

## ПРОБЛЕМА ЕДИНСТВА АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Инна ПАЗЫЧЕВА

*В статье дается постановка проблемы единства азербайджанской музыкальной культуры в контексте современного гуманитарного знания. Азербайджанская музыка устной традиции и композиторское творчество рассматриваются как единое поле культурной коммуникации, объединенное монодиодно-модальной природой мышления и связанной с этим установкой на феномен вариантности. Автор подходит к раскрытию феномена вариантности с различных сторон, исследуя вопросы жанровой специфики в музыке устной традиции и особенностей стиля в композиторском творчестве.*

**Ключевые слова:** *проблема единства, азербайджанская музыкальная культура, музыка устной традиции, композиторское творчество, национальное мышление, феномен вариантности.*

Каждая культура порождает свое специфическое мировосприятие, свое искусство и выражается в соответствующих себе художественных средствах и формах. Каждая культура характеризуется своим способом построения собственного организма, входящих в него духовных и материальных благ. «В этом понимании культуры как способа смыслополагания важна универсальность: культура – не какая-то особая область жизнедеятельности человека наряду с другими подобными областями, культура – это основание любой такой области, это тот способ, которым «сделана» жизнь человека», – пишет А.Смирнов [15, 32]. Ученый считает, что исламский макрокультурный ареал, несмотря на внутреннее разнообразие, обнаруживает свое единство именно в способе смыслополагания. Согласно последнему формируются единые принципы эстетического освоения мира и художественного творчества, в том числе система мышления, стилевые и формообразующие нормы, каноны красоты, воспринимающиеся как объективные законы искусства.

В концепции А.Смирнова главным принципом мусульманской культуры является процессуальный взгляд на мир, который предполагает иную

архитектонику сознания, отличную от европейского субстанционального подхода. Процессуальность – это характерная особенность мусульманского мышления, соответствующая своему типу видения мира, когда, по словам ученого, происходит полноценное осознание «действия-во-времени». Разъясняя особенности процессуальной процедуры смыслополагания, А.Смирнов отмечает: «Суть процессуальной логико-смысловой картины мира заключается в том, что для ее носителя мир состоит не из вещей, которые обладают свойствами, находятся между собой в определенных отношениях и совершают какие-то действия; мир для него состоит из процессов, связывающих действителя и претерпевающее. Это значит, что он видит не солнце, которое заходит за горизонт, а закат заходящего солнца; не стрелу, летящую в мишень, а полет летящей стрелы в направлении того куда направлен полет; не катящийся со склона камень, а качение катящегося камня» [15, 95-96].

Особенности мировоззрения оказывают значительное воздействие на специфику восприятия и воплощения художественного пространства в мусульманской культуре, где приверженность традиции и канону, орнаментальность сочетаются

с внутривидовой вариативностью. Процессуальное видение мира позволяет представить канон в качестве внутреннего плана художественной вещи, связанного «с представлениями о скрытой божественной природе Красоты», а импровизацию (вариативность) – в качестве внешнего плана, ассоциирующегося «с представлениями о множественности сотворенного мира» [19, 17]. Для обозначения соотношения противоположностей и частей целого между собой процессуальная логико-смысловая конфигурация использует понятия *звхир-бвтин* («явное-скрытое») и «асл фар» («основа-ветвь»). Согласно А.Смирнову, «целое в процессуальном понимании – это возможность перехода от 'асл «основы» к фар 'ветви»» [15, 102-103]. «Вспомним, что в классической арабской мысли фар 'ветвь» понимается в самом общем, методологическом значении как 'асл + ма'нан «основа + дополнение (буквально [дополнительный] смысл)». Фар 'ветвь», таким образом, всегда богаче, чем 'асл «основа», она содержательно более наполнена, – но именно в силу этого она «отходит», «отклоняется» от 'асл «основы»», – добавляет ученый [15, 103]. Сама же идея «основы» и «ветви» интерпретировала один из важнейших художественных принципов исламского искусства – принцип орнаментальности.

Процессуальная архитектоника обнаруживается во всех составляющих мусульманской культуры – устройстве арабского языка и речи, философии, филологии, поэзии, декоративно-прикладном искусстве. Являясь частью мусульманской культуры, музыкальное искусство также опирается на процессуальное видение картины мира, осуществляя отражение явлений действительности в специфических музыкальных образах и оперируя средствами музыкального языка. Культивирование на Востоке вплоть до начала XX века музыки устной традиции как единственной сферы профессионализма закономерно связано с определенным типом мышления. По мнению, Е.Алкон в предпочтении «устности» или «письменности» может проявляться присущие той или иной культуре особенности психологии, а именно «экстравертность, свойственная в большей степени западному типу личности, и интровертность, свойственная восточному типу» [3, 163]. Особая эмоционально-эстетическая атмосфера восточного мелоса достигается стремлением удержать чувственное богатство, красоту каждого момента звучания, стремлением углубиться «в микрокосм музыкального звука» (Е.Алкон). Постоянно меняющийся, обогащенный обертонами с колеблющейся высотой, отдельно взятый тон здесь воспринимается как самостоятельная величина, вбирающая в себя всю Вселенную. Проходя сквозь различные фазы изменений и оттенков, такой звук «никогда не бывает законченным, но всегда находится «в пути» и совершенен в каждый момент своего существования», он предлагает слушателю не истолкование,

а созерцание, «быть во времени, а не манипулировать временем или бороться с ним» [12, 60-62].

Подобная трактовка звука отходит от дискретного звукоязычного принципа, а воспринимается как движение в ладовом пространстве, предполагающее множество линейных планов. Е.Алкон предложила свой подход к изучению профессиональной музыки устной традиции, введя понятие «ладоакустическое поле» – «акустические пределы, в которых интонация, видоизменяясь, остается функционально отождествляемой с определенным интервально-структурным элементом ладовой модели» [3, 162]. Введенное понятие «соединяет материальную и идеальную стороны музыки, акустику и музыкальную психологию, «звонность» звуковысотного слуха, открытую Н.А.Гарбузовым, и представление о «растяжимости тонов», относящееся к области музыкальной психологии Э.Курта» [4, 16]. Ладоакустическое поле рассматривается ученым в качестве «континуального знака» и становится структурной единицей музыкального мышления мифологического типа по аналогии с «временем-пространством» в мифосознании.

Специфика музыкального мышления мифологического типа определяется способностью феномена существовать в двух измерениях – в виде «свернутой» формулы-модели (по В.Юнусовой «типовой матрицы»), существующей в сознании музыканта, и реальной «развернутой» композиции. Мифологическое мышление вбирает в себя элементы глубинного, подсознательного начала, воплощая единство мира во взаимопроникновении микрокосма и макрокосма, обуславливает диалектику таких универсальных принципов как каноничность и вариативность. Все эти качества оказывают свое непосредственное воздействие на процесс становления музыкальной формы, проявление тематической функции. По словам В.Вальковой, «музыкальный тематизм, порождаемый мифосознанием, – это тематизм, не связанный с каким-либо одним, строго зафиксированным текстом. Это тематизм по своей природе внетекстовой, это тема «просвечивающая» во всех – в принципе бесконечных вариантах ее воплощения в каждом конкретном акте музицирования» [6, 55]. Очевидно, что вариативность – свойство музыкальной материи, которое тесно связано с мифосознанием. Данная мысль высказывается многими учеными, занимающимися исследованием образцов древнерусского певческого искусства, грегорианского хора, восточной монодии.

При всем многообразии национальных, жанровых, стилистических воплощений монодии в разных восточных культурах она обладает инвариантной основой. С.Фархадова определяет монодию как тип «ритуального мышления с характерной для него вынужденностью смысловой множественности из единого субстанционального синкретического ядра – Звука» [17, 48]. Наиболее отчетливо эта духовная установка проявила себя в таком родовом признаке

восточного формообразования как моноинтонационность – «прорастание значениями смыслового ядра, обнаруживающего жизнь звучащего организма – Мысли» [17, 26]. Монодийное музыкальное высказывание характеризуется монотонностью, однолинейностью, ладофункциональной модальностью, диффузностью (взаимотождественностью лада, формы и звукоряда; творческой деятельностью и произведением как результатом)'. С ладовой модальностью С.Галицкая связывает тенденцию к свободной открытости монодийских форм, которая выражается в возможности их сжатия или расширения, внутренней комбинаторики составных элементов [8, 87].

Исходя из вышесказанного, понимание глубинных основ восточного художественного мышления опирается на такие его универсальные свойства, как континуальность, мифологичность, каноничность, орнаментальность, вариативность, монодийность, модальность. Принципы исламской культуры, единые для всего мусульманского региона, определяющие специфику художественного мышления и формирования сознания не исключали проявления национального своеобразия. В азербайджанской культуре свою существенную роль сыграл духовно-эстетический опыт, связанный не только с мусульманской парадигмой, но и с доисламским культом зороастризма и традициями тюркского этноса. Азербайджанская музыка устной традиции представлена тремя крупными сферами – песенно-танцевальными жанрами, ашыгским музыкально-поэтическим творчеством и мугамным искусством. Все названные сферы обусловлены модусами жизни, средой распространения и типом культуры, отражают особенности религиозных верований и преломляются в элементах образно-поэтической системы и жанрово-интонационной структуры.

Формирование эпических жанров, носителями которых являются ашыги, было связано с историко-этническими процессами, обусловленными расселением на территории Азербайджана кочевых тюркских племен. Мугам – это искусство, которое родилось в средневековой дворцовой среде в эпоху арабского халифата, в условиях камерного музицирования. Искусство ашыгов восходит к доисламскому культу шаманизма, мугам сформировался в русле восточных философских концепций исламского мистицизма – суфизма, хуруфизма, идей тайного общества «Братьев чистоты», тарикатов дервишских орденов «Мевлеви», «Накшбанди». Разнообразные песенно-танцевальные формы с присущей им характерностью отражают представления и особенности мировоззрения, относящиеся к разным историческим периодам в жизни азербайджанского народа, сочетая в себе древнетюркские и исламские реликты.

Духовно-эстетическая направленность азербайджанской музыки устной традиции выражается

в преимущественном обращении к лирической образной сфере, к созданию образа-переживания любовной эмоции. Любовная тематика, нашедшая отражение во всех жанрах, стала всеобъемлющей эстетической категорией национального мышления, получив свое кульминационное преломление в мугаме. Представляя сферу городской лирики, мугам обладает наивысшими способностями к передаче эмоционального содержания духовного мира человека, к запечатлению разнообразнейших психических состояний, раскрывающих «путь откровения, путь эстетического познания истины» [1, 25]. Естественным для лирической организации музыкального текста оказывается, по мнению Т.Черновой, опора на одно «музыкальное событие», одну тему, один аффект, внутри которых возможно множество переходов, нюансов, даже контрастов, не вырастающих, однако, до значения контрастов композиционного уровня» [18, 9]. «Вариантно развивающийся поток движения» в лирической музыке, по словам ученого, опирается на принципы прорастания, «постоянного мелодико-ладового обновления основного интонационного ядра, тематически концентрированного, разработочного, вариатного, свободного мелодического развертывания и др.» [18, 9].

Процесс жизнедеятельности азербайджанского музыкального искусства представляет собой открытую систему, которая, с одной стороны, вмещает в себя комплекс традиционных элементов, а с другой – располагает к непрерывному обновлению, бесконечной процессуальности развития. Жанры фольклора и традиционной музыки образуют единое поле культурной коммуникации, объединенное устной формой бытования, монодийно-модальной природой мышления и связанной с этим установкой на художественную изобретательность – принципиально имманентную импровизационность. Потому, при обращении к азербайджанскому музыкальному искусству перед наукой неизбежно встает проблема вариатности в самом широком исследовательском аспекте. Она объединяет все уровни организации художественных текстов и фигурирует в качестве системы типологических свойств, сформировавшихся в азербайджанской культуре как таковой и музыкальной, в частности. Содержание проблемы вариатности многопланово и непосредственно сопрягается с вопросами структурирования художественной формы, стилиевой и жанровой палитрой азербайджанского искусства и в целом связано с закономерностями национального мышления.

Особенности вариатного процесса, как и его результаты, во многом обусловлены тем, в каких жанровых системах этот процесс осуществляется. Согласно верному замечанию Б.Путилова, «вариативность не может не проявлять себя поразному в жанрах песенных и прозаических, в жанрах большой и малой формы, жанрах ... с высокой степенью организованности и таких, где

строгая организация действует лишь частично», потому как «всякий жанр задает некоторый набор правил, ставит пределы, определяет возможности варьирования» [14, 194]. В каждом из жанров азербайджанской музыки устной традиции вариантность проявляет себя как специфический феномен, с характерными для него закономерностями, взаимными связями, со своим языком и функциональными возможностями.

Уяснение внутренних законов развития и формообразования в азербайджанском песенно-танцевальном наследии исходит из принципа вариантного тождества. Природа фольклорного творчества в этих жанрах связана с повторностью мотивов, фраз, разделов формы при относительной изменчивости тематических элементов. Динамика вариантного развития ярко выражена в лирической песне, склонной к «монотематическому» родству всех элементов структуры. В азербайджанской танцевальной музыке, по своей жанровой природе, связанной с движением, получает особое распространение ритмическое варьирование и «рифмовка» каденций, наблюдается взаимодействие и взаимопроникновение приемов вариантного мелодического развития и вариационного обновления неспецифического ряда элементов выразительности. Многообразные традиционные танцевальные формы – диринги и ренги, в отдельных случаях танцы – расширяют границы вариантно-вариационной техники, которая переносится на ладотональный, регистровый и фактурный уровни. Специфика жанра теснифа проявляется в вариантном соотношении вокальной и инструментальной партий при определяющей роли орнаментации и нисходящего секвенцирования мелодических звеньев формы.

В ашгыском музыкально-поэтическом творчестве развитие осуществляется посредством вариантного движения кратких узкообъемных попевок, получающих различное метрическое освещение в зависимости от живого речевого интонирования. Вариантное развертывание мугамной формы подчиняется принципу сквозного прорастания интонационного тезиса, «радиус действия» которого регламентирован ладовой схемой. Интегративные качества зерби-мугама привели к совмещению в этом жанре прорастания мугамной интонации в партии ханенде и вариантного тождества моделей с рефренным замыканием в инструментальном сопровождении по типу ренга.

По мере изучения жанровой специфики вариантности в азербайджанской музыке устной традиции возникают стабильные модели вариантного развития, претворяющие определенные типы связей специфических элементов текста. Так появляются типовые художественные формы вариантности – хронотопы формотворчества<sup>2</sup>, соответствующие определенным жанровым категориям. Признавая условность своей классификации, выделим следующие базовые модели интонирования, которые получили особое распрост-

ранение в азербайджанской музыке устной традиции:

1. вариантный повтор ладотонационных ячеек формульного типа в песенно-танцевальных жанрах – с участием принципа рефренности и без него;

2. микровариантность попевок со свободным метрическим дыханием в ашгыских напевах;

3. прорастание, сопряженное с вариантным развертыванием и сквозной разработочностью исходных интонаций в мугаме.

Музыкальная культура Азербайджана развивалась вплоть до XX века в условиях устно-профессиональной традиции, в рамках импровизационного творчества. Коллективная память и устная форма бытования традиционных музыкальных жанров хранили общие принципы композиции, открывали бесконечные возможности для индивидуальных воплощений искусства. Ценность импровизационного начала в музыке столь велика и очевидна, что в развивающемся современном мире, в рамках композиторского творчества, импровизации были отведены специальные «резервации». Одна из таких «резерваций» – это практика вариантного развития и формообразования, возникшая «на пути превращения устно-импровизационной музыкальной культуры в письменно-«исполнительскую»» [13, 48].

Под непосредственным влиянием народных и устно-профессиональных традиций в азербайджанском композиторском творчестве сложились определенные закономерности в подаче музыкального материала, его развитии и преобразовании. Несмотря на разнообразие творческих установок, в произведениях азербайджанских композиторов активно действует принцип моноинтонационного конструирования звуковой ткани, «принцип единого интонационно-тематического прорастания, которое способствует созданию цельной монолитной композиции» [21, 7]. В формообразовании крупного плана преобладает экспозиционный тип изложения, в который интегрируются разработочные тенденции, а отсюда повышается роль таких приемов развития, которые «не нарушают первоначальной структуры темы, ее образной и композиционной целостности (варьирование, рассредоточенное варьирование, вариантное переизложение и т.п.)» [2, 224]. Безусловно, глубинные основы такой «образной» устойчивости коренятся во всем складе национального художественного мышления.

В.Бобровский вводит такое понятие как «творческий ген», который определяется душевным строем творческой личности, чертами его характера, этическими и мировоззренческими принципами, эстетическими идеалами, нашедшими отражение в индивидуальном видении мира [5, 14-15]. Ведущую роль здесь играет комплекс мировоззренческих установок, сформированный в национальной культуре и нашедший отражение в художественном языке каждого автора в соответствии с его системой оценок. Генетически «за-

программированное» на уровне художественного мышления и слышания мира на Востоке вариантное мышление стало отражением в целом эстетических и музыкальных вкусов, ценностных ориентаций музыкального общества, проявлением психологических установок национальной среды, которой воспитаны современные азербайджанские композиторы, исполнители и слушатели. Говоря словами А.Сохора, вариантность и связанный с ней тип мышления опираются на материал, «выработанный общественной практикой (куда входит и деятельность всех композиторов, творящих в данном обществе)» и обретающий в ней свои семантические возможности [16, 63]. При формировании индивидуального композиторского языка этот материал отбирается и перерабатывается в соответствии с эстетическими и стилевыми позициями автора. Отсюда и возникает самобытная трактовка вариантного метода в творчестве каждого азербайджанского композитора, определяющего природу его тематизма и формы в целом.

Великий классик азербайджанской музыки XX века Узеир Гаджибейли в своем гениальном прозрении явился первооткрывателем, осуществившем стилевое обновление европейских композиционных норм в соответствии с вариантной спецификой национального музыкального мышления. У.Гаджибейли добивается такого развертывания музыкальной интонации, при котором формообразование ощущается как живой и гибкий процесс, органично вытекающий из художественного замысла и внутренних свойств тематического материала. Отсюда – всегда новый «поворот» в использовании традиционных схем, появление принципиально новых композиционных решений. Отсюда выделение в его мелосе различных типов вариантно-синтаксических структур – рефренной; прогрессирующего сжатия масштабов; тезис-периодического развертывания, структуры опевания и т.п. Сложившиеся в фольклоре и жанрах традиционной музыки, осмысленные на европейской почве, они по-своему широко используются и развиваются в творчестве азербайджанских композиторов разных поколений. К числу новаторских достижений У.Гаджибейли относится создание оригинальной куплетно-вариационной формы, опирающейся на принцип «синтаксического» варианта; а также национального типа трехчастной и сонатной форм с тенденцией сквозного вариантно-попевочного развертывания тематизма.

Опираясь на традиции У.Гаджибейли, другой известный представитель азербайджанской композиторской школы Фикрет Амиров продолжает развивать в своем творчестве принципы вариантно-попевочной драматургии. Авторская концепция вариантного метода в данном случае определяет свою систему координат в решении национально-почвенных традиций. Совмещение приемов мугамной и песенной «лексики» предполагает жанровые смещения, использование периоди-

ческого повтора музыкальных фраз, секвентно-вариантного развития звеньев и сквозного прорастания интонации с тенденцией восходящего кульминирования, подчиненного ладовой логике. Склонность к четким песенным формам и, одновременно, мугамной интонационности придает особое своеобразие вариантному методу композитора. В музыке Ф.Амирова можно говорить о двух истоках вариантности, один из которых коренится в импровизационной природе излюбленного им жанра мугама, а другой – во внутренней психологической настройке творческого мышления композитора. Частые красочные сопоставления различных эмоциональных сфер и опозитизированных картин окружающей жизни, комбинаторика разнообразных и взаимосвязанных между собой мелодических построений ведут к структурированию целостного художественного полотна с помощью контрастно-составного вариантного единства образно-тематических линий.

Вариантность определяет своеобразие средств выразительности и техники письма выдающегося композитора-новатора Кара Караева. Формирование в его творчестве новой системы современного азербайджанского стиля неотделимо от качественно иной ступени вариантного сознания, от создания смешанного типа вариантной техники, позволяющей осуществлять переключку с большим корпусом музыкального материала, вступать в диалог с художественным сознанием «чужих» культур. Тематический облик звучащей ткани его произведений формируют национальные традиции мелосного формообразования и приемы додекафонии, классические средства мотивной разработки и методы вариантного развития, выработанные С.Прокофьевым, Д.Шостаковичем и И.Стравинским. Говоря о развертывании лирического кантиленного мелоса композитора, необходимо выделить принцип вариантно-секвентного прорастания, имеющего твердую привязанность к музыке устной традиции. Система вариантно-остинатного формообразования в сочетании с ритмо-мотивной комбинаторикой составляет главное отличительное свойство караевских народно-жанровых образов. Но при всем разнообразии приемов тематической работы у К.Караева все же довольно четко обнаруживается норма высшего порядка – принцип вариантности растворяются в сквозном симфоническом дыхании мелоса, в его гибком разработочном движении. Если для Ф.Амирова важна установка на созерцание и контрастное чередование меняющихся картин, то К.Караев предпочитает процессуальный переход от одного эмоционального состояния к другому, подчас с активной устремленностью к драматизации образа. В.Бобровский называет это свойство творческой личности «преобразующим лирическим продлением» [5, 68].

Многие характерные черты вариантного письма К.Караева были продолжены и развиты его

талантливым учеником, одним из ведущих современных азербайджанских композиторов Арифом Меликовым. Произведения А.Меликова демонстрируют сложение оригинального типа вариантной драматургии, возникшей в процессе межкультурной и межстилевой диффузии Востока и Запада. Композитора привлекают сложнейшая полифоническая техника письма и мугамная сонорика, микрохроматика, приемы интонационной работы с серией и архаическими пластами фольклора. Большое значение в его творчестве приобретает особый вид тематизма, своеобразный музыкальным авангардом – ««распыленные» микроэлементы, характерные для атональности» [9, 62], а «микромотивность как следствие новой логики звуковысотной организации» становится одним из ведущих принципов музыкального развития [10, 8]. Уникален примененный им метод интегрирования тематической организации, своеобразны и такие приемы современного формопостроения как «монтаж», «континуально-контрастная эволюционность» и зеркальная симметрия, содержащиеся в основе варианты трансформации определенного интонационного блока. Зеркальная симметрия, причем чаще всего неточная, – один из формообразующих принципов в симфонической музыке А.Меликова. Комплекс вариантов средств в его музыкальной форме вписывается в непрерывное,

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С.Галицкая относит мономелодийность и однолинейность к числу ведущих признаков монодийной организации, при которой звучание каждой звуковысотной партии, участвующей в исполнении, «ориентировано на некую единую мелодическую линию», при этом звуковысотностно-ладовые функции располагаются только по горизонтали, следуя друг за другом [7, 81].

<sup>2</sup> Как отмечает И.Земцовский, «...практически все в области музыки устной традиции может быть рассмотрено с хронологической точки зрения, т.е. как бы «переназвано» в пространственно-временных категориях... Время – пространство выступает атрибутом движущейся материи, выступает свойством

подчас моноинтонационное процессуальное развитие, обогащаясь контрастом различных интонационных фаз и компенсируясь пластичной симметрично выстроенной структурой. Все это ведет композитора к созданию индивидуальных сквозных симфонических форм, имеющих вариантную природу.

Широкое толкование вариантности в современной гуманитарной науке подводит нас к проблеме изучения природы творческого процесса в азербайджанской музыкальной культуре, к рассмотрению его специфических закономерностей. Раскрытие типологии творческого процесса применительно к какой-либо национальной культуре имеет, на наш взгляд, особое значение для выявления механизма взаимодействия исконных традиций и сложившихся в мировой практике универсальных законов, а отсюда определения новаторских исканий и достижений ее выдающихся представителей. Эти цели, при всем разнообразии конкретных формулировок, неизменно сопряжены с нахождением закономерного начала, некоего единства во множестве явлений культуры. К числу таких закономерностей относится феномен вариантности, выполняющий функцию фундаментального принципа национального художественного мышления во всех проявлениях азербайджанского искусства.

некой фундаментальной сущности. Время – пространство «представляет» не себя самое, а нечто для нас более важное – музыкальную культуру, музыкальное мышление, музыкальную традицию – можно сказать, интонационный «портрет» этноса» [11, 98]. Музыкальный хронотоп, по И.Земцовскому, это хронотоп интонирования, который несет ту или иную информацию, всегда специфически музыкальную. Известные с древних времен фольклорной практике музыкальные хронотопы утверждаются в качестве культурного «кода» этноса во всех сферах музыкальной деятельности, не утратив значения на современном этапе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллазаде Г.А. Философская сущность азербайджанских мугамов //Эрс - Наследие, Баку, 2006, №2-3, с.25.
2. Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова (о художественных открытиях композитора). М.: Советский композитор, 1987, 232 с.
3. Алкон Е.М. К вопросу об «устном» и «письменном» в музыкальных традициях Востока и Запада // Известия восточного института Дальневосточного Государственного университета, Владивосток, 1996, №3, с. 161-166.
4. Алкон Е.М. Мелос, модальность и музыкальное мышление мифологического типа: к развитию идеи

5. Курта //Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных, 2014, №1(8), с.13-23.
6. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки: Вып. 2. М.: Комкнига, 2008, 304 с.
7. Валькова В.Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1992, 161 с.
8. Галицкая С.П. К проблеме фактуры монодии // Вестник музыкальной науки, 2015, №4(8), с.81-86.
9. Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент: Фан, 1981, 92с.

9. Гончаренко С.С. Интегрирующие процессы в музыкальной форме. //Вестник Томского Государственного Университета, 2012, №306, с. 60-64.

10. Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. М.: Владос, 2004, 175 с.

11. Земцовский И.И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии //Пространство и время в искусстве. Л.: ЛГИТМиК, 1988, с. 93-96.

12. Орлов Г.А. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992, 408 с.

13. Орлов Г.А. Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация) //Вопросы теории и эстетики музыки: вып.13, Л.: Музыка, 1974, с. 32-57.

14. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. С-Петербург: Наука, 1994, 239 с.

15. Смирнов А.В. Смыслополагание и инаковость культур //Россия и мусульман-ский мир: Инаковость как проблема. М., 2010, с. 15–123.

16. Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия //Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Сост. и ред. М.Г.Арановский. М.: Музыка, 1974, с. 58-74.

17. Фархадова С.М. Монодийная музыка Азербайджана (монодия как тип мышления): Автореф. дис. ... докт. иск. Баку, 2005, 53 с.

18. Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке. URL: <http://mybiblioteka.su/tom2/9-48050.html>.

19. Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики: Автореф. дис. ... докт. иск. М., 2009, 52 с.

20. Юнусова В.Н. Творческий процесс в классической музыке Востока: Автореф. дис. ... докт. иск. М., 1995, 37с.

21. Якубова Т.А. Проблемы тематизма и принципы его развития в современной азербайджанской музыке: Автореф. дис. ... канд. иск. Баку, 1974, 23 с.

### Müasir humanitar biliklər kontekstində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin vəhdəti problemi

*Məqələdə müasir musiqi humanitar bilikləri kontekstində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin vəhdəti probleminə bəhs olunur. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisi və bəstəkar yaradıcılığı monodiya-modal təfəkkür və onunla əlaqəli variantlıq fenomeninin birliyini özündə cəmləşdirən mədəniyyət kommunikasiyasının vəhd sahəsi kimi baxılır. Müəllif variantlıq fenomeninin müxtəlif cəhətlərdən açılanmasına yaxınlaşır, şifahi ənənəli musiqidə janr spesifikasiyi və bəstəkar yaradıcılığında üslub xüsusiyyətləri araşdırır.*

**Açar sözlər:** birlik problemi, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti, şifahi ənənəli musiqi, bəstəkar yaradıcılığı, milli təfəkkür, variantlıq fenomeni.

### The problem of the unity of Azerbaijani musical culture in the context of modern humanities

*The article presents the problem of the unity of Azerbaijani musical culture in the context of modern humanitarian science. Azerbaijani music of oral tradition and composer's creativity are considered as a single field of cultural communication, united by the monodic-modal nature of thinking and the associated attitude to the phenomenon of variation. The author approaches the disclosure of the phenomenon of variation from different sides, exploring the issues of genre specificity in the music of the oral tradition and the peculiarities of style in the composer's work.*

**Keywords:** unity problem, Azerbaijani musical culture, the music of oral tradition, composer creativity, national thinking, variation.