое физическими параметрами звука, а под «образом» — организованная исполнителем совокупность *фрагментарных интонаций*, несущих коммуникативную функцию, что обеспечивает эмоциональный и интеллектуальный отклик.

Понимание лада как *системы-образ* подразумевает, что в совокупности «*система организации звуков — интонация — эмоция*» все ее составляющие сопутствуют друг другу и существуют в неделимой, взаимно обусловленной связи, и изменение одной из них влечет изменение двух других. Интонация в этой совокупности оказывается важнейшим связующим звеном. С одной стороны, в ней проявляется результат организации физических параметров звуков в систему; интонацию, связанную со звуком как физическим явлением, можно оцифровать, выразить числом, о чем говорят результаты экспериментов Гарбузова. С другой стороны, интонация принадлежит эмоциональной, чувственной сфере, которую всегда трудно формализовать: интонация представляет явление, характеризующее внутренний мир человека, что не поддается непосредственной оцифровке.

Таким образом, в предложенной автором настоящего исследования концепции смыкаются теория интонации Г. Асафьева и зонная теория Н. Гарбузова: *живая интонация* в асафьевском смысле — как *интонируемый смысл* — понимается и отождествляется с зоной художественно обусловленного интонирования, с *внутризонной интонацией* Гарбузова, которая имеет измерение. Интонация обретает измерение — числовое выражение.

Понимание лада как «системы-образ» видится достаточно универсальным. В диссертации лады подразделяются на «объективные» и «субъективные». Осуществление «объективных» ладов не зависит от способа смыслополагания исполнителя, оно определяется логикой функциональных связей их ступеней, т.е. макроинтонационными схемами этих ладов (самые явные представители таких ладов — мажор и минор, основные азербайджанские лады раст, шур, сегях, баяты-шираз, чаргях, шуштер, хумаюн также отнесены к «объективным» ладам). Для объективных ладов организующей является первая

часть термина («система»), что позволяет использовать известные термины и классификации и не низводить понятие до уровня отдельно взятого произведения.

Для «субъективных» же ладов организующей оказывается вторая часть термина («образ»), что позволяет сформировать лад даже в отдельном произведении, ладовая структура которого не отвечает никаким известным закономерностям. Осуществление ладов «субъективных» зависит от внутризонного интонирования — от способа смыслополагания исполнителя. Определяющим в ладоформировании оказывается микроинтонации, не поддающиеся нотации, но улавливаемые и принимаемые во внимание чутким слухом.

Таким образом, в отношении современных композиций, отошедших от всех известных ладовых закономерностей, совокупность внутризонных оттенков рассматривается в диссертации как *ладоформирующий* фактор. Внутризонное интонирование несёт не только художественный смысл: в музыке, в которой на первый взгляд *нет лада*, «точно подобранный» внутризонный параметр звука (высоты, длительности, громкости, тембра) приводит к спаянному единству системы-образа, или *приводит к ладу*.

Тем самым в диссертации подчеркивается особая роль исполнителя в процессе ладоформирования, в самом *осуществлении* «субъективного» лада. Последний вывод подводит к пониманию важности развития современного ладового слуха как способности узнавать, «разгадывать» и воссоздавать различные *фрагментарные* интонации, объединяя их в единую «систему-образ» — лад.

**В разделе 2.3. «Азербайджанские лады в традиционных и европейских жанрах»** основные азербайджанские лады *раст, шур, сегях, шуштер, чаргях, баяты-шираз, хумаюн* рассматриваются как существующие одновременно в различных музыкальных «формациях» и обосновывается необходимость дифференцированного к ним отношения в традиционных и европейских жанрах.

В традиционном исполнительстве система азербайджанских ладов связана с каноничным искусством мугамата, с драматургией дастгяха, и в то же время (в плане звуковысотности) — с 17-ступенным неравномерным звукорядом тара, что означает «звуковысотную вариантность интервалов одного и того же наименования» (В. Абдулкасымов) и «исключает возможность транспонирования» (Ф. Челебиев). Этими факторами объясняется множественность ис-



пользуемых традиционными музыкантами *названий* мугамов и их отделов (*шобе*), при том что основываться эти отделы и мугамы могут на одном и том же *ладе*, выделенном У. Гаджибейли как *основной*. Один и тот же лад может быть основой различных мугамов или шобе, которые мугаматисты называют в соответствии с каноном и «никогда не назовут именем лада» (Ш. Махмудова). Например, в разделах *Шикестеи-фарс*, *Мубарриге* слышен лад сегях; в разделе *Вилайети* — лад шур; лад раст лежит в основе мугамов Раст, Гатар, Махур-Хинди и т. д. — У. Гаджибейли отмечает «более 70-ти названий ладов и отделов ладов в мугамах». Тем самым можно говорить об особом способе смыслополагания традиционных азербайджанских музыкантов — о «модальности как типе музыкального мышления» (Т. Бершадская).

«Расщепив целостный комплекс мугама» (И. Абезгауз), выделив основные лады, У. Гаджибейли создал современную теорию азербайджанских ладов. В композиторском творчестве в условиях 12-ступенной равномерной темперации лад может быть использован в максимальном соответствии традиционной, мугамной, версии, вместе с тем встречаются и нетипичные для азербайджанских мугамов тональности, модуляции, и сочетание ладов с мажорно-минорной системой.

Различение азербайджанского лада от мажора или минора в европейских жанрах зависит от способа смыслополагания музыканта: европейские и традиционные музыканты как представители различной культурной среды обладают отличным друг от друга способом «понимания» лада. Лад, «понимаемый» европейским слухом как мажор, может быть представлен основными азербайджанскими ладами раст, сегях, чаргях; как минор — ладами шур, баяты-шираз, хумаюн, шуштер.

В современных композициях, отошедших от известных ладовых структур, азербайджанские лады выявляются в ином ракурсе — как *фрагментарная интонация*, которая наряду с другими разгаданными исполнителем фрагментарными интонациями вовлекается в общую мозаику «образа» и участвует в процессе ладоформирования конкретного произведения.

Обнаружение интертекстуальных связей через фрагментарную интонацию есть отсылка к тексту, который представляет эта фрагментарная интонация. В случае азербайджанских ладов это не только отсылка к иной культуре — такой знак может нести дополнительную смысловую нагрузку, связанную с характерной семантикой азербай-

джанских ладов, с их этосом. При том, что в композиторской музыке азербайджанские лады претерпевают различные изменения, нельзя исключать их устоявшейся семантики (как указывает У. Гаджибейли, по характеру своему раст связан с мужеством, бодростью, шур — веселым лирическим настроением, сегях — влюбленностью, шуштэр — печалью, чаргах — страстью, возбуждением, баяты-шираз — грустью, хумаюн — глубокой печалью). Понимание смысла фрагментарной интонации оказывает влияние и на ладоформирование, и на постижение художественного содержания произведения.

Таким образом, в отношении азербайджанских ладов мы можем выделить традиционный и евроцентристский способы смыслополагания, а также третий, который представляет гибкую комбинацию первых двух.

В современной музыкальной культуре азербайджанские лады, эволюционировав, существуют одновременно в двух музыкальных формациях: в традиционных мугамах — как мелодические лады, сохраняя свойственный им 17-ступенный звукоряд; в композиторском же творчестве — как лады гармонической системы со звукорядом, соответствующим 12-ступенной равномерной темперации. Азербайджанские лады в традиционном и композиторском творчестве требуют дифференцированного к ним подхода.

Современная интонационная система азербайджанских ладов, существующих одновременно в разных исторических формах, представляет уникальную возможность проследить эволюцию музыкального мышления от монодии до творческих исканий современных композиторов. Азербайджанские лады *именованы*, а их характерные интонации создают в сознании стойкий образ — *макросхемы*. Это позволяет им быть распознанными на различных этапах своего развития, а исследователям — наблюдать эти изменения.

В Приложении 3, относящемся к этому разделу, приведено более 40 примеров проявления азербайджанских ладов в традиционных и европейских жанрах.

**В третьей главе диссертации «Проблемы восприятия и анализа азербайджанских ладов: евроцентризм»**, состоящей из **трех** разделов, рассматриваются вопросы восприятия и распознавания азербайджанских ладов европейскими музыкантами, что выводит на общую проблему соотношения музыкального слуха и музыкальной теории. Этой проблеме, сформулированной в диссертации как соотношение музыкального слуха и знания, вербальной и невербальной форм ре-

презентации этого знания в структуре когнитивной системы профессионального музыканта, посвящен следующий пласт исследования.

**В разделе 3.1. «Музыкальный слух когнитивно организованный и интуитивно-эмпирический»** музыкальное знание рассматривается как научно-художественное и обязательно *звучащее*.

Для дифференциации невербальной и вербальной формы репрезентации музыкального знания вводятся два новых в теории музыкального слуха понятия — *интуитивно-эмпирического* и *когнитивно организованного* музыкального слуха.

Под *интуитивно-эмпирическим* слухом понимается развитый музыкальный слух, при котором музыкально-исполнительский результат достигается исключительно за счет воображения и предшествующего опыта, без возможности его теоретического осмысления. Интуитивно-эмпирический слух связан с невербальной формой репрезентации музыкального знания.

Под *когнитивно организованным* слухом понимается состояние музыкального слуха, которое проявляется в обязательной связи музыкальных представлений с конкретными теоретическими знаниями, терминами, понятиями, т.е. он связан с обязательной вербализацией воспринимаемой музыкальной информации. Когнитивно организованный и интуитивно-эмпирический слух дополняют друг друга как интеллектуальный и художественный ракурсы познания.

В своей совокупности когнитивно организованный и интуитивно-эмпирический слух составляют *профессиональный* слух музыканта. *Отличительной* особенностью профессионального музыкального слуха является развитый когнитивно организованный слух.

Понятия интуитивно-эмпирического и когнитивно организованного слуха упорядочивают высказывания о целях и задачах музыкально-теоретических предметов, о качестве знаний учеников, о профессиональной компетенции музыканта.

**Раздел 3.2. «Музыкально-теоретическая и музыкально-эмпирическая установка».** Совокупная понятийно-терминологическая база музыканта составляет «вербальное поле», на котором формируются его музыкальные представления и которое приводит его когнитивную систему в состояние предрасположенности, готовности применить определенные термины и понятия в конкретной ситуации. Эту готовность предложено называть *музыкально-теоретической установкой*. Музыкально-теоретическая установка — это «озвученная

музыкальная теория», или «вербализованная музыкальная практика». Каждая музыкальная культура формирует свое вербальное поле и, соответственно, музыкально-теоретическую установку.

Состояние готовности, предрасположенности применить определенные *интонации* в конкретной ситуации предложено называть *музыкально-эмпирической установкой*. Музыкально-эмпирическая установка связана с невербализованными музыкальными знаниями («эталонные» образцы звучания, внутризонное интонирование).

Музыкально-теоретическая и музыкально-эмпирическая установки диктуют исследователю выводы в отношении азербайджанской музыки.

Формирование у европейски образованных музыкантов представлений, относящихся к неевропейской музыкальной культуре, связано с преодолением евроцентристских установок и воспитанием когнитивно организованного слуха, соответствующего иной музыкальной культуре. Музыкальные установки, относящиеся к различным теориям и различным культурам, образуя сложные связи, составляют общий тезаурус музыканта.

**В завершающем разделе третьей главы 3.3 «Воспитание профессионального музыкального слуха на основе азербайджанских ладов»** сформулированы принципы воспитания когнитивно организованного слуха на основе азербайджанских ладов и предложена авторская методика, в которую вошли модели семи основных азербайджанских ладов и упражнения-импровизации. Методика нацелена на формирование музыкально-теоретической установки в отношении азербайджанских ладов. Модели ладов соответствуют их макроинтонационным схемам, отражают характерные интонационные и метроритмические особенности каждого лада и включают комплекс возможных для данного лада каденций. Модели ладов содержат необходимую и достаточную информацию для идентификации лада, они лаконичны, эмоционально окрашены, легко запоминаются на слух и создают ладовую настройку.

В упражнениях-импровизациях нашли отражение систематизированные У. Гаджибейли функции ступеней лада и возможные от этих ступеней скачки. Смысл этих упражнений — в доведении до тоники каждой ступени лада с учетом всех возможных от этой ступени скачков. Составление подобных «ладовых формул» должно стать для учеников привычным, аналогично разрешению неустойчивых ступеней в устойчивые в мажорно-минорной системе. Упражнения-

импровизации создают ладовую настройку и ассоциируются с определенным ладом. Индивидуальная окраска ладовых интонаций, творческая составляющая упражнений, вызывая эмоциональные переживания, способствуют формированию когнитивно организованного ладоинтонационного слуха.

**В четвертой главе диссертации «Азербайджанские лады Узеира Гаджибейли: преодоление дихотомии Восток–Запад в музыке»** анализируются отдельные высказывания зарубежных и отечественных музыковедов (М. О'Брайена, Б. Блэр, Ж. Дюринга, М. Фроловой-Уолкер, С. Агаевой, И. Шихалиева, И. Абезгауз и др.) относительно творческого и научного наследия композитора.

Подробно рассматривается статья М. Фроловой-Уолкер *National in Form, Socialist in Content. Musical Nation-Building in the Soviet Republics*, значительная часть которой посвящена У. Гаджибейли. Анализируя арию Кероглу, Фролова-Уолкер приходит к выводу, что «как антиориентальный жест опера Гаджибекова „Кероглу” была провалена». Она считает, что «Гаджибекову не удалось решить проблемы, связанные со строем, полифонией, гармонией, на практике применить теорию народных мелодических ладов, которую он пытался создать. Сообразно своим музыкально-теоретическим установкам она заявляет, что «в опере Гаджибекова мы слышим «клише русского ориентализма» — чередование мажора и минора, увеличенную секунду и пониженную 6-ую ступень в мажоре, а гармонию находит «скудной». Художественные открытия композитора, принятие им европейской нотации и равномерной темперации для азербайджанских ладов ею объясняются господствующей тогда идеологией. Выступая с позиций деконструктивизма в отношении русских композиторов (разрушая «миф о русскости»), М. Фролова-Уолкер, высказываясь о творчестве У. Гаджибейли, оказывается в плену собственной конструкции, обусловленной евроцентризмом.

В диссертации доказывается несостоятельность подобных суждений. Гармония азербайджанских ладов связана с устройством тара и саза, с особой техникой исполнения на этих инструментах, с настройкой переменных струн, которая зависит от исполняемого мугама (при этом образуются квартовые, квинтовые, квартово-квинтовые и другие созвучия, среди которых есть и секстаккордовые соотношения). Об этом факторе ладоформирования говорил У. Гаджибейли в

работе «Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında» (1919 г.), эта гармоническая особенность азербайджанских ладов была предметом исследования музыковедов В. Абдулкасымова, С. Абдуллаевой, Д. Гасановой, Т. Мамедова. Лад сегях в арии Кероглу сопровождают мугамные гармонии, которые по строению своему соответствуют мажорному секстаккорду — Фролова-Уолкер же определяет их как создающие «неуместный эффект функциональности».

Европейскую нотацию, равномерную темперацию У. Гаджибейли начинает использовать уже в мугамных операх (первая — «Лейли и Меджнун», 1908 г.), музыкальных комедиях (первая — «Муж и жена», 1909 г.) и — художественно-практически — приходит к выводу о возможности их применения для национальной музыки. В настоящем исследовании этот вывод — численно — подтверждается сравнением интервалов азербайджанских ладов со звуковысотными зонами Гарбузова.

У. Гаджибейли первым услышал и понял, что азербайджанские лады можно адаптировать к европейской музыкальной культуре не в качестве «условного ориентализма», а с сохранением индивидуальной интонационной характеристики каждого лада. Абстрагировавшись от незначительных звуковысотных и интонационных различий, он выявил существенные и закономерные признаки ладов — заметил в различных по названию более 70-ти мугамах и разделов мугамов интонационное сходство и выделил на основании этого сходства семь основных ладов.

Когда в статье “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” (1929 год) У. Гаджибейли говорит, что в настоящее время множество шобе и гюше азербайджанской музыки относятся к 9-ти независимым строям (rast, segah, şur, çahargah, şüştər, zabil, şahnaz, bayatı-şiraz, hümayun); когда в статье «О народности в музыке» (1939 год) он заявляет, что пришел к заключению о наличии в азербайджанской музыке всего 8-ми самостоятельных ладов (rast, segah, şur, çahargah, şüştər, zabil, bayatı-şiraz, hümayun) и добавляет, что хроматическая гамма полностью удовлетворяет этим ладам; когда в «Основах азербайджанской музыки» (1945 год) У. Гаджибейли окончательно приходит к 7-ми основным ладам (rast, segah, şur, çahargah, şüştər, bayatı-şiraz и hümayun) и использует для их презентации европейскую нотацию, — это означает, что сознание композитора выделило, его когнитивная система со всей определенностью сформировала то, что в диссертации предложено называть макроинтонационными схемами азербайджанских ладов.

Это был принципиально иной принцип категоризации ладов: У. Гаджибейли выделил основные лады не по попевочному, не по «мугамному» принципу (принципу принадлежности к тому или иному мугаму или шобе) и не по принципу зафиксированных звуковысотных соотношений ступеней 17-ступенного звукоряда, что обычно лежит в основе классификации модальных ладов, а по принципу их интонационного сходства. Мы находим в этом удивительно современное понимание лада, исходящее из свойства нашего сознания — способности обобщать в одном качестве «количественно» различающиеся явления.

Узеиру Гаджибейли недостаточно было сочинений, приближенных к народным образцам, привнесения народного мелоса, гармоний, форм и сюжетов в классические европейские жанры — путь, по которому до него шли национальные композиторы Глинка и кучкисты, Шопен и Моношко, Сметана, Лист, Григ и другие — то, что в настоящем исследовании определяется как проявление интуитивно-эмпирического слуха. У. Гаджибейли же поставил и решил задачу, новую для европейской музыкальной культуры: заложил отличную от мажорно-минорной системы основу формирования *когнитивно организованного* слуха — создал теорию «народных» ладов и подтвердил ее своей композиторской практикой.

Строка из баллады Киплинга «Запад есть Запад, Восток есть Восток — и не встретиться им никогда» стала топосом для исследователей, занимающихся проблемами глобализации. Однако не менее значимыми представляются последующие строки строфы баллады:<sup>1</sup>

*Но ни Запада нет, ни Востока — нет племен, нет границ, нет преград,  
Когда двое сильных, пусть с разных концов Земли, лицом к лицу стоят.*

В музыке У. Гаджибейли Восток и Запад сошлись: соединив то, что до него никто не соединял — восточное и европейское музыкальное мышление, он открыл стройную живую систему азербайджанских ладов европейской музыкальной культуре, высветив путь в европейскую музыкальную общность другим восточным музыкальным культурам и создавая тем самым общность всечеловеческую.

**Заключение** диссертации содержит наиболее важные положения

---

<sup>1</sup> But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth,  
When two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!  
Rudyard Kipling. The Ballad of East and West.

и основные выводы работы.

Проведено целостное исследование современной интонационной системы азербайджанских ладов на нескольких уровнях, в ракурсе сразу нескольких дисциплин (музыкальная акустика, психология, информатика, теория лада, теория музыкального слуха) и с учетом различия музыкального мышления традиционных и европейских музыкантов. Для решения названных проблем применен когнитивный подход, сочетающий в себе трансдисциплинарность и антропоцентричность.

Азербайджанские лады представлены как исторически эволюционирующая живая интонационная система в единой совокупности их звуковысотной структуры, характерной интонационности, восприятия и слухового освоения.

В современной музыкальной культуре основные азербайджанские лады *раст*, *шур*, *сегах*, *шуштер*, *чаргах*, *баяты-шираз*, *хумаюн*, сохраняя свою интонационную характерность, проявляются одновременно в двух качествах: в традиционных мугамах — как мелодические лады, со свойственным им 17-ступенным звукорядом, и в композиторском творчестве — как лады гармонической системы со звукорядом, соответствующим 12-ступенной равномерной темперации.

В диссертации нашли свое объяснение важнейшие вопросы переходного процесса от одной «музыкальной формации» к другой, что позволило заново оценить научный вклад У. Гаджибейли, которому удалось соединить инаковость культур и создать новую «музыкальную цивилизацию», сохранив прежнюю.

Продолжение исследований автор видит в развитии и углубленном изучении сформулированных теоретических положений, в том числе тех, которые могут иметь универсальное значение в ракурсе когнитивных исследований; в сопоставлении эволюции азербайджанских ладов с аналогичными явлениями европейской музыки; в экспериментальных исследованиях звуковысотных зон традиционных исполнителей и др.

Автор надеется, что ему удалось преодолеть «междисциплинарный антагонизм», достичь интеграции, взаимной согласованности междисциплинарного исследования и получить целостный результат, который может служить посылом для дальнейших исследований.



**Основные научные результаты диссертации отражены в следующих публикациях автора:**

1. Алиева И. Г. К вопросу о развитии ладоинтонационного слуха учащихся / Искусство глазами молодых: материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 23–24 апреля 2009 г. / Красноярская государственная академия музыки и театра; ред.: Н. В. Винокурова, М. М. Гохфельд, И. В. Ефимова, М. В. Холодова. ФГОУ ВПО КГАМиТ. – Красноярск, 2009. – С. 356–359.

2. Алиева И. Г. Азербайджанские лады и воспитание ладоинтонационного слуха / III International Conference on Modern Achievements in Science and Education. Tel Aviv (Israel), 16th–23th September, 2009. – Хмельницкий: ХНУ, 2009. – Р. 13–17.

3. Aliyeva I. Practical Guide for the Study of Azeri Modes / EVA/MINERVA–2009. – The Sixth Annual Jerusalem Conference on the Digitisation of Cultural Heritage. Van Leer Jerusalem Institute (Israel), 10th–11th November, 2009. – р. 9.

4. Алиева И. Г. К вопросу об эволюции азербайджанских ладов и 12-ступенной равномерной темперации // Konservatoriya. – 2010. – №2(8). – С. 209–216.

5. Алиева И. Г. Обучение слуховому восприятию азербайджанских ладов с использованием *моделей ладов* // Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал. – Баку. – 2010. – №9. – URL:<http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&xtid=434>. – [Вр. обращ. 10.02.2017].

6. Aliyeva I. Music Notation Software and an Authentic Representation of the Azerbaijani Modes Scales // 2010–IEEE: 26th Convention of Electrical and Electronics Engineers in Israel (Eilat, Israel, 17th–20th November, 2010). – IEEE Xplore Digital Library. – URL: <http://ieeexplore.ieee.org/document/5662209/?reload=true&arnumber=5662209>. – [Время обращения 10.02.2017].

7. Aliyeva I. Practical Electronic Guide for the Study of Azeri Modes / IEEE 9th International Conference on Information Technology Based Higher Education and Training (ITHET) ITHET 2010 organized by: UNESCO, IEEE, EAEEIE, IGIP, SEFI. Cappadocia, Turkey, 29th April – 1th May 2010. – IEEE Xplore Digital Library. – URL: <http://ieeexplore.ieee.org/document/5480039/>. – [Вр. обращ. 10.02.2017].

8. Aliyeva I. Preservation of the Modal System of Azerbaijani Traditional Music as a Cultural Heritage / EVA/MINERVA 2010, Jerusalem. The 7th Jerusalem Conference on the Digitisation of Cultural Heritage. Van Leer Jerusalem Institute (Israel), 15th–17th November, 2010. – p. 9

9. Алиева И. Г. Азербайджанские лады: особенности, слуховое восприятие, изучение // Проблемы художественного творчества: Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. – Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2011. – С. 152–157.

10. Алиева И. Г. Азербайджанские лады: от тара до фортепиано / Международная научная конференция "Музыкально-исполнительское искусство и научное знание: музыкознание, психология, педагогика, филология, философия, медицина, информатика. Параллели и взаимодействия". – Москва, 5–11 апреля 2010 года. – М.: Книга по требованию, 2012. – С. 29–35.

11. Алиева И. Г. Современные компьютерные технологии и звуковысотная фиксация азербайджанских ладов / IV International Conference on Modern Achievements in Science and Education. Budva, Montenegro, 11th–18th September, 2010. – Хмельницкий: ХНУ, 2010. –С. 87–89

12. Алиева И. Г. Современные компьютерные технологии и изучение азербайджанских ладов / Современное музыкальное образование – 2010. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: ЛЕМА, 2011. – С. 148–152;

13. Алиева И. Г. Когнитивно организованный и интуитивно-эмпирический музыкальный слух. Введение понятий и диалектика связи // Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал. – Баку. – 2011. – №10. – <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?txtid=486&s=1>. – [Вр. обраш. 10.02.2017].

14. Алиева И. Г. Микротональная нотация посредством числовых уточнений знаков альтерации // Musiqi dünyası. – 2011. – № 2 /47. – С. 84–87.

15. Алиева И. Г. Мажорно-минорные ладовые стереотипы и отличительные особенности азербайджанских ладов // Musiqi dünyası. – 2011. – № 1/46. – С. 80–83.

16. Алиева И. Г. Модели ладов как основа формирования ладовых стереотипов // Mədəni maarif. – 2011. – № 3. – С. 55–57

17. Aliyeva I. Azerbaijani Modes in the Modern Period // Russian and Soviet Music: Reappraisal and Rediscovery. Music Department University of Durham, United Kingdom, 11th–14th July 2011. – pp. 57–58.

18. Алиева И. Г. Сохранение азербайджанских ладов как культурное наследие и компьютерные технологии / VII Международный симпозиум научно-исследовательской группы «Макам» при Международном совете по традиционной музыке ЮНЕСКО (Баку, 15–17 марта 2011). – Баку: Şərq-Qərb, 2011. – С. 32–39.

19. Алиева И. Г. Звукоряды азербайджанских ладов и развитие фортепианной техники учащихся пианистов. Лад чаргях // Musiqi dünyası. – Баку. – 2012. – № 3/52. – С. 120–124.

– URL:<http://www.musiqi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=1538>. – [Вр. обращ. 10.02.2017].

20. Алиева И. Г. К вопросу о формировании когнитивно организованного ладоинтонационного слуха на основе азербайджанских ладов // Musiqi dünyası. – Баку. – 2012. – № 4/53. – С. 24–30.

21. Алиева И. Г. Теория зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова и значение европейской нотации для азербайджанских ладов // Musiqi dünyası. – 2012. – № 2/51. – С. 20–25.

22. Aliyeva I. Azerbaijani Mugham As a Masterpiece of Cultural Heritage and the Interval System of Azerbaijani Music / EVA/MINERVA–2012, Jerusalem. Professional Networking Sessions and Pecha Kucha session. The 9th Jerusalem Conference on the Digitisation of Cultural Heritage. – Van Leer Jerusalem Institute (Israel), 13th–14th November, 2012. – URL:

[https://www.google.az/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj5s-6\\_rP7PAhWkARQKHwqxBiUQFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.minervaisrael.org.il%2Fevaminerva2012%2Fmima\\_Mugham\\_EvaMinerva\\_2012.docx&usq=AFOjCNFdK1KlIEaY8dBtgaE8Xw6M6N0JCw&sig2=FKe\\_f6o0OBHgFNCx6xZkCA](https://www.google.az/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj5s-6_rP7PAhWkARQKHwqxBiUQFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.minervaisrael.org.il%2Fevaminerva2012%2Fmima_Mugham_EvaMinerva_2012.docx&usq=AFOjCNFdK1KlIEaY8dBtgaE8Xw6M6N0JCw&sig2=FKe_f6o0OBHgFNCx6xZkCA). – [Время обращения 28.02.2017].

23. Aliyeva I. The problem of preservation of the interval system of Azerbaijani traditional music / EVA/MINERVA–2012, Jerusalem. Professional Networking Sessions and Pecha Kucha session. The 9th Jerusalem Conference on the Digitisation of Cultural Heritage. – Van Leer Jerusalem Institute (Israel), 13th–14th November, 2012. – P. 8

24. Алиева И. Г. К понятию звуковысотной зоны // Израиль XXI. Музыкальный журнал. – 2013. – №40 (июль). – URL:

[https://web.archive.org/web/20160903151000/http://www.21israel-music.com/Garbusov\\_zona.htm](https://web.archive.org/web/20160903151000/http://www.21israel-music.com/Garbusov_zona.htm). – [Время обращения 28.02.2017].

25. Алиева И. Г. Значение европейской нотации для азербайджанских ладов // Израиль XXI. Музыкальный журнал. – 2013. – №41

(сентябрь). – URL:

[https://web.archive.org/web/20160903153208/http://www.21israel-music.com/Lady\\_tara.htm](https://web.archive.org/web/20160903153208/http://www.21israel-music.com/Lady_tara.htm). – [Время обращения 28.02.2017].

26. Алиева И. Г. Об «элементарных» и «ступеневых» качествах звука в зонной теории Гарбузова // Израиль XXI. Музыкальный журнал. – 2013. – №42 (ноябрь). – URL:

[https://web.archive.org/web/20160805113444/http://21israel-music.com/Elementarnoye\\_stupenevoye.htm](https://web.archive.org/web/20160805113444/http://21israel-music.com/Elementarnoye_stupenevoye.htm). – [Вр. обращ. 28.02.2017].

27. Алиева И. Г. К вопросу о звуковысотной зоне / Первый конгресс общества теории музыки «Теория музыки — многоотраслевая современная наука. Инновации и дискуссионные проблемы». – Общество теории музыки Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербургский государственный университет. – Санкт-Петербург, Россия 30 сентября–2 октября 2013 г. – URL: <http://docplayer.ru/38900058-Pervyy-kongress-obshchestva-teorii-muzyki-teoriya-muzyki-mnogootraslevaya-sovremennaya-nauka-innovacii-i-diskussionnye-problemy.html>. – [Время обращения 28.02.2017].

28. Алиева И. Г. К вопросу о понятии звуковысотной зоны / Материалы международной научной конференция “Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия”. – Государственная классическая академия имени Маймонида. – Москва, Россия 9-13 апреля, 2013 г. – С. 17–21.

29. Алиева И. Г. Об интонационной структуре азербайджанских ладов / Ладовые коммуникации в евразийском музыкальном пространстве: Материалы Международной научной конференции. К 100-летию со дня рождения Якова Моисеевича Гиришмана (Казань, 25–26 сентября 2013 г.) / Казан. гос. консерватория; Ред.-сост. Л.В. Бражник, А.Л. Маклыгин, Л.А. Федотова. – Казань, Казанская гос. консерватория, 2015. – С. 112–119.

30. Алиева И. Г. К вопросу о ладе и ладовом слухе / Современное музыкальное образование–2013. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. – С. 44–46.

31. Алиева И. Немного о ладе, о слухе, о музыке // Израиль XXI. – Музыкальный журнал. – 2014. – №44 (март). – URL:

[https://web.archive.org/web/20160903151007/http://www.21israel-music.com/Ladovy\\_slukh.htm](https://web.archive.org/web/20160903151007/http://www.21israel-music.com/Ladovy_slukh.htm). – [Время обращения 10.03.2017].

32. Aliyeva I. Azerbaijani Modes: Their Evolution and Manifestation in Traditional and European Genres (Cognitive Approach) / Eighth European Music Analysis Conference. Leuven, Belgium 17th–20th September, 2014.

– URL: <http://www.euromac2014.eu/programme/6c/aliyeva>. – [Время обращения 10.02.2017].

33. Алиева И. Г. О современном ладовом слухе / Международная научная конференция “Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия”. Государственная классическая академия имени Маймонида. – Москва, Россия 14–19 апреля, 2014 г. – С. 13–17.

34. Алиева И. Г. О звуковысотной зоне и музыкальном слухе // Измерение музыки. Памяти Юрия Николаевича Рага (1926–2012): Сборник научных статей / Ред.–сост. И. В. Воронцова. – М.; СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. – С. 77–86.

35. Алиева И. Г. Современная интонационная система азербайджанских ладов (когнитивный подход) / “Muğam aləmi”: IV Beynəlxalq musiqişünaslıq simpoziumunun materialları. – Bakı, “Şərq-Qərb” Nəşriyyat Evi, 2015. – С. 39–49.

36. Алиева И. Г. “Элементарные” и “ступеневые” качества звука: единство континуальности и дискретности / Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сборник трудов Международной научной конференции 13–18 апреля 2015 года [Текст, илл.] / Ред.-сост. Консон Г. Р. – Москва, Liteo, 2015. – С. 11–16.

37. Горбунова И. Б., Алиева И. Г. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // Научный журнал «Общество, философия, история, культура». – 2016. – Выпуск №9. – С. 105–108.

38. Алиева И. Г. Слух профессионального музыканта в контексте когнитивного подхода // Музыка и время. – 2016. – №11. – С. 10–14.

39. Алиева И. Г. К вопросу о нечетких методах анализа звуковысотности в музыке / Современное музыкальное образование – 2016. Материалы XV Международной научно-практической конференции / под общей ред. И.Б. Горбуновой. – СПб.: Издательский дом Сатори, 2017. – С. 91–95.



**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ**  
**ÜZEYİR HACIBƏYLİ adına BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI**

*Əlyazması hüququnda*

**İMİNA HACIYEVNA ƏLİYEVNA**

**AZƏRBAYCAN MƏQAMLARININ İNTONASIYA SİSTEMİ**  
**MÜASİR MUSİQİ NƏZƏRİYYƏSİ KONTEKSTİNDƏ**

6213. 01 – Musiqi sənəti

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsinə  
almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiyanın

**AVTOREFERATI**

**Bakı – 2017**

*Dissertasiya işi Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının  
“Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasında yerinə yetirilmişdir.*

**Elmi rəhbər:** Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi,  
fəlsəfə elmləri doktoru, professor  
**Gülnaz Abutalıb qızı Abdullazadə**

**Rəsmi opponetlər:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor  
**Qriqoriy Rafaelyeviç Konson**

sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent  
**Cəmilə İsmayıl qızı Həsənova**

**Aparıcı təşkilat:** Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının  
Memarlıq və İncəsənət İnstitutu,  
“Muğamşünaslıq” şöbəsi

Müdafiə \_\_\_ iyun 2017-ci il saat 14:00-da Üzeyir Hacıbəyli adına  
Bakı Musiqi Akademiyası nəzdində 02.151 F/D sayılı Dissertasiya  
Şurasının iclasında olacaq.

Ünvan : AZ 1014, Bakı şəhəri, Ş.Bədəlbəyli küçəsi, 98

Dissertasiya işi ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi  
Akademiyasının Kitabxanasında tanış olmaq olar.

Avtoreferat \_\_\_ may 2017-ci il göndərilmişdir.

Dissertasiya Şurasının elmi katibi,  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,



## İŞİN ÜMUMİ XASİYYƏTNAMƏSİ

**Mövzunun aktuallığı.** Qloballaşma dövründə, *milliyə* münasibət problemi və onun bir hissəsi olan *avropalı* tərəfindən *Şərq* mədəniyyətinin qavranılması yeni impuls əldə edir. Eyni zamanda, bir tərəfdən Qərb tədqiqatçılarının rus və sovet musiqi mədəniyyətinə artan marağını, digər tərəfdən isə postsovet məkanına mənsub musiqişünasların dünyagörüşündəki dəyişiklikləri müşahidə etmək olar. Bir sıra elmi əsərləri fərqləndirən sosioloji rakurs və ideoloji ciddilik (R.Taruskin, F.Maes, M.Frolova-Walker, K.Emerson, R.Ridenour) rus bəstəkarlarının, eləcə də keçmiş sovet respublikalarına aid bəstəkar yaradıcılığının yenidən dərk edib, mənalandırılmasında öz ifadəsini tapır. Dekonstruktivizm nöqtəyi-nəzərindən “milli incəsənət” anlayışı tənqidin ümumi məcrasında klassik musiqi janrlarına aid olan əsərlərdə “millilik” şübhə doğurur. Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı – onun bəstəkarlıq və musiqili-nəzəri irsi məhz bu siyahıya düşmüşdür.

Müasir elmi paradigma baxımından milli məqam fenomenini yenidən gözdən keçirmək, Hacıbəylinin dünya musiqi mədəniyyətinə daxil etdiyi töhfəni meydana çıxarmaq aktual və mühüm məsələdir.

Ü.Hacıbəylinin yaratdığı müasir Azərbaycan lad nəzəriyyəsi, milli bəstəkarlıq məktəbinin formalaşması və inkişafı ilə Azərbaycan ladları tək ənənəvi yaradıcılıqda deyil, həm də Avropa janrlarına aid əsərlərdə özünü büruzə verir. Bir *musiqi formasıyasından* digərinə keçid prosesləri ladların səsyüksəkliyi, intonasiya təbiəti və onların qavranması ilə əlaqədar bir sıra suallara gətirib çıxarır. XXI əsrdə Azərbaycan ladları necədir, onların təkamülü nədən ibarətdir? Azərbaycan ladlarının 12 pilləli bərabər temperasiyaya keçid zamanı hansı problemlər meydana çıxır? Avropa janrlı əsərlərdə ladların intonasiya təbiəti nə dərəcədə mühafizə olunur? Və əgər avropa nöqtəyi-nəzərindən burada yalnız orientalizm təzahürü mövcuddursa, Avropa janrlı əsərlərdə Azərbaycan ladlarının “intonasiya saxlanması” göstərən meyarlar hansılardır? Qeyd olunan problemlər sırasına Azərbaycan ladlarının avropa baxımdan qavranılması probleminə həsr edilən xüsusi tədqiqatların azlığını əlavə edək.

Göstərilmiş problemlər spektri ilk dəfə xüsusi tədqiqat işinin predmetinə çevrilir və onların həllində müasir elmi texnologiyaların tətbiq olunması dissertasiya işinin aktuallığını şərtləndirir.

**Problemin elmi işlənmə dərəcəsi.** Azərbaycan musiqişünaslığı tərəfindən böyük elmi potensial toplanmışdır. Orta əsr görkəmli Şərq alimləri olan Səfəddin Urməvi və Əbdulqadir Marağainin elmi-nəzəri irsi ilə dərin varislik əlaqələrinə malik olan Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” tədqiqat əsəri müasir Azərbaycan lad nəzəriyyəsinin əsasını qoymuşdur. Müasir lad nəzəriyyəsinə M.S.İsmayılov<sup>1</sup> əhəmiyyətli töhfə vermişdir: ladların qohumluq dərəcəsini, ladların alterasiya məsələlərini, Zəbul və II növ Humayun ladlarını tədqiq etmişdir, bütün əsas Azərbaycan ladlarını əksildilmiş oktava həcmində 8 pilləli səssızralı təqdim etməyi təklif etmişdir; “dayaq pillələri” terminini, eləcə də “muğam” terminindən fərqlənməsi üçün “məqam” terminini daxil etmişdir.

Azərbaycan lad nəzəriyyəsinin sonrakı inkişafı dissertasiya işlərində, məqalə və monoqrafiyalarda əksini tapmışdır. C. Həsənovanın<sup>2</sup> elmi əsərlərində lad harmoniyası, E. Dadaşovanın lad yönəlmələri və modulyasiyaları,<sup>3</sup> E. Pənahovanın Yaxın Şərq xalqlarının musiqisində lad sistemlərinin müqayisəli təhlilinə<sup>4</sup>, R. Zöhrabov<sup>5</sup>, N. Məmmədov<sup>6</sup>, R. Məmmədova<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> İsmayılov M.-S. Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibəti haqqında // АГК им. У. Гаджибекова. Уч. записки, сер. XIII №9. – Баку, 1972.

İsmayıлов M.-S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. – Bakı: İşıq, 1984.

İsmayıлов M.-S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. – Bakı: Elm, 1991.

Исмаилов М.-С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки // АГК им. У. Гаджибекова. Уч. зап. – 1969. - N2(7).

<sup>2</sup> Гасанова Д. О развитии ладовой системы азербайджанской музыки // Harmony: Международный. муз. культуролог. журнал. Вып. №9/2010

Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. – Bakı: Elm və təhsil, 2012.

Həsənova C.İ. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. – Bakı: Marsprint, 2009.

<sup>3</sup> Дадашева Э. Некоторые особенности мелодических отклонений в азербайджанских народных танцах // Harmony: Международный. муз.культурол. журнал. Вып. №6/2007

Dadaşova E. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları əsasında lad modulyasiyalarının «Solfecio» fənnində oxunması və təyin olunması: Dərs vəsaiti. – Bakı: Elm və Təhsil, 2011.

Dadaşova E. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları əsasında lad yönəlmələrinin «Solfecio» fənnində oxunması və təyin olunması: Dərs vəsaiti. – Bakı: Elm və Təhsil, 2011.

<sup>4</sup> Аллахвердиева (Панахова) Э. П. Сравнительный анализ ладовых систем в музыке народов Ближнего Востока: авт. дисс. канд. иск. – Баку, 2007.

<sup>5</sup> Зохранов Р. Азербайджанские теснифы. – Москва: Сов. композитор, 1983.

Зохранов Р. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. – Баку: Шур, 1992.

Zöhrabov R. Muğam. – Bakı: Azərb. Dövlət Nəşr, 1991.

<sup>6</sup> Абасова Э., Мамедов Н. Мугам и азербайджанский симфонизм / Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Международный. научно-теор. конф. – Ташкент, 1975.

S. Fərhadova<sup>2</sup>, Ş. Mahmudova<sup>3</sup>, F. Çələbiyev<sup>4</sup>, S. Bağırovanın<sup>5</sup> elmi işlərində isə muğamşünaslığa və Azərbaycan musiqisinin lad əsaslarına toxunulmuşdur.

Tədqiqat rakursundan asılı olmayaraq, lad problemi E. Abasova<sup>6</sup>, Z. Səfərova<sup>7</sup>, Z. Qafarova<sup>8</sup>, İ. Abəzqauzun<sup>9</sup> - Ü. Hacıbəyli yaradıcılığına; Ə. Eldarova<sup>10</sup>, T. Məmmədov<sup>11</sup>, K. Dadaşzadənin<sup>12</sup> - aşığı yaradıcılığına;

---

Абасова Э., Мамедов Н. Об использовании мугамов в творчестве азербайджанских композиторов /«Музыкаведение и музыкальная критика в республиках Закавказья». – Москва, 1956.

Мамедов Н. Азербайджанские мугамы Баяты-Шираз и Хумаюн. –Баку: Азернешр, 1962.

Мамедов Н. Азербайджанские мугамы Баяты-Шираз и Шур. - Москва: Музыка, 1962.

Мамедов Н. Азербайджанский мугам Раст-дастгяхы. - Москва: Сов. композитор, 1978.

Мамедов Н. Азербайджанский мугам Чаргях. - Москва: Сов. композитор, 1970.

<sup>1</sup> Мамедова Р. О функциональности в азербайджанской музыке // Harmony: Междунар. муз. культуролог. журнал. Вып. №5 / 2006

Мамедова Р. О ладовой основе азербайджанской музыки // Harmony: Междунар. муз. культуролог. журнал. Вып. №5/2006

Мамедова Р. Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов. – Баку: Об-во «Знание» Азерб.ССР, 1987

Мамедова Р. Роль майе в становлении формы мугама / Известия АН Азерб. ССР (отдельный оттиск). – 1985. – №2. – Баку: Изд-во АН Азерб.ССР.

<sup>2</sup> Фархадова С. М.-Т. Муга — монодия как тип мышления. – Баку: Элм, 2001.

<sup>3</sup> Махмудова Ш. Тематизм азербайджанского мугама. – Баку: Шур, 1997.

<sup>4</sup> Челебиев Ф. И. Морфология дастгяха: дисс. ... док. иск. – СПб., 2009.

<sup>5</sup> Багирова С. Ю. Проблемы мугамного формообразования: дисс. канд. иск. – Баку, 1984.

<sup>6</sup> Абасова Э. А. О новаторских тенденциях в творчестве Кара Караева. – Баку, 2000.

Абасова Э. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. – Баку: Азернешр, 1966.

Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. – Баку: Ак. Наук Азерб. ССР, 1961.

Абасова Э. Фикрет Амиров / Ученые записки. – №2. – Баку: Азгосконсерватория, 1965.

<sup>7</sup> Сафарова З. Ю. Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова. – М.: Сов. композитор, 1973.

<sup>8</sup> Кафарова З. "Кероглу" Узеира Гаджибекова. – Баку. 1981.

Кафарова З. Увертюра к опере "Кероглы" Уз. Гаджибекова. // Уч. зап. Сер. XIII. История и теория музыки. – Баку, 1973.

<sup>9</sup> Абəзгауз И. Об одной закономерности азербайджанской музыки // Уч. записки. Сер. XIII. История и теория музыки. – Баку, 1973.

Абəзгауз И. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора: исследование. – М.: Сов. композитор, 1987.

<sup>10</sup> Эльдарова Э. М. Искусство ашугов Азербайджана: Автореф. дис. канд. иск. – Баку, 1975.

<sup>11</sup> Мамедов Т. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. – Баку, Ишиг, 1988. – 352 с.

<sup>12</sup> Дадашзаде К. Знаковая система дастана. – Баку: «Нурлан», 2004

Z. Səfərova<sup>1</sup>, S. Ağayevanın<sup>2</sup> - medievistikaya; G. Abdullazadənin<sup>3</sup> - muğamşünaslığın fəlsəfi aspektlərinə; V. Belyayev<sup>4</sup>, S. Abdullayeva<sup>5</sup>, V. Əbdülqasimovun<sup>6</sup> - Azərbaycan xalq çalğı alətlərinə; F. Xalıqzadə<sup>7</sup>, E. Babayevin<sup>8</sup> - milli ritmikaya; E. Abasova, İ. Əfəndiyeva<sup>9</sup>, F. Əliyeva<sup>11</sup>, K. Nəsirova<sup>10</sup>, Z. Dadaşzadənin<sup>11</sup>, G. Mahmudova<sup>12</sup>, T. Məmmədaliyeva<sup>13</sup>, İ. Paziçeva<sup>14</sup> və s. - müasir Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına; A.Əmrahovanın<sup>15</sup> - koqnitiv musiqişünaslığa; T. Kəngərlinin<sup>1</sup> - musiqi

---

<sup>1</sup> Сафарова З. Ю. Музыкальная наука Азербайджана : XIII-XX века: монография / З. Ю. Сафарова ; Институт Архитектуры и Искусства НАНА. - Баку : Азернешр, 2013.

<sup>2</sup> Агаева С. Х. Абдулгадир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие. Авт. дисс. канд. иск. - Москва, 1979.

Агаева С., Гаджиев Ш. О проблемах исследования звуковысотной системы азербайджанских мугамов // Материалы II межд. научн. симп. "Мир мугама" (Баку, 15–17 марта 2011). – Баку. – 2011.

<sup>3</sup> Абдуллазаде Г. Философская сущность азербайджанских мугамов // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. – Bakı: Təknur, 2015.

Абдуллазаде Г. Философская сущность музыкального искусства. – Баку: Ишыг, 1985.

<sup>4</sup> Беляев В. М. К вопросу изучения звуковых систем народных инструментов (народный музыкальный инструмент Азербайджана – тар) // К VII Международному конгрессу антропологических и этнографических наук. – М.: АН СССР Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, 1964.

Беляев В. М. Организация народных ладовых систем // О музыкальном фольклоре и древней письменности: Статьи и заметки. Доклады. – М.: «Сов. композитор», 1971.

<sup>5</sup> Абдуллаева С. А. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана: музыковедческо-органологическое исследование. — Баку: Элм, 2000.

<sup>6</sup> Əbdülqasimov V. Azərbaycan tarı. – Bakı: Işıq, 1989

<sup>7</sup> Халыгзаде Ф. Ритмика азербайджанской народной музыки. Дисс. канд. иск. – М., 1985.

<sup>8</sup> Бабаев Э.А. Ритмика азербайджанского дестгяха. – Баку: Ишыг, 1990.

<sup>9</sup> Эфендиева И. М. Васиф Адигезалов. – Баку : Шур, 1999.

<sup>10</sup> Насирова К. Мелодика Кара Караева. Монография. – Баку: Шепр–Гярб, 2000.

<sup>11</sup> Axundova–Dadaşzade Z. Muğam və müasir Azərbaycan simfonizmi: axtarışlar, itkilər, tapıntılar // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. – Bakı: Təknur, 2015.

<sup>12</sup> Dadaşzadə Z. Simfoniyanın fəzası. – Bakı: Elm, 1999.

<sup>12</sup> Махмудова Г. Р. Принцип остинатности в творчестве азербайджанских композиторов : автореферат дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / - Баку, 2007.

<sup>13</sup> Məmmədaliyeva T. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında caz harmoniyası: sənətsünaslıq nam. dis. avtoref. – Bakı, 2008

<sup>14</sup> Пазычева И. Вариантная генетика симфонического мугама (на примере «Шур» и «Кюрд-Овшары» Фикрета Амирова). – Musiqi nəzəriyyəsi, №1 (50), 2012.

<sup>15</sup> Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: На примере творчества азербайджанских композиторов: дисс. док. иск. – Москва, 2005.

pedaqogikasına; T. Seyidovun<sup>2</sup> - Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinə həsr olunan tədqiqat işlərində; B. Məmmədova<sup>3</sup>, S. Seyidova<sup>4</sup>, F. Tahirova<sup>12</sup> və digərlərinin elmi əsərlərində əksini tapmışdır. Milli musiqişünaslıqda Azərbaycan musiqisinin lad əsaslarına istər ənənəvi, istərsə də bəstəkar yaradıcılığı baxımdan daim müraciət olunur.

Buna baxmayaraq musiqi dilinin bir “formasiya”dan digərinə keçid prosesi kifayət qədər tədqiq olunmamışdır. Azərbaycan ladları qavranılma prizması baxımından da öyrənilməmişdir. Bununla bərabər, bu və ya digər mədəniyyətə, bu və ya başqa *məktəbə* mənsubiyyət musiqi təzahürlərinin konseptualizasiyası və kateqorizasiyasını; bəstəkarlıq, ifaçılıq, musiqi təhlili və təhsilinə dair tələblər və bədii normaları müəyyənləşdirir, tədqiqat axtarışlarının rakurs və nəticələrinə təsir göstərir. Lad sistemlərinin qeyd olunmuş kontekstində nə milli, nə də xarici musiqişünaslıq əsərlərində tədqiqat predmetinə çevrilməmişdir.

**Dissertasiyanın elmi yeniliyi** tədqiqatın xüsusi rakursundan irəli gəlir. Azərbaycan ladları ilk dəfə olaraq tarixən təkamül keçən canlı intonasiya sistemi kimi dərk olunur, səsyüksəkliyi strukturu, intonasiya təbiəti, qavranılması və eşitmə mənimsənilməsi ilə vəhdətdə başa düşülür.

Azərbaycan ladlarının intonasiya sisteminin öyrənilməsi zamanı koqnitiv yanaşmaya əsaslanan, yəni ki, şüur tərəfindən informasiyanın işlənilməsi prosesinə diqqət yönələn metodologiya tətbiq olunur. Ona görə lad kateqoriyasına anlayış kimi deyil, bir konsept olaraq nəzərə almaq imkanı yaradır. Ladlar bir neçə səviyyə dərəcəsinə, eyni zamanda bir neçə fənnlər (musiqi akustikası, psixologiya, informatika, lad nəzəriyyəsi, musiqi eşitmə nəzəriyyəsi) rakursunda, ənənəvi və Avropa musiqiçilərinin musiqi təfəkkürü arasındakı fərq nəzərə alınmaqla gözdən keçirilir.

Tədqiqatın elmi yeniliyi növbəti nəticələrdən ibarətdir:

- Tədqiqatın nəticələri Azərbaycan ladlarının müasir nəzəriyyəsinin yaradıcısı Ü. Hacıbəylinin bədii kəşflərini və onun musiqi elminə bəxş etdiyi töhfələri yeni mövqedən izah etməyə imkan verir.

---

<sup>1</sup> Садыхова (Кенгерлинская) Т. Ф. Формирование гармонического слуха младших школьников в процессе музыкальных занятий (на материале азербайджанских школ): дисс. ... канд. пед. наук. – Москва, 1988.

<sup>2</sup> Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. – Баку, Азернешр, 2006.

<sup>3</sup> Мамедова Б. М. О некоторых ладовых особенностях гармонии азербайджанских композиторов // Уч. записки. Сер. XIII. История и теория музыки. – Баку, 1973.

<sup>4</sup> Seyidova S. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. – Bakı, 1994.

- Qarbuşovanın səsyüksəkliyi zonaları ilə Azərbaycan ladlarının 12 pilləli bərabər temperasiya ilə uyğunlaşması ədədi cəhətdən əsaslandırılır.

- Azərbaycan ladlarına *makro-* və *mikrointonasiya sxemləri* anlayışları daxil edilmişdir.

- Makrointonasiya sxemlərinə uyğun olaraq əsas Azərbaycan ladlarının (rast, şur, segah, bayatı-şiraz, şüştər, çahargah, humayun) modelləri işlənilib hazırlanmışdır.

- Ənənəvi ifaçılığa uyğun gələn səsyüksəkliyi zonaların təxmini sərhədləri müəyyən olunmuşdur.

- Ü.Hacıbəyli tərəfindən seçilərək sistemləşdirilən Azərbaycan ladlarının pillələrindəki funksional münasibətlər əsasında eşitmənin mənimsənilməsinə yönəldilən improvizasiya-məşğələlər tərtib olunmuşdur.

- Lad modelləri və improvizasiya məşğələlərinin əsasında koqnitiv təşkil olunmuş eşitmə formalaşmasının müəllif metodikası işlənilib hazırlanmışdır.

- Qarbuşov tərəfindən daxil edilmiş anlayışlar “*elementar*” və “*pilləli*” səs keyfiyyətləri informasiyanın kontinual və diskret formalar kimi baxılır, onların qarşılıqlı əlaqəsi və eksperimentlərin nəticələrində bu əlaqənin özünü necə göstərməsi şərh olunur. Göstərilir ki, səsin “*elementar*” keyfiyyətinin “*pilləli*” keyfiyyətə keçirilməsinin nəticəsi musiqçinin koqnitiv sistemindən asılıdır.

- Səssırası diskretli – “*mədəni-tarixi*” cəhətdən şərtləndirilərək, səsyüksəkliyi birliyinin forması kimi tərif olunur.

- Qeyri-səlis bir şəkildə qalan və öz dərin dərkini tələb edən səsyüksəkliyi zonası bir anlayış olaraq aşkara çıxarılır. Səsyüksəkliyi zonasını geştalt (alman. *Gestalt*) kimi nəzərdən keçirtmək təklif olunur.

- “*Qeyri-mükəmməl*” eşitmə zonası və *bədi cəhətdən şərtləndirilmiş intonasiyaetmə* zonası kimi anlayışlar daxil edilir.

- Mükəmməl və interval səsyüksəklikli eşitmə zonasının müəyyən edilməsinə əsasən Qarbuşovun eksperimentlərinin nəticələri yenidən təhlili olunur və bu zonaların keyfiyyət etibarilə fərqi müəyyən edilir.

- Ladlar öz eşitmə qavrayışına, intonasiya tanışlığı prinsipinə əsasən təsnif olunur.

- Onu təşkil edən fraqmentar intonasiyalarla, lad bir “*sistem-obraz*” kimi şərh olunur.

- *Obyektiv* (həyata keçirilməsi ifaçıdan asılı olmayan) və *subyektiv* (həyata keçirilməsi ifaçının mənalandırma çaraları üsulundan asılı olan) ladlar qeyd olunur.

- Musiqi eşitmə və nəzəri biliklərin qarşılıqlı əlaqəsi problemi üzə çıxarılır və formalaşdırılır. *İntuitiv-empirik* və *koqnitiv təşkil olunmuş* eşitmə anlayışları təklif olunur, onlar qarşılıqlı əlaqə nəticəsində peşəkar musiqçinin eşitməsini təşkil edir. *Musiqili-nəzəri* və *musiqili-empirik təlimatlar* anlayışı daxil edilir.

- Bərabər temperasiyadan fərqli olaraq, səsyüksəkliyi münasibətlərinin dəqiq qeyd edilməsi məqsədi ilə elmi axtarışlar üçün notasiya sistemi işlənib hazırlanır.

**Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri.** Tədqiqatın məqsədi tarixən təkamül etmiş intonasiya sistemi kimi şərh olunan Azərbaycan ladlarının müasir vəziyyətinin çoxtəbəqəli təhlili; bir musiqi formasıyından digərinə keçid prosesi zamanı baş verən keçid proseslərinin öyrənilməsi; eləcə də ənənəvi və avropa janrlarında Azərbaycan ladlarına differensial münasibət zəruriliyinin əsaslandırılmasından ibarətdir.

Tədqiqatın məqsədi aşağıda sadalanan əsas vəzifələrin həllini tələb edir:

- Azərbaycan ladlarının səsyüksəkliyi strukturunu N.A.Qarbutovun irəli sürdüyü *musiqi eşitmə zona təbiətinin konsepsiyası* nöqtəyi-nəzərindən təhlilini aparmaq;

- Azərbaycan ladlarının intonasiya sistemini eşitmə qavrama rakursundan tədqiq etmək;

- Azərbaycan ladlarının ənənəvi musiqi və bəstəkar yaradıcılığında təzahürünü müqayisə etmək;

- Şərq musiqisinin Avropa musiqiçiləri tərəfindən qavranılması problemini tədqiq etmək;

- Azərbaycan ladları əsasında lad eşitmə metodikasını işləyib hazırlamaq;

- Azərbaycan ladları və Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq fəaliyyətinə dair Qərb tədqiqatçıların məqalələrini təhlil etmək.

- Ü.Hacıbəylinin dünya musiqi elmini zənginləşdirməsini yenidən mənalandırmaq;

Bu vəzifələrin həlli üçün müəyyən metodoloji “platsdarm” yaratmaq zəruriliyi əmələ gəlmişdir ki, köməkçi məqsədlər spektri də şərtləndirilib, onların həlli dissertasiya işində qabaqcadan nəzərə alınmışdır:

- musiqi eşitmə zona təbiətinin konsepsiyası ilə bağlı olan aktual məsələləri üzə çıxarmaq;

- N.Qarbutovun tətbiq etdiyi “elementar” və “pilləli” səs keyfiyyətləri anlayışlarını dəqiqləşdirmək;

- səsyüksəkliyi zonası anlayışını üzə çıxarmaq;

- lad kateqoriyasının müəllif izahını vermək;
- musiqi eşitməni, musiqi təsəvvürləri və nəzəri biliklərin uyğunluq problemini tədqiq etmək;
- professional musiqi eşitmənin fərqləndirici əlamətlərini üzə çıxarmaq.

**Tədqiqatın metodologiyası və metodları.** Dissertasiyanın məqsəd və vəzifələri Azərbaycan ladlarının yeni metodologiya üzrə tədqiqini, onların hazırkı vəziyyətini, eləcə də Avropa və ənənəvi musiqiçilər tərəfindən onların qavranılma müxtəlifliyini nəzərdə tutur.

Koqnitiv yanaşma bir metodoloji əsas kimi lad kateqoriyasına *konsept* olaraq nəzərə almaq imkanı yaradır. Lad tədqiqat işində təkcə çoxsəviyyəli təşkil olunmuş səsyüksəkliyi strukturu (yəni ki, onun səssirası, tonların funksional münasibətləri və s.) baxımdan deyil, həm də bilavasitə onun qavrama, yaddaşda mühafizə edilməsi, interpretasiya prosesləri tədqiq edilib öyrənilir.

Koqnitiv yanaşma antroposentrik və transdistiplinar, müxtəlif elmi sahələrin qarşılıqlı əlaqəsi, nəzəri sintez, müxtəlif üsul və texnologiyaların istifadəsində özünü göstərir.

Hazırkı tədqiqat işinin nəzəri bazası elmi biliklərin müxtəlif sahələrinə aiddir. Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsi üzrə elmi əsərlər içərisində Ü. Hacıbəyli, M. S. İsmayılov, R. Zöhrabov, E. Abbasova, İ. Abezqauz, V. Əbdülqasimov, Z. Səfərova, T. Məmmədov, R. Məmmədovanın; B. Asafyevin elmi irsi; Q. Riman, Q. Qelmqolts, K. Ştumpf, A. Qarbuzov, Y. Raqşın musiqi akustikası üzrə elmi əsərləri; Y. Xolopov, Y. Tyulin, T. Berşadskaya, Y. Bıçkov, A.-Y. Şoron, F.-J.Fetis, Q. Riman, B. Mayer, K. Dalhauz, Q. Pauersin irəli sürdüyü harmoniya problemləri; Ç. Pirs, F. Sosyur, U. Eko, Y. Lotman semiotika üzrə elmi əsərləri; N. Xomski, M. Minski, Ç. Fillmor, C. Lakoff, J. Fokonye, R. D'Andrad koqnitiv linqvistikası və koqnitiv antropologiya üzrə elmi əsərləri, M. Vertqeymerin, K. Dunkerin, A. Payvionun gəştaltpsixologiya sahəsindəki tədqiqatları, elmi əsərləri vacib metodoloji əhəmiyyət daşıyır.

Dissertasiyanın nəzəri ilkin elmi bazasını L. Mazel, V. Tsukerman, Q. Konsonun musiqi əsərlərinin təhlilinə bütövlü yanaşma ilə bağlı olan işləri; F. Lerdal, K. Krumxansl, A. Əmrahova, A. Smirnov, Y. Alkonun koqnitiv yanaşma məcrasında yerinə yetirilmiş tədqiqatları; E. Kurt, B. Teplov, D. Uznadze, Y. Nazaykinski, V. Meduşevski, F. Kirnarskayanın musiqi psixologiyası; A. Mol, M. Aranovski, İ. Qorbunova, V. Rıjov, S. Polozov incəsənətə informasiyalı yanaşması; H.C. Farmer, D. Kohen, T. Canizadə, V. Yunusova, G. Şamillinin Şərq musiqi mədəniyyətinə dair



elmi əsərləri, eləcə də biblioqrafiya siyahısına daxil olan digər müəlliflərin elmi əsərləri təşkil etmişdir.

Hazırkı **dissertasiya işinin obyektini** milli musiqi mədəniyyətinin əsasını təşkil edən Azərbaycan ladlarından ibarətdir.

Şifahi ənənəli musiqidən professional bəstəkar yaradıcılığına keçid prosesi və onu müşayiət edən lad nəzəriyyəsi, onun qavranılması və koqnitivləşdirilməsinə aid olan problem aspektləri **tədqiqatın predmetidir**.

**Tədqiqatın faktik materialı.** Tədqiqatın materialını Azərbaycan ənənəvi (muğamlar, rənglər, təsniflər, xalq mahnı və rəqsləri) və bəstəkar musiqisi (Ü. Hacıbəyli, M. Maqomayev, A. Zeynallı, F. Əmirov, Q. Qarayev, C. Hacıyev, F. Əlizadə, A. Əlizadə, E. Dadaşova, E. Nəzirova, S. İbrahimovanın opera, simfonik, vokal, instrumental əsərləri) təşkil edir. Dissertasiyanın Əlavə 3 bölməsinə 40-dan artıq nümunə daxil edilmişdir.

**Tədqiqatın elmi-praktiki əhəmiyyəti.** Tədqiqatın nəzəri əhəmiyyəti əldə olunmuş nəticələrin prinsiplial yeniliyi ilə təsdiqini tapır – koqnitiv metodologiya əsasında Azərbaycan ladlarının müasir mövcudluğunun bütöv, tam konsepsiyası işlənib hazırlanmışdır.

Elm sahəsinə bir sıra yeni anlayışlar daxil edilmiş, istifadə olunanlar isə dəqiqləşdirilmişdir. Əldə olunmuş nəticələr və ümumiləşdirmələr tək Azərbaycan lad sistemi ilə deyil, eyni zamanda koqnitiv musiqişünaslıqla, musiqi akustikası, musiqi qavrayışının psixologiyası, musiqi eşitmə, lad, ifaçılıq nəzəriyyəsi, solfecio tədrisi metodikası ilə bağlı gələcək tədqiqat işlərinə təkan verir.

Tədqiqatın nəticələrindən “Harmoniya”, “Musiqişünaslıq tədqiqatlarının metodologiyası”, “Musiqi akustikası”, “Musiqi informatikası”, “Musiqi psixologiyası”, “Musiqili-nəzəri sistemlər”, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”, “Solfecio” kimi fənnlərin tədrisində istifadə oluna bilər. İrəli sürülən koqnitiv təşkil olunmuş eşitmənin formalaşma prinsipləri konservatoriya, incəsənət yönümlü ali məktəb, musiqi kolleci və musiqi məktəblərində Azərbaycan ladlarının eşitmə qavrayışının öyrənilməsi ilə bağlı metodikaların işlənib hazırlanmasında kömək edəcək.

Tədqiqat işi təkcə musiqişünaslar üçün deyil, eyni zamanda ölkədaxili və xarici musiqi-təhsil müəssisələrinin müəllim və tələbələri, ifaçı, bəstəkar və dirijorlar üçün faydalı ola bilər.

Tədqiqatın nəticələri əsasında müəllif tərəfindən “Azərbaycan musiqisi əsasında lad-intonasiya eşitmə hazırlığı üzrə praktiki vəsait” adlı dərs vəsaiti dərc olunmuş (2010) və tədris prosesində istifadə olunur.

Dissertasiyanın praktik əhəmiyyəti lad modelləri, Azərbaycan ladları əsasında eşitmənin inkişaf metodikası, mikrotonal not yazı üsuluna dair müəllif hüquqları haqqında şəhadətnamədə irəli sürülən dəlillərlə təsdiqini tapır.

Lad modelləri və dissertasiyada təklif olunmuş koqnitiv təşkil edilmiş eşitmənin formalaşma metodikası “Azərbaycan ladlarının tədrisinə dair müntəxəbat” (tərtibçilər T. Seyidov, L. Zöhrabova, A. İbrahimova) adlı dərs vəsaitində istifadə edilmişdir (2016-cı ildə nəşr edilib və hal-hazırda tədris prosesində istifadə edilir).

**Dissertasiyanın aprobasiyası.** İş Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasında müzakirə olunmuşdur. Dissertasiyanın materialları Azərbaycan, Belçika, Böyük Britaniya, İsrail, Rusiya, Türkiyə, Monteneqroda keçirilən 30-dan çox beynəlxalq elmi konfrans, simpozium və konqresslərdə aprobasiya olunmuşdur. Onların arasında II və IV “Muğam dünyası” beynəlxalq elmi simpoziumu (Bakı, Azərbaycan, 2011 и Bakı, Azərbaycan, 2015), “Türk xalqlarının musiqi alətləri” beynəlxalq simpoziumu (Bakı, Azərbaycan, 2010), Rusiya musiqi nəzəriyyəsi cəmiyyətinin I Konqresi (Sankt-Peterburq, Rusiya, 2013), EuroMAC-VIII Avropa musiqi nəzəriyyəsi cəmiyyətlərinin VIII konqresi (Leuven, Belgium, 2014), EVA/MINERVA konfransları (Jerusalem, Israel, 2009, 2010, 2012), IEEE-nin təşkil etdiyi konfranslar (Cappadocia, Turkey, 2009; Eilat, Israel, 2010) kimi nüfuzlu formların adlarını qeyd edə bilərik.

Dissertasiyanın əsas müddəa və nəticələri çoxsaylı məqalələrdə əksini taparaq, yerli və xarici elmi nəşrlərdə (o cümlədən Azərbaycan Respublikasının AAK-sı tərəfindən tövsiyə olunan 9 resenziyalı jurnalda və Rusiya Federasiyasının 1 dekabr 2015-ci il tarixli AAK nəşrlərinin sırasına daxil olan 2 jurnalda və UlrichsWeb, EBSCO, CiteFactor, InfoBase Index, Science Index, Index Copernicus kimi beynəlxalq elmi jurnalların aparıcı məlumat bazalarında) dərc olunmuşdur. Dissertasiyanın nəticələri əsasında “Azərbaycan musiqisi əsasında lad-intonasiya eşitmə hazırlığı üzrə praktiki vəsait” nəşr olunub və dərs vəsaiti kimi tövsiyə olunur.

Dissertasiyanın məzmunu «Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər: monoqrafiya» kollektiv monoqrafiyada (baş redaktor S. M. Fərhadova. – Bakı, 2015), elmi məqalələr məcmuəsində (həmçinin konfrans materialları üzrə) aprobasiya olunmuşdur.

**İşin strukturu.** Dissertasiya giriş, dörd fəsil, 9 bölmə, nəticə, ədəbiyyat siyahısı, saytoqrafiya, notoqrafiya, üç əlavədən ibarətdir.

## DİSSERTASIYANIN ƏSAS MƏZMUNU

Tədqiqatın fənlərarası xarakteri elmin müxtəlif sahələrinin qarşılıqlı “uyğunlaşması”nı, kifayət qədər işıqlandırılmamış məsələlərin öyrənilməsini, yaxud yeni mövqelərin formalaşmasını tələb etmişdir. Əsaslandırılmış nəticənin əldə olunması üçün müəllif A.N.Qarbuşovun musiqi eşitmə zona təbiəti konsepsiyasının, lad nəzəriyyəsinin, həmçinin musiqi eşitmə nəzəriyyəsinin bəzi müddəalarını və anlayışlarını bir daha gözdən keçirir. Qeyd olunmuş problemlər dissertasiya işinin başlıca təbəqələrini və onun strukturunu müəyyən etmişdir.

**Girişdə** mövzunun aktuallığı əsaslandırılır, problemin elmi işlənmə dərəcəsi, məqsəd və vəzifələri, obyekt, predmeti, metodoloji əsası müəyyənləşdirilir, elmi yeniliyi üzə çıxarılır, nəzəri və praktiki əhəmiyyəti göstərilir, işin strukturu təsvir olunur.

Üç bölümdən ibarət olan “**Azərbaycan ladlarının makro- və mikro-intonasiya sxemləri: zona qavrayışının dialektikası**” adlı **birinci fəsildə** Azərbaycan ladlarının səsyüksəkliyi strukturunun ənənəvi və Avropa janrlarda mövcudluğu, Avropa və ənənəvi musiqiçilər tərəfindən onların qavranılma müxtəlifliyi nəzərə alınmaqla gözdən keçirilir. Səsyüksəkliyinin qavranılması ilə bağlı məsələlər N. A. Qarbuşovun musiqi eşitmə zona təbiəti konsepsiyası rəkursunda tədqiq olunur ki, bu da konsepsiyanın mahiyyətinə varmaq və birmənalı təfsirə malik olmayan bəzi anlayışların dəqiqləşdirilməsi zəruriliyini tələb edir.

«**N. A. Qarbuşovun musiqi eşitmə zona təbiəti konsepsiyası. Səsin “elementar” və “pilləli” keyfiyyətləri**» adlı **1.1. bölməsində** ötən əsrin ortalarında alim tərəfindən işlənilib hazırlanmış konsepsiyanın əsas müddələrinə və bir sıra problemlə məsələlərinə baxılır.

Qarbuşovun çoxsaylı eksperimentləri bizim eşitməmizin fiziki xarakteristikasına görə fərqlənən səs təzahürlərinin bir keyfiyyətdə ümumiləşmə xüsusiyyətlərini təkcə müəyyən etmir. Qarbuşov tərəfindən bu ümumiləşmənin *dərəcəsi* müəyyənləşdirilir – o, bu sahəni *zona* adlandırır və Avropa musiqi təhsili və ifaçılıq ənənələrinə münasibətdə zonaların kəmiyyət sərhədlərini üzə çıxarır. Alim zonanın *bədii* mənasının tədqiqinə dair eksperimentlər etməyə başlamışdır və o, belə nəticəyə gəlmişdir ki, musiqiçilər *zonadaxili* çalarları fərqləndirib istifadə edirlər, həmçinin bu zonadaxili çalarlar ifaya bədii ifadəlilik bəxş edir.

N. A. Qarbuşovun fikirləri      Y. V. Nazaykinski,      Y. N. Raqs,  
O. Y. Saxaltuyeva,      S. Q. Korsunski,      S. R. Sapojnikov,      K. Q. Mostras,

İ. A. Lesman, S. S. Skrebkov, N. K. Pereverzev, V. N. Yunusova, A. V. Xaruto və digərlərinin elmi əsərlərində öz əksini və inkişafını tapmışdır.

N. A. Qarbuзовun elmi əsərinə əsaslanan xarici tədqiqatçılardan slovak riyaziyyatçısı Jan Haluškani və ispan tədqiqatçıları olan León T., Liern V. qeyd etmək olar (bu tədqiqatçılar Qarbuзовun zonaları ilə Lütfi Zadənin *qeyri-səlis məntiq* nəzəriyyəsini birləşdirirlər). V. Lefevr, Y. Nazaykinski, Y. Raqs, A. Qalembonun qeyd etdiyi kimi, Qarbuзовun konsepsiyası Qərb musiqi nəzəri fikrinin intellektual bankına daxil edilməmişdir. Odur ki, qərb musiqişünaslığında Qarbuзовun fikirləri paralel olaraq inkişaf etdirilir və onun ideyaları bu və ya digər dərəcədə həyata keçirilir (Alain de Cheveign'e, Wim van der Meer və Suvarnalata Rao, Simha Arom, Gilles Leothaud, Frederic Voisin, Jay Rahn).

Eyni zamanda Y. Raqsın haqlı olaraq qeyd etdiyi kimi, akustik biliklər demək olar ki, tələb olunmamış qalır, musiqi eşitmə zona təbiəti konsepsiyası isə dinləyicilərin şüurunda çox vaxt ixtiyari bir sistemə çevrilir. Səsyüksəkliyi zonası, zona eşitmə, zona quruluşu haqqında təsəvvürlər qeyri-müəyyən olaraq qalmaqda davam edir və ən müxtəlif cür şərhini tapır.

Zonadaxili intonasiyaetməni bədii dəyər kimi dərk etməklə bərabər, zona eşitmənin başqa mənalara, həmçinin həm fonematik eşitmənin bir növü kimi; həm səsyüksəkliyi zonası və yüksəkliyin hədd fərqi eyniləşdirilməsi kimi; həm zonanın mövcudluğu “eşitmənin qeyri-dəqiqliyi”nin izah edilməsi kimi; həm zonaya bölünməz bir tam kimi yanaşılaraq, zonadaxili intonasiyaetmənin mənasına dair təsəvvürlərin olmaması kimi; həm Qarbuзов tərəfindən müəyyən edilmiş zona dərəcələrinin bütün musiqi mədəniyyəti və səsyüksəkliyi sistemləri üçün qanunlaşdırılması kimi; həm bərabər temperasiyalı quruluşun zona quruluşu kimi gözdən keçirilməsi kimi; həm də zona nəzəriyyəsinin “ideoloji kökləri” kimi mənalara da rast gəlinir.

Qarbuзов tərəfindən təbiiq olunan “elementar” və “pilləli” səs keyfiyyətləri anlayışı həmçinin izahını tələb edir.

Öz araşdırmalarının prinsip etibarilə yeni xarakterini qeyd edərək, Qarbuзов vurğulayır ki, fizioloq və psixoloqlar hədd fərqi tədqiq edərkən, səsin “elementar” keyfiyyətini – yüksəklik, uzunluq və ucalığı nəzərdə tuturlar, halbuki, hədd fərqi həm də iki eyni həmcins qonşu “pilləli” səs keyfiyyətinə münasibətdə mövcuddur. Alim musiqi eşitmə sahəsinə, məsələn, a<sup>1</sup>, b<sup>1</sup> səsləri, C-dur və Des-dur tonallıqları, böyük sekunda və kiçik tersiya intervalları, Allegro və Moderato templəri, *f* və *mf* dinamik çalarları və s. “pilləli” səs keyfiyyətinə aid etmişdir.

Dissertasiya işində səsin “elementar” və “pilləli” keyfiyyətləri musiqi informasiyasının iki forması kimi nəzərdən keçirilir: “elementar” keyfiyyətlər kontinual, “pilləli” isə onun diskret forması kimi canlanır. Burada Y.M.Lotmanın tez-tez tətbiq etdiyi kontinual və diskretli oppozisiyasını müşahidə etmək mümkündür.

Musiqi informasiyasının qavranılması, işlənməsi və tədqiq olunması proseslərinin formalaşdırılması üçün informasiyanın emalı sisteminin analoqu olan “musiqiçinin koqnitiv sistemi” modeli təklif olunur. Musiqiçinin koqnitiv sistemi səs yüksəkliyinin qavranılmasını (“elementar” keyfiyyət) “başla düşüldü anlaşılan tam” ilə (“pilləli” keyfiyyət) əlaqələndirir. “Başla düşüldü anlaşılan tam” musiqiçinin koqnitiv sistemində individual (subyektiv) və mədəni-tarixi (obyektiv) amillərin təsiri altında bir sxem və ya freym kimi formalaşır. Sadə halda, musiqi təsəvvürləri ilə əlaqədar olan fasiləsiz informasiya, qəbul olunan səs təzahürləri arasındakı fərq kimi (məsələn, “ucadan”-“sakit”, “tez”- “yavaş”) şüurda fiksasiya olunması anından başlayaraq diskret formaya keçir. Definisiyanın özü artıq bizim səs təsəvvürlərimizə diskretlilik, yaxud Qarbuza görə, “pilləlilik” keyfiyyəti verir.

Səsin “elementar” keyfiyyəti — təzahürün təbiətidir, “pilləli” keyfiyyət isə onun mənası, semantikasi, uzlaşmasıdır. “Elementar” keyfiyyətlər musiqi substansiyasının ayrılmaz hissəsi kimi “pilləli” keyfiyyətlərdə mühafizə olunur, bununla bərabər, onların dərəcələri – hədd fərqi də qorunur.

“Pilləli” keyfiyyətlər məhz müəyyən bir mədəni ümumiliyin bədii intonasiaetmə normalarını müəyyənləşdirir: öz “elementar” keyfiyyətinə görə eyni olan səslərə müxtəlif “pilləli” keyfiyyətlər aid etmək olar. Buna görə də Qarbuza tərəfindən müəyyən edilmiş zona dərəcələri və strukturasını istisnasız olaraq bütün musiqi hadisələrinə salmaq doğru deyil.

Dissertasiyada səssirası *mədəni-tarixi faktorlara uyğunlaşdırılmış səsyüksəkliyinin cəmi şəklinin diskret forması kimi göstərilir*. Səssirasının bu cür başla düşülməsi musiqi informasiyasının qavranılması və təqdim olunması ilə bağlı olan mental prosesləri, müxtəlif musiqi quruluşlarının qarşılıqlı əlaqəsi ilə bağlı olan prosesləri izah etməyə imkan verir.

12 səslə müntəzəm-templəşdirilmiş quruluş, yüksəksəsli informasiyasının daha nazik fərqlər hamarlanmaqla, 100 s. bərabər addımlı diskret təsviridir. Ənənəvi janrlarda Azərbaycan ladlarına xas 17 pilləli səssirasının 12 pilləli müntəzəm temperasiya dairəsinə düşməsi – davamlı səsyüksəkliyi informasiyasının diskretləşdirilməsinin iki prinsipinin, iki koqnitiv sistemin “görüşü”dür. Məhz bu görüş nəticəsində inkişaf etdirilən “ssenari” hazırkı tədqiqat işində maraqlıdır.

**“Səsyüksəkliyi zonası qeşalt təzahürü kimi”** adlı **1.2. bölməsində** müəllif tərəfindən səsyüksəkliyi zonası anlayışının mənası açılır. Qarbuзов bu anlayışı gətirib geniş istifadə etmişdir, amma detallı izah verməmişdir. Qarbuзов “faktların təyin edilməsi ilə kifayətlənir” (L. Rubinşteyn). Raqs həmçinin qeyd edir ki, Qarbuзов “zona” anlayışının dolğun, ətraflı tərifini vermir və diqqətini öz nöqtəyi-nəzərindən bəzi “qeyri-dəqiq” məqamlara yönəldir – əsasən, N. A. Qarbuзовda musiqi eşitmə zona təbiəti ilə hədd fərqlinin eyniləşdirilməsinə təsadüf olunur. Raqs zonası musiqili-estetik təzahür kimi dərk edir.

Dissertasiyada göstərilmişdir ki, səsın qavranılma yüksəkliyinin (yəni, “elementar” keyfiyyəti) “pilləli” keyfiyyətə olan əlaqələndirilməsi qeşalt qanununa tabedir. Eşitmə qabiliyyətinin “qeyri-dəqiqliyi” anında biz, səsyüksəkliyindəki fərqi ayırd edə bilməyərək (bu, hədd fərqlindən asılıdır), onları ümumiləşdirib bir keyfiyyətə, yəni bir pilləyə aid edirik. Həmin pilləyə yanılaraq, biz özümüzü tam qane etməyən səsyüksəkliyi intonasiyalarını da aid edirik. Səsyüksəkliyinin bədii intonasiyaedilməsi zamanı biz səsyüksəkliyi fərqlini *hiss edirik* və hətta şüurlu surətdə *istifadə edirik* və... bir daha onları həmin keyfiyyətə - həmin pilləyə aid edirik. Bəs onda görəsən nəyi səsyüksəkliyi zonası hesab etmək lazımdır?

Tədqiqat işində bu cür “aberrasiya”dan xilas olmaq üçün səsyüksəkliyi zonası anlayışını strukturlaşdırmaq təklif olunur: “*qeyri-kamil*” eşitmə zonası və *bədii cəhətdən şərtləndirilmiş intonasiyaetmə* zonası kimi müfəviq anlayışlar daxil edilir. Görünür ki, Qarbuзов tərəfindən eksperimentlər zamanı müəyyən olunmuş zona həcmi “qeyri-kamil” eşitmə zonası və bədii cəhətdən şərtləndirilmiş intonasiyaetmə zonalarının konyunksiyasıdır.

Qarbuзов öz məqalələrində hər iki amilin iştirak etdiyini qeyd edir. O, yazır ki, royaların nəzəri cəhətdən dəqiq köklənməsi o qədər də vacib deyil, çünki musiqi eşitmə zona təbiəti bizə temperasiyalı intervallardan bir qədər fərqli olanlara önəm verməməyə şərait yaradır. O, skripka ifaçılarında “təsadüfi”, texniki imkanlardan asılı olan və həmçinin qanunauyğun rast gələn intonasiya yayınmalarından bəhs edir. Qarbuзов “zona” anlayışını “elementar” keyfiyyətlərin hədd fərqlinə münasibətdə də tətbiq olunmasını mümkün hesab edir. Raqs Qarbuзовun “zona” termininin bu cür tətbiq olunmasını onun qeyri-dəqiq istifadəsi kimi nümunə göstərir. Lakin dissertasiya müəllifi burada yanlışlıq deyil, Qarbuзовun “zona” anlayışının bir *miqdar* kimi (onun formalaşmasında müxtəlif amillərin iştirak etməsinə) *münasibət* göstərir. Dissertasiyada “zona” bir keyfiyyətə - “pilləyə” aid olan səsyüksəkliyinin qiymətlərinin çoxluğu (riyazi cəhətdən) və onların musi-

qiçinin koqnitiv sistemindən asılı bədii cəhətdən şərtləndirilmiş seçiminin mümkünlüyü kimi müəyyənləşdirilir.

“Qeyri-kamil” və bədii cəhətdən şərtləndirilmiş intonasiya etmə zonalarının fərqli təbiəti Qarbuovun eskperimentlərinin nəticəsinə təsir edir. Bu təsir özünü kamil və interval eşitmə zonalarının tədqiqi ilə bağlı apardığı təcrübələrdə aydın büruzə verir. Kontekstin olmadığı halda kamil musiqi eşitmə zonası yalnız “qeyri-kamil” qavrama zonasından asılıdır: eskperimentlərin nəticələrində nizamsızlıq özünü göstərir, hətta qonşu keyfiyyətə (pilləyə) keçidə təsadüf olunur. Interval eşitmə zonasının tədqiqinə həsr olunmuş təcrübələrdə *aralıq* intervalların zonasının mütləq mövcudluğu qeyd olunur. Musiqi kontekstində interval eşitməsi zonasına dair təcrübələrdə bədii cəhətdən şərtləndirilmiş intonasiyətmə zonasının rolu daha da güclənir, “qeyri-kamil” eşitmə zonasının iştirakı isə ifaçı üçün mümkün minimuma endirilir: dissertasiyada müxtəlif ifaçılar tərəfindən səsyüksəkliyinin intonasiya edilməsində eyni tendensiyalar qeyd olunur. Kamil eşitmə zonasının yalnız “qeyri-kamil” eşitmə zonası ilə şərtləndirilməsi belə bir tanınmış faktı izah etməyə imkan verir ki, kamil eşitmə öz-özlüyündə “qeyri-musiqilidir”: incə çalarlardan ötrü bədii cəhətdən şərtləndirilmiş zonanın aktivləşməsi, yəni *daxili zona eşitməsinin* inkişafı tələb olunur.

**1.3. “Azərbaycan ladlarının müasir səs yüksəkliyi sistemi”.** 12 pilləli müntəzəm temperasiyalı səssırası və Azərbaycan ladlarının 17 pilləli səssırası fasiləsiz səsyüksəkliyi informasiyanın diskretizasiyasındakı iki prinsipi təqdim edir və bu, Avropa və ənənəvi musiqiçilərin koqnitiv sistemlərinin bir-birindən fərqlənməsi faktoruna aiddir. Aydın olur ki, bu koqnitiv sistemlər və onlara uyğun olan diskretizasiya prinsipləri nə dərəcədə koqerentdir, onlar bir-biri ilə əlaqəlidirmi?

Dissertasiyada V.Əbdülqasımovun “Azərbaycan tarı” tədqiqat işində göstərilən Azərbaycan tarının intervalların səsyüksəkliyi variantları Qarbuovun interval zonaları ilə müqayisə olunur. Müəyyən edilir ki, Azərbaycan ladlarındakı bütün intervallar Qarbuov tərəfindən göstərilmiş “avropa” səsyüksəkliyi zonalarının hüdudlarına aiddir. Zona hüdudlarında b.sekunda 228 s. (“Çahargah” muğamında təsadüf olunur), k.terciya 270 s. (“Şur”, “Düqah” muğamları), b.terciya 432 s. (“Şur” muğamı) rast gəlirik. Tarın heç bir intervalı Qarbuovun aşkar etdiyi “*aralıq*” intervallar zonasına düşmür. Avropa işarələr sistemi və 12 pilləli müntəzəm temperasiya bütün digər musiqi təzahürləri kimi Azərbaycan ladları üçün də şərtidir.

Azərbaycan ladlarındakı intervalların “avropa” səsyüksəkliyi zonalarına daxil olması o deməkdir ki, “avropa”qavrayışında onlar müvafiq intervalların

“pilləli” keyfiyyətlərini əldə edir ki, bu da Azərbaycan ladlarının Avropa musiqi mədəniyyətinin şərtlərinə uyğunlaşmaq qabiliyyətindən bəhs edir.

Azərbaycan ladlarında pillələrin funksional münasibətləri Qaribzov zonalarının sərhədlərində səsyüksəkliyindəki dəyişikliklərə rezistentdir. Səssirasının pillələrinin funksional münasibətləri onların dəqiq səsyüksəkliyi münasibətlərindən daha informativdir, adətən məhz pillələrin səsyüksəkliyi modal ladların öyrənilməsi və onların təsnifatı zamanı fundamental özü sayılır.

Belə bir nəticə lad pillələrinin funksional münasibətləri ilə bağlı olan *makrointonasiyaları* və zonadaxili intonasiyaetmə ilə bağlı *mikrointonasiyaları* ayıraraq, qeyd etməyə imkan verir.

Makrointonasiyalar makrointonasiyalı mental sxemləri formalaşdırır. Məhz makrointonasiyalar müntəzəm temperasiyalı alətlərdə ifa zamanı Azərbaycan ladlarının düzgün eşitmə identifikasiyası üçün zəruri və yetəri informasiyanı təmin edir.

Makrointonasiya sxemləri ladları *intonasiya cəhətdən tanımaq* prinsipinə əsasən təsnif etməyə imkan verir - ladları barədə bir eşitmə qavrayışı fenomeni baxımından təsəvvür yaradılır. Burada intonasiya cəhətdən qəti tanınan və bu baxımdan digər ladlar içərisində differensiallaşdırılan hansı isə bir akustik absolyut kimi başa düşülür. Müəllif tərəfindən yeddi əsas Azərbaycan ladi olan rast, şur, segah, şüştər, çahargah, bayatı-şiraz və humayunun makrointonasiya sxeminə müfəviq olan model işlənilib hazırlanmışdır.

Musiqi eşitmə zona təbiəti Azərbaycan ladlarının fortepianoda ifası zamanı kiçik səsyüksəkliyi sapdırmalarını qəbul etməyə imkan verir – Azərbaycan ladları təyin edilir və Avropa qavranması üçün “xaric” səslənmir. Amma başqa səsdüzümləri zəminində təbiiyə olunmuş daha həssas eşitmə qabiliyyəti üçün xalq çalğı alətlərində ifa edilən Azərbaycan musiqisinə xas incəliklər çatışmayacaq. Əlbəttə, müntəzəm temperasiya, bu kiçik fərqləri tarazlayaraq, səlisləşdirir və eşitməni qabalaşdıraraq, öz daxilində təhlükə yaradır. Lakin etiraf etmək lazımdır ki, məhz fortepianonun müntəzəm temperasiyalı quruluşu Azərbaycan ladlarının inkişaf üçün yeni imkanlar açır.

Ənənəvi ifaçılığa uyğun gələn mikrointonasiyalar şüurda mikrointonasiya sxemləri formalaşdırır - incə səsyüksəkliyi fərqləri ənənəvi yaradıcılıqda Azərbaycan ladlarının səsyüksəkliyi autentikliyinə mühafizə olunmasını təmin edir.

Məşhur Azərbaycan tarzənlərinin tar ölçülərində fərqlər müşahidə olunmağı şüurda makro və mikrointonasiya sxemlərinin formalaşması ilə izah etmək olar. V. Belyayevin, S. Abdullayevanın, Ş. Hacıyevin tarın ölçüsü üzrə apardıqları nəticələrin müqayisəsi göstərir ki, onlar 20-60 sent arası dəyişir.



Ənənəvi professional ifaçılıqda bu fərqlərə yol verildiyinə görə, biz onları Azərbaycan ənənəvi ifaçılığına uyğun gələn “pilləli” keyfiyyət ölçüsü, yəni zona hesab edə bilərik. Səsyüksəkliyində pillədaxili fərqlərə baxmayaraq, tarzənlər tərəfindən ifa olunan muğam, rəng və təsniflərin intonasiya tanışılığı itmir, onların ifası professional dinləyici qavrayışını təmin edir. Bununla da tədqiqat işində ənənəvi ifaçılığa müvafiq olan səsyüksəkliyi zonaları göstərilmiş və onların təxmini hüdudları müəyyənləşdirilmişdir.

Elmi tədqiqatlarda səsyüksəkliyinin dəqiq göstərilməsi üçün dissertasiyada xüsusi not işarələr sistemi təklif olunur – alterasiya işarələri  $\sharp$  və  $\flat$ , eləcə də  $\sharp$  rəqəmsal təfərrüatları ilə, məsələn,  $\sharp^4$  və yaxud  $\sharp^{10}$ . Alterasiya üzərindəki rəqəmlər 12MT diatonik pilləyə müvafiq olub, sentlər arasındakı fərqi bildirir. Dissertasiyada həm təklif olunan, həm də başqa mikrotonlu not işarələr sistemləri Əlavə I-də göstərilmişdir.

Dissertasiyanın “**Azərbaycan ladlarının təhlilinə dair koqnitiv yanaşma: mənalandırma**” adlı **İkinci fəsl** üç bölmədən ibarətdir. Bu fəsilə müasir musiqi mədəniyyətindəki müxtəlif “musiqi sivilizasiyalar”da eyni zamanda mövcud olan Azərbaycan ladlarının təkamülünü anlamaq üçün dissertasiyada “lad” məvhumu və onun müasir dərkə nəzərdən keçirilmişdir. Koqnitiv tədqiqi paradiqma ladı hazır sistem kimi deyil, təşəkkül prosesi kimi nəzərdən keçirməyə imkan verir və lad formalaşmasının koqnitiv cəhətdən şərtləndirilmiş prinsiplərini - mənalandırma proses kimi nəzərə alır.

**2.1. “Lad – təkamül edən anlayış kimi”** adlı bölmədə lad anlayışının icmalı və müxtəlif tərifləri təhlil olunur. B. Asafyevin məşhur fikrinə əsasən, ladın ömrü heç zaman başa çatmır, lad yalnız dərs kitablarında hərəkətsizdir. Lad strukturlarının təkamülü – musiqi təfəkkürünün qanunauyğun təzahürüdür. Bununla bərabər, ladın müxtəlif təriflərini, lad təsnifatları prinsiplərini qarşılaşdırarkən, “lad” anlayışının həm öz təkamülündən, həm də onun müxtəlif mənalandırmadan bəhs etmək olar. Mənalandırma çoxluğu *ladı* (və ingilis dilli musiqi elmində ona uyğun olan *mode* və *tonality* anlayışlarını) konsept kimi, linqvokulturoloji rakursda nəzərdən keçirməyə imkan verir – musiqiçinin konseptual sistemində sözün mənasını əks etdirilməsinin nəticəsidir.

Dissertasiya işində bu kateqoriyanın mənalandırma (nəticələr cədvəl şəklində Əlavə 2-də göstərilmişdir) - rus musiqişünasları B. Asafyev (4 mülahizə), V. Belyayev (2 mülahizə), T. Berşadski (5 tərif), S. Qriqoryev, Y. Bıçkov, N. Qulyanitskaya, S. Lebedev, A. Rudnyova,

İ. Sposobin, Y. Tyulin, N. Privano, Y. Xolopov (6 tərif və mülahizələr), B. Yavorski; eləcə də K. Dalhauz, D. Kohen, E. Lavinski, B. Mayer, D. Muallem, Q. Pauers, B. Hayer, A.E. Şoron, J.F. Ramo, R. Reti, Q. Riman, F.J. Fetis, Z. Xermelink kimi qərb tədqiqatçılarının elmi tərifləri müqayisə olunur.

Ayrı-ayrı nəzəriyyələrin açıq-aydın bənzərliyinə baxmayaraq, biz modallıq və tonallıq nisbəti probleminə, lad və harmonik təhlil problemini üzə çıxaran vahid, ümumqəbul olunmuş konsepsiyaya rast gəlmədik.

Musiqi nəzəriyyəçisi tərəfindən qəbul olunan nəzəri konsepsiyalar başqa mədəniyyətə aid musiqi nümunələrinin təhlili zamanı aydın özünü büruzə verməyən şəkildə ekstrapolyasiya edilir. Eyni zamanda bəşəriyyət tərəfindən toplanmış “məlumat bazası” - musiqili tezaurus – geniş və müxtəlifdir. İndividual tezaurus, bu və ya digər musiqişünaslıq məktəbinə mənsubiyyət musiqçinin konseptual sisteminin təşkilində meydana çıxır, lad konseptin mənalandırma və eyni musiqi təzahürlərinin interpretasiyası arasında fərq əmələ gətirir.

Hətta eyni bir tədqiqatçının irəli sürdüyü lad tərifləri illər ötdükcə dəyişir. Lad təyini geri qalmağa məhkumdur: musiqi prosesinin mahiyyətini əks etdirmək iqtidarında olub, daim bu prosesin ardınca gedir, yeniləşən musiqi reallığına uyğunlaşaraq, bəstəkar yeniliklərini ümumiləşdirir. Ladin tərifində tədqiqatçının dünyagörüşü, musiqinin məğzinə dair onun münasibəti öz əksini tapır, onun nöqtəyi-nəzərindən fiziki hadisələr dünyasına aid olan ayrı-ayrı səslər nə cürsə təşkil olunub, musiqiyə - insan hissləri, emosiya və duyğular dünyasına aid olan hadisəyə çevrilir.

**“Lad - “sistem-obraz” kimi” adlı 2.2. bölməsində** lad kateqoriyasının müəllif dərki verilir. Bu dərki ilə musiqi – qeyri-verbal kommunikasiya sənəti olması anlayışı ilə qarşılıqlı əlaqədədir: səslərin təşkili, bunun nəticəsində insanın emosional və intellektual münasibəti meydana çıxır.

Dissertasiyada lad – *sistem-obraz* kimi müəyyən edilir: burada “sistem” adı altında səs materialının təşkili: səssıraları, metroritmlər, funksional əlaqələr, seriyalar, sonorlar, cazibə qüvvəsi, tabe olma qaydası və s. (səsin fiziki parametrləri tərəfindən müəyyən edilir), “obraz” adı altında isə - ifaçı tərəfindən təşkil olunmuş kommunikativ funksiya daşıyan, emosional və intellektual əks-səda təmin edən *fragmentar intonasiyaların* cəmi nəzərdə tutulur.

Ladin – bir *sistem-obraz* kimi dərki odur ki, “*səs təşkili sistemi – intonasiya – emosiya*” cəmində onun bütün tərkib hissələri bir-birini müşaiyyət edir və bölünməyən qarşılıqlı əlaqəyə malikdir, onlardan birində baş verən dəyişiklik iki digərindəki dəyişikliyə səbəb olur. Bu bağlılıqdakı

intonasiya mühüm bağlayıcı halqa əmələ gətirir. Bir tərəfdən onun daxilində səslərin fiziki parametrlərinin sistem təşkili üzə çıxır; səslə bir fiziki hadisə kimi bağlı olan intonasiyanı rəqəmlə göstərmək, rəqəmlə ifadə etmək olar, Qarbuovun eksperimentlərinin nəticələri bunu sübut edir. Digər tərəfdən, intonasiya - emosional, duyğu ilə qavranılan sahəyə məxsusdur, odur ki, onu formalaşdırmaq həmişə çox çətindir: intonasiya – insanın daxili aləmini səciyyələndirən təzahürdür və rəqəmlə ifadəyə tabe olmur.

Beləliklə, hazırki tədqiqat işində təklif olunan konsepsiyada B. Asafyevin intonasiya nəzəriyyəsi və N. Qarbuovun zona nəzəriyyəsi birləşirlər: Asafyevin nöqteyi-nəzərindən *canlı intonasiya – intonasiyaedici mənə* bədii cəhətdən şərtləndirilmiş zona dərk olunur, Qarbuovun rəqəmsal ölçüyə malik olan zonadaxili intonasiya ilə eyniləşir.

Ladın “sistem-obraz” kimi təyin edilməsi kifayət qədər universal görünür.

Dissertasiyada ladlar “obyektiv” və “subyektiv” ladlara bölünür. “Obyektiv” ladların həyata keçirilməsi ifaçının mənalandırma vasitəsindən asılı olmur, və onların pirlələrinin funksional əlaqələrinin məntiqi, yəni həmin ladların makrointonasiya sxemləri ilə müəyyənleşir (belə ladların ən bariz nümunəsi – major və minordur, əsas Azərbaycan ladlarından rast, şur, segah, bayatı-şiraz, çahargah, şüştər, humayun həmçinin “obyektiv” ladlara aiddir). Obyektiv ladlar üçün terminin birinci hissəsi (“sistem”) müəyyənedicidir ki, bu da hamıya məlum olan terminləri və təsnifatları tətbiq etməyə imkan verir və bu anlayışı ayrıca götürülmüş əsər səviyyəsinə endirmir.

Subyektiv ladlar üçün terminin ikinci hissəsi (“obraz”) müəyyənedicidir, bu isə lad strukturunu hətta məlum qanunauyğunluqlara cavab verməyən ayrıca əsərdə formaya salmağa imkan verir. “Subyektiv” ladların həyata keçirilməsi ifaçının zonadaxili intonasiya etməsindən, yəni ki, ifaçının mənalandırma asılıdır .

Zonadaxili intonasiya etmə təkcə bədii mənə daşımır: musiqidə, ilk baxışda “lad” olmasa da, səsin dəqiq götürülmüş parametri (səsin yüksəkliyi, uzunluğu, ucalığı, temبری) sistem-obrazın tamlığına, yaxud lada *gətirib çıxarır*. Məlum lad qanunauyğunluqlarından kənardə duran müasir kompozisiyaya münasibətdə bütün zonadaxili çalarlar arasındakı bağlılıq dissertasiya işində *lad yaradıcı* amil kimi nəzərdən keçirilir.

Odur ki, dissertasiya işində ilk dəfə olaraq ifaçının lad yaradıcı prosesdəki xüsusi rolu, “subyektiv” ladın *həyata keçirilməsində* vəzifəsi üzə çıxarılır. Sonuncu fikir müasir lad eşitmənin - müxtəlif fraqmentar intonasiyaların tanınması, onların “yozulub” və vahid “sistem-obraz” halında birləşərək bir qabiliyyət kimi tərbiyələndirməsinin vacibliyinə gətirib çıxarır.

**“Azərbaycan ladları ənənəvi və Avropa janrlarında” adlı 2.3 bölmədə** əsas Azərbaycan ladları *rast, şur, segah, şüştər, çahargah, bayatı-şiraz, humayun* eyni vaxtda müxtəlif “musiqi sivilizasiyalarında” mövcud olan ladlar kimi nəzərdən keçirilir, ənənəvi və avropa janrlarında onların differensasiya olunmuş münasibəti əsaslandırılır.

Ənənəvi ifaçılıqda Azərbaycan ladlarının sistemi bir tərəfdən kanonik muğamat incəsənəti və dəstgah dramaturgiya ilə və digər tərəfdən (səsyüksəkliyi tərəfindən) tarın 17 pilləli qeyri-bərabər səs sırası ilə bağlıdır, bu da “eyniadlı intervalların səsyüksəkliyinin variantlılığı” (V. Əbdülqasimov) və “transpozisiya mümkünsüzlüyünü” (F. Çələbiyev) əmələ gətirir. Ənənəvi musiqiçilərin istifadə etdiyi muğam və şöbə adlarının çoxluğu bu faktorlarla izah olunur. Ü. Hacıbəli tərəfindən əsas göstərilmiş həmin bu lad müxtəlif muğam və şöbələrin əsası ola bilər. Muğamatçılar onun kanon ilə uyğunluğunu qeyd edirlər və “heç vaxt lad adı ilə adlandırmırlar” (Ş. Mahmudova). Məsələn, Şikəsteyi-fars, Mübarriqə şöbələrində *segah*; Vilayəti şöbəsində *şur* məqamı eşidilir; *rast* məqamı isə *Rast, Qatar, Mahur-Hindi* muğamlarına əsaslanır. Ü. Hacıbəyli 70-dən çox adların olduğunu qeyd edir. Bununla belə ənənəvi Azərbaycan musiqiçilərinin xüsusi mənalandırma üsulunu, yəni ki, “modallığı musiqi təfəkkürünün bir tipi” kimi (T. Bəşadskaya) qeyd etmək olar.

“Muğamın tam kompleksini parçalayıb” (İ. Abezqauz), əsas ladları ayıraraq, Ü. Hacıbəyli Azərbaycan ladlarının müasir nəzəriyyəsini yartmışdır. Bəstəkar yaradıcılığında 12 tonlu müntəzəm temperasiya şəraitində lad ənənəvi varianta maksimal dərəcədə uyğun istifadə oluna bilər. Lakin Azərbaycan muğamları üçün qeyri-tipik olan tonallıqlara, modulyasiyalara və major-minor sistemi ilə növbələşən lادلara da təsadüf etmək mümkündür.

Azərbaycan ladlarının major və minordan fərqi musiqiçinin mənalandırməsindən asılıdır: Avropa və ənənəvi musiqiçilər müxtəlif mədəni mühitin nümayəndələri kimi, bir-birindən fərqli olan fərqli lad “dərk”inə malikdir. Avropa musiqi eşitməsi tərəfindən *rast, segah, çahargah* məqamları major kimi, *şur, bayatı-şiraz, humayun, şüştər* isə minor kimi müəyyən edilir.

Bütün məlum lad strukturlarından kənarada olan müasir kompozisiyalarda biz Azərbaycan ladlarını ayrı rakursda – *fragmentar* intonasiya kimi görürük, hansı ki, ifaçı tərəfindən yozumu verilən *fragmentar* intonasiyalarla yanaşı, “obrazın” ümumi mozaikasına cəlb olunur və konkret əsərin lad təşkilı prosesində iştirak edir.

*Fragmentar* intonasiya vasitəsilə intertekstual əlaqələrin müəyyən edilməsi - bu *fragmentar* intonasiyanın təqdim etdiyi mətnə istinad etmək deməkdir. Azərbaycan ladlarına gəldikdə, bu, təkcə başqa mədəniyyətə

istinad etmək mənasını kəsb etmir – belə əlamət Azərbaycan ladlarının səciyyəvi semantikasi, onların etosu ilə bağlı olan əlavə məna yükü daşıya bilər. Bəstəkar musiqisində Azərbaycan ladlarının müxtəlif dəyişikliklərə məruz qalmasına baxmayaraq, onların dayanıqlı semantikasını istisna etmək olmaz (Hacıbəylinin göstərdiyi kimi, Rast öz xarakteri etibarilə mərdlik və gümrahlıq hissi, Şur – şən, lirik əhval-ruhiyyə, Segah – məhəbbət hissi, Şüştər – dərin kədər, Çahargah – həyəcan və ehtiras, Bayatı Şiraz – qəmginlik, Humayun isə Şüştərə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır). Fraqmentar intonasiyanın mənasının dərk olunması həm ladin təşkili, həm də əsərin bədii məzmununun dərk edilməsinə təsir göstərir.

Beləliklə, Azərbaycan ladları ilə bağlı biz ənənəvi və avropasentrik mənalandırma üsulları, eləcə də üçüncü üsulu qeyd edə bilərik ki, bu da bir və ikinci üsulun birləşməsindən əmələ gəlir.

Müasir musiqi mədəniyyətində Azərbaycan ladları təkamül edərək, eyni zamanda iki müxtəlif musiqi formasiasında özünü göstərir: ənənəvi muğamlarda 17 pilləli səssirasını saxlayaraq melodik lad kimi; bəstəkar yaradıcılığında isə 12 pilləli bərabər temperasiyaya uyğun olaraq harmonik sistemli lad kimi. Azərbaycan ladları ənənəvi və bəstəkar yaradıcılığında differensiasiyalaşmış yanaşmanı tələb edir.

Azərbaycan məqamlarının müasir intonasiya sistemi eyni vaxtda müxtəlif tarixi formalarda mövcud olaraq, monodiyadan müasir bəstəkar yaradıcılığındakı axtarışlara qədər musiqi təfəkküründəki təkamülü izləməyə imkan verir. Azərbaycan ladları *ada malikdir*, onların səciyyəvi intonasiyaları şüurda sabit obraz – *makrosxəmlər* yaradır. Bu cəhət onları öz inkişafının müxtəlif mərhələlərində müəyyən etməyə, tədqiqatçılara isə - bu dəyişiklikləri izləməyə imkan verir.

Bu bölməyə aid olan Əlavə 3-də Azərbaycan ladlarının ənənəvi və Avropa janrlarında təzahürünə aid 40-dən artıq nümunə təqdim olunmuşdur.

Dissertasiyanın **“Azərbaycan ladlarının qavrayış və təhlil problemi: avrosentrizm”** adlı üç bölmədən ibarət **üçüncü fəslində** Azərbaycan ladlarının Avropa musiqiçiləri tərəfindən qavranması və duyulması məsələləri nəzərdən keçirilir ki, bu da musiqi eşitməsi ilə musiqi nəzəriyyəsi arasındakı qarşılıqlı əlaqələrin ümumi problemlərinə gətirib çıxarır. Dissertasiyanın növbəti bölməsi musiqi eşitmə və bilik arasındakı qarşılıqlı əlaqə probleminə, professional musiqçinin koqnitiv sistem strukturunda bu biliklərin verbal və qeyri-verbal reprezentasiya formalarına həsr olunmuşdur.

**“Koqnitiv təşkil olunmuş və intuitiv-empirik musiqi eşitmə”** adlı **3.1. bölmədə** musiqi bədii-elmi və mütləq *səslənən* bilik kimi baxılır.

Musiqi biliklərinin verbal və qeyri-verbal representasiya formalarının diferensiasiyası üçün musiqi eşitmə nəzəriyyəsinə iki yeni məfhum daxil edilmişdir – bu, *intuitiv-empirik* və *koqnitiv təşkil olunmuş* musiqi eşitməsidir.

İntuitiv-empirik eşitmə deyərəkən, inkişaflı musiqi eşitmə nəzərdə tutulur ki, bu zaman nəzəri dərk olunmadan musiqi-ifaçılıq nəticəsi təkcə əvvəlki təcrübə və təxəyyül hesabına əldə olunur. İntuitiv-empirik eşitmə musiqi biliklərinin qeyri-verbal forması ilə bağlıdır. *Koqnitiv təşkil olunmuş* eşitmə qəbul olunan musiqi informasiyasının mütləq verballaşmasıdır, yəni musiqi təsəvvürləri konkret nəzəri bilik, termin və anlayışlar ilə bağlı olmasıdır. İntuitiv-empirik və koqnitiv təşkil olunmuş eşitmə idrakin intellektual və bədii rakursları kimi bir-birini tamamlayır.

İntuitiv-empirik və koqnitiv təşkil olunmuş eşitmənin bir-birinə bağlılığı musiqiçinin *professional* eşitməsini təşkil edir. Professional musiqi eşitməsinin *fərqləndirici* xüsusiyyəti – inkişaf etmiş koqnitiv təşkil olunmuş eşitmədir.

İntuitiv-empirik və koqnitiv təşkil olunmuş eşitmə anlayışları musiqili-nəzəri fənlərin məqsəd və vəzifələrini, tələbələrin bilik səviyyəsini, musiqiçinin professional sənətdəki yerini nizama salır.

**“Musiqili-nəzəri və musiqili-empirik təlimat” adlı 3.2 bölməsi.** Musiqiçinin terminoloji-anlayış bazası “verbal sahəni” təşkil edir; bu “verbal sahədə” musiqi təsəvvürləri formalaşdıraraq musiqiçinin koqnitiv sistemini daxili meylilik vəziyyətinə, konkret musiqi hadisələrində müəyyən termin və anlayışları tətbiq etməyə hazırlayır. Bu “hazırlıq” vəziyyətini *musiqili-nəzəri təlimat* adlandırmaq təklif olunur. Musiqili-nəzəri təlimat – “səsləndirilmiş musiqi nəzəriyyəsi”, yaxud “verballaşdırılmış musiqi təcrübəsi”dir. Hər bir musiqi mədəniyyəti öz verbal sahəsini və buna müvafiq olaraq, musiqi-nəzəri təlimatını formalaşdırır.

Konkret situasiyalarda müəyyən *intonasiyaların* tətbiqinə hazırlıq və meylilik *musiqili-empirik* təlimat adlandırılması təklif olunmuşdur. Musiqili empirik təlimat qeyri-verbal musiqi bilikləri ilə bağlıdır, məsələn, “etalon” səslənmə nümunələri, daxili zona intonasiyası.

Musiqili-nəzəri və musiqili-empirik təlimat tədqiqatçıya Azərbaycan musiqisinə dair nəticə çıxarmağı diktə edir.

Avropa təhsili görmüş musiqiçilərin qeyri-avropa musiqi mədəniyyətinə dair təsəvvürlərinin formalaşması avropasentrik təlimatların dəf edilməsi və başqa bir musiqi mədəniyyətinə müvafiq olan koqnitiv təşkil olunmuş eşitmənin tərbiyə olunması ilə bağlıdır. Müxtəlif nəzəriyyə və mədəniyyətlərə aid olan musiqi təlimatları mürəkkəb əlaqələr yaradaraq,

musiqiçinin ümumi tazurusunu təşkil edir.

**III fəslin 3.3. - “Azərbaycan ladlarının əsasında professional musiqi eşitmənin tərbiyəsi”** adlı son bölməsində Azərbaycan ladlarının əsasında koqnitiv təşkil olunmuş eşitmənin tərbiyə olunma prinsipləri ifadə edilir və yeddi əsas Azərbaycan ladlarının modelləri və improvizə-məşğələlərin-dən ibarət müəllif metodikası təklif olunur. Metodika Azərbaycan ladlarının əsasında musiqili-nəzəri təlimatının formalaşmasına yönəldilmişdir. Lad modelləri onların makrointonasiyalı sxemlərinə uyğun gəlir, hər bir ladın səciyyəvi intonasiya və metroritmik xüsusiyyətlərini əks etdirir və verilmiş lad üçün bütün mümkün kadensiyaları cəmləşdirir. Lad modelləri ladın identifikasiyası üçün zəruri və yetəri olan informasiyanı əhatə edir. Onlar lakonikdir, emosional cəhətdən rəngarəngdir, tez yadda qalır və lad köklən-məsini yaradır.

İmprovizə-məşğələlərdə Ü.Hacıbəyli tərəfindən sistemləşdirilən məqam pillələrinin funksiyaları və bu pillələrdən təkən alan mümkün sıçrayışlar öz əksini tapmışdır. Bu məşğələlərin əhəmiyyəti ladın hər bir pilləsinin tonikaya çatdırılmasından ibarətdir. Bu zaman pillələrdən bütün mümkün olan sıçrayışlar nəzərə alınmalıdır. Bu cür “lad formulları”nın tərtib olunması şagirdlərin major-minor sistemində qeyri-sabit pillələrin sabit pillələrə həlli analoji olaraq vərdişə çevrilməlidir. İmprovizə-məşğələlər “lad köklənməsi” əmələ gətirir və müəyyən lad ilə assosiasiya olunur. Lad intonasiyalarının individual çaları, məşğələlərin yaradıcı şəkildə tərtibi emosional həyəcanlar yaradaraq, koqnitiv təşkil olunmuş lad-intonasiya eşitməsini yaradır.

Dissertasiyanın “**Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan ladları: musiqidə Şərq-Qərb dixotomiyasının aradan qaldırılması**” adlı IV fəslində xarici və yerli musiqişünasların (M. O'Brayen, B. Bler, J. Dürinq, M. Frolova-Uolker, S. Ağayeva, İ. Şıxəliyev, İ. Abezqauz və başqalarının) bəstəkarın yaradıcılıq və elmi irsinə dair ayrı-ayrı fikirləri təhlil olunur.

M. Frolova-Uolkerin məqaləsində (*National in Form, Socialist in Content. Musical Nation-Building in the Soviet Republics*) təfərrüatlı şəkildə nəzərdən keçirilir. O, zənn edir ki, “Koroğlu” operası “antioriental jest kimi iflasa uğramışdır”. M. Frolova-Uolker hesab edir ki, Hacıbəyli səssırası, polifoniya, harmoniya ilə bağlı problemləri həll edə bilməmişdir; onun yaratmağa çalışdığı xalq melodik lad nəzəriyyəsini öz yaradıcılığında həyata keçirməyə nail olmamışdır. Özünün musiqili-nəzəri təlimatlarına əsasən, belə bir qənaətə gəlir ki, Ü. Hacıbəylinin musiqisində biz həmin “rus orientalizminin *klişesini*” – major və minorun növbələşməsini, majorda

artırılmış sekunda və əksildilmiş altıncı pilləni eşidirik. Bəstəkarın Azərbaycan məqamları üçün müntəzəm temperasiyanı tətbiq etməsi M.Frolova-Uolker tərəfindən Sovet dövründə olan hakim ideologiyaya görə izah olunur. Rus bəstəkarlarına dekonstruktivizm mövqesindən yanaşaraq (“rusluluq əfsanəsi”ni məhv edərək) M. Frolova-Uolker Ü. Hacıbəylinin yaradıcılığından danışarkən avropasentriklə şərtlənmiş öz konstruksiyasının əsirinə çevrilir.

Dissertasiya işində bu cür fikirlərin əsassızlığı sübuta yetirilir. Azərbaycan ladlarının harmoniyası tarın və sazın quruluşu və alətin xüsusi ifa texnikası ilə bağlıdır. Dəyişkən simlərin kökləri ifa olunan muğamdan asılıdır: bu zaman kvarta, kvinta, kvarta-kvinta və onların arasında sekstakord münasibəti olan başqa səslənmələr yaranır. Bu ladformalaşması faktorunu haqqında Ü. Hacıbəyli «Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında» (1919-cu il) işində yazır, daha sonralar Azərbaycan ladlarının harmonik xüsusiyyəti V. Əbdülqasimov, S. Abdullayeva, C. Həsənova, T. Məmmədovun tədqiqat predmeti olmuşdur. Segah ladını Koroglu ariyasında öz quruluşuna görə major sekstakkorduna uyğun olan muğam harmoniyaları müşaiyət edir – Frolova-Uolker isə onları “funksionallığın yersiz effekt” olduğunu müəyyən edir.

Artıq ilk muğam operalarında (birinci – “Leyli və Məcnun”, 1908 –ci il), musiqili komediyalarında (birinci – “Ər və arvad”, 1909-cu il) Hacıbəyli avropa not yazısından, müntəzəm temperasiyadan istifadə edir və *bədii-praktik* cəhətdən onların milli musiqiyə tətbiqinin mümkünüyü qənaətinə gəlir. Tədqiqatda bu nəticə say etibarilə Azərbaycan ladlarındakı intervallar Qarbuşovun səsyüksəkliyi zonası müqayisə olunub öz təsdiqini tapır.

Ü. Hacıbəyli ilk olaraq eşidib, dərk etmişdir ki, Azərbaycan ladlarını Avropa musiqi mədəniyyətinə “şərti orientalizm” kimi deyil, hər məqam fərdi intonasiya xüsusiyyətini mühafizə etməklə uyğunlaşdırmaq olar. Əhəmiyyətsiz səsyüksəkliyi və intonasiya fərqlərindən aralanaraq, Hacıbəyli, məqamların mühüm və qanunauyğun əlamətlərini üzə çıxarmışdır. O, 80-dən artıq müxtəlif ada malik ənənəvi məqamlarda intonasiya qohumluğunu aşkar etmiş və bu qohumluğun əsasında yeddi əsas ladları üzə çıxarıb, beləcə onların makrointonasiya sxemlərinin ümimiləşdirilməsi növbəti ierarxik cəhətdən daha yüksək səviyyəyə keçirmişdir. Sonuncu, uyğunlaşmanın avropasentrik səviyyəsi, yəni ümumi major və minor sistemidir; və Azərbaycan məqamlarına belə uyğunlaşmanın səviyyəsindən qaçmaq çox vacibdir.

Ü. Hacıbəyli 1929-cu ildə “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” adlı məqaləsində Azərbaycan musiqisində hazırda bir çox şöbə və güşələr doqquz müstəqil səssirasına (rast, şur, segah, çahargah, şüştər, zəbul,



şahnaz, bayatı-şiraz, humayun) mənsub olduğunu deyərkən, 1939-cu ildə “Musiqidə xəlqilik” adlı məqaləsində Azərbaycan musiqisində cəmi səkkiz (rast, şur, segah, çahargah, şüştər, zəbul, bayatı-şiraz, humayun) müstəqil ladin mövcudluğu qənaətinə gəldiyini qeyd edib və xromatik qamma bu ladların ehtiyacını tam təmin etdiyini əlavə edərək, 1945-ci ildə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda o, yeddi əsas lada (rast, şur, segah, çahargah, şüştər, bayatı-şiraz və humayun) bütünlüklə gəlib çıxarkən və onları avropa not yazı sistemində tətbiq etmək üçün istifadə edərək biz müasir musiqi elmi baxımından deyə bilərik ki, bu o deməkdir ki, artıq bəstəkarın şüuru ayırd etmişdir, yəni ki, onun koqnitiv sistemi öz müəyyənliyi ilə Azərbaycan ladlarının makrointonasiyalı sxemlərini formalaşdırmışdır (bu gün biz onu belə adlandırırıq).

Bu, lad kateqoriyalaşmasının tamam başqa bir prinsipi idi: Hacıbəyli əsas ladları nə “muğam” prinsipinə (bu və ya digər muğam və ya şöbələrə mənsubiyyət prinsipi), nə də adətən modal ladların təsnifatını təşkil edən qeydə alınmış 17 pilləli səssirasının yüksəklik əlaqələri prinsipinə (adətən modal ladların təsnifatını yaradan) görə ayırmamışdır. Hacıbəyli onları intonasiya oxşarlığı prinsipi üzrə seçib göstərmişdir. Burada bizim şüurumuzun xüsusiyyətindən irəli gələn ladin müasir dərkinə - bir keyfiyyətdə “kəmiyyətcə” fərqlənən təzahürləri birləşdirmək bacarığını - aşkar edirik.

Üzeyir Hacıbəyli üçün xalq nümunələrinə yaxın olan əsərlər yaratmaq, xalq melosu və harmoniyasını, forma və süjetlərini klassik Avropa janrlarına daxil etmək kifayət etmirdi - bu cəhət hazırkı tədqiqat işində intuitiv-empirik eşitmə ifadəsi kimi müəyyən edilirdi və bu yolu ona qədər Qlinka və Qüdrətli dəstə bəstəkarları, Şopen və Monyuşko, Smetana, List, Qriq və digər milli bəstəkarlar gedirdilər. Hacıbəyli öz qarşısında Avropa musiqi mədəniyyəti üçün yeni olan məsələ qoyaraq, onu həll etmişdir: major-minor sistemindən fərqli olan *koqnitiv* təşkil olunmuş *eşitmənin* əsasını qoyaraq, “milli” lad nəzəriyyəsini yaratmış və onu öz bəstəkarlıq təcrübəsi ilə təsdiq etmişdir.

Kiplinqin balladasından aşağıdakı sətirlər qloballaşma problemləri ilə məşğul olan tədqiqatçıların üçün topos olmuşdur: “Qərb Qərbdir, Şərq Şərqdür, onların görüşü baş tutmayacaqdır”. Amma növbəti balladın növbəti sətirləri daha heç də az əhəmiyyətli deyil: “Dünyanın əks tərəflərindən gələn iki güclü insanın üz-üzə qarşılaşması zamanı heç bir nəsil, sərhəd və maneə mövcud deyildir”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth,

Ü. Hacıbəyli musiqisində Şərq və Qərb ayrılmışdır: Şərq və Qərb arasındakı əsrlərlə davam edən qarşıdurmanı dəf edərək, özündən əvvəl heç bir kəsin uzlaşdırmadığı Şərq və Avropa musiqi təfəkkürünü bir araya gətirən Ü.Hacıbəyli, Azərbaycan məqam sistemini dünya musiqi mədəniyyətinə açmışdır.

Dissertasiyanın **Nəticəsi** işin ən mühüm müddəə və başlıca fikirlərini özündə cəm edir. Azərbaycan məqamlarının müasir intonasiya sisteminin bütövlüklə tədqiqi bir neçə səviyyələrdə və bir neçə fənlər rakursunda (musiqi akustikasi, psixologiya, informatika, lad nəzəriyyəsi, musiqi eşitmə nəzəriyyəsi), ənənəvi və Avropa ifaçılarının musiqi təfəkkürünün müxtəlifliyinin nəzərə alınması ilə yerinə yetirilmişdir.

Adı çəkilən problemlərin həlli üçün transdissiplinarlı və antroposentrik xüsusiyyətləri özündə cəmləşdirən koqnitiv yanaşma tətbiq olunmuşdur.

Azərbaycan məqamları tarixən təkamül edən canlı intonasiya sistemi kimi, onların səsyüksəkliyi strukturunda, xarakterik intonasiyalılığında, qavrama və eşitmə mənimsəməsinin vahidliyində təqdim olunmuşdur.

Müasir musiqi mədəniyyətində əsas Azərbaycan məqamları rast, şur, segah, şüştər, çahargah, bayatı-şiraz, humayun öz intonasiya xarakterliyini saxlayaraq, eyni zamanda iki keyfiyyətdə özünü büruzə verir: ənənəvi muğamlarda 17 pilləli səssirasına malik olan melodik ladlar kimi və bəstəkar yaradıcılığında isə 12 pilləli bərabər temperasiyaya müvafiq səssirasına malik harmonik sistemin ladları kimi.

Dissertasiyada bir “musiqi formasiyası”ndan digərinə keçid prosesinin vacib sualları öz izahını tapmışdır ki, bu da başqa-başqa mədəniyyətlərin birləşdirilməsinə nail olan və əvvəlkini qoruyaraq yeni “musiqi sivilizasiyası” yaradan Ü. Hacıbəylinin elmi irsinin yenidən qiymətləndirilməsinə imkan yaradır.

**Tədqiqatın davamı** formalaşmış nəzəri müddəaların inkişafı və dərinlən öyrənilməsində (o cümlədən universal mənası olan koqnitiv tədqiqatlar rakursunda); Azərbaycan məqamlarının inkişafının Avropa musiqisində baş verən analogi hadisələrlə müqayisəsində; ənənəvi ifaçıların səsyüksəkliyi zonalarının eksperimental tədqiqatlarında və s. özünü göstərə bilər

Müəllif ümid edir ki, “fənlərarası antaqonizmi” aradan qaldıraraq, fənlərarası tədqiqatın qarşılıqlı uyğunlaşmasına, inteqrasiyasına müvəffəq olmuş və gələcək tədqiqatları yönəltməyə xidmət edən bütöv bir nəticə əldə etmişdir.

---

When two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!  
Rudyard Kipling. The Ballad of East and West.



**Dissertasiyanın elmi nəticələri müəllifin aşağıdakı nəşrlərində öz əksini tapmışdır:**

1. Алиева И. Г. К вопросу о развитии ладоинтонационного слуха учащихся / Искусство глазами молодых: материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 23–24 апреля 2009 г. / Красноярская государственная академия музыки и театра; ред.: Н. В. Винокурова, М. М. Гохфельд, И. В. Ефимова, М. В. Холодова. ФГОУ ВПО КГАМиТ. – Красноярск, 2009. – С. 356–359.

2. Алиева И. Г. Азербайджанские лады и воспитание ладоинтонационного слуха / III International Conference on Modern Achievements in Science and Education. Tel Aviv (Israel), 16th–23th September, 2009. – Хмельницкий: ХНУ, 2009. – Р. 13–17.

3. Aliyeva I. Practical Guide for the Study of Azeri Modes / EVA/MINERVA–2009. – The Sixth Annual Jerusalem Conference on the Digitisation of Cultural Heritage. Van Leer Jerusalem Institute (Israel), 10th–11th November, 2009. – р. 9.

4. Алиева И. Г. К вопросу об эволюции азербайджанских ладов и 12-ступенной равномерной темперации // Konservatoriya. – 2010. – №2(8). – С. 209–216.

5. Алиева И. Г. Обучение слуховому восприятию азербайджанских ладов с использованием *моделей ладов* // Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал. – Баку. – 2010. – №9.

– URL:<http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=434>. – [Вр. обращ. 10.02.2017].

6. Aliyeva I. Music Notation Software and an Authentic Representation of the Azerbaijani Modes Scales // 2010–IEEE: 26th Convention of Electrical and Electronics Engineers in Israel (Eilat, Israel, 17th–20th November, 2010). – IEEE Xplore Digital Library. – URL: <http://ieeexplore.ieee.org/document/5662209/?reload=true&arnumber=5662209>. – [Время обращения 10.02.2017].

7. Aliyeva I. Practical Electronic Guide for the Study of Azeri Modes / IEEE 9th International Conference on Information Technology Based Higher Education and Training (ITHET) ITHET 2010 organized by: UNESCO, IEEE, EAEEIE, IGIP, SEFI. Cappadocia, Turkey, 29th April – 1th May 2010. – IEEE Xplore Digital Library. – URL: <http://ieeexplore.ieee.org/document/5480039/>. – [Вр. обращ. 10.02.2017].

8. Aliyeva I. Preservation of the Modal System of Azerbaijani Traditional Music as a Cultural Heritage / EVA/MINERVA 2010, Jerusalem. The 7th Jerusalem Conference on the Digitisation of Cultural Heritage. Van Leer Jerusalem Institute (Israel), 15th–17th November, 2010. – p. 9

9. Алиева И. Г. Азербайджанские лады: особенности, слуховое восприятие, изучение // Проблемы художественного творчества: Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. – Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2011. – С. 152–157.

10. Алиева И. Г. Азербайджанские лады: от тара до фортепиано / Международная научная конференция "Музыкально-исполнительское искусство и научное знание: музыкознание, психология, педагогика, филология, философия, медицина, информатика. Параллели и взаимодействия". – Москва, 5–11 апреля 2010 года. – М.: Книга по требованию, 2012. – С. 29–35.

11. Алиева И. Г. Современные компьютерные технологии и звуковысотная фиксация азербайджанских ладов / IV International Conference on Modern Achievements in Science and Education. Budva, Montenegro, 11th–18th September, 2010. – Хмельницкий: ХНУ, 2010. – С. 87–89

12. Алиева И. Г. Современные компьютерные технологии и изучение азербайджанских ладов / Современное музыкальное образование – 2010. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: ЛЕМА, 2011. – С. 148–152;

13. Алиева И. Г. Когнитивно организованный и интуитивно-эмпирический музыкальный слух. Введение понятий и диалектика связи // Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал. – Баку. – 2011. – №10. – <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?txtid=486&s=1>. – [Вр. обращ. 10.02.2017].

14. Алиева И. Г. Микротональная нотация посредством числовых уточнений знаков альтерации // Musiqi dünyası. – 2011. – № 2 /47. – С. 84–87.

15. Алиева И. Г. Мажорно-минорные ладовые стереотипы и отличительные особенности азербайджанских ладов // Musiqi dünyası. – 2011. – № 1/46. – С. 80–83.

16. Алиева И. Г. Модели ладов как основа формирования ладовых стереотипов // Mədəni maarif. – 2011. – № 3. – С. 55–57

17. Aliyeva I. Azerbaijani Modes in the Modern Period // Russian and Soviet Music: Reappraisal and Rediscovery. Music Department University of Durham, United Kingdom, 11th–14th July 2011. – pp. 57–58.

18. Алиева И. Г. Сохранение азербайджанских ладов как культурное наследие и компьютерные технологии / VII Международный симпозиум научно-исследовательской группы «Макам» при Международном совете по традиционной музыке ЮНЕСКО (Баку, 15–17 марта 2011). – Баку: Şərq-Qərb, 2011. – С. 32–39.

19. Алиева И. Г. Звукоряды азербайджанских ладов и развитие фортепианной техники учащихся пианистов. Лад чаргях // Musiqi dünyası. – Баку. – 2012. – № 3/52. – С. 120–124.

– URL:<http://www.musiqi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=1538>. – [Вр. обращ. 10.02.2017].

20. Алиева И. Г. К вопросу о формировании когнитивно организованного ладоинтонационного слуха на основе азербайджанских ладов // Musiqi dünyası. – Баку. – 2012. – № 4/53. – С. 24–30.

21. Алиева И. Г. Теория зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова и значение европейской нотации для азербайджанских ладов // Musiqi dünyası. – 2012. – № 2/51. – С. 20–25.

22. Aliyeva I. Azerbaijani Mugham As a Masterpiece of Cultural Heritage and the Interval System of Azerbaijani Music / EVA/MINERVA–2012, Jerusalem. Professional Networking Sessions and Pecha Kucha session. The 9th Jerusalem Conference on the Digitisation of Cultural Heritage. – Van Leer Jerusalem Institute (Israel), 13th–14th November, 2012. – URL:

[https://www.google.az/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj5s-6\\_rP7PAhWkARQKHwqxBiUQFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.minervaisrael.org.il%2Fevaminerva2012%2Fmima\\_Mugham\\_EvaMinerva\\_2012.docx&usq=AFOjCNFdK1KlIEaY8dBtgaE8Xw6M6N0JCw&sig2=FKe\\_f6o0OBHgFNCx6xZkCA](https://www.google.az/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj5s-6_rP7PAhWkARQKHwqxBiUQFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.minervaisrael.org.il%2Fevaminerva2012%2Fmima_Mugham_EvaMinerva_2012.docx&usq=AFOjCNFdK1KlIEaY8dBtgaE8Xw6M6N0JCw&sig2=FKe_f6o0OBHgFNCx6xZkCA). – [Время обращения 28.02.2017].

23. Aliyeva I. The problem of preservation of the interval system of Azerbaijani traditional music / EVA/MINERVA–2012, Jerusalem. Professional Networking Sessions and Pecha Kucha session. The 9th Jerusalem Conference on the Digitisation of Cultural Heritage. – Van Leer Jerusalem Institute (Israel), 13th–14th November, 2012. – P. 8

24. Алиева И. Г. К понятию звуковысотной зоны // Израиль XXI. Музыкальный журнал. – 2013. – №40 (июль). – URL:

[https://web.archive.org/web/20160903151000/http://www.21israel-music.com/Garbusov\\_zona.htm](https://web.archive.org/web/20160903151000/http://www.21israel-music.com/Garbusov_zona.htm). – [Время обращения 28.02.2017].

25. Алиева И. Г. Значение европейской нотации для азербайджанских ладов // Израиль XXI. Музыкальный журнал. – 2013. – №41

(сентябрь). – URL:

[https://web.archive.org/web/20160903153208/http://www.21israel-music.com/Lady\\_tara.htm](https://web.archive.org/web/20160903153208/http://www.21israel-music.com/Lady_tara.htm). – [Время обращения 28.02.2017].

26. Алиева И. Г. Об «элементарных» и «ступеневых» качествах звука в зонной теории Гарбузова // Израиль XXI. Музыкальный журнал. – 2013. – №42 (ноябрь). – URL:

[https://web.archive.org/web/20160805113444/http://21israel-music.com/Elementarnoye\\_stupenevoye.htm](https://web.archive.org/web/20160805113444/http://21israel-music.com/Elementarnoye_stupenevoye.htm). – [Вр. обрац. 28.02.2017].

27. Алиева И. Г. К вопросу о звуковысотной зоне / Первый конгресс общества теории музыки «Теория музыки — многоотраслевая современная наука. Инновации и дискуссионные проблемы». – Общество теории музыки Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербургский государственный университет. – Санкт-Петербург, Россия 30 сентября–2 октября 2013 г. – URL: <http://docplayer.ru/38900058-Pervyy-kongress-obshchestva-teorii-muzyki-teoriya-muzyki-mnogootraslevaya-sovremennaya-nauka-innovacii-i-diskussionnye-problemy.html>. – [Время обращения 28.02.2017].

28. Алиева И. Г. К вопросу о понятии звуковысотной зоны / Материалы международной научной конференция “Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия”. – Государственная классическая академия имени Маймонида. – Москва, Россия 9-13 апреля, 2013 г. – С. 17–21.

29. Алиева И. Г. Об интонационной структуре азербайджанских ладов / Ладовые коммуникации в евразийском музыкальном пространстве: Материалы Международной научной конференции. К 100-летию со дня рождения Якова Моисеевича Гиришмана (Казань, 25–26 сентября 2013 г.) / Казан. гос. консерватория; Ред.-сост. Л.В. Бражник, А.Л. Маклыгин, Л.А. Федотова. – Казань, Казанская гос. консерватория, 2015. – С. 112–119.

30. Алиева И. Г. К вопросу о ладе и ладовом слухе / Современное музыкальное образование–2013. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. – С. 44–46.

31. Алиева И. Немного о ладе, о слухе, о музыке // Израиль XXI. – Музыкальный журнал. – 2014. – №44 (март). – URL:

[https://web.archive.org/web/20160903151007/http://www.21israel-music.com/Ladovy\\_slukh.htm](https://web.archive.org/web/20160903151007/http://www.21israel-music.com/Ladovy_slukh.htm). – [Время обращения 10.03.2017].

32. Aliyeva I. Azerbaijani Modes: Their Evolution and Manifestation in Traditional and European Genres (Cognitive Approach) / Eighth European Music Analysis Conference. Leuven, Belgium 17th–20th September, 2014.

– URL: <http://www.euromac2014.eu/programme/6c/aliyeva>. – [Время обращения 10.02.2017].

33. Алиева И. Г. О современном ладовом слухе / Международная научная конференция “Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия”. Государственная классическая академия имени Маймонида. – Москва, Россия 14–19 апреля, 2014 г. – С. 13–17.

34. Алиева И. Г. О звуковысотной зоне и музыкальном слухе // Измерение музыки. Памяти Юрия Николаевича Рага (1926–2012): Сборник научных статей / Ред.–сост. И. В. Воронцова. – М.; СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. – С. 77–86.

35. Алиева И. Г. Современная интонационная система азербайджанских ладов (когнитивный подход) / “Muğam aləmi”: IV Beynəlxalq musiqişünaslıq simpoziumunun materialları. – Bakı, “Şərq-Qərb” Nəşriyyat Evi, 2015. – С. 39–49.

36. Алиева И. Г. “Элементарные” и “ступеневые” качества звука: единство континуальности и дискретности / Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сборник трудов Международной научной конференции 13–18 апреля 2015 года [Текст, илл.] / Ред.-сост. Консон Г. Р. – Москва, Liteo, 2015. – С. 11–16.

37. Горбунова И. Б., Алиева И. Г. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // Научный журнал «Общество, философия, история, культура». – 2016. – Выпуск №9. – С. 105–108.

38. Алиева И. Г. Слух профессионального музыканта в контексте когнитивного подхода // Музыка и время. – 2016. – №11. – С. 10–14.

39. Алиева И. Г. К вопросу о нечетких методах анализа звуковысотности в музыке / Современное музыкальное образование – 2016. Материалы XV Международной научно-практической конференции / под общей ред. И.Б. Горбуновой. – СПб.: Издательский дом Сатори, 2017. – С. 91–95.



## THE INTONATIONAL SYSTEM OF AZERBAIJANI MODES IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY THEORY OF MUSIC

### Summary

In the thesis a holistic and comprehensive analysis of contemporary intonation system of Azerbaijani modes was conducted. The cognitive approach that combines transdisciplinarity and anthropocentrism was applied. Azerbaijani modes were studied simultaneously from the perspective of several disciplines (musical acoustics, psychology, informatics, theory of modes, theory of musical ear) and taking into account the differences of musical perception and thinking of traditional and European musicians. Azerbaijani modes are presented as a historically evolving lively intonation system in a holistic combination of their pitch structure, characteristic intonations, auditory perception and ear development.

The interdisciplinary nature of the research requires mutual "adaptation" of the various fields of knowledge as well as the study of issues that were not sufficiently covered or require the formation of new concepts. In this end the author re-examines some of the provisions and definitions of N. Garbuzov's concept of the *zone* nature of musical ear, theory of mode, theory of musical ear.

The thesis consists of an introduction, four chapters, a conclusion, three appendices and a list of bibliography (more than 460).

**The introduction** grounded the actuality of the topic, the degree of elaboration, and scientific novelty, defined goals and objectives of the study, methodological framework, practical value, material, testing and thesis structure.

The **first chapter** *Macro- and Mikro-intonation Schemata of Azerbaijani Modes: Dialectic of Zone Perception* consists of three sections. In this chapter the scales and tuning of Azerbaijani modes are examined with regard to their existence in the traditional and European genres and taking into account the difference in their perception of the European and traditional musicians.

In the section **1.1. N. Garbuzov's Concept of the Zone Nature of Musical Ear. "Elementary" And "Degree" Qualities of Sound** the fundamentals and problematic issues of the concept are examined. To

formalize the processes of perception, processing and representation of musical information, the model of "cognitive system of musician" is introduced. The "elementary" qualities of sound are related to a continuous form of representation of musical information whereas "degree" qualities — to a discrete form. The "elementary" quality of sound is a nature of the phenomenon; the "degree" quality is its meaning, semantics, arrangement. The cognitive system of musician perceives a pitch of sound as an "elementary" quality (in its continuous form), and relates it with the "degree" quality, which was formed as a frame according to standards that are specific to a given musical culture. It means that the same "elementary" quality can be attributed to various "degree" qualities — according to the frame. The scale is defined as a discrete culturally-historically conditioned form of representation of pitches. Such an understanding of the scale allows us to uncover the mental processes associated with the interaction of different musical tunings. "Scenario", unfolding as a result of the meeting 12-tone equal temperament scale and 17-tone scale of Azerbaijani modes is of interest to this study.

The section **1.2. *Pitch Zone as a Manifestation of Gestalt***. The term *zone* is widely used by Garbuzov but without a detailed explanation, and for this reason it finds a very diverse understanding. In the thesis it is shown that the correlation of the perceived pitch ("elementary" quality of sound) with "degree" quality is subject to the laws of gestalt. It is proposed to structure the pitch zone. The new concepts of *zone of hearing "imperfections"* and *zone of artistic intoning* are introduced. The values of the zones experimentally determined by Garbuzov are a conjunction of these two zones. In the dissertation *zone* is defined as a set of pitch values relating to the one quality — degree, with the possibility of their artistic conditioned choice, which is dictated by the cognitive system of the musician.

The section **1.3. *Modern Pitch System of Azerbaijani Modes***. Non-temperament intervals of Azerbaijani modes are compared with the Garbuzov' zones of melodic intervals ("European" zones). The results of analysis detected that all the intervals of Azerbaijani modes are correlated with the Garbuzov' zones. It means that European notation, and 12-tone equal temperament are applicable to Azerbaijani modes. The functional relationship of the degrees of modes are more informative than their exact tuning which usually is the fundamental basis for the study of modal harmonies and their classification. This conclusion allows to distinguish macro-intonational schemata of modes (related to the functional

relationships) and micro-intonational schemata (associated with the nuances of traditional performance and in-zone intonations). These are macro-intonational schemata that allow to recognize Azerbaijani modes in European genres under the 12-tone equal temperament, while their micro-intonational schemata preserves the authenticity tuning in Azerbaijani traditional music.

The **second chapter *The Cognitive Approach to the Analysis of the Azerbaijani Modes: Meaning-Making*** consists of three sections. Cognitive research paradigm allows to consider a mode not as a ready system, but in the process of its formation, as a process of meaning-making.

In the section **2.1. *Mode as the Evolving Notion*** an overview and analysis of the various definitions of this category are provided. More than 30 definitions of Russian and Western researchers are given. Comparing the different definitions of the *lad* (Russian), mode and tonality as well as their correlation and the principles of modal classifications, we can talk about the evolution of this category. The distinction in semantic content allows to determine mode as a *concept* (in cognitive meaning).

In the section **2.2. *A Mode As a System-Image*** the author's understanding of the category of the mode is given. In the definition *system-image* the "system" refers to the organization of sound material (the physical parameters of sounds that are manifested in harmonies, scales, series, clusters, metro-rhythms, gravities, hierarchies, etc.), and an "image" refers to the set of "*fragmental intonations*" that provide emotional and intellectual response. In the proposed conception Asafiev's intonation theory and Garbuzov's zone theory came together: the intonation in Asafiev's meaning - as an Intonated sense - is understood and identified with the zone of artistic intoning of Garbuzov, which has a dimension. Thus intonation acquires a dimension — a numerical expression.

Modes are divided into "impersonal (objective)" and "subjective". Implementation of the "impersonal (objective)" modes are determined by the logic of the functional relationships of their degrees, or their macro-intonational schemata (for example major and minor, the main Azerbaijani modes). Implementation of the "subjective" modes depends only on their micro-intonational schemata, that means involvement of the performer. The totality of intra-zone nuances (pitch, duration, intensity, timbre) are considered as the mode-forming factor in atonal music.

In the section **2.3. *Azerbaijani Modes in Traditional and European Genres*** the main Azerbaijani modes: rast, shur, segah, shushtar, chargah, bayati-shiraz, humayun are considered as existing simultaneously in

various "musical civilizations" and so require a different approaches. More than 40 examples of the Azerbaijani modes in traditional and European genres are analyzed. The distinction of the Azerbaijani modes from major (or minor) depends on the meaning-making of musician. So, the mode, that European ear recognizes as major can be *rast*, or *segah*, or *chargah*; Azerbaijani modes *shur*, *bayati-shiraz*, *shushtar*, *humayun* can be identified as minor. Thus, in respect of Azerbaijani modes, we can highlight the traditional and Eurocentric meaning-making, and the third, which is a flexible combination of the first two.

The **third chapter** *Problems of Perception And Analysis of Azerbaijani Modes: Eurocentrism* consisting of three sections raises the general problem of the relations: "ear for music" — "musical theory".

In the section **3.1. Musical Ear: Cognitively Organized and Intuitively-Empirical** musical knowledge is considered as a scientific-artistic and obligatory "sounding". *Cognitively organized* musical ear is a state of musical ear, which manifests itself in an indispensable connection of musical representations with theoretical knowledge, terminology, concepts, i.e., thus it is connected with the obligatory verbalization of perceived musical information. Intuitively-empirical musical ear is a state of ear for music, in which the artistic result is achieved solely by the imagination and previous experience, without the possibility of its theoretical understanding. Intuitively-empirical ear is associated with non-verbal forms of representation of musical knowledge. Cognitively organized and intuitively-empirical ear complement each other as an artistic and intellectual perspectives of musical cognition and, taken together, organize musical ear of musician — *professional* musical ear.

Section **3.2. The Musical-Theoretical and Musical-Empirical Attitude**. The aggregate terminological base of musician constitutes his *verbal field* in which his musical mental representations are formed. *The musical-theoretical attitude* is the readiness to use certain terms and concepts in a given situation. *The musical-empirical attitude* is a state of preparedness, a predisposition to apply certain intonations in a particular situation. Musical empirical setting is linked with non-verbal musical knowledge. Each musical culture forms own musical-theoretical and musical-empirical settings. Musical settings related to different theories and different cultures form complex relationships and constitute a common thesaurus musician.

In the section **3.3. *Developing of Professional Ear for Music on the Basis of Azerbaijani Modes*** the author's technique is proposed. This technique is based on the exercises-improvisations and created by the author models of the main Azerbaijani modes *rast, shur, segah, shushtar, chargah, bayati-shiraz, humayun*, that reflect their makro-intonational schemata.

In the **fourth chapter *Azerbaijani Modes of Uzeyir Hajibeyov: Overcoming the Dichotomies of East-West in Music*** some statements with regard to the creative and scientific heritage of U. Hajibeyov are considered (M. O'Brien, B. Blair, J. Duhring, M. Frolova-Walker, S. Aqayeva, I. Abezqauz et al.).

The article *National in Form, Socialist in Content. Musical Nation-Building in the Soviet Republics* by M. Frolova-Walker was analyzed and the failure of her judgments with regard to the heritage of U. Hajibeyov is proved. Frolova-Walker, speaking from the point of deconstruction, destroying "the myth of the Russianness", when she considers the creation of U. Hajibeyov, is a prisoner of her own construction, due to her Eurocentrism.

All themes and results obtained in the previous chapters find their expression to explain the artistic discoveries of Hajibeyov (Azerbaijani modes, their scales, tuning, harmonies, recognition, relations with mugham etc.).

**Conclusion** summarizes the main results of the research. It was substantiated that in the modern musical culture the main Azerbaijani modes (*rast, shur, segah, shushtar, chargah, bayati-shiraz, humayun*) retain their individual mode characteristic and exist simultaneously in two capacities: in traditional mughams - as melodic modes keeping 17-step scale inherent to Azerbaijani music, and in the composers' works - as the modes of a harmonic system with scales corresponding to 12-tone equal temperament.

In the thesis the most important issues of the "transient process" — from one "musical civilization" to another — found their explanation. These conclusions allowed to re-evaluate the scientific contribution of U. Hajibeyov, a famous composer and a founder of a modern theory of Azerbaijani modes, who managed to combine cultural *otherness* and created new "musical civilization", preserving the former.

---

Çapa imzalanıb: 11.05.2017.  
Format: 60x84 1/16. Tiraj: 100.

**«Mütərcim» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi**  
Bakı, Rəsul Rza küç., 125  
tel./faks 596 21 44  
e-mail: mutarjim@mail.ru







