

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

АФАГ АШУМОВА

**ПУТИ РАЗВИТИЯ ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЫ
В АЗЕРБАЙДЖАНЕ.**

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СЛОЖНОСТИ
ОРГАННОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ
СОЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ.**

Учебное пособие

*Утверждено приказом Министерства
Образования Азербайджанской Республики
(пр. № 2309, от 21.12.2012 г.).*

БАКУ – 2013

- Составитель:** *Старший преподаватель кафедры
«Концертмейстерского мастерства»
БМА им. У. Гаджибейли, доктор философии
по искусствоведению **Афэг Ашумова***
- Научный редактор:** *Заслуженный деятель искусств,
доктор философских наук, профессор
Гюльназ Абдуллазаде*
- Рецензенты:** *Заслуженный деятель искусств Азербайджана,
профессор **Октай Абаскулиев***
- Заслуженный деятель искусств Азербайджана,
профессор **Таира Якубова***
- профессор Азербайджанского Государственного
Педагогического Университета, доктор
педагогических наук
Минара Дадашева*
- Доцент Азербайджанского Государственного
Педагогического Университета, кандидат
педагогических наук **Нелли Абутидзе***

В данном учебном пособии автор исследует особенности возникновения и дальнейшего развития органной школы в Азербайджане, а также органной культуры в целом. Огромную роль в этом процессе сыграла национальная композиторская школа. Автор приводит ряд органических произведений азербайджанских композиторов с подробным теоретическим анализом. Учитывая своеобразие синтеза национального музыкального языка и современной техники композиторского письма, здесь, автор, опираясь на собственный исполнительский опыт, дает интерпретаторские рекомендации. Это и определяет новизну и актуальность данной работы.

ВВЕДЕНИЕ

В закономерном процессе эволюции национальной музыкальной культуры огромную роль играет изучение и обобщение накопленного опыта прошлых лет и на этой основе определение перспектив последующего развития. В этом смысле исследование истории становления и развития органной культуры в Азербайджане представляет собой одну из актуальных и востребованных проблем в азербайджанской музыкальной науке. Начав свое формирование во второй половине XX века, азербайджанская органная культура достигла за несколько десятилетий значительных высот, как в сфере исполнительства, так и композиторского творчества.

Стремительное развитие азербайджанской культуры на протяжении XX века во многом определялось проникновением прогрессивных тенденций европейского искусства. Баку всегда являлся одним из центров взаимодействия и взаимовлияния традиций Востока и Запада. Об этом свидетельствует и проведенный в марте 2009 года Международный научный симпозиум «Мир мугама», в котором приняли участие ученые многих стран мира (Азербайджана, Великобритании, Германии, США, Франции, Китая, Италии, России, Турции, Туниса и др.). Говоря об интеграции современного музыкального пространства, Г.Абдуллазаде справедливо отметила, что на Востоке в композиторском творчестве успешно используются европейские жанры и их стилевые особенности, в то время как стиль восточной музыки – «... свободный выбор исполнительских версий, замена традиций нотной записи временными и ритмическими знаками, значимость ладовой основы, или же вообще отказ от тональности, свободное строение формы, импровизационное умение и т.д. ...» (14, с.53) – нашел широкое применение в европейской музыке. Именно в результате синтеза традиционной азербайджанской музыки с

европейскими принципами профессионального композиторского творчества были созданы явления качественно нового уровня, к которым относится и национальная органная музыкальная культура. Изучение ее истории с точки зрения проявления самобытно-национальных качеств обретает особую востребованность и актуальность на современном этапе развития. Исходя из этой позиции, углубленное рассмотрение проблемы позволит выявить также и художественную значимость органных произведений азербайджанских композиторов путем включения в исполнительский репертуар органистов с целью пропаганды их наследия.

Определенными предпосылками к зарождению азербайджанской органной культуры послужили органные концерты известных европейских музыкантов, которые проводились ими в начале XX века на инструментах, установленных в лютеранском и католическом соборах города Баку. Известно, что в 1910 году выпускник Лейпцигской Высшей музыкальной школы, немецкий органист Э.Горшаген представлял органные вечера в лютеранской церкви. Однако немецкий музыкант не создал свою профессиональную школу. Традиции азербайджанской органной школы были заложены первой азербайджанской органисткой, Заслуженным деятелем искусств Азербайджана, профессором Захрой Джафаровой, воспитавшей несколько поколений профессиональных органистов. Продолжая традиции исполнительства присущих европейской органной школе, которые были заложены ей выдающимися педагогами-органистами Московской и Ленинградской консерваторий И.А.Браудо и Л.И.Ройзманом, пропагандируя органную музыку, она привносит нечто новое в азербайджанскую музыкальную культуру. Ее педагогическая, исполнительская деятельность дала толчок в последующем развитии органной культуры Азербайджана. Представители национальной композиторской школы все чаще обращаются к жанрам органной музыки, создавая все больше

новых произведений, тем самым расширяя органную музыкальную литературу.

Имена азербайджанских исполнителей – Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, кандидата искусствоведения, профессора Т.Якубовой, профессора Р.Бабаевой, Заслуженной артистки Азербайджана, доцента Р.Исмаиловой, кандидата педагогических наук, доцента Н.Абутидзе – получили известность далеко за пределами Азербайджана. Их участие в международных симпозиумах, фестивалях, конкурсах, организованных мастер-классах – яркий показатель пропаганды азербайджанской профессиональной музыки и культуры в целом.

Расширение концертной жизни, появление блестящей плеяды исполнителей-органистов, плодотворное функционирование системы органного образования в стенах учебных заведений разного типа – все это активно содействует созданию традиций национальной органной музыки в лице азербайджанских композиторов. Первый из азербайджанских композиторов, обратившийся к данному жанру – К.Караев, написавший музыку к кинофильму «Человек бросает якорь», а также в соавторстве с Ф.Караевым – к кинофильму «Гойя» (производства «Дефа»).

В 70-е годы происходит обогащение азербайджанской музыкальной литературы. Многие композиторы интересуются органной музыкой, и как следствие создают произведения, синтезируя традиции европейской композиторской школы с национальным колоритом. Речь в частности идет об использовании ашыгских и мугамных интонаций, которые, как правило, берутся ими за основу произведений. Примечательно, что для слухового восприятия импровизационная природа мугама не вызывает никаких противоречий в сочетании с органом. Феномен данного явления, по мнению профессора Т.Якубовой, заключается «в характерных методах опевания опорных ступеней лада, в расцвечивании темы определенным орнаментальным рисунком при более и менее свободном

метроритмическом рисунке, присущих как музыке европейского Барокко, так и восточному искусству мугамата» (67, с.52). Среди композиторов, наиболее часто обращавшихся к органной музыке можно перечислить таких, как Н.Аливердибеков, З.Багиров, В.Адигезалов, А.Ализаде, Х.Мирзазаде, Ф.Ализаде, А.Мирзоев, С.Ибрагимова, Р.Гасанова, Э.Дадашева, Р.Рамазанов.

Большое значение имеет комплексный подход к рассмотрению истории органной культуры в Азербайджане в целом и в совокупности ее составных явлений, что является востребованным материалом в учебном процессе. По причине малой изученности избранной проблематики, данное учебное пособие представляет собой несомненную ценность и актуальность по изучению органной культуры в Азербайджане, в контексте музыкознания по всем ее отраслям, изучения современного исполнительства, процесса развития композиторского творчества, посвященного жанрам органной музыки.

Очевидно, что комплексное рассмотрение истории развития органной культуры в Азербайджане предполагало изучение источников самого разного характера. Для раскрытия процесса становления и развития органной культуры были привлечены имеющаяся литература по истории азербайджанского органного искусства, многочисленные газетные материалы, освещающие исполнительскую деятельность органистов, монографические исследования, посвященные творчеству отдельных азербайджанских композиторов, а также учебные пособия и методические разработки кафедры «Орган и клавесин» Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли.

Основополагающее значение для изучения проблемы, заявленной в учебном пособии, имело фундаментальное исследование профессора Т.Якубовой «Король инструментов» (67). Это первый и единственный труд в азербайджанской музыкальной науке, систематизировавший вопросы истории и теории органного искусства.

Отдельные исторические факты, связанные с развитием органной культуры в Азербайджане, а также материалы об исполнительской деятельности органистов были систематизированы в работе по газетным сообщениям и статьям в журналах. Юбилейным датам органного класса посвящены статьи Ф.Бадалбейли (26) и Э.Абасовой (11). Творческий портрет основоположника органной школы Азербайджана, профессора Захры Джафаровой был составлен по воспоминаниям учеников ее класса, а также статьям Т.Якубовой (64, 65), А.Замановой (35), М.Сулеймановой (9), Г.Рагимзаде (53), Магеррамоглу (7).

О концертной, педагогической, музыкально-общественной деятельности профессора Таиры Якубовой написаны статьи И.Эфендиевой (59), З.Кафаровой (45), А.Замановой (37), А.Аскерова (3), О.Велиханлы (29), М.Велизаде (28), Х.Гасанзаде (5) и других.

В статьях Н.Милешиной (49), М.Рзаева (54), И.Эфендиевой (4), Л.Абдуллаевой (15), Ш.Сафаровой (8), Ф.Алиевой (1), А.Амраховой (19) представлены интересные факты из творческой биографии доцента Рены Исмаиловой.

Полезная информация об исполнительской и педагогической деятельности профессора Расимы Бабаевой обнаружена в публикациях А.Замановой (40), А.Аскерова (2), Х.Гасанзаде (6), доцента Нелли Абутидзе – в статье Л.Мехмандаровой (47). Творческая и музыкально-общественная деятельность композитора и исполнителя-органиста Арифа Мирзоева нашла отражение в публикациях А.Замановой (36), М.Макаровой (46), Д.Ибрагимовой (42), Б.Алиевой (17).

Важные методологические положения к интерпретации органных произведений композиторов Азербайджана содержатся в работе профессора Захры Джафаровой (34). В качестве материала исследования автор избрал четыре произведения для соло органа.

В процессе исследования «Мугам-фантазии» В.Адигеза-лова большим подспорьем для настоящей работы служили аналитические выводы профессора И.Эфендиевой, нашедшие отражение в ее монографии (58). Ряд интересных и содержательных замечаний о стиле А.Ализаде были нами почерпнуты из книги профессора А.Тагизаде (57).

Несомненную ценность для изучения азербайджанской органной музыки представила учебная и методическая литература кафедры «Орган и клавесин» БМА им. У.Гаджибеяли. Проблема исполнительства в органном искусстве получила всестороннее освещение в учебных пособиях профессора Р.Бабаевой. На примере многочисленных органных опусов европейских и азербайджанских композиторов автор исследует многие проблемы исполнительского искусства (24, 25). Проблемы интерпретации отдельных органных произведений нашли свое отражение в методических трудах З.Джафаровой, Т.Якубовой (61), Р.Бабаевой (21, 22, 23). Изучение фактологического, научно-исследовательского и учебно-методического материала создало необходимый фундамент для плодотворного раскрытия проблемы в учебном пособии.

В представленном учебном пособии впервые последовательно и комплексно рассмотрена история органной культуры в Азербайджане во взаимосвязи с составными явлениями – исполнительского искусства и композиторского творчества:

- история становления и развития азербайджанской органной школы;
- органные произведения азербайджанских композиторов;
- вопросы методики исполнительства органных интерпретаций.

Здесь впервые обобщен и систематизирован объемный фактологический материал относительно становления и развития национальной органной школы в лице ее лучших представителей, а также дан анализ их многогранной творческой деятельности.

В работе впервые изучены с точки зрения образно-эмоционального содержания, музыкального языка, формы и исполнительской специфики: «Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова, «Мугам-фантазия» В.Адигезалова, «Muğam sədəları» А.Ализаде, «Органная симфония памяти И.С.Баха» А.Мирзоева.

Основной целью учебного пособия является исследование истории азербайджанской органной культуры во взаимосвязи ее составных компонентов – исполнительства, композиторского творчества и музыкознания.

Исходя из этой цели, здесь ставятся следующие задачи:

- определение исторической роли Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, профессора Захры Джафаровой в становлении и развитии национальной органной школы;
- рассмотрение традиций и преемственности на современном этапе в лице лучших представителей азербайджанского органного искусства;
- изучение органной музыки азербайджанских композиторов с учетом синтеза европейских и национальных принципов музыкального мышления;
- исследование мугамно-импровизационных одночастных композиций для органа соло в творчестве азербайджанских композиторов;
- рассмотрение полифонической формы в творчестве азербайджанских композиторов на примере «Органной симфонии памяти И.С.Баха» А.Мирзоева;
- определение специфики исполнительских задач и трудностей в процессе исследования органных сочинений национальной композиторской школы.

Важную роль в разработке данного учебного пособия сыграли эстетические взгляды У.Гаджибейли, в частности выдвинутый им принцип взаимодействия европейских и восточных музыкальных традиций. Более того, рассмотрение ладовой основы органной музыки азербайджанских композиторов во многом базировалось на положениях ладовой теории ве-

ликого азербайджанского классика. Подчеркнем, что существенное значение здесь имели труды известных азербайджанских музыковедов и исполнителей З.Г.Джафаровой, Т.А.Якубовой, У.И.Имановой, Э.А.Абасовой, Г.А.Абдуллазаде, А.З.Тагизаде, Т.М.Сеидова, И.М.Эфендиевой и других.

Методологической основой послужили выработанные азербайджанской и российской музыкальной наукой методы анализа, обращенные к явлениям разного уровня и сферы действия. Автор опирался в освещении общетеоретических вопросов на исследования Б.В.Асафьева, В.П.Бобровского, Л.А.Мазеля, В.А.Цуккермана, Ю.Н.Холопова, И.Земцовского и других.

Материал исследования составили многочисленные газетные статьи и сообщения, публикации в журналах, посвященные юбилейным датам и концертам органного класса БМА им. У.Гаджибейли, концертной, музыкально-общественной, научно-исследовательской и педагогической деятельности лучших представителей азербайджанской органной школы, а также ценная информация с их слов. Были использованы интернет-сайты, аудио и видеозаписи, CD и DVD диски, архивные материалы.

При рассмотрении органной музыки азербайджанских композиторов автор обратился к сочинениям, интересным с точки зрения стилового решения, композиционных особенностей, музыкального языка и исполнительской специфики. В работе исследованы: «Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова, «Мугам-фантазия» В.Адигезалова, «Muğam sədaları» А.Ализаде, «Органная симфония памяти И.С.Баха» А.Мирзоева.

Данное учебное пособие содержит перспективу дальнейшего изучения проблемы становления и развития органной культуры в Азербайджане и может быть использовано в учебных курсах, как в высшем, так и среднем специальном музыкальном звене, в частности, в русле предметных дисциплин истории азербайджанской музыки, истории музыки XX

века, анализе музыкальных произведений, методике обучения игре на органе, а также может оказать существенную помощь студентам органного класса и музыкально-педагогической практике органистов.

I ГЛАВА

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОРГАННОЙ ШКОЛЫ

1.1. Роль З.Джафаровой в истории азербайджанской органной культуры

История органа начинается с древнейших времен и восходит к III веку до н.э. Известный греческий механик Ктесибий из Александрии, живший в этот период, изобрел клавишно-духовой инструмент, который может считаться прародителем современного большого органа. На протяжении многовековой эволюции орган неоднократно технически совершенствовался, вырабатывались новые приемы и средства его выразительности. К XVII веку орган был уже достаточно сложным и совершенным инструментом: два его мануала и педаль, при большом диапазоне звучания и обилии регистров, предоставляли исполнителю и композитору очень значительные и разнообразные художественные возможности.

Органная музыка начала развиваться как искусство поэтической импровизации, особенно свободно выявляющей индивидуальность художника. Тесная связь органной музыки с католической церковью на первых этапах развития способствовала тому, что ее стиль сложился как стиль искусства церковно-концертного, специфически профессионального. В XVI-XVII веках в различных европейских странах выдвигаются творческие и исполнительские органные школы. Сначала нидерландские, итальянские и испанские мастера, затем целая группа немецких мастеров подводит органную музыку к великой баховской эпохе. Специфика инструмента с его объемным диапазоном, регистрово-динамическим разнообразием и импровизационно-полифоническими возможностями в яркой

степени отвечала эстетическим запросам великих мастеров эпохи Барокко – Д.Букстехуде, И.Пахельбеля, И.С.Баха, Г.Ф.Генделя и многих других. Высвобождаясь из-под власти церкви, органная музыка формирует свой стиль, важнейшие жанры, обогащается в образном плане. Именно в этот период складываются такие типы органной композиции, как fuga, импровизационная токката (или прелюдия) и хоральные обработки. У И.С.Баха эти жанры получают свое классическое выражение.

Во второй половине XVIII века, в творчестве венских классиков – Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена – орган отступает на второй план. Все направления, все тенденции инструментальной (и не только инструментальной) музыки данного периода ведут ее к классической симфонии, синтезирующей огромное художественное наследие инструментальных и оперных форм. В искусстве В.Моцарта находит свое высшее выражение плодотворная творческая связь оперы и симфонии, связь образов музыкального театра и симфонических методов мышления. Использование органа в эпоху классицизма ограничено вокально-инструментальными формами Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, а также созданием ряда сочинений для этого инструмента, в том числе органных концертов с камерным оркестром.

Возрождение и новый расцвет органного искусства начинается в XIX веке. Этому во многом способствовало создание концертных органов в соответствии с эволюцией инженерно-технической оснащенности инструмента. «На смену сияющей блеском звуковой короне барочного pleno, – пишет профессор кафедры органа и клавесина БМА им. У.Гаджибейли, известный азербайджанский ученый Т.Якубова, – пришло грандиозное богатство регистровой палитры. Стали создаваться швеллерные ящики, обеспечивающие нивелировку звука, а также роликовые механизмы Crescendo-Walze, посредством которого происходило постепенное включение (или

отключение) регистров – до мощного звучания tutti (и наоборот). Все эти новшества в органостроении были непосредственно связаны с новой эпохой романтизма, отсюда и возникло название – «романтический орган» (67, с.33). Ц.Франк, И.Брамс, Ф.Мендельсон, М.Регер, Ф.Лист, Р.Шуман – это композиторы-романтики, с творчеством которых связан следующий блестящий период в истории развития западноевропейской органной музыки. Известные русские композиторы конца XIX – начала XX века – А.Глазунов, С.Танеев, С.Ляпунов обогатили органную литературу своими интересными произведениями для органа.

В XX веке продолжается процесс технической эволюции органа, высокие традиции органостроения переосмысливаются на новой научно-технической базе. В современном композиторском творчестве орган выполняет разнообразные функции. Он звучит на концертной эстраде в качестве сольного инструмента, является равноправным участником различных ансамблевых композиций, его включают в оперные и симфонические произведения. Характерная для данного периода тенденция синтеза различных стилевых компонентов, структур и систем мышления проявляет себя и в сфере органного творчества. Новая эпоха выдвинула огромное количество новых идей, требовавших сложных концепционных решений. Усиливается процесс «гибридизации» жанров, но наряду с этим рождаются и новые жанровые виды. Подчас в одном произведении соединяются формы барокко и современные техники письма, «интонационный словарь» европейской органной музыки сочетается с особенностями мелодики, ритмики, ладовой системы национального фольклора того или иного народа. В XX веке необычайно расширяется диапазон национальных границ органной культуры, начинается бурный рост национальных культур, дающий значительные всходы и в органном искусстве. В этом смысле Азербайджану отводится особая роль среди других стран мусульманского Востока, роль

– первооткрывателя новых жанров и форм, привнесенных из европейской музыкальной культуры. Подтверждением сказанному служит и азербайджанская органная музыка, ее национальная почвенность и самобытность в сочетании с опорой на великие органные традиции европейских мастеров прошлых столетий.

Заслуженный деятель искусств Азербайджана, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой органа и клавесина, профессор Т.Якубова в своем исследовании приводит интересные факты, свидетельствующие о том, что орган был знаком многим народам средневекового Востока, в частности арабам, иранцам, азербайджанцам. Процесс культурного взаимодействия в средние века был особенно активным в период существования арабского халифата. В своем бурном историческом «взлете», сопровождаемым объединением народов в централизованном государстве, арабы впитали и органически претворили достижения многих древних высокоразвитых цивилизаций, на землю которых они пришли (Ассирия, Вавилония, Византия, Египет, Иран, Закавказье, Средняя Азия и т.д.). В то же время, «зерна» собственно арабской культуры, попав на благодатную почву, дали блестящие результаты в различных национальных художественных традициях.

К примеру, по мнению Т.Якубовой, богатство язычковых регистров в испанских органах, связано с арабской музыкальной культурой, которая позаимствовала многое (в том числе и инструментарий) у народов Средней Азии, Кавказа и Средиземноморья (67, с.42). В этот процесс широких культурных взаимосвязей, в том числе взаимосвязей на уровне музыкального инструментария, был вовлечен и Азербайджан. В трудах азербайджанских средневековых ученых Абдулгадира Мараги, Сафиаддина Урмави, в исследованиях современных азербайджанских музыковедов встречаются описания разновидностей органа, которые существовали на территории Азербайджана. В целом, орган бытовал на Востоке в рассматриваемый период в

качестве светского инструмента и предназначался для музыкального развлечения высшего общества.

Определенной предпосылкой к развитию органной культуры в Азербайджане стало сооружение на рубеже XIX-XX веков евангелическо-лютеранских церквей – «Спасителя» в Баку и св.Иоанна в Елендорфе (Ханларе), католического собора «Непорочного зачатия Девы Марии» в Баку. В этих культовых сооружениях были установлены органы, которые использовались также как концертные инструменты. В 1910 году в Баку приезжает немецкий органист Э.Горшаген, выпускник Лейпцигской высшей музыкальной школы. Органные вечера Э.Горшагена, проводимые им в лютеранской церкви-кирхе на органе фирмы «Walcker», внесли значительное оживление в музыкальную жизнь города. Органные концерты немецкого музыканта посещал великий классик азербайджанской музыки – Узеир Гаджибейли. Это было не простым совпадением: У.Гаджибейли в течение года являлся вольнослушателем в классе выдающегося бельгийского органиста Ж.Гандшина, который работал в Санкт-Петербургской консерватории в те годы. Данный факт упоминается в статье С.Гинзбург, автор дает ссылку на заявление У.Гаджибейли следующего содержания: «Желая поступить в Санкт-Петербургскую консерваторию, чтобы получить полное музыкальное образование, и избирая для изучения игру на органе, покорнейше прошу принять меня в консерваторию» (31, с.164). В 1939 году именно по инициативе У.Гаджибейли орган из кирхи был перенесен в Консерваторию и в течение двух лет на нем проводились концерты. В начале 40-х годов инструмент был сильно поврежден и не подлежал реставрации.

Вышеназванные факты представляют собой предысторию развития органной культуры в Азербайджане. Подлинная история становления и в последующем блестящего развития национальной органной культуры начинается в начале 60-х годов и связана с творческой и педагогической деятельностью

первой азербайджанки-органистки, основателя органной школы, Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, профессора Азербайджанской Государственной Консерватории им. У.Гаджибекова (ныне Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли) – Захры Джафаровой. Благодаря ее активной организаторской деятельности в Азербайджане были установлены три механических органа. В 1961 году в АГК первым был установлен небольшой учебный орган немецкой фирмы «Hermann Zahmann». Газета «Молодежь Азербайджана» писала по этому поводу 23 декабря 1960 года: «Недавно из Германской Демократической Республики, отлично зарекомендовавшей себя в производстве музыкальных инструментов высокой точности, приехала группа, которая занялась установкой малого органа в Азербайджанской консерватории. Это 4-ый по счету орган, за последние 2 года переданный СССР. Инструмент большой полноты звучания имеет 10 регистров...» (52).

В сентябре 1964 года в Большом зале консерватории устанавливается прекрасный концертный орган, изготовленный старейшей немецкой фирмой «Eule-Bautzen». Первым исполнителем на этом инструменте стал профессор Гюнтер Метц из ГДР. А уже 22 декабря этого года состоялся первый сольный концерт молодой азербайджанской органистки Захры Джафаровой – аспирантки Московской консерватории. На концерте звучали шедевры баховской музыки – Прелюдия и fuga a moll, Токката и fuga d moll, три хоральные прелюдии. Во втором отделении концерта под аккомпанемент органа звучали произведения старинных итальянских композиторов в исполнении солиста Театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова – Рауфа Атакишиева, а также гениальное сочинение Ф.Шуберта «Аве Мария» в сочетании голоса, органа и арфы (ее партию исполнила известный в республике музыкант А.Абдуллаева). Газета «Баку» назвала прошедший концерт «событием значительным и радостным», доказывающим, что «новый орган, установленный недавно в Баку может звучать не только в дни

приездов гастролеров, но и в «будни», превращающиеся в праздники» (53).

Третий орган чехословацкой фирмы «Riger-Kloss» был установлен в 1989 году в Зале камерной и органной музыки при самом непосредственном участии З.Джафаровой. Будучи уже профессором консерватории, она сама выезжала за ним в Чехословакию.

С появлением концертного органа открылась новая страница в музыкальной жизни Азербайджана. Из-за рубежа в Баку стали приезжать выдающиеся мастера, представители различных органных школ, в том числе Франции, Германии, Италии, Англии, Австрии, Швеции, Норвегии, Финляндии, США, России и др. На протяжении более чем 30-летней деятельности в АГК З.Джафарову характеризуют разнообразные творческие контакты и обмен профессиональным опытом со многими известными музыкантами. «В значительной мере именно благодаря обаянию ее неординарной личности и тому творческому тону, который она сумела создать в вверенном ей классе органа, – вспоминает А.Заманова, – нашу столицу с концертными выступлениями неединожды посещают многие известнейшие органисты с мировым именем, в числе которых Г.Гродберг, Х.Лепнурм, О.Янченко и др.» (35, с.35).

З.Джафарова стала руководителем и организатором всех важнейших музыкальных мероприятий, связанных с развитием органной культуры в Азербайджане, главой и профессором класса органа, любимым педагогом и наставником многих поколений азербайджанских органистов. Выпускница АГК им. У.Гаджибекова по классу фортепиано профессора К.Сафаралиевой (1947 год), З.Джафарова является ученицей двух прославленных органистов И.А.Браудо и Л.И.Ройзмана. В 1951 году она завершила обучение в Ленинградской консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова в классе профессора И.А.Браудо. Этот выдающийся органист, талантливый педагог, обладающий энциклопедическими знаниями, воспитал большое

поколение органистов, которые возглавили национальные школы в разных республиках бывшего СССР. Свое дальнейшее образование З.Джафарова продолжила в Московской консерватории им. П.И.Чайковского по классу органа в качестве ассистента-стажера у другого известного органиста, выдающегося педагога – Л.И.Ройзмана. Все эти годы, насыщены яркими выступлениями на сценах Московской и Ленинградской консерваторий. По словам самой З.Джафаровой, она особенно любила музыку И.С.Баха, начиная от его маленьких фуг до крупных произведений (7).

В 1966 году азербайджанская органистка завершает обучение в Москве, представив сольную концертную программу в нескольких городах страны (Москва, Ленинград, Киев, Баку). По окончании ассистентуры-стажировки ею были получены квалификации педагога, солиста и исполнителя ансамбля. В 1969 году, дав концерт, состоявший из таких произведений как, Прелюдия и фуга с *moll* И.С.Баха, Вариации на тему И.С.Баха-Ф.Листа, «Интродукция и пассакалья» М.Регера, она получает звание доцента.

З.Джафарова неоднократно радовала бакинских слушателей своими концертными выступлениями в Большом зале консерватории как солистка и ансамблистка. Ее выступления записывались на радио и телевидении. Она стала исполнительницей позывных радиовещательной программы «Араз», а также органной партии музыки К.Караяева к кинофильму «Человек бросает якорь».

Большую часть своего времени З.Джафарова посвятила педагогической работе. С 1961 года по 1991 год она являлась бессменным руководителем класса органа в республике, который и был создан во многом благодаря ее усилиям. Ей приходилось внедрять в Азербайджане новый вид исполнительства и здесь свою роль сыграли ее личностные качества – глубокая и преданная любовь к инструменту, целеустремленность в решении поставленных задач, удивительно гармоничное

сочетание деловых качеств умного, интеллигентного человека и природной деликатности, мягкости.

За многолетнюю работу в качестве руководителя класса органа З.Джафарова выпустила около 100 органистов. Многие из ее выпускников преподают в БМА им. У.Гаджибейли, получили звания доцента, профессора. Среди них необходимо отметить Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, кандидата искусствоведения, заведующего кафедрой органа и клавесина, профессора Т.А.Якубову, профессора кафедры Р.А.Бабаеву, Заслуженную артистку Азербайджана, доцента кафедры Р.Н.Исмаилову (ныне работает в Германии), доцента кафедры, кандидата педагогических наук Н.Н.Абутидзе, доцента кафедры общего фортепиано Н.Н.Чумакову. С 70-х годов они активно совмещают педагогическую деятельность с концертными выступлениями по многим городам бывшего СССР и странам Европы. Т.Якубова и Р.Бабаева являлись солистами Союзконцерта (Москва). Некоторые воспитанники класса З.Джафаровой в настоящее время работают церковными органистами в различных странах мира: Ю.Габай и Р.Дуновец в США, Ю.Винникова в ФРГ. Ее ученик А.Горин является заведующим кафедрой органа и клавесина в музыкально-учебном заведении Тель-Авива (Израиль).

З.Джафарова относилась к органу как к живому существу, внушала своим ученикам особую преданность к этому инструменту. Она щедро делилась со своими воспитанниками знаниями, воспитывала вкус, прививала профессиональные навыки. «Она умела ненавязчиво направить нас по пути мастерства, всегда стремилась ярко и образно охарактеризовать каждый музыкальный фрагмент произведения, живо и увлекательно, с одним только ей присущим особым юмором указывала на «говорящую» специфику тех или иных фраз, интонаций, штрихов. И надо сказать, что мало кто из преподавателей умел или умеет так оживить, опоэтизировать в восприятии студента произведение, как это делала она, благодаря своей

удивительной музыкальности и богатству творческой натуры» (35, с.36), – вспоминает ее ученица, доцент, кандидат искусствоведения А.Заманова.

По словам другой ее выпускницы Т.Якубовой, З.Джафарова уделяла особое внимание технике органного прикосновения, четкости и рельефности фразировки, артикуляции. «Она часто утверждала, что динамика в органных произведениях достигается не переключением регистров, а благодаря постижению драматургии произведения и энергетическому импульсу, идущему от музыканта» (64).

Своим ученикам З.Джафарова привила понимание стилевых особенностей старинной музыки, интерес к произведениям, создаваемым в наши дни европейскими и азербайджанскими композиторами. В процессе работы она организовывала многочисленные концерты, демонстрирующие ее педагогическую практику. Многие из этих концертов были связаны с мероприятиями для различных подшефных организаций – школ, детских домов, научно-исследовательских институтов и др.

З.Джафаровой сделано большое количество переложений для органа с различными инструментами, используемыми в качестве методического материала в учебном процессе. Она является автором научных статей, методических разработок, а также программы для класса специального и факультативного органа (33). Свободно владея немецким языком, З.Джафарова перевела капитальный труд немецкого музыковеда и органиста Г.Келлера «Органное произведения И.С.Баха».

Педагогическая, исполнительская, научно-методическая, музыкально-общественная деятельность З.Джафаровой внесла неоценимый вклад в историю становления и развития азербайджанской органной культуры, открыв ее первую яркую страницу. Ученица двух выдающихся органистов И.А.Браудо и Л.И.Ройзмана, З.Джафарова унаследовала многие принципы их педагогической и исполнительской практики, которыми в дальнейшем она делилась со своими учениками. Своей

творческой деятельностью она заложила высокие традиции азербайджанской органной школы, которые блестяще продолжают выпускники ее класса, воспитывая новое поколение органистов.

1.2. Научно-педагогическая и творческо-пропагандистская деятельность азербайджанской органной школы

Возглавив почти полвека назад класс органа в АГК им. У.Гаджибекова, З.Джафарова подготовила плеяду талантливых специалистов, которые органично совмещают педагогическую работу с концертной деятельностью. На современном этапе национальная органная школа славится именами таких известных исполнителей, как Таира Якубова, Расима Бабаева, Рена Исмаилова, Ариф Мирзоев и др. Они с успехом выступают с концертами во многих странах, достойно представляя органное искусство Азербайджана далеко за его пределами.

На сегодняшний день, в течение последних 17 лет кафедре органа и клавесина возглавляет Заслуженный деятель искусств Азербайджана, кандидат искусствоведения, профессор Т.Якубова. Профессиональный музыкант, обладающий незаурядным исполнительским талантом, сопряженным с особым ощущением специфики органного звучания, она принадлежит к числу выдающихся представителей органной исполнительской культуры. Ее многогранная личность сочетает в себе способности блестящего исполнителя-органиста с широкой эрудицией, глубокими познаниями ученого-теоретика. Будучи опытным, высококвалифицированным музыковедом, Т.Якубова в течение многих лет преподает на кафедре теории музыки БМА им. У.Гаджибейли специальные курсы по истории гармонии и современной гармонии, соль-

феджио. Она превосходно совмещает артистическую увлеченность органистки с бесконечной влюбленностью в свое дело лектора-преподавателя и, при этом, невозможно определить доминирующее значение одного над другим.

В своей книге, посвященной исследованию органа, Т.Якубова приводит высказывание известного органиста и педагога И.А.Браудо. Это высказывание в полной мере характеризует деятельную и энергичную натуру Таиры-ханум: «...тот, кто стремится стать мастером исполнительского искусства, должен быть историком, т.к. произведения которые он исполняет, являются памятью о мыслях великих людей прошлого; он должен быть мастером теории, мастером музыкального произношения, синтаксиса и построения» (67, с.3-4).

Т.Якубова родилась в семье известного академика Ахада Якубова. Ее «музыкальная» биография началась в средней музыкальной школе им. Бюль-Бюля, которую она завершила в 1961 году по классу фортепиано (класс Р.И.Сирович, Н.Е.Егизаровой). С 1961 по 1966 годы она продолжила образование в Азербайджанской Государственной консерватории им. У.Гаджибекова по специальности музыковедение. После поступления в аспирантуру в Институт архитектуры и искусства АН Азербайджана, она была прикомандирована в Ленинград к профессору Ленинградской консерватории А.Дмитриеву, который стал ее руководителем по музыковедению. По воспоминаниям самой Т.Якубовой: «...Это был человек поистине энциклопедических знаний, большой человеческой и музыкальной культуры, прекрасно знающий и исполняющий мугамы» (29). В 1974 году прошла успешная защита диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Проблема тематизма и принципы его развития в современной азербайджанской музыке» (60).

В годы обучения в консерватории Т.Якубова параллельно начала заниматься органом, в классе профессора З.Джафаровой. «Орган меня захватил во время учебы в консерватории,

– говорит Т.Якубова, – незабываемым осталось в памяти посещение вечерней службы в кафедральном соборе Кембриджа, когда поехала в Англию по линии Бюро международного туризма...» (29). Это памятное впечатление 1962 года, а также обучение в классе такой неординарной и талантливой личности как З.Джафарова во многом определили дальнейшую судьбу музыканта. С 1970 года Т.Якубова начинает свою трудовую деятельность в АГК им. У.Гаджибекова ассистентом З.Джафаровой по классу органа, а также педагогом по музыкально-теоретическим дисциплинам.

С 1976 по 1982 годы Т.Якубова занимала должность декана историко-теоретического факультета. В 1984 году она была утверждена в звании профессора, с 1995 года – занимает должность заведующего кафедрой органа и клавесина БМА им. У.Гаджибейли. 16 сентября 2005 года ей было присвоено почетное звание Заслуженного деятеля искусств.

Начиная с первого сольного концерта, который был дан ею еще в студенческие годы в 1969 году, и по настоящее время Таира Якубова представила публике свыше 200 сольных органных концертов, а также многочисленные совместные выступления с камерным оркестром им. К.Караева и другими исполнителями. С 1978 года она активно гастролировала по всем городам постсоветского пространства. География ее концертов весьма обширна – от Прибалтики до Сибири. С 1985 по 1993 годы она вошла в качестве солистки в состав концертной организации – «Союзконцерт» (г. Москва). Как солистка Союзконцерта и Госконцерта она выступала во всех столицах республик и других городах, в том числе Закавказья, Средней Азии, России, Белоруссии, Молдавии, Украины, Прибалтики. И повсюду она завораживала слушателей своим особым прочтением авторского замысла, даром импровизации, широтой и разнообразием репертуара.

Т.Якубовой присуще стремление к постижению глубинной сути произведений как основной исполнительской цели,

концепционность драматургического решения в сочетании с естественным самовыражением, лирической интонацией. Ее исполнительское мастерство удивительно гармонично сочетает высокий интеллектуализм с тонкой одухотворенностью. А.Заманова вспоминает памятный эпизод из своей студенческой жизни, когда она впервые услышала игру Таиры-ханум: «...А потом зазвучало величайшее творение Баха – Фантазия Соль мажор, и неожиданно в холодной темноте стало совершаться чудо перевоплощения: вместе с ее первыми ликующе-энергичными звуками и солнечной тональностью в зал вошли Радость и Свет...

Великолепное, приводившее в восхищение исполнение заставляло вспомнить грандиозные купола, тяжелые арки и вековые башни церковных обителей и словно предвосхищало трепетно-восторженное чувство, которое испытываешь при встрече с Кельнским собором...» (38, с.40-41).

Баховская музыка стала для азербайджанской органистки мощным фундаментом всего ее «звукосозерцания». Полифонизм мышления, умение прослушать до конца каждый отдельный звук, любую фактуру в целом, способность насыщать содержанием, интонировать всю музыкальную ткань придает объемность и глубину любому сочинению в интерпретации Т.Якубовой. Как известно, творчество И.С.Баха представляет собой строгую конструктивно логическую философскую систему, одновременно создающую возможность для ярко эмоционального воплощения идей и состояний нашего времени. При всем строгом соблюдении канонов жанра, безупречном голосоведении и конструктивной логике, в игре Т.Якубовой наиболее впечатляющим оказывается то, что любые темы, любой конструктивный материал, как бы проходя сквозь сердце исполнительницы, всегда наполнены у нее глубоко личным, искренним чувством. Музыка обретает новое, удивительно свежее звучание, приближаясь к современности.

Т.Якубова участница различных фестивалей, симпозиумов, Дней культуры Азербайджана. В 1976 году она впервые участвовала на фестивале «Осенние мелодии», представив сольную концертную программу из произведений И.С.Баха. На концерте звучали хоралы, Прелюдия и фуга Es Dur, Фантазия G Dur, Токката и фуга d moll (69). После концерта профессор З.Джафарова так охарактеризовала игру своей воспитанницы: «Начинающая органистка, дававшая лишь третий филармонический концерт, тем не менее, привлекала добротной профессиональной подготовкой, уже складывающейся индивидуальностью. Она хорошо ощущает форму, у нее четкая артикуляция, тонкая фразировка...» (32).

Значительным событием в творческой биографии Т.Якубовой стало участие на международном фестивале 1984 года в Галле (Германия), посвященном памяти великого немецкого композитора Георга Фридриха Генделя. Памятным было и выступление 1986 года в концертном зале старинного Домского собора в Риге, где впервые в ее исполнении, сопровождаемым азербайджанским камерным оркестром под руководством Заслуженного артиста республики Н.Рзаева, прозвучала пятичастная Симфония для камерного оркестра и органа композитора Н.Мамедова (37). В 1988 году в Домском концертном зале в исполнении Т.Якубовой звучали «Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова, «Пассакалья и постлюдия» К.Караева и Шесть прелюдий Х.Мирзазаде. Концерты азербайджанской органистки знакомили рижскую публику с сочинениями азербайджанских композиторов, демонстрировали новые жанровые и колористические возможности органа, обусловленные спецификой национального искусства.

Т.Якубова удостоивалась высокой оценки немецких и голландских органистов в Веймаре, Эрфурте, Галле, Амстердаме и других европейских городах, где органное искусство обладает древними традициями. В 1975 году в Москве, в 1980 году в Тифлисе, в 1988 году в Веймаре (Германия) она про-

ходила курсы повышения квалификации в классах известных мастеров органного искусства XX века. В Веймаре азербайджанская органистка стажировалась у профессора Веймарской консерватории, заведующего органной кафедрой Рейнера Мария Бюме. Ее особенно поразили уроки импровизации, на которых ученики профессора показывали великолепное владение знаниями музыкальной формы, гармонии и полифонии, стилем. «Самое интересное, что импровизация задается в определенном стиле – допустим в стиле Баха, Мессиана или Генделя и так далее. Педагог дает задание, предъявляет ученику схему, стиль, и через пять минут вы должны исполнить произведение...» (28), – рассказывает Т.Якубова.

В 1989 году Т.Якубова – участница органных мастер-классов Лео Кремера в Риге, в 1991 году – органных мастер-классов Артуро Саккети в Алма-Ате. В 1994 году она приняла участие в мастер-классах органистов в Гетеборгском университете в Швеции, в 1996 и 1997 годах выезжала в Голландию на международные курсы органистов.

Обширный репертуар Т.Якубовой включает в себя огромное количество произведений западноевропейских классиков, а также опусы композиторов XX века, в том числе сочинения азербайджанских авторов. В ее исполнении звучат выдающиеся творения И.С.Баха, Д.Букстехуде, Г.Генделя, И.Пахельбеля, Дж.Фрескобальди, В.Любека, Ю.Ройбке, Р.Шумана, М.Регера, С.Франка, М.А.Шарпантье, Я.Сибелиуса, Ф.Пуленка, Д.Стенли, И.Альбрехтсбергера, а также К.Караева, Н.Аливердибекова, Х.Мирзаде, Н.Мамедова и многих других. Т.Якубова находится в постоянном обновлении органного репертуара, она открывает слушательской аудитории малоизвестные сочинения, делает оригинальные переложения для органа. Ей принадлежат органные транскрипции избранных произведений К.Караева.

Помимо выдающегося исполнительского дарования Т.Якубова является замечательным педагогом. Ее выпускники работают далеко за пределами Азербайджана, выступают на международных фестивалях, конференциях, мастер-классах, завоевывают различные призовые награды, премии. Ученица Таиры-ханум Джамиля Джавадова, участница международного конкурса в Дании, в настоящее время переехала в США. Она пишет докторскую диссертацию и концертирует по всей Европе. Две другие воспитанницы – Назакет Римази и Ирада Алиева – с успехом представляли азербайджанскую органную школу на международном семинаре старинной музыки в Испании (16). Закия Касимова преподает на кафедре органа и клавесина БМА им. У.Гаджибейли.

В 1990 году благодаря активной деятельности Т.Якубовой были открыты классы органа (как специальный предмет и факультатив) в специальной музыкальной школе им. Бюль-Бюля, Школе-студии при БМА им. У.Гаджибейли, а также в школе №35 им.Г.Шароева. При содействии фонда «Друзья культуры Азербайджана» в 1996 году Таира-ханум организовала конкурс органистов (председатель конкурса был приглашен из Украины). При ее непосредственной организации в БМА проводились концертные мероприятия с участием класса органа, посвященные юбилейным датам в истории азербайджанской музыки. В числе прочих назовем:

15 мая 2002 года – концерт, посвященный реставрации концертного органа в Большом зале БМА;

22 декабря 2002 года – концерт, посвященный 40-летию органного класса

28 июня 2003 года – концерт, посвященный 80-летию БМА;

12 мая 2004 года – концерт, посвященный юбилею З.Джафаровой;

16-17 декабря 2005 года – фестиваль, посвященный 120-летию У.Гаджибейли;

16 марта 2006 года – концерт, посвященный памяти З.Джафаровой.

Круг учеников класса профессора Т.Якубовой очень широк и разнообразен – учащиеся специальной музыкальной школы им. Бюль-Бюля, Школы-студии при БМА, студенты, аспиранты, ассистенты-стажеры. Несмотря на возрастные различия, на концертах класса они демонстрируют должный уровень профессионализма, виртуозное владение инструментом. Своим воспитанникам, и тем, кто делает только первые шаги в органном исполнительстве, и молодым музыкантам «со стажем», Т.Якубова сумела передать частицу творческого горения, подвижнического отношения к своему труду, так свойственные ей самой.

На протяжении всех творческих лет исполнительская и педагогическая деятельность Т.Якубовой тесно переплеталась с научно-исследовательской. Она является автором 30 научно-исследовательских и методических работ. Ей принадлежат научные статьи, направленные на изучение особенностей европейской и азербайджанской органной музыки, рассматривающие проблемы тематизма и гармонии современной азербайджанской музыки, статьи, посвященные творчеству выдающихся композиторов У.Гаджибейли, К.Караева, Ф.Амирова и других. Среди работ Т.Якубовой – «Исполнительские проблемы органных концертов Генделя» (61), «Искусство игры на органе» (62), «Принципы гармонического языка на основе органных произведений Букстехуде» (63). В 2004 году Т.Якубовой выпущена программа для студентов бакалавров и магистров БМА по специальности «орган» (10). В 2005г. Т.Якубова выпускает словарь, где на шести языках приводит расшифровку органных терминов (66).

В 2006 году азербайджанская органистка издала капитальный труд по истории и теории органного искусства – «Король инструментов» (67). Книга насыщена интересными историческими сведениями о возникновении и развитии

инструмента. Затрагивает особенности конструкции органа, представляет характеристику необходимых и наиболее общих для всех видов инструмента органных регистров, раскрывает диспозиции органов различных национальных школ. Этот систематизированный труд – «показатель больших знаний, широкой эрудиции автора», представляет собой уникальное «пособие, специальное руководство по устройству органа, предназначенное профессиональным музыкантам» (39). В 2011г. она издает учебник «К проблеме взаимосвязи теории и практики регистровой стилистики композиторов северогерманской школы» (68). Эта работа посвящена особенностям регистровки, и тем самым представляет собой неоценимый вклад в современную музыкальную литературу.

На кафедре органа и клавесина БМА, которую возглавляет Т.Якубова, работают высокопрофессиональные музыканты – исполнители и педагоги в одном лице, своеобразные индивидуальности, которые увлечены своей артистической и педагогической деятельностью. С тех пор, как историю национальной органной культуры открыла З.Джафарова, в Азербайджане ведущее место в этой профессии традиционно принадлежит именно женщинам.

Яркость дарования, гармоничное сочетание интеллектуального и эмоционального начал отличает самобытный творческий облик азербайджанской органистки Р.Бабаевой. Ее исполнительской манере присущи артистизм, чувство содержания и формы исполняемого произведения, строгий вкус в подборе красок регистровой палитры, виртуозность и верная эмоциональная прочувствованность. К числу исполнительских «секретов» органистки можно отнести и высокую культуру звука. В момент выступления Р.Бабаевой уже само звучание способно увлечь слушателя, даровать эстетическое наслаждение.

Будучи ученицей выдающихся музыкантов и педагогов З.Джафаровой и Л.Ройзмана, Р.Бабаева восприняла лучшие

традиции школы каждого из своих известных педагогов. В 1973 году она закончила АГК им. У.Гаджибекова по двум специальностям: фортепиано (класс доцента Т.Касимовой) и орган (класс Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, профессора З.Джафаровой). С 1981 по 1983 годы Р.Бабаева являлась ассистентом-стажером Московской Государственной консерватории им. П.Чайковского в классе Заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Л.Ройзмана (специальность – орган). Вспоминая студенческие годы Р.Бабаева отмечает: «Учиться в таком знаменитом учебном заведении было для меня огромным творческим счастьем. Учаась в классе Л.И.Ройзмана, я неоднократно выступала с сольными концертами в Большом и Малом залах Консерватории, а также принимала участие в его классных концертах» (2).

Новая встреча с российским профессором произошла в 1988 году, когда азербайджанская органистка проходила в его классе курсы повышения квалификации. В знак успешного и высоко результативного завершения курсов Р.Бабаева была поощрена проведением ее сольного концерта в Малом зале Московской консерватории им. П.Чайковского.

Исполнительская деятельность Р.Бабаевой началась еще в студенческие годы. Будучи студенткой Азербайджанской консерватории, она дважды выезжала в 1973 году на концерты в Киев и Новосибирск. С 1974 года она стала постоянной солисткой Азгосфилармонии им. М.Магомаева, в 1985 году ее включили в гастрольный план бывшего СССР, в 1989 году Р.Бабаева в числе немногих азербайджанских исполнителей вошла в Союзконцерт и Госконцерт. С момента открытия в Баку в 1991 году Зала камерной и органной музыки она приглашена на работу в качестве солиста и организатора всех концертов, проводимых в этом зале.

За долгие годы своей исполнительской деятельности Р.Бабаева успешно выступала с сольными концертами во многих городах: Москве, Минске, Горьком, Ульяновске, Казани,

Астрахани, Алма-Ате, Саратове, Томске, Иркутске, Кемерово, Уфе, Барнауле, Кишиневе, Тбилиси, Таллине, Тарту, Вильнюсе, Фрунзе.

В обширном репертуаре азербайджанской органистки представлены произведения композиторов И.Пахельбеля, Д.Букстехуде, Г.Персела, И.С.Баха, В.Моцарта, Ц.Франка, Ф.Мендельсона, М.Регера, Р.Шумана, А.Алена, П.Хиндемита, О.Мессиана, М.Дюпре, В.Адигезалова, А.Ализаде, Э.Дадашевой и многих других. Р.Бабаева выступала как с сольными концертными программами, так и в ансамбле с другими исполнителями, совместно с камерным оркестром им. К.Кареева, детским хором «Атиква», Азербайджанской Государственной капеллой. С Азербайджанским Государственным симфоническим оркестром им. У.Гаджибейли ею были сыграны концерты Г.Генделя, Д.Стенли, К.Зарина, Ф.Пуленка.

Концерты Р.Бабаевой всегда проходят на высоком профессиональном уровне, вызывают активное сопереживание слушательской аудитории. Тщательно продуманный план исполнения, отработанность всех деталей и нюансов музыкального текста составляют надежную основу вдохновенного, почти «импровизационного» музицирования, искреннего высказывания. Чтобы ни играла Р.Бабаева – сочинения азербайджанских композиторов или европейских авторов, современные опусы или старинную музыку, – как бы ни были разнообразны стилевые приметы ее репертуара и, соответственно, художественные средства воплощения авторского замысла, можно всегда узнать ее неповторимый исполнительский «голос».

Р.Бабаева привлекалась к участию в мероприятиях, представляющих азербайджанскую музыкальную культуру за пределами нашей страны. Перечень музыкально-общественных событий, в которых приняла участие азербайджанская органистка разнообразен и широк. Приведем некоторые из них:

- 1986 год – участница фестиваля «Закавказская осень» в Тбилиси;
- 1987 год – участница концерта, посвященного 50-летию Ярославской филармонии; член комиссии органного исполнительства в Киеве;
- 1988 год – участница органных мастер-классов, проводимых в Пицунде немецким музыкантом Лео Кремером;
- 1989 год – участница органных мастер-классов Лео Кремера в Риге; участница концерта, посвященного дням культуры Азербайджана в Ленинграде (Санкт-Петербурге);
- 1991 год – участница органных мастер-классов итальянского органиста Артуро Саккети в Алма-Ате;
- 1992 год – поездка с ученицей Т.Якубовой – Дж.Джавадовой на международный конкурс органистов в Данию, в город Оденса;
- 1994 год – участница мастер-классов для органистов в Гетеборгском университете в Швеции;
- 1995 год – участница фестиваля, посвященного году женщин, проводимого по линии ЮНЕСКО;
- 2004 год – участница международных курсов органистов в Гетеборгском университете в Швеции;
- 2005 год – член жюри первого международного конкурса органистов им. В.Кикты, проходившем в Москве;
- 2005 год – участница двух концертов Пленума органных произведений азербайджанских композиторов;

За активную деятельность в области органного искусства, исполнительства, за пропаганду произведений азербайджанских композиторов для органа Р.Бабаева была удостоена Благодарственных писем (Кишиневская филармония, Азербайджанский фонд Культуры). В 2005 году ею получена Грамота федеральной национальной культурной автономии азербайджанцев России за участие в первом международном конкурсе

органистов Валерия Кикты. С 1995 по 1997 годы Р.Бабаева являлась исполнительным директором благотворительного фонда БЮТА (Бизнесмены юным талантам Азербайджана). С 1997 по 1999 годы азербайджанская органистка приглашена на работу в Турцию, в консерваторию и оперный театр города Мерсин.

Свою исполнительскую, музыкально-общественную деятельность Р.Бабаева успешно сочетает с педагогической работой. С 1974 года она работает концертмейстером на кафедре духовых и ударных инструментов в АГК, с 1986 года начинает свою педагогическую деятельность на кафедре специального фортепиано по специальности орган. С 2001 года Р.Бабаева занимает должность профессора кафедры «Орган и клавесин» БМА им. У.Гаджибейли.

Благодаря ответственному, добросовестному, серьезному отношению к своей работе, большому трудолюбию, творческой увлеченности и любви к своему делу Р.Бабаева завоевала авторитет среди преподавателей и студентов Музыкальной Академии. Человек самоуглубленный, она исключительно требовательна к себе, никогда не останавливается на достигнутом, стараясь познать и открыть для себя новое. В этот процесс она вовлекает своих учеников, которые после окончания ее класса успешно работают в различных музыкальных заведениях Азербайджана и за его пределами.

За годы своего преподавания Р.Бабаева воспитала большое количество учеников. Среди них дипломанты и лауреаты конкурсов органистов: Т.Керимова, Н.Алиева, С.Беглярбекова, Р.Юсупова.

На Первом Республиканском конкурсе органистов Т.Керимова стала лауреатом II премии, Н.Алиева – дипломантом конкурса. Обе в настоящее время работают по специальности в Америке.

Впервые в истории органного исполнительства Азербайджана ученики Р.Бабаевой стали лауреатами Международного

конкурса органистов им. В.Кикты, проходившем в Москве в 2005 году. С.Беглярбекова была названа лауреатом IV премии, а также получила специальный диплом за лучшую интерпретацию обязательного произведения Валерия Кикты. Р.Юсупова была удостоена диплома этого международного конкурса.

Творческое исполнительское умение и навыки, накопленные знания и опыт Р.Бабаева щедро разделяет со своими студентами, ассистентами-стажерами. Энтузиазм, энергия, максимальная отдача сил характеризуют все сферы творческого облика азербайджанской органистки и способствуют успеху не только ее собственных сольных выступлений, но и концертов учеников ее класса.

Помимо исполнительской, музыкально-общественной, преподавательской деятельности Р.Бабаева всегда уделяет внимание учебно-методической работе. Ею сделаны переложения для органа отдельных произведений европейских авторов, а также написаны методические работы. В 2005 году она опубликовала следующие труды:

- «Органное произведение Ц.Франка» (проблемы, традиции и интерпретации) (21);

- «Характерные черты творческого мышления Н.Регера на примере его органного сочинения» (22);

- «Органное творчество Ф.Листа» (23);

В 2007 году у Р.Бабаевой вышли 2 учебных пособия для органистов-студентов и педагогов:

- «Проблема исполнительства в органном искусстве» (25);

- «Основы органной pedalной техники» (24);

В учебных пособиях азербайджанской органистки рассматриваются многие важные проблемы органного исполнительства, в том числе проблемы артикуляции, фразировки, агогики, звукоизвлечения, метро-ритмической организации, темпа и pedalной техники.

Творческая личность Р.Бабаевой – многогранна. Ее наиболее примечательные черты можно сформулировать следующим образом: верность традициям в самом высоком значении этого слова, преданное и самоабвенное служение искусству.

Азербайджанскую органную культуру на современном этапе достойно представляет Заслуженная артистка Азербайджана, одаренная и творчески активная органистка Р.Исмайлова. Ее заслуги в развитии азербайджанской органной школы значительны. Она не только блестящий исполнитель, демонстрирующий отличное владение техникой и чувством стиля, но и талантливый редактор-составитель сочинений для органа, опытный педагог и разносторонний музыкально-общественный деятель-пропагандист.

В 1974 году Р.Исмайлова завершила обучение в АГК им. У.Гаджибекова в классе профессора З.Джафаровой (класс фортепиано – проф. А.Алескерова). С 1983 по 1986 годы она проходила ассистентуру-стажировку при Московской Государственной консерватории им. П.Чайковского в классе профессора Л.И.Ройзмана по специальности орган. В 1989 году она являлась участницей мастер-курсов профессора Лео Кремера в Таллине. Восприняв лучшие заветы своих известных педагогов-наставников, Р.Исмайлова сформировалась в яркую творческую личность, сумевшую достичь на избранном пути поразительных результатов.

Артистическая судьба азербайджанской органистки началась в 70-е годы и продолжается в настоящее время. На сегодняшний день география ее концертов охватывает многие города музыкального мира, в том числе Баку, Москву, Ригу, Минск, Ярославль, Нижний Новгород, Берлин, Кельн, Альтенберг и др. В 1984, 1985, 1986 и 1989 годах Р.Исмайлова представила сольные концерты в Малом и Большом Залах Московской Государственной консерватории.

В сентябре 1984 года газета «Вышка» писала о том успехе, который сопутствовал концертному выступлению аспи-

рантки Московской консерватории Р.Исмаиловой. Два отделения концерта включали в себя произведения А.Вивальди, И.Баха, И.Брамса, О.Мессиана, Ф.Ализаде и других композиторов. «Неординарность» этого выступления, по мнению прессы, заключалась в том, что «впервые на таком «серьезном» музыкальном инструменте, как орган, она весьма удачно исполняла джазовые композиции Оскара Питерсона» (54).

В качестве итога завершения ассистентуры-стажировки по классу органа профессора Л.И.Ройзмана азербайджанская органистка дала сольный концерт в Малом зале Московской консерватории. Нарушая установленную традицию отчетного выступления, Р.Исмаилова построила программу своего концерта исключительно на произведениях, созданных современными композиторами за период последнего десятилетия. Старший научный сотрудник Музея музыкальной культуры имени М.И.Глинки, Н.Милешина отметила, что подобная трактовка репертуара в исполнительской практике органистов Московской консерватории встречается впервые (48). Программа концерта была составлена из сочинений композиторов Москвы, Латвии и Азербайджана. В исполнении Р.Исмаиловой прозвучали «Импровизация» на имя «Ален» Айварса Калейса, «Ин кроче» для виолончели и органа Софьи Губайдулиной (с участием Заслуженного артиста РСФСР Владимира Тонха), мугам «Баяты-Шираз» Назима Аливердибекова, Фантазия Франгиз Ализаде. В этом концерте впервые в Москве были исполнены также «Постлюдия памяти Кара Караева» Джалала Аббасова, «Пассакалья» на тему латышской народной песни «Вей, ветерок» Р.Ермакса и Концерт для органа соло «Песнопения миру» П.Васкса.

Рецензенты писали после этого концерта о Р.Исмаиловой как о музыканте со сложившимся индивидуальным почерком, отличительной особенностью которого является особая импровизационная манера исполнения. Неслучайно, в программу

концерта в большинстве вошли сочинения импровизационных жанров.

В 1987 году в Москве состоялся сольный концерт Р.Исмаиловой в Музее им. М.И.Глинки. Согласно мнению рецензентов, в ее исполнении по-новому, «благодаря своеобразному стилю игры» (49), прозвучали Концерт А. Вивальди-Баха и Фантазия Г. Дур Баха. В программу концерта вошли также сочинения Н.Мамедова, Н.Аливердибекова, Ф.Ализаде, Г.Рзаева, Дж.Михайлова и П.Васкса. Р.Исмаилова продемонстрировала свободное владение разнообразными тембрами и динамическими ресурсами органа, неожиданное решение задач регистрового плана. В сочинении «Мугам Чаргях» Г.Рзаева «игра органа невольно напоминала игру азербайджанских духовых инструментов в сопровождении бубна» (49).

Интереснейшая черта дарования Р.Исмаиловой – это точность и верность интерпретации, умение словно сфокусировать психологическое состояние, довести его до предельного напряжения, убедительно выстроить, «срежиссировать» музыкальную композицию. Великолепно ощущая природу инструмента, обладая виртуозной мануальной и педальной техникой, она воссоздает атмосферу движения, наполненного током живого чувства, покоряющего искренностью. При этом органистка проявляет тенденцию к укрупнению формы, нередко отказываясь от подчеркнутой детализации, причем эмоционально-драматическое начало у нее превалирует. Преодоление технических сложностей не заслоняют собой главного, а именно стремления донести до слушателя замысел композитора.

В 1986, 1987, 1988 годах Р.Исмаилова приняла участие на фестивале Органной и камерной музыки в Юрмале (Латвия). Фестивали органной музыки проводились на общественных началах по инициативе композитора и органиста Р.Ермака и музыковеда И.Грауздзыни. Основной своей целью организаторы считали пропаганду современной органной музыки. Р.Исмай-

лова выступала в дни фестивалей с сольной программой. «Нас восхищают ее настойчивость и неустанность в деле пропаганды советской органной музыки, – отмечал в 1988 году Р.Ермак по поводу концертов азербайджанской органистки. – Подкупают яркая пластичность, исполнительский темперамент и обаяние молодой артистки» (55).

В 1990 году состоялся сольный концерт Р.Исмаиловой под сводами Домского собора в Риге по приглашению Союза композиторов Латвии. В ее исполнении в Домском концертном зале прозвучали сочинения И.С.Баха, О.Мессиака и музыка современных композиторов Азербайджана и Латвии.

Азербайджанская органистка регулярно выступала с концертами в Большом Зале БМА им. У.Гаджибейли и Зале камерной и органной музыки «Кирха». Р.Исмаилова является организатором различных оригинальных музыкальных проектов – цикла концертов «Орган вчера и сегодня», концертов немецкой, норвежской, финской, французской и английской музыки.

С 2006 года Р.Исмаилова проживает в Германии, в городе Кельн. За последние годы ею даны сольные концерты в Кельне, в Домском соборе в Альтенберге. На всех концертах она исполняла сочинения западноевропейских и азербайджанских композиторов, в том числе И.С.Баха, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, О.Мессиака, Г.Форе, А.Гильмана, В.Адигезалова, С.Ибрагимовой, Ф.Бадалбейли и др.

В богатую творческую биографию Р.Исмаиловой входят также «совместные» выступления с Государственным камерным оркестром Азербайджана им. К.Караева под управлением Народного артиста республики Н.Рзаева, с другими ведущими солистами современности – Заслуженным артистом России В.Тонха, Народными артистами Азербайджана Ф.Касимовой, Х.Касимовой, С.Ганиевым, Заслуженными артистами Ч.Мамедовым, А.Манафлы, Р.Абдуллаевым. В Германии азербай-

джанская органистка выступает в ансамбле с немецкой певицей (сопрано) Ангеликой Мюллер.

За активную концертную деятельность Р.Исмайлова получила в 2000 году звание «Заслуженный артист Азербайджана».

В 2008 году Р.Исмайлова выпустила компакт диск «East – West». Компакт диск, включает в себя 2 диска:

1) «Азербайджанская органная музыка»

2) «Европейская органная музыка»

При записи все произведения были исполнены на немецком органе фирмы «Schulte» в церкви Святого Йозефа в Кельне.

Азербайджанская органная музыка занимает особое место в репертуаре Р.Исмайловой. Она является первым исполнителем целого ряда органных сочинений азербайджанских композиторов:

Н.Аливердибеков	«Баяты-Шираз» Музыкальные картинки «Ичери Шехер»;
Н.Мамедов	«Соната-мугам» Симфония №3 для органа и струнного оркестра
Ф.Ализаде	«Фантазия» для органа
С.Ибрагимов	Пять пьес на народные темы для альта и органа Пять пьес на народные темы для скрипки и органа Концерт для органа и камерного оркестра
Э.Дадашева	«Постлюдия памяти В.Мустафазаде» Вариации на азербайджанскую народную песню «Сусен сямбюль»
А.Ализаде	«Muğam sədaları» «Старый ханенде» «Диалог» для скрипки и органа
В.Адигезалов	«Мугам-фантазия»
Э.Фель	Три пьесы
И.Мирзоев	Соната
Н.Миришли	Два офорта

А.Дадашев	«İncilər»
Э.Мансуров	«Мугам-дестгах»
С.Алескеров	Азербайджанская народная песня «Бэрибах»
Ф.Гусейнов	Соната «Ритуалы»
Дж.Аббасов	«Постлюдия памяти К.Караева»
Г. Рзаев	Мугам «Чаргах»
Р. Гасанова	«Гасида»

Исполнитель-органист, в силу специфики этого обладающего огромными возможностями инструмента, вторгается в сам творческий процесс рождения музыки, становится соавтором композитора, во многом определяя судьбу произведения, его успех. Многие произведения для органа азербайджанские композиторы создавали в тесной творческой связи с Р.Исмаиловой. В.Адигезалов отметил, что Р.Исмаилова «снискала уважение в нашей среде и тем, что активно участвует в создании азербайджанской органной музыки, помогает нам советами в поисках форм, подсказывает тематику. И что особенно вдохновляет – эти произведения наряду с классической органной музыкой она затем широко пропагандирует в стране» (50).

В 2000 и 2001 годах под редакцией Р.Исмаиловой были изданы два тома – «Органная музыка азербайджанских композиторов». В первый том вошли три произведения – «Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова, «Мугам-фантазия» В.Адигезалова и «Muğam sədaları» А.Ализаде. Каждое из этих произведений воплощает импровизационную сущность мугамной мелодики. Во второй том включены «Постлюдия памяти К.Караева» Дж.Аббасова, Соната И.Мирзоева, «Два офорта» Н.Миришли, Соната «Ритуалы» Ф.Гусейнова. Все эти произведения, использующие современную технику письма, дают исполнителям большую свободу в выборе средств выражения: эффектов регистровки, тембрового колорирования, штрихов, яркой артикуляции. Следует отметить, что вышеперечисленные произведения этих двух сборников, кроме «Баяты-Шираз» Н.Аливерди-

бекова и «Постлюдия памяти К.Караева» Дж.Аббасова, были посвящены Р.Исмаиловой авторами.

Одновременно с исполнительской деятельностью, Р.Исмаилова с 1987 по 2005 год преподавала в классе органа в БМА им. У.Гаджибейли. С 1994 года – она доцент кафедры «Орган и клавесин». За годы преподавания в стенах БМА Р.Исмаилова воспитала большое количество азербайджанских органистов, среди которых имеются дипломанты и лауреаты конкурсов, участники международных фестивалей органной музыки. За успехи в педагогической работе она награждена Почетной грамотой Министерства образования Азербайджана.

Р.Исмаилова является активным музыкально-общественным деятелем, представляющим азербайджанскую культуру за пределами страны. В 1987 году она вошла в состав организационной комиссии по органному исполнительству в Киеве, в 1991 году – участник Международного фестиваля и конференции «Орган вчера и сегодня» в Нижнем Новгороде, в 1992 году – участник международного семинара «Женщины в условиях трудового базара» в Риге, в 1994 году – выехала с благотворительной миссией в Германию с группой ребят – беженцев из Нагорного Карабаха.

Проживая в Германии, она успешно занимается концертной деятельностью, активно пропагандируя азербайджанскую композиторскую школу. Серьезный музыкант, обладающий яркой индивидуальностью, Р.Исмаилова самоотверженно служит искусству, активно участвуя в музыкальной и культурной жизни общества.

Подлинный артистизм, профессионализм и осмысленность исполнения, проникновение во все детали музыкального текста, гибкая и точная реакция на авторские указания – таковы творческие и педагогические качества личности Нелли Абутидзе. Прекрасный педагог и сольный интерпретатор, она проявляет себя и в качестве тонкого партнера-ансамблиста. Каждое исполнение органистки отмечено максимальной твор-

ческой отдачей. Ей присуща силовая, мужественная манера игры, хорошая техническая оснащенность, сдержанность и сосредоточенность выражения.

Ученица З.Джафаровой, Н.Абутидзе окончила в 1979 году АГК им. У.Гаджибекова. В 1989 году она завершила аспирантуру НИИ Художественного Воспитания Академии Педагогических наук города Москвы и защитила кандидатскую диссертацию, получив степень кандидата педагогических наук. Н.Абутидзе автор многочисленных научных статей, в которых исследуются различные проблемы музыкальной педагогики. Научно-исследовательскую деятельность, она органично совмещает с педагогической работой в должности доцента – в Азербайджанском Государственном Педагогическом Университете на кафедре «Методика преподавания на музыкальных инструментах» (с 1982 года), в Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли на кафедре «Орган и клавиесин» (с 1997 года).

Начиная со студенческих лет, Н.Абутидзе ведет активную концертную деятельность. Она регулярно выступала с сольной концертной программой в Большом Зале БМА, Зале камерной и органной музыки «Кирха». В ее интерпретации звучали произведения различных стилей и эпох: музыка И.С.Баха и романтиков, современных европейских и азербайджанских композиторов. В репертуарный список Н.Абутидзе входят: прелюдии и фуги, хоралы Д.Букстехуде; прелюдии, токкаты, фантазии И.Пахельбеля; хоральные прелюдии, прелюдии и фуги, фантазии, токкаты И.С.Баха; хоралы, полифонические циклы Ц.Франка и И.Брамса; сонаты Ф.Мендельсона, фуги Р.Шумана, «Медитации» О.Мессиана, прелюдии К.Караева и полифонические пьесы В.Кикты. Участник пленумов Союза композиторов Азербайджана, Н.Абутидзе впервые исполнила органную поэму «Ithaf» С.Ибрагимовой, также, впервые в Баку ею была исполнена органная пьеса А.Мирзоева – «Сарабанда принцессе Диане».

Высокое профессиональное мастерство, чарующая ансамблевая культура проявляются в совместных концертных выступлениях Н.Абутидзе с Государственным камерным оркестром Азербайджана им. К.Караева (художественный руководитель Н.Рзаев), Государственной капеллой Азербайджана (художественный руководитель Керимова), хором мальчиков консерватории (художественный руководитель З.Исмаилова). Гибким ансамблистом она проявила себя в совместных концертах с А.Алиевым (скрипка), Т.Аслановым (альт), Э.Искендеровым (виолончель), Ф.Мамедовой (вокал). Ценной особенностью этих выступлений всегда являлось гармоничное сочетание ярких дарований исполнителей – взаимодополняющих друг друга, умеющих подчинить себя высшей цели ансамблевого единства, не жертвуя при этом особенностями индивидуального ощущения музыкального образа.

На фестивале искусств СССР в 1983 году, который проходил на Украине, Н.Абутидзе представляла азербайджанскую органную школу в качестве солистки и концертмейстера Народного артиста Азербайджана Лютфияра Иманова. За успешное выступление азербайджанская органистка была удостоена Почетной грамоты Министерства культуры Украины.

Н.Абутидзе приняла участие в органных мастер-классах в Казахстане (1989 год), в Голландии (1997 год). В 1997 году она была участницей фестиваля Баховской органной музыки, который проходил в Амстердаме (Голландия).

Художественная и техническая зрелость, достигнутые Н.Абутидзе на сегодняшний день, ставят азербайджанскую органистку в один ряд с лучшими представителями органного исполнительского искусства.

История азербайджанской органной музыки неразрывно связана с творческой деятельностью известного композитора-полифониста, концертирующего и церковного органиста Арифа Мирзоева. Ученик Кара Караева, он всегда остается верным заветам великого наставника, который передал ему

блестящие навыки синтеза западного и восточного мелоса, основы полифонической техники письма. В дальнейшем свое композиторское и исполнительское мастерство А.Мирзоев совершенствовал в стенах Московской Государственной Консерватории им. П.Чайковского. На сегодняшний день азербайджанский композитор проживает в Германии, ведя активную творческую, исполнительскую и общественную деятельность. Сам А.Мирзоев отмечает следующее: «Каждым своим новым произведением, выступлением я стремлюсь донести до слушателей всех стран и народов богатство азербайджанской музыкальной культуры; все мои произведения питаются родными национальными истоками. Для меня памятна каждая встреча с родиной, признательность соотечественников» (43).

Музыка талантливого азербайджанского композитора и органиста-импровизатора достаточно органично интегрируется в музыкально-концертную и общественную жизнь западноевропейской страны, богатой своими музыкальными и культурными традициями. Внушительен послужной список А.Мирзоева. Он является обладателем международной медали «Наследники Иоганна Себастьяна Баха» (Германия, Баххауз, Айзенах, 1994 г.), почетным членом Нового международного общества имени И.С.Баха (Германия, Лейпциг, 1994 г.), дважды номинантом на Государственную премию России за 2000 и 2002 годы, членом Европейской ассоциации композиторов-органистов (2006 г.). В число почетных членов вошли такие выдающиеся органисты мира, как Артуро Сакетти (Италия), Мари Клер Ален (Франция), Оливье Лятри (Германия), Ультрих Бемэ (Германия) и др. Ассоциация органистов координирует деятельность европейских органистов, организует концерты, органные фестивали, мастер-классы для молодых органистов в разных странах мира.

Исполнительская деятельность А.Мирзоева включает его выступления в качестве органиста и пианиста. Только за

последние годы им был дан целый ряд блистательных концертов. Особенно насыщенным был 2004 год – юбилейный год для А.Мирзоева, отметившего свое 60-летие. В Евангелической церкви святого Иоанна – «Иоханнес Кирхе» – в западногерманском городе Фульде композитор провел первое в его творческой жизни органное сопровождение воскресной службы с хором прихожан. А.Мирзоев стал одним из первых композиторов и органистов мусульманского происхождения, выступившем в храме другой религиозной конфессии. В течение последних лет азербайджанский органист сыграл ряд интересных воскресных церковных служб в католических и евангелических церквях нескольких небольших городов административного края города Фульда (17).

В 2004 году прошли органные концерты А.Мирзоева в католической церкви Лаутербаха, в концертном зале средневекового университета «Аула» в Фульде, где во втором отделении звучали классические органные сочинения западноевропейских мастеров. Азербайджанский органист исполнил произведения И.С.Баха, Г.Ф.Генделя, собственные органные сочинения с известной в Германии вокалисткой Ириной Шамо. «Что касается органного исполнительства, – говорит сам композитор, – то я стараюсь пополнять свой репертуар новыми, неизвестными бывшим советским органистам, церковными органными сочинениями И.С.Баха, что является собой целый клад бесценной музыки». (17) Среди лучших выступлений последующих лет, согласно мнению самого А.Мирзоева, концерты в зале «Медиана» в Фульде, в Кельне в рамках недели азербайджанского искусства, посвященной Дню образования Азербайджанской Демократической Республики, а также концертные выступления в Баварии (Бад-Киссингене), Майнце, в Российском культурном центре Брюсселя.

В 2004 году А.Мирзоев, получив приглашение от президента Нового Международного Общества имени И.С.Баха, профессора теологии Лейпцигского университета, доктора

Мартина Берцальдта, принял участие в Международном конгрессе патриотов музыки И.С.Баха. На этом конгрессе азербайджанский музыкант выступил с докладом о совершенствовании работы по пропаганде музыки Баха в разных странах мира. В заключении пленарного заседания А.Мирзоеву были вручены в дар две партитуры малоизвестных кантат Баха и компакт-диск его «45 органных хоралов». Другим важным событием этого года стало участие композитора на Международном фестивале «Бах мюзик-фест», проходившем в Гамбурге с 30 октября по 7 ноября.

В числе ярких событий 2006 года в творческой биографии А.Мирзоева – участие в I Международном форуме деятелей культуры азербайджанской диаспоры, проходившем в Анталии. В мае 2007 года А.Мирзоев был приглашен на торжественное открытие нового музея-квартиры И.С.Баха, приуроченное к 100-летию знаменитого «Баххауза».

Осенью 2007 года А.Мирзоев провел сольный органный концерт в крупнейшей католической церкви города Фульда – «Элизабет кирхе». Наряду с великими произведениями И.С.Баха – «Токката, Адажио и Фуга C Dur», «Фантазия g moll», он впервые в Германии в собственной авторской интерпретации исполнил свою знаменитую сольную «Органную симфонию памяти И.С.Баха». Доктор филологии, церковный органист католической церкви города Хаймбах, Вольфганг Зуханек, в своей рецензии на этот концерт, отметил, что А.Мирзоев может не только сочинять изумительную музыку, но и «с неисчерпаемой фантазией импровизировать за органом и фортепиано, давать высококвалифицированные уроки ученикам и студентам по теории, гармонии и полифонии, анализу формы и истории восточной и западной музыки» (41).

В рамках концертного проекта авторской презентации «Органной симфонии памяти И.С.Баха» А.Мирзоев провел в 2008 году органные концерты в США, Германии, Азербайджане и других европейских странах. Концертные выступления

А.Мирзоева всегда серьезны, содержательны, они вызывают заинтересованное к себе отношение и имеют живой общественный резонанс. Его богатая интуиция помогает найти эмоциональный и психологический ключ к художественному целому, «крупным планом» подать яркое индивидуальное начало, скрытое в каждом органном опусе.

Многогранное творческое наследие А.Мирзоева включает в себя органные сочинения, фортепианные и оркестровые опусы, камерно-инструментальные ансамбли и произведения для отдельных струнных инструментов, а также эстрадные и джазовые композиции. Он автор сонат для скрипки и фортепиано, «Струнного квартета памяти отца», фортепианного цикла «24 прелюдии», «Джазового концертино для двух роялей», посвященного Вагифу Мустафазаде, «Симфонического монолога» для оркестра, траурной мессы «Январские страсти», «Органной симфонии памяти И.С.Баха» и многих других сочинений.

А.Мирзоев получил признание в музыкальном мире как основоположник азербайджанской религиозно-мемориальной органной и полифонической музыки. Многие сочинения азербайджанского музыканта возникли как своего рода отклик композитора – гражданина на трагические события современности. Таковы: «Колыбельная детям Карабаха», «Колыбельная – сицилиана детям Дамблейна», «Поминальная хоральная прелюдия жертвам подлодки «Курск», «Сарабанда принцессе Диане». Органная пьеса «Колыбельная – сицилиана детям Дамблейна» была посвящена памяти шестнадцати детей-школьников и их учительницы, расстрелянных террористом в маленьком шотландском городке Дамблейн. Это произведение написано А.Мирзоевым по заказу шотландского органиста Майкла Колла, оно исполнялось в ходе проведения мемориальной литургической службы в Дамблейне в присутствии Королевы Великобритании Елизаветы Второй и Принца Великобритании Чарльза Уэльского (42).

Памяти жертв январской трагедии А.Мирзоев создал траурную мессу «Январские пассионы» для хора, органа, симфонического оркестра и двух народных солистов. «Январские пассионы» – это произведение «с невероятно трагическим звучанием эффекта сочетания плачущего певца-ханэнде и скорбно звучащей кеманчи с европейским хоралом, органом и симфоническим оркестром «позднего немецкого барокко»» (43).

Подлинное международное признание пришло к азербайджанскому композитору после сочинения им к 300-летию юбилею И.С.Баха, в 1984 году, знаменитой «Органной симфонии памяти И.С.Баха». Она впервые прозвучала в 1986 году в Киеве, а затем в Концертном Зале им. П.Чайковского в Москве и в Большом зале филармонии в Петербурге, в Минске, Таллинне, Калининграде, в соборе святого Матиаша в Будапеште, где в свое время играл великий Ф.Лист.

В июне 2007 года в Большом зале Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли, на второй день съезда композиторов, прошла премьера нового музыкального сочинения А.Мирзоева «Молитвы печали Великому президенту» для скрипки и органа. Это произведение было написано в 2004 году с целью увековечить память об общенациональном лидере азербайджанского народа Гейдара Алиева. Партитура сочинения была подарена президенту Азербайджана Ильхаму Алиеву во время встречи с азербайджанской диаспорой Германии. В Берлине состоялась устная договоренность о мировой премьере этого сочинения в программе концертов Съезда композиторов Азербайджана.

Приведем слова самого автора о его новом произведении: «Для воплощения нового мемориального проекта я избрал только два инструмента – мощный церковный орган и виртуозную скрипку, передающую тончайшие эмоции человеческой души. Композиция построена на консервативных мусульманских традициях шиитской ритуальной культуры древних

песнопений и плачей, встречающихся в обрядах традиционного Махаррама... Я написал это произведение, находясь под впечатлением во время трансляции по телевидению похорон президента Гейдара Алиева. Передо мной была картина скорби миллионов людей, провожающих великого вождя в последний путь...» (27).

Произведение А.Мирзоева состоит из пяти частей: I «Эхо – портрет президента», II «Молитва», III «Лирическое отступление», IV «Молитва», V «Мемориальная ария». В музыке III части композитор использовал в партии органа мелодию азербайджанской народной песни «Küçələgə su səpmişəm». В V части, в заключительной молитве, текст католического гимна «Ave Maria» положен на авторскую мелодию.

Во время премьеры «Молитвы печали Великому президенту» партию органа исполнил сам автор, партию скрипки – В. Агаев. Как сообщил А.Мирзоев, он собирается осуществить совместно со скрипачом А.Ибрагимовым презентацию данного сочинения в крупнейших странах мира в одной программе с произведениями И.С.Баха, Т.Альбини и У.Гаджибейли.

Еще одним ярким органным произведением, написанным в последние годы, является «Музыкальное приношение Узеиру Гаджибекову» для органа соло. Оно посвящено 120-летию юбилею композитора – классика азербайджанской музыки. Первоначально А.Мирзоев хотел ввести в свое сочинение небольшой коллаж – фрагмент одной из популярных тем великого композитора. Но, затем, по совету немецких коллег, использовал несколько оригинальных тем азербайджанского музыканта. «И они оказались правы, – отмечает А.Мирзоев, – музыка Узеир-бека настолько гениальна, что понятна людям самых разных национальностей» (17). Вся трудность этой композиции, по мнению ее автора, состояла в том, чтобы найти такие сочинения, которые подходили бы для органа и лучше воспроизводили звучание этого инструмента. Вторая задача

заклучалась в осуществлении совершенно другого гармонического сопровождения.

Органые произведения А.Мирзоева являются значительным вкладом не только в историю развития азербайджанской органной музыки, но и представляют собой крупнейшие достижения в рамках мировой органной культуры. Его «Органная симфония памяти И.С.Баха» и другие импровизационно-мугамные, полифонические сочинения вошли в каталоги престижных зарубежных изданий и в репертуар органистов всего мира, часто транслируются по Радио Объединенной Европы.

Приведем высказывание А.Мирзоева, раскрывающее основную идею его лучших произведений: «Лейтмотив моих сочинений – людские судьбы, их думы, страдания. Я стремлюсь передать неисчерпаемую гамму человеческих переживаний, отразить языком музыки вечные и непреходящие идеи и ценности, направленные против войн и терактов, горя и страданий, чтобы все люди на земле относились друг к другу с добросердечием и терпимостью – такова воля Всевышнего. А образ великого Баха, неподвластного времени и веяниям моды, композитора, которого называю Богом музыки, я избрал символом своего творчества» (43).

Известный композитор, профессиональный церковный и концертирующий органист, А.Мирзоев всей своей творческой деятельностью содействует развитию азербайджанской органной школы, ее признанию в мировом музыкальном пространстве.

Несмотря на непродолжительное время своего существования, азербайджанское органное искусство очень скоро завоевало особое место в современной музыкальной культуре. В настоящее время национальная органная школа в лице ее лучших представителей – это стилистически самобытное и яркое, своеобразное художественное явление. Исполнители-органисты очень гармонично воплощают колорит народной музыки. В звучании органа воплощается импровизационная

сущность мугама. Он позволяет сочетать в одновременном звучании различные тембровые пласты духовых и струнных инструментов.

Благодаря творческой деятельности первой профессиональной азербайджанской органистки З.Джафаровой, в Азербайджанской Государственной консерватории им. У.Гаджибекова был открыт органный класс и воспитана целая плеяда талантливых и разнохарактерных исполнителей, среди которых Т.Якубова, Р.Бабаева, Р.Исмаилова, Н.Абутидзе, А.Мирзоев. За годы существования органного класса проделана большая работа по составлению учебных программ, созданию учебно-методических пособий, подготовке профессиональных органистов. Многие выпускники органного класса успешно продолжают свою концертную деятельность в различных странах мира, пропагандируя творчество азербайджанских композиторов, среди них Дж.Джавадова, Дж.Кеберлинская.

Педагоги кафедры «Орган и клавесин» наряду с педагогической, научно-исследовательской работой уделяют особое внимание концертной деятельности. Их многочисленные записи органной музыки находятся в фонде Государственного радио и телевидения. При их непосредственном участии и организации в Баку были проведены Первый Республиканский конкурс органистов (1996 год); фестиваль «Музыка Франции и Азербайджана» (1998 год); совместно с Посольством Германии фестиваль, посвященный памяти великого И.С.Баха (2000 год).

Азербайджанская органная школа, с момента ее основания до настоящего времени, неразрывно связана с национальной музыкальной культурой. Обширная исполнительская деятельность азербайджанских органистов, география их гастрольных маршрутов успешно иллюстрирует возможности дальнейшего развития и процветания органной культуры в Азербайджане.

II ГЛАВА

ОРГАН КАК СОЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

2.1. Мугамно-импровизационные одночастные композиции для органа соло («Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова, «Мугам-фантазия» В.Адигезалова, «Mügəmə sədələri» А.Ализаде)

Одним из важнейших завоеваний азербайджанских композиторов в органной музыке явилось разнообразное творческое претворение выразительных возможностей мугамного искусства. «Здесь перед азербайджанскими композиторами открылись огромные перспективы, возможность услышать ранее оставшиеся незаметными интонационные пласты и методы развития, которые могут органически сочетаться и синтезироваться с непрерывно обогащающимися приемами композиторского творчества и, что особенно важно, утверждаться в качестве его новых выразительных средств» (12, с.211), – пишет Э.Абасова.

Мугам предстает в азербайджанской музыкальной культуре как одна из главных культурных ценностей, составляющих основу национального самосознания, национальной эстетики. Мугам в числе других жанров национальной культуры явился одним из основных источников развития композиторского творчества. Не случайно именно к мугамам обратился в первых своих операх основоположник азербайджанской композиторской школы Узеир Гаджибейли. Мугамы заменили в его ранних операх традиционные музыкально-сценические формы, характеризующие действующих лиц. Центральная функция

мугама «в раскрытии оперного действия во многом обусловила появление термина «мугамная опера»» (44, с.226).

Важным этапом на пути претворения ведущего жанра профессиональной музыки устной традиции в сфере композиторского творчества стало создание симфонических мугамов Ф.Амирова. Достигнув художественно полноценного синтеза противоположных музыкальных систем, Ф.Амиров создал новый самостоятельный жанр, со своими стилевыми образно-драматургическими принципами. Разработка составных элементов музыкального стиля мугама широко внедрилась не только в азербайджанский симфонизм, но и в другие сферы композиторского творчества. Достаточно многочисленны примеры мугамности и в азербайджанской органной музыке. Они отличаются по художественным задачам, методам разработки, что связано с творческой индивидуальностью, раскрытием самого различного образного содержания. Опираясь на классические органные традиции, синтезируя их с народно-национальными истоками, в первую очередь с мугамом, азербайджанские композиторы обогатили органную музыку новыми жанрами и формами.

Одним из первых произведений в этом отношении является оригинальная органная композиция «Баяты-Шираз», созданная в 1971 году Н.Аливердибековым. Это произведение возникло в результате авторской транскрипции предшествующего ему хорового сочинения *a capella*. ««Пересадка» последнего в органный «организм», – по словам З.Джафаровой, – придала камерной лирической миниатюре черты монументальности, обогатила ее широтой дыхания и размахом динамического развития» (34, с.47). Органная композиция «Баяты-Шираз» отмечена углубленностью музыкально-философского содержания, драматической направленностью, тяготением к остроте, вместе с тем, темброво-колористической красочности выразительных средств.

Связь с народно-национальными традициями, в частности с мугамным искусством, выражена в произведении Н.Аливердибекова предельно ярко и непосредственно. «Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова представляет собой интересный, художественно-совершенный образец целостной разработки составных элементов музыкального стиля мугама, его формообразующих закономерностей. Конструктивное строение сочинения Н.Аливердибекова обусловлено логикой развития, драматургическими особенностями мугамной формы. Композитор сохранил структуру мугама-дестгях с чередованием импровизационных разделов с песенными танцевальными эпизодами (тесниф, рэнг). Названные эпизоды, как известно, характеризуются четкой метроритмической организацией тематизма, периодичностью мотивно-интонационных единиц музыкального текста. Отметим, что в качестве теснифа композитор использовал в своем произведении азербайджанскую народную песню – «Küçələrə su səpmişəm».

В «Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова господствует принцип сопоставления контрастных эпизодов. Вместе с тем, отдельные разделы формы составляют одночастную композицию, единство на основе внутренних тематических связей, драматургии, динамики сквозного развития. Они составляют некое многогранное и объемное музыкально-поэтическое целое, внутренне единое в эстетическом и собственно музыкальном отношениях. Здесь, следовательно, отчетливо выступает та всесторонняя – образная, жанровая, музыкально-тематическая концентрация, которая присуща высшей и самой сложной форме азербайджанской профессиональной музыки устной традиции – мугаму.

С точки зрения исполнительства перед органистом в этом произведении стоит ряд задач, таких как синхронность исполнения, четкая артикуляция, разрешение которых невозможно без определенной технической подготовки. Органная техника должна опираться на хорошую фортепианную базу.

Композитор в своем произведении большое внимание уделяет мануальной партии. Музыкальный материал партии педали представляет собой опевание «маие» фа диез мугама «Баяты-Шираз». Таким образом, для органиста-исполнителя она не представляет больших сложностей.

Органная композиция «Баяты-Шираз» открывается мугамной импровизацией в разделе «маие»:

Пример 1.

Moderato ad libitum

The musical score is for an organ piece. It begins with a tempo marking 'Moderato ad libitum'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Manual' and 'Ped.' and includes a first ending bracket marked '1' and 'f'. The second system continues the melody with various ornaments like '9' and '3'. The tempo is 'Moderato ad libitum'.

Сосредоточенная, неторопливая мелодия характеризуется повествовательным складом. Тип интонационной распевности, унисонность изложения темы своими истоками связаны с мугамным стилем. Заглавному образу произведения присущ оттенок грустного раздумья, что соответствует эстетико-

психологическому восприятию данного мугама по системе Узеира Гаджибейли (30, с.16).

Исходя из специфики органа, его темброво-регистровых возможностей, «автор обогащает мугам, являющийся в сущности лирическим жанром, новыми выразительными чертами, его драматизирующими. Задача исполнителя – раскрыть все внутреннее богатство мугамной импровизации, «подать» ее как образ емкий и многогранный» (34, с.48). Именно мугамная импровизация служит основой образно-музыкального развертывания органной композиции. Неоднократные возвращения этой темы представляют собой систему кульминационных арок, образующих линию сквозного движения. Каждое новое проведение темы укрупняет образ, утверждает его основной характер, создает эффект динамического роста, направленного к заключительному разделу формы. В результате, интонационное развертывание в «Баяты-Шираз» образует длительное динамическое нарастание, узловыми моментами которого являются динамизированные проведения основного лейтмотива. Перед исполнителем стоит важная задача – передать максимально аутентично специфические особенности мугамной импровизации. Для достижения наилучшего результата следует использовать различные виды агогических отклонений.

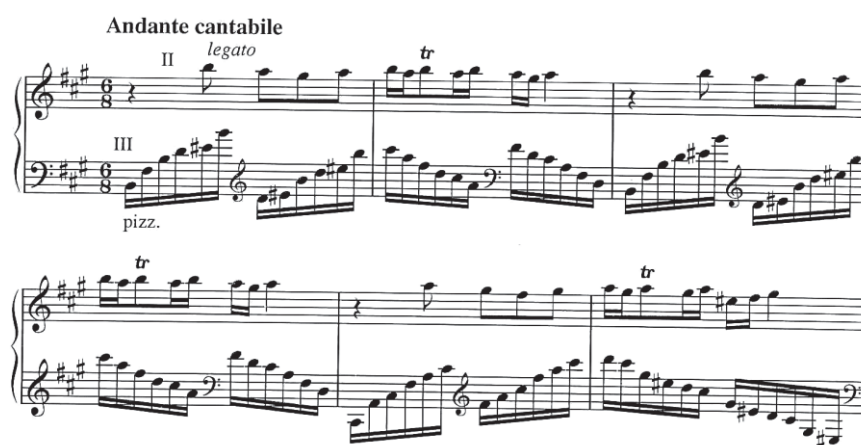
«Текучесть» мелодии-импровизации подчеркивается метроритмической свободой попевок и их вариантов. В качестве центрального устоя мугамной импровизации выступает «майе» фа диес «Баяты-Шираз». Интонационное движение фокусируется на опевании центральной опоры лада, первоначально замыкаясь в рамки квинтового диапазона (фа диес – до диес).

С такта 9 мелодическая линия одного из верхних голосов обогащается изящной мелизматикой. Нисходящая направленность мелодических фраз, как бы изливающихся из «вершины-источника», образует звенья секвенции, устремленной к тоническому устою. Изложение темы дополняют выразительные подголоски двух голосов музыкальной ткани. Каденционное

завершение первого фрагмента композиции характеризуется контрастной «светотеневой» динамикой. Исполнителю здесь предоставляется возможность создать иллюзию звучания пастушеского рожка, которого как бы имитируют мягкие «язычковые» регистры «кларнета» и «гобая».

Вслед за первым разделом формы следует тесниф, представленный лирической народной песней «Küçələgə su sərmişəm» (*Andante cantabile*). Лирическая мелодия звучит на фоне красочного арпеджированного аккомпанемента. Легкости и изяществу музыкального образа сопутствует штрих *pizzicato* в партии левой руки:

Пример 2.



Плавная кантиленная мелодия украшена мелизматическими оборотами, столь свойственными прихотливому народному мелосу. Начало каждой фразы выделено мягким паузированием первых долей в размере 6/8. Ладовый и интонационный облик теснифа непосредственно взаимодействует с темой мугамной импровизации. Гармонизация народной песни «подцвечивает» изгибы интонационной линии.

Новое проведение лейттемы органной композиции носит динамизированный характер (*A tempo*). Происходит активная драматизация музыкального образа, чему способствуют привлеченные композитором средства музыкальной выразительности. Начало раздела дано сразу с кульминационной вершины: мелодия звучит властно, напряженно, окрашиваясь в тона сдержанной патетики. Собственно «драматическое действие» открывается скандированным провозглашением каденционной интонации лада Баяты-Шираз на *ff*, которая проходит во всех голосах музыкальной ткани:

Пример 3.

A tempo

Примечательно здесь многое: декламационная природа темы, обогащенная чертами имитационного диалога голосов, штриховая артикуляция важнейших оборотов (*non legato*), гро-

мадная ритмическая энергия, совмещенная с метрической свободой отдельных элементов интонационной канвы. Добавим к сказанному, необходимость использования исполнителем «язычковых» регистров и «микстур».

В соответствии с избранной музыкальной формой автор строит свою композицию на основе ведущих разделов мугама «Баяты-Шираз». Так, рассматриваемый импровизационный фрагмент представляет собой согласно вышеобозначенному раздел «Баяты-Исфаган». Обратим внимание на характерное для данного раздела каденционное замыкание на нижней медианте тонике (ре диэз). Имитационный фрагмент внезапно прерывается взволнованно звучащей каденцией. Мелодия дублирована в интервал сексты, обогащена «импульсивной» септолью, что сообщает ей характер и смысл драматической, приподнятой декламации.

Легкая ажурная музыкальная ткань второго небольшого эпизода контрастна фактурно насыщенным проведениям мугамной импровизации. Особое очарование скерцозной мелодии придают упругие аккорды в левой руке, напоминающие тембр щипковых народных инструментов (Scherzoso):

Пример 4.

Scherzoso

The musical score is for a piece titled 'Scherzoso'. It is written for piano in D major (two sharps) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody is marked 'p legato'. The bass line is marked 'pp'. The second system continues the piece with similar notation. The music features a melodic line in the right hand and a more rhythmic, accented line in the left hand.

«В целях художественно-убедительного раскрытия образа первого эпизода, – пишет З.Джафарова, – необходимо приблизить его тембровое звучание к оркестровому: так мелодический контур темы следует приблизить к тембровой окраске, близкой народному духовому инструменту – дудуку (или пастушечьей свирели), используя мягкие «флейтовые» регистры или нежные «язычковые». Исполнение же аккордов в партии левой руки должно быть близким звучанию щипкового инструмента – тару или арфе» (34, с.55).

Усиленная звуковая динамика, учащенный ритмический пульс, унисонное изложение мелодии на фоне басового остинато – все это характеризует третье проведение темы мугамной импровизации (*Maestoso*). Настойчиво и требовательно звучит основная лейтинтонация темы:

Пример 5.

Maestoso

The musical score for Example 5 is written for piano and consists of three systems. The tempo is marked *Maestoso*. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system begins with a piano introduction marked *Pleno* and *ff*, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The second system continues the melodic and harmonic development with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The third system includes a *Ped.* (pedal) marking and a *p sub.* (piano subito) marking, followed by a return to *ff*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of dynamic markings.

Эмоциональный строй темы претерпевает здесь качественные изменения. Состояние драматического напряжения уступает место активному волевому началу, героической «фанфарности». Композитор использует в этом эпизоде богатейшие возможности органа – мануалы, регистры, педаль. Устремленность последующего развития подкрепляется безостановочным потоком шестнадцатыми, движущимся к своей конечной цели – квинте тоники. Исходя из структуры мугама «Баяты-Шираз», рассматриваемый раздел классифицируется как отдел «Хуззал». В качестве опорного тона мелодии здесь предстанет квинта до диез, а VI ступень встречается в повышенном виде.

Интонационное развитие темы мугамной импровизации в разделе «Хуззал» прерывает небольшой фрагмент изящного танцевального характера:

Пример 6.



Темброво-колористическая красочность звучания в данном эпизоде связана с применением «звонких» регистров «флейты *riccollo*», «челесты» в сочетании с контрастной подачей приемов артикуляции (*legato* первой группы звуков и *staccato* на второй и третьей долях каждого такта).

Вслед за вторым танцевальным эпизодом возвращается основная тема органной композиции. С яркого кульминационного *tutti* (*fff*) начинается заключительное построение «Баяты-

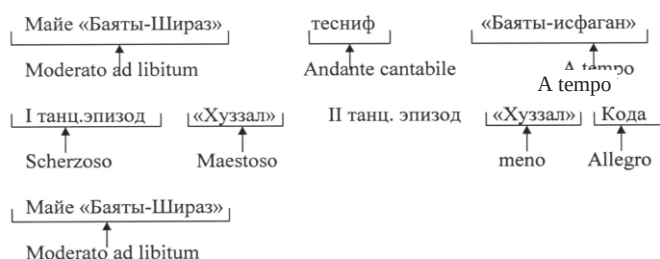
Шираз» (Allegro). Свободно-импровизационное начало у Н.Аливердибекова в общих формах движения органично связано с принципом речитативно-декламационной распевности мугамов. Последний взаимодействует с секвенционным развитием, что усиливает действенный и энергичный характер музыки:

Пример 7.



Завершает «Баяты-Шираз» экспозиционное проведение темы мугамной импровизации (Moderato ad libitum). Драматизм, повышенная экспрессия предыдущего развития уравновешиваются величественным, особенно торжественным звучанием лейттемы произведения.

Строение «Баяты-Шираз» можно отразить в следующей схеме:



«Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова – первая обработка мугама для органа с сохранением его структурных особенностей.

Н.Аливердибеков бережно сохранил и донес до слушателя многообразие выразительных свойств классического мугама «Баяты-Шираз», используя принципы формообразования самого мугама. Поэтому не удивительно, что композитор всецело сосредоточил свое внимание на мелодике, чутко следуя за ее тончайшими изгибами и неторопливым развертыванием.

Это яркое, своеобразное сочинение, давно стало популярным как у исполнителей-органистов, так и среди слушательской аудитории. Первой исполнительницей этого сочинения является Заслуженная артистка Азербайджана Рена Исмаилова.

«Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова – это одно из первых сочинений азербайджанской органной музыки, которое заложило в ней традицию претворения мугамных интонаций, стилистических особенностей и тембровых звучаний, которые проявляют своеобразие этого жанра.

К числу интересных по своему художественному замыслу, самобытных по своему воплощению произведений азербайджанской органной музыки принадлежит «Мугам-фантазия» В.Адигезалова. Создав «Мугам-фантазию» в 1989 году, он уже был автором целого ряда талантливых высокохудожественных произведений, получивших международное признание. «Мугам-фантазия» с большим успехом исполнялась не только в Баку, но и в Москве, Минске, Риге и других городах ближнего и дальнего зарубежья. Интересная интерпретация данного сочинения принадлежит Р.Исмаиловой, которая представила впервые «Мугам-фантазию» в феврале 1989 года в Малом зале Московской Государственной консерватории им. П.Чайковского в рамках концерта «И.С.Бах и национальные органные школы».

«Глубокий психологизм и сосредоточенность образов, утонченный лиризм и высокая патетичность, эпическая повествовательность и связанная с ней диалогичность высказывания, раскованность импровизационного движения и непосредственность эмоционального высказывания – все это нашло своеобразное воплощение в музыке большого художника нашей современности В.Адигезалова» (58, с.262), – такова характеристика «Мугам-фантазии» в монографии исследователя творчества композитора И.Эфендиевой.

В музыкальном языке рассматриваемого произведения нашли отражения особенности тематического развития, присущие мугамному искусству, а также современные методы композиторского письма, свойственные музыке XX века. «Мугам-фантазия» В.Адигезалова представляет собой синтез национальной звуковой системы с достижениями европейского полифонического мышления. Можно сказать, что сочинение обладает особым богатством, «собирательностью» музыкально-выразительных средств, преломленных мощной композиторской индивидуальностью, крупной художественной личностью. Отсюда – ощущение необычайной смысловой и стилистической уплотненности, насыщенности произведения.

Проникнув в логику органной фактуры, В.Адигезалов удивительно точно смог выразить на инструменте мугамный интонационный склад. Его привлекла возможность создания произведения в импровизационном складе, свободном от формальных канонов, рождения формы в самом процессе высказывания. Однако если попытаться усмотреть в свободном течении формы скрытую упорядоченность в принципах развертывания тематизма, то здесь можно наметить особенности сонатного строения. И.Эфендиева определяет строение «Мугам-фантазии» как свободно-трактованную сонатную форму с зеркальной репризой и трансформированной темой побочной партии в репризе в сочетании с принципами вариационного развития (58, с.263). О сонатном принципе мышления свидетельствует

широта дыхания всей формы произведения, теснейшая взаимосвязь между ее разделами, наличие двух интонационных блоков, наконец, ладовая драматургия. Вместе с тем, метод интонационно-мотивного развития музыкального материала, подчиняется в рассматриваемом произведении закономерностям мугамного мышления.

Тематизм «Мугам-фантазии» кристаллизуется на основе прорастания ведущей интонации-ядра, каждый последующий такт становится «следствием» интонационного движения предыдущего такта. При этом важная роль отводится вариантно-разработочному методу развития тематизма.

И.Эфендиева пишет о проявлении в «Мугам-фантазии» принципов симфонизма, что сказывается в «масштабности грандиозного звучания», в проявлении метода «модифицированного развития тематизма, свойственного мугаму, в принципе «наращивания» динамики, возникновении и активном преобразовании все новых и новых пластов интонационной ткани» (58, с.263).

Эмоциональный тон всему произведению «задает» начальная тема Andante:

Пример 8.

Andante

The musical score for 'Andante' is presented in two systems. The first system consists of a piano (upper) and bass (lower) staff. The piano staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of 'f' (forte) and a first ending bracket labeled 'I'. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. The second system also consists of a piano and bass staff. The piano staff continues the melodic line with various note values and rests. The bass staff continues the accompaniment. The score concludes with a final cadence in the piano staff.

Она выполняет функцию главной партии сонатной формы, звучит в унисонном изложении в басах. Суровая, величественная мелодия произрастает из двухтактной интонационной ячейки, в основе которой находится нисходящее поступенное движение от звука си к звуку фа диез. Столь же властно и весомо последующее развертывание темы, представляющее собой восходящую секвенционную линию, устремленную к звуку ми бемоль первой октавы.

Отметим, что развертывание мелодики характеризуется свободой метроритмического уровня (смена размеров $4/4$, $5/4$, $3/4$), разнообразием ритмического рисунка (обилие мелизматических оборотов). «Бесконечная» мелодия мугамного типа сочетает в себе плавные распевные интонации с выразительными декламационными ходами-вздохами. Отмеченные тонкой красотой импровизационные «орнаментальные» фигурации вносят в музыкальное повествование оттенок взволнованности и экспрессии. Свойственную мугаму постепенность развития композитор прерывает лишь кратковременными остановками на отдельных опорных тонах мелодии. Исполнение данного эпизода предполагает те же исполнительские принципы, которые были описаны в анализе «Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова. Речь идет об использовании органистом агогических отклонений, так как сам принцип мугамной импровизационности требует использование именно этого приема.

В сложном ладовом строении темы главной партии слышатся интонации лада Шур, переплетающиеся с элементами лада «Баяты-Шираз». При этом композитор модифицирует ладовый звукоряд «Шур» не только характерным понижением его V ступени, но и использует пониженную VII ступень. Здесь отметим, что подобная трактовка лада Шур была характерна для выдающегося азербайджанского композитора Кара Караева, в классе которого учился В.Адигезалов.

К.Караев обогащает, раздвигает рамки традиционных звукорядов азербайджанских ладов свободным использованием

альтерированных ступеней. «...расширенная трактовка ладовых звукорядов, насыщение диатоники всевозможными альтерированными ступенями и созвучиями, которые обогащают ладовую природу произведений, обостряя внутрифункциональные тяготения тонов и их соподчиненность с основным устоем, становятся одной из главных примет гармонического стиля Караева в ранний и зрелый период его творчества» (18, с.166), – пишет В.Алиханова-Шарифова в своей статье.

Следуя традициям великого мастера, В.Адигезалов синтезирует народно-ладовые интонации с новой современной стилистикой композиторского письма. Он опирается на такие приемы как алеаторика, созвучия-кластеры, функциональный тембро-фонизм. Нельзя не обратить внимания в рассматриваемой теме и на особую концентрированность музыкального выражения, монолитность ткани. Это достигается теснейшей общностью мелодического рисунка верхних голосов и гармонического баса. Такая особенность создает чрезвычайную «прочность» звуковой постройки, производит эффект собранности и подчеркнутой целенаправленности, вместе с тем и экономии музыкальных средств – все это во имя наибольшей силы воздействия музыки на слушателя.

И так, в рамках экспозиционного изложения из рельефного мотива-тезиса разрастается развитое мелодическое построение, последовательно охватывающее все большее тактовое пространство, завоевывающее все более широкий диапазон. Между тем, логическим завершением первой фазы развертывания главной темы становится возвращение исходной интонации с вариантным замыканием на звуке фа диез.

Следующий эпизод «Мугам-фантазии» выполняет функция, связующего перехода ко второй теме. Он строится на имитационном развитии элементов главной темы в двух верхних голосах. Избегая четких сонатных схем, композитор сосредоточился на выявлении стилевых доминант симфонизма – его действенности и масштабности, дающих возможность выйти к

кульминации. На гребне кульминационной волны провозглашается побочная партия:

Пример 9.

The musical score for Example 9 is presented in three systems, each with a piano (upper) and bass (lower) staff. The key signature is one sharp (F#). The first system begins with a 2/4 time signature, followed by a 3/4 time signature, and then a 4/4 time signature. Above the first system, the tempo markings "allargando" and "Maestoso" are indicated. The piano staff in the first system contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the melodic development in the piano staff and the accompaniment in the bass staff. The third system shows further melodic elaboration and harmonic support. Dynamic markings include "ff" (fortissimo) and "(Tutti)" in the piano staff of the first system, and "ff" in the bass staff of the first system.

Тематизм побочной партии интонационно произрастает из мелодического комплекса главной темы произведения. Речь идет, в первую очередь, о сквозном развитии ниспадающих терцовых интонаций. Они интенсивно модифицируются на фоне хроматически восходящей линии параллельных квартсек-

стаккордов и остинатного выдерживания звука до диез в басу. Отметим, что В.Адигезалов использует здесь остинатные формы и принципы вариантного развития. Не кардинальная образная трансформация, но, напротив, выявление разных граней исходных качеств – вот что обнаруживается в данном фрагменте.

На фоне органного пункта до диез звучат квартсекстаккорды мажорных и минорных тональностей (Cis; D; Es; E; F; Fis; G; gis; a; b; h; c). Данные созвучия воспринимаются как некий «ансамбль аккордовых блоков», как своего рода темброническая «краска».

Предельно заостренная фактура изложения темы побочной партии представляет собой процесс сложного взаимодействия двух интонационных пластов. Один из них – это рассмотренные тембро-сонорные комплексы; второй – акцентированная, экспрессивно выразительная мелодия верхнего голоса, в которой слышатся интонационные элементы лада Чаргях до диез. Согласно свидетельству И.Эфендиевой, В.Адигезалов ставил своей целью показать в «Мугам-фантазии» «оригинальные интонационные переходы из одного мугама в другой» (58, с.265).

Постепенное учащение ритмического пульса, направленность движения вверх естественно подготавливает эмоциональный «взрыв» еще одной, второй кульминации (раздел *Dramatico*). Из динамической вершины-источника рождается новый фрагмент композиции, основанный на развитии нисходящего секундового оборота, вычлененного из тематизма побочной партии. Нисходящие секундовые интонации, проходящие в унисон в двух верхних голосах на басовом остинато до диез, становятся источником нагнетания эмоционального напряжения. Они сообщают музыке все более взволнованный и беспокойный характер, чему способствуют также ускорение общего темпа движения за счет привлечения триольного рисунка, нестабильность метрической шкалы (чередование размеров 3/4, 4/4):

Пример 10.

Dramatico

The musical score for Example 10 is divided into two systems. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef, key of F# (one sharp), and 4/4 time. It contains a melodic line with eighth notes and a triplet. The lower staff is in bass clef, key of F# (one sharp), and 4/4 time. It contains a bass line with eighth notes and a triplet. The second system also consists of two staves. The upper staff is in treble clef, key of F# (one sharp), and 4/4 time. It contains a melodic line with eighth notes and a triplet. The lower staff is in bass clef, key of F# (one sharp), and 4/4 time. It contains a bass line with eighth notes and a triplet. The score is marked with 'fff' (fortissimo) and 'pesante' (heavy) dynamics.

Раздел экспозиции завершает восходящая хроматическая последовательность трезвучий в сочетании с квартсектаккордами, которая замыкается полифункциональным аккордовым комплексом на *fff* (*pesante*). Последний можно трактовать как наложение на оstinatный бас до диез тонического квартсектаккорда тональности *b moll*.

С точки зрения исполнительства, педальная и мануальная партии по отдельности не представляют особых трудностей. Однако при их соединении у органиста возникают определенные координационные сложности. Происходит это, за счет движения партий в противоположные стороны. К тому же, задачу усложняет использование в данном фрагменте приема *corolle*:

Пример 11.

Pesante

legato

allargando

fff

Следующий раздел «Мугам-фантазии» можно представить в качестве разработочной части сонатной структуры. На нежном р в верхнем регистре звучит одноголосная импровизация на основе интонации главной темы произведения (Tranquillo):

Пример 12.

Tranquillo

III

p

rall.

I mf ritmico

Здесь господствует тихая и мягко звучащая «кларнетовая» окраска. Этот скорбный речитатив направлен на ожидание чего-то тревожного и значительного, что подтверждается вступающим за ним властным скандированным аккордовым фрагментом. Говоря о контрастном характере аккордового эпизода, прежде всего, отметим смену регистровых планов, а также фактурного изложения, динамики, метроритмического строения. Напряженность звучания усиливается восходящим движением коротких пунктирных фраз, которые приводят к одной из главных кульминаций части. Этот эпизод представляет определенную сложность для органиста-исполнителя, так как требует от него синхронного исполнения, как в мануальной партии, так и в педальной. Также ему следует уделить особое внимание артикуляции. Токкатный характер данного эпизода не противоречит объединению всей музыкальной ткани единой мелодической линией, обрывающейся диссонирующим созвучием. Музыкальная ткань словно сгущается на аккорде кластере, окрашенном специфической звучностью уменьшенного септаккорда.

Итогом развития становится каденция, которая обрывает интонации основной темы (*Allegro risoluto*):

Пример 13.

Allegro risoluto

Каденция является наивысшей кульминационной вершиной «Мугама-фантазии». Здесь органисту-исполнителю предоставляется полная свобода интерпретации. Композитор целенаправленно не ставит исполнителя в рамки метра. Отсутствие тактовых разграничений позволяет исполнителю наиболее ярко и полно передать всю красоту мугамно-импровизационного склада. Здесь органисту следует придерживаться указанной автором переменной группировки (чередование квинтолей, квартолей, триолей и т.д.).

Реприза «Мугам-фантазии» открывается трансформированной темой побочной партии:

Пример 14.

Pastorale

III *cantabile*

II *mp*

legato

Напряжение и эмоциональная взволнованность уступили место поэтической одухотворенности, нежной созерцательной лирике. В репризном проведении побочной партии соединились гармоничная красота, внутреннее благородство, возвышенная чистота и предельная искренность чувства. Органист, опираясь на указания автора, должен исполнять этот эпизод на *legato*.

Выразительная песенная мелодия верхнего голоса первоначально проходит на фоне стоячих гармоний баса и ритмически остиной поступенной линии среднего голоса. Однако в процессе дальнейшего развертывания большую роль в раскрытии мелодического потенциала темы приобретают средства подголосочной полифонии. Подчеркнуть полифонический склад этой темы органисту-исполнителю поможет использование контрастного верхнему голосу артикуляционного штриха *pop legato* в среднем голосе. Развитие мелодии исходит из плавного нисходящего секвенцирования двутактного мотива.

Характер темы во многом определяется ее ладовым обликом, в частности просветленными интонациями лада Сегах ля. Не случайно, ясные гармонические комплексы композитор располагает на басовой остиной опоре фа. Красочность музыкального языка данного эпизода «Мугам-фантазии» обнаруживается совершенно отчетливо в «вертикальных» многозвучных аккордовых структурах и в «горизонтальных» гармонических последованиях.

Вырастая из небольшого мотива зерна, тема побочной партии постепенно драматизируется. Большое динамическое нарастание возникает как результат насыщенного развития тематизма. Этому способствуют постепенное расширение диапазона, устремленность к кульминации, мотивная разработка элементов темы, активизация всех голосов музыкальной ткани. Мерность общего движения оттенена разнообразием ритмических фраз в многоголосной фактуре.

На гребне кульминационного нарастания вступает реприза главной темы «Мугам-фантазии» (Темпо I). Являясь основной образно-музыкального развертывания произведения, эта тема завершает всю композицию, еще раз подтверждая ее органическую цельность и монолитность.

«Мугам-фантазию» В.Адигезалова можно отнести к несомненным достижениям азербайджанского органного искусства. Романтическая свобода высказывания, импровизационность изложения, масштабность и сила звучания корректируются в этом сочинении особой драматургической выстроенностью. Логика мышления организует весь материал в оригинальную форму, где каждая деталь, каждое построение находится в определенных соотношениях с другими, в подчинении и зависимости от целого. В.Адигезалов создает свою форму на основе взаимодействия мугамно-импровизационного принципа с полифоническими средствами, опираясь на достижения великих мастеров западноевропейской органной школы.

Сразу после январских событий 1990 года было написано талантливое произведение Акшина Ализаде – «Muğam sədalari». Сочинение А.Ализаде воспринимается как художественный документ эпохи, как правдивое свидетельство эмоционально-психологической атмосферы одного из драматических периодов в жизни азербайджанского народа.

Органная композиция «Muğam sədalari» производит впечатление необычайной новизны, что в целом определяется особенностями ее интонационного, гармонического языка, трактовки формы. Существенна здесь органичность яркого сплава эстетических норм национальной традиционной музыки с художественным мышлением нового времени. Важно отметить, что современные открытия в области музыкального языка направлены в рассматриваемом произведении на задачи содержательности, осмысленности «драматического действия». Звуки традиционного мугама обрели в сочинении А.Ализаде

современное звучание, представ в приглушенно-сонорных красках.

В «Muğam sədalari» мугамность приобрела глубоко личностное выражение, олицетворяя идею вечности родной земли, исторической устойчивости национальной культуры. Художник, столь прочно связанный с традицией, создал произведение, остро ставящее проблему культурной памяти, наследия, преемственности. При этом, традиция, представ в новом художественном видении, одновременно проникнута глубоким и живым чувством современности.

«Мугам – это звучащее слово и мысль. Задушевная беседа человека с самим собой и со всем миром, пламенная любовь человека, его страстное стремление к доброму, прекрасному, истинному, что облагораживает и того, кто создает музыку, и тех, для кого она создается, делая их сердечными, задушевыми и нравственными» (13, с.35), – пишет Г.Абдуллазаде. Известный ученый рассматривает проблему мугама в широком философско-этическом аспекте, раскрывая роль и значение данного жанра в жизни народов Востока. Пройдя длительный исторический путь, музыкальное мышление Востока создало высокопрофессиональное искусство мугамата, отражающее культурную традицию народа. «Мугам хранит самосознание народа, традиции прошлого, выступает как синтез жизни восточного человека, идентифицируется с его мышлением, познанием, выражает его мироощущение, связывает настоящее человека с прошлым и будущим» (13, с.12), – отмечает Г.Абдуллазаде. Вышесказанное во многом объясняет широкое, многогранное проявление в произведениях азербайджанских композиторов мугамности.

При всех упомянутых глубинных национальных истоках «Muğam sədalari», на этом сочинении, как отмечалось, лежит отпечаток «новой» стилистики. Точно вычерченный контур мелодии, простота и громадная кинетическая энергия ритмоматематических «зёрен», метрическая свобода (отсутствие

размера), отказ от основополагающих закономерностей тональной системы, свободно примененная оstinatность – все здесь изобличает почерк композитора XX века.

В качестве своеобразного лейтинтонационного комплекса в органной композиции «Muğam sədalari» выступает секундовый кластер. В условиях диссонантного контекста современной гармонии кластер («гроздь» секунд, составляющих созвучие) определяет собой наивысшую степень напряжения в музыке. Тематическая семантика секундового комплекса связана с тем, что он является инвариантом развития в монотематической по существу композиции «Muğam sədalari».

«Muğam sədalari» написано в атональном стиле. Форма «Muğam sədalari» – это законченное, завершенное целое, в котором с почти скульптурной выразительностью запечатлен один образ, одно настроение во всех его множественных оттенках. Основу формы составляет одна оstinатная тема, вариационные преобразования которой образуют драматический стержень одночастной композиции. Строго нормативные признаки вариационной формы здесь отсутствуют. Общая картина музыкально-тематического развития складывается как бы из двух композиционных слоев. Первый из них – возвращение оstinатной темы, получающей вариационное развитие, второй – импровизационные фрагменты. Проведения оstinатной темы образуют цепь вариаций и служат своего рода рефренами, скрепляющими свободное развертывание импровизационного материала. Направленность вариационно-динамического преобразования основной темы идет от приглушенно-напряженного звучания к «открытому» драматическому «взрыву» первоначально сдерживаемых эмоций.

Приглушенное звучание основной темы – на грани музыки и тишины открывает «Muğam sədalari». Для передачи настроения основной идеи произведения органисту следует исполнять начальный эпизод компактно, ритмически четко. Задачей исполнителя является использование конкретного

артикуляционного штриха. В данном случае рекомендуется глубокое *non legato*:

Пример 15.

Rubato (Moderato). Senza metrum

16; 8' [Bourdon. Flôte] (ad libitum Tremulant)

(Subbasse) *pp*

Застылость остигатного фона (органный пункт ми бемоль в басу, выдержанные кластеры средних голосов) содержит скрытое внутреннее напряжение, которое прорывается в мелодической линии. Повторяющийся большесекундовый мотив, не определяющий однозначно тональную принадлежность данной темы, подобен скорбному заклинанию.

Создается почти физическое ощущение трагической скованности, заторможенности процесса интонационного развития. Интервалы, образующиеся в развертывании темы, остры и неустойчивы. Мелодия постепенно по хроматически восходящей линии завоевывает звуковысотное пространство, поднимаясь от ре бемоль к си первой октавы. Остигатный мотив постепенно перемещается вверх – от ре бемоль к ми бемоль и затем ля.

Тембры, использованные в начальном разделе органной композиции, главным образом «матовые» (флейта), динамические оттенки не выходят за пределы *piano*, мелодические линии скупы, движение медленное. Колорит музыки углубленно-суровый, сосредоточенный. Музыка раскрывает чувства челове-

ка, выраженные с такой силой трагизма, что они перестают быть его личными переживаниями и становятся достоянием многих, самых различных людей.

Многочисленные, настойчивые, исполненные нарастающего чувства отчаяния и протеста оstinatные попевки все более обостряются благодаря появлению выразительного речитативного окончания. Восходящая интонация тритона придает окончанию темы оттенок незавершенности, характер вопроса:

Пример 16.



Вслед за ритмической пульсацией небольшого импровизационного фрагмента экспрессивный речитативный оборот вновь возвращается. Впечатление растущего напряжения усиливается, так как последний звучит на полтона выше в сопровождении непрерывного органного пункта ми бемоль. Более того, первая единица текста словно «надломлена» пунктирным рисунком.

Второе проведение основной темы (A tempo) характеризуется регистровыми перебросами оstinatной ячейки из одной октавы в другую. Тема перемещается из второй октавы в первую, после чего ее звучание прерывает внезапное tutti выдержанного унисона (си), подобного гневному протестующему возгласу. Хроматически изломанные фигуры верхнего

голоса сменяет скорбная речитативная фраза, проходящая на фоне мерного оstinato фона (фа-си бемоль).

По мере развития, усложнения, драматизации образа все тематические «микрочастицы» вступают в активное взаимодействие друг с другом. Новый этап развития отмечен переносом оstinato звена на уровень малой октавы (A tempo). От этой исходной точки начинается динамический подъем к вершине, сопровождающийся уплотнением фактуры изложения, насыщением всех ярусов тематически значимыми элементами. Так, в ходе импровизационного развертывания между верхними и парой нижних голосов возникает своеобразный «диалог»: взволнованная речитативная мелодия с ее беспокойным ритмом синкоп словно наталкивается на размеренно-ровную оstinato фразу, утяжеленную унисонами:

Пример 17.



Длительное фигурационное, тремолирующее движение на гулком фоне басовой педали приводит развитие к кульминации. Она образуется энергичным утверждением оstinato темы в басовом регистре в сопровождении массивных мажорных аккордов, возникших в результате утолщения мелодической линии в партии верхнего голоса (Energico). Кипучая энергия и целеустремленность, рожденные внутренними свой-

ствами темы, полностью себя исчерпывают, достигая высшего предела. Неповторимо в ней выражение героико-драматической патетики, почти зримой образности, сопряженные с каким-то грозным величием. Одномотивное построение разрастается в мелодический фрагмент, составляющий кульминацию всей органной композиции «Muğam sədaları». Учитывая аккордовый тип изложения от органиста требуется максимальная синхронность исполнения. Данный эпизод предполагает использование соответствующих регистров, способствующих подчеркиванию оstinатной темы в басу и в партии педали, звучащей на фоне аккордов в правой руке:

Пример 18.

Energico

Последнее проведение оstinатной темы вновь возвращает нас к ее первоначальному облику и предполагает использование контрастных регистров (Темпо I). Она звучит на pp в

среднем голосе на фоне басовой педали ми бемоль и секундовых кластеров верхнего голоса:

Пример 19.

Tempo I
II

pp sub.

16' I

pp

Ее скорбные интонации выражают щемящее чувство страстного сожаления о свершившейся трагедии. В последних тактах на общем угасании звучности (органная педаль ми, соль в басу мануальной партии) слышны только тихое ритмическое «постукивание» среднего голоса (фа диэз) и мерная поступь баса:

Пример 20.

meno mosso

Мысли и чувства, высказанные в «Muğam sədalari» многогранны, течение их принимает характер драматического интенсивного развития, а к концу – законченности, завершенности драмы. Поэтому «Muğam sədalari» выливается в форму, свободную от традиционных канонов. «Путь» движения формы произведения А.Ализаде позволяет за вариационными преобразованиями остигательной темы усмотреть признаки трехчастного строения с развивающей средней частью: А А₁ А₂. Трехчастность обнаруживает себя как реализация общего тематико-динамического подъема и спада – в принципах восходящей и спадающей «волны».

«Muğam sədalari» явилось глубоко личным откликом композитора-гражданина на трагические события 1990 года. Отсюда субъективный, несколько «приглушенный» склад высказывания, своего рода музыкальная запись, отражающая внутренний мир художника, его мысли и переживания о судьбе своего народа, Родины. Сама историческая реальность находит воплощение в экспрессивных высказываниях композитора, который вносит в нее чистые тона гуманизма, нравственности, свет добра. Современным художественным сознанием в «Muğam sədalari» дан целостный охват исторических реалий, в обобщенном аспекте. И именно это качество сообщает органному сочинению А.Ализаде смысл непреходящей положительной ценности, характер масштабного отклика на события дня.

Рассмотренные органные композиции – «Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова, «Мугам-фантазия» В.Адигезалова, «Muğam sədalari» А.Ализаде, представляют собой образцы своеобразных самобытных произведений, в которых органично сочетаются глубоко национальная природа образно-тематического начала и современные средства выражения.

2.2. А.Мирзоев «Органная симфония памяти И.С.Баха»

При обращении к такой жанровой сфере как органная музыка в центре внимания всегда оказываются произведения И.С.Баха. И это не случайно, так как баховские органные сочинения обладают целым рядом выдающихся качеств: неслыханной глубиной и размахом музыкальной мысли, поразительной виртуозно-инструментальной фантазией и совершенством композиции. Они отличаются некой универсальностью, как бы концентрируя в наивысшей степени важнейшие особенности каждого из жанров, выработанные не только органной творческой практикой, но и многими другими сферами музыкального мышления. Уже в силу этого органные циклы и хоральные прелюдии И.С.Баха стоят особняком в исторической эволюции, словно заслоняя величием замысла предшествующие образцы в данной жанровой сфере. Не отрицая значения творчества И.С.Баха как кульминации старогерманских музыкальных традиций и, одновременно с этим, музыки немецкого барокко, сегодня с полным правом можно сказать: не только все ведет к нему, но и многое от него исходит. Баха невозможно вырвать из контекста истории искусства XVIII века, которое определяется движением от барокко к классицизму. Приобщение к светской инструментальной музыке сделало его родоначальником новых традиций, сыгравших важную роль в последующем развитии музыкального искусства Европы.

«И.С.Бах – такой гигант, что воспринимается не как личность, а как мощная творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыки его времени» (20, с.254), – пишет академик Б.В.Асафьев. Стимулируя мощный рост мировой музыкальной культуры, И.С.Бах воздвиг тем самым себе памятник величайшего классика – полифониста музыки всего мира.

Музыка И.С.Баха, образ музыкального гения немецкой культуры, стали символом, путеводной звездой для творческой деятельности азербайджанского композитора Арифа Мирзоева. К 300-летию со дня рождения И.С.Баха азербайджанский композитор создал «Органную симфонию», в которой он синтезировал полифонические приемы письма с мугамными интонациями. Симфония имеет подзаголовок – «Орнаментально-мугамные, хоральные и полифонические вариации». Она представляет собой пятичастную модификацию симфонического цикла, в котором использованы вариационные и полифонические приемы развития. «Органная симфония» построена на одной стилизованной теме скорбного восточного песнопения. «Тема эта подлинно оригинальная, из нее рождается множество вариаций, вначале небольших – орнаментальных, затем более значительных. За 40-минутное звучание симфонии можно услышать самую популярную жанровую музыку европейского барокко» (42, с.91), – говорит сам композитор.

Возрождение жанровых особенностей европейского барокко в «Органной симфонии» А.Мирзоева можно рассматривать как проявление неоклассических тенденций в творчестве композитора. Развитие неоклассицизма в музыкальной культуре XX века непосредственно связано «с усилением интереса к старинной музыке, в частности к искусству барокко и раннего классицизма, а вместе с тем – и со стремлением к отражению в творчестве большей гармонии человека и окружающего мира, человека и природы. С потребностью композиторов заговорить более простыми и экономными средствами, более непосредственно осознать причастность художника к истории» (51, с.20). У одних это был повод для поисков утраченных духовных ценностей (обращение к «вечным» сюжетам из античной мифологии или Библии), у других – одна из форм антиромантического охлаждения после экспрессионистских сверхэмоций, третьи стремились воскресить высокие полифонические традиции (культ баховской полифонии).

Различной была и степень творческого вмешательства современных мастеров в сферу музыкальной старины: в одних случаях авторы ограничивались откровенной стилизацией или обработкой подлинных архаических образцов, в других – старинные интонационно-ритмические модели сочетались с приемами современной линейной техники, с неожиданностью ладогармонических «нарушений» и перебойностью ритмики.

Идеи неоклассицизма нашли свое оригинальное претворение и в творчестве многих представителей азербайджанской композиторской школы, в том числе К.Караева, А.Ализаде, Ф.Караева, И.Гаджибекова и др. Реставрация классических форм переплетается в их произведениях с ярко выраженной национальной основой. В этом смысле, А.Мирзоев, будучи воспитанником караевской школы, взял на «вооружение» ориентацию своего учителя на неоклассицизм, «адаптацию старинных, в частности, полифонических жанров и форм, к современному музыкальному языку, графическую скупость мелодических линий, приемы стилизации определенных черт и свойств народной музыки...» (56, с.256).

Само название сочинения А.Мирзоева – «Органная симфония» – отражает стремление автора к созданию внутренне циклизованной масштабной композиции. Пять частей имеют названия:

I часть – «Тема и 6 орнаментальных вариаций»

II часть – «Хорал-интерлюдия»

III часть – «Ария и хорал Баяты-Шираз»

IV часть – «I.S.Bach»

V часть – «Реквием и Финал»

Стержнем драматургии «Органной симфонии» является взаимодействие двух интонационных и шире – жанровых пластов: полифонического (хорального) и мугамно-импровизационного. По словам самого автора, он стремился в своем сочинении показать полифонические возможности мугама. К примеру, в третьей части симфонии основная тема произве-

дения звучит в контрапункте с темой мугама «Баяты-Шираз», т.е. немецкий протестантский хорал синтезируется с ариозно-декламационной выразительностью мугамной импровизации. Характер соотношения образов предопределяется виртуозностью сцепления конструктивных элементов. В драматургическом строении симфонии преобладает сюитная тенденция. Вместе с тем, единство композиции достигается благодаря использованию монотематического принципа, т.е. создания целостной композиции из единого тематического зерна. Симметричную завершенность и законченность «Органной симфонии» придает проведение основной темы в первой части и финале. Если в начале она звучала «как печальная средневековая песня», «то в финале ее заключительное апофеозное проведение в грандиозном увеличении несет в себе идею бессмертия музыки Иоганна Себастьяна Баха» (46). Открывается симфония сосредоточенно-скорбным звучанием главной темы циклической композиции:

Пример 21.



Образ возвышенно-величавой скорби, таящаяся в его глубинах патетика раскрываются здесь с большой сдержанностью, в выражениях лаконичных и строгих. Тему характеризует полифоническое изложение, мелизматические обороты, размеренность и периодичность структуры, где каждое построение отделено от другого ясной каденцией, собирающей голоса в один аккорд. Обращают на себя внимание плавность, степенность мелодического развертывания. Медленный темп (*Largo mesto*), «печальный» с *moll* дополняют эмоциональную окраску музыкального образа.

Концентрированность музыкальной мысли в рамках выразительной темы «Органной симфонии» приводит к показу музыкального образа с первого же момента звучания. Уже на начальном этапе излагается основная мысль произведения, которая в дальнейшем пополняется оттенками, новыми выразительными чертами, обогащается гармонически, тонально, фактурно, и в этом общем процессе раскрывается художественный замысел, складывается музыкальный образ. От исполнителя здесь требуется всевозможными выразительными средствами с максимальной точностью передать заданный композитором образ.

В пяти орнаментальных вариациях первой части очертания главной темы достаточно ярко выявлены в верхнем голосе музыкальной ткани, в шестой вариации они растворяются в общих формах токкатного движения. Варьируясь фактурно, тема обретает и новый жанровый облик (IV вариация в стиле сарабанды, V вариация в стиле куранты, VI вариация представляет собой токкату).

Первая часть симфонии в целом служит образцом варьирования, основанного на применении различных красок одних и тех же фигураций.

В первой вариации происходит «сгущение» фактуры – тема в верхнем голосе, в остальных – ритмически и интонационно взаимодополняющее движение с постепенным уплот-

нением музыкальной ткани. В число исполнительских задач в этой вариации входят использование артикуляционного штриха *marcato*, в соответствии с указанием самого автора. Следовательно, все остальные голоса должны быть исполнены контрастными штрихами:

Пример 22.



Особый драматический эффект вносит подчеркнутая поступенная линия нижнего голоса, удвоенная басовой педалью.

Если в первой вариации раскрылись свойства несколько мрачной торжественности темы, то во второй – ее созерцательность:

Пример 23.



Исполнение данной вариации предполагает использование контрастных первой вариации более «тихих» регистров. Мелодия перемещается в более высокий регистр и окружается сетью имитационных подголосков. В аккомпанирующих голосах преобладает гармоническая фигурация при сохранении стабильной ритмической фигуры шестнадцатыми. Трехголосное изложение лишь в среднем разделе дополняется басом в педальной партии

Многократный показ темы в различных ракурсах, возможность слить в едином процессе контрастность сопоставлений с постепенным нарастанием динамики способствует не только всестороннему раскрытию образа, но и росту его драматических элементов. Так, третья вариация начинается с кульминационной вершины – тема звучит на *ff*, происходит ритмическая активизация в средних голосах музыкальной конструкции с элементами ритмического дублирования фрагментов темы. Смена динамического плана предполагает использование соответствующих регистров. Стремительный темп *Allegro*, фигурационная техника и выровненная, гармонически опорная функция басовой педали способствуют выражению возрастающей активности и напряженного драматического нагнетания. Исполнение вариации требует от органиста хорошей технической подготовки. Приведем фрагмент третьей вариации:

Пример 24.



Четвертая вариация написана в стиле сарабанды:

Пример 25.



Как известно, в XVII веке стержень старинной сюиты составляли четыре танца различного национального происхождения: аллеманда, куранта, сарабанда и жига. В сюите эти танцы сопоставлены по контрасту с тенденцией динамического обострения к концу цикла. Сарабанда – испанский танец (мавританского происхождения), истоки ее связаны с религиозно-обрядовой музыкой. Сарабанда была самым медленным танцем сюиты, спокойным, певучим, скорбно-сосредоточенным по своей эмоциональной окраске. Трехдольная метрика в ней имела склонность к удлинению второй доли (3/4, 3/2). В интонационном плане тематизм этого танца был обогащен обильно орнаментальными оборотами.

А.Мирзоев опирается в четвертой вариации на многие стилистические особенности танца сарабанды. Имею в виду темп Largo, трехдольный размер, глубоко печальный, возвышенный характер музыки, насыщение мелодической линии

мелизматическими фигурациями. В сравнении с предшествующими вариациями основной напев здесь подвержен более значительным интонационным, ритмическим, фактурным, гармоническим изменениям. Особая «камерность» звучания достигается благодаря более прозрачной фактуре изложения, преобладанию верхнего регистра, отсутствию басовой педали. Экспрессия лирической темы усилена выразительными мелизмами.

Перенос темы в иной регистр способствует расширению возможностей варьирования. Чувство свободы от сковывающей формулы вызывает более вольное обращение с текстом, в том числе и с гармонией, что приводит к появлению приемов, не имеющих прецедента в начальных вариациях. В этой связи примечательны образующийся прерванный оборот в первом разделе формы, а также длительный органнй пункт D, выдержанный на протяжении всей средней части. Исполнение сарабанды предполагает использование более «чистых» регистров. В артикуляционном плане можно порекомендовать не слишком контрастные штрихи, но при этом уделить внимание каждому из четырех голосов.

Пятая вариация, по замыслу композитора, воскрешает образы старинной куранты:

Пример 26.



Куранта – это оживленный танец в трехдольном размере (3/4). Нередко он превращался в быструю пьесу на 3/8 в ровном «прелюдийном» движении. Наибольшее распространение куранта получила во II половине XIX века во Франции (*comrante*) и Италии (*corrente*). В пятой вариации «Органной симфонии» роскошь фигуративного изложения темы верхнего голоса дополняют равномерные «шаги» восьмыми среднего голоса и басовая педаль. Для того чтобы выделить основную тему, целесообразнее средний голос исполнить на *non legato*. Кульминационное нарастание звучания, вздымающиеся волнами пассажи на гулком фоне органной педали подводит к заключительной вариации – токкате:

Пример 27.

Toccata

Vivace. Agitato

Токката в первой части «Органной симфонии» – это патетическая импровизация фигурационно-виртуозного плана. Образно говоря, энергия мелодического движения столь велика в этой вариации, что, стирая границы построений, объединяет все произведение общим настроением динамической устремленности. Смена регистров происходит, можно сказать, непрерывно и стремительно, каждый из голосов оказывается очень широким по диапазону. Басовая тема живет своей жизнью, а верхние голоса ведут свои мелодические линии как бы независимо от нее. Сдержанный характер баса оживляется скорбно-выразительными интонациями верхних голосов, ведущих между собой диалог. Здесь нет открыто контрастного противопоставления, оба слагаемых дополняют друг друга, усиливая общую выразительность. Полифоническая текучесть образуется от несовпадения граней мотивного членения в интонационной линии двух верхних голосов. Чтобы подчеркнуть токкатный характер, заданный композитором, вариацию нужно исполнять четким артикуляционным штрихом.

Токката представляет собой разработку интонационного материала темы, которая растворяется в общих формах движения. Сам тематизм токкаты с его общими формами движения, увеличение разработанности, ведущей к распылению тематических интонаций в секвенциях, пассажах, в совокупном действии дают то, что требуется на завершающей стадии цикла.

Во второй части «Органной симфонии» – «Хорале-интерлюдии» – тонко сочетаются едва уловимые переходы от объективной обрисовки поэтического образа к лирике субъективных переживаний, от скорбной сосредоточенности к драматизму. Сложное единство этих мыслей и чувств составляет содержание этой части симфонии А.Мирзоева.

«Хорал-интерлюдия» представляет собой образец музыкальной композиции, в которой автор применяет весьма детализированную манеру изложения. Выразительный облик второй части и оригинальность ее стиля определяет наложение

аккордов-кластеров – секундовых «гроздьев» на основную тематическую линию:

Пример 28.



Очертания лейттемы «Органной симфонии» вливаются в общую звуковую массу, образуя один из интонационных пластов «Хорала-интерлюдии». Ведущее значение здесь принадлежит мелодии верхнего голоса, «хорально» гармонизованный в аккордовом складе. Минорная окраска в сочетании с уравновешенным мерным ритмом создает образ печальный, но эмоционально стойкий и мудрый. Второй интонационный пласт преломляет признаки мугамного распева. Экспрессивная лирическая мелодия вступает с шестого такта на фоне басовой педали и секундовых кластеров в верхнем ряде тематической конструкции. Сочетание мелодической линии аккордового изложения с этой мелодией потребует от органиста исполнить данный фрагмент ритмически четко, крепким звуком, выделяя каждый из них:

Пример 29.



Структурные особенности второй части указывают на своеобразную трехчастность, где каждый из разделов формы есть вариантное обновление ведущего тематического блока. Решающим фактором варьирования становится регистровая, тембровая переокраска контрапунктирующих пластов. При определенной однородности материала, внутренней сдержанности мелоса приемы регистровых противопоставлений, имитационно-полифонической разработки приносят в многоголосную музыкальную ткань тембровую красочность и придают исключительную объемность и пространственность звучанию.

Последующая часть состоит из двух разделов – арии и хора, объединенных тематическим родством. Между тем, интонационной основой данной части являются тематические модели мугама «Баяты-Шираз». «Мой замечательный наставник по Музыкальной Академии профессор Кара Караев говорил мне, – отмечает А.Мирзоев, – что национальное в музыке надо искать в глубинных пластах народной культуры... В результате кропотливых поисков я пришел к выводу: мугам – импровизационная музыка восточного Возрождения – имеет

скрытую полифонию. И поэтому во всех своих произведениях я стараюсь синтезировать азербайджанский мугам с музыкой европейского барокко и немецкой классической полифонией. Вот это и есть настоящая полистилистика» (42, с.91).

В третьей части, как и в других частях «Органной симфонии», лирическое самоуглубление, скорбные мысли определяют характер музыкальных образов. Стремление к непосредственному эмоциональному высказыванию, к открытому патетическому выражению чувства сдерживается присутствием обобщающей, значительной мысли. Для того чтобы раскрыть всю глубину музыкального образа, чтобы показать процесс постепенного его преобразования и переход от лирической песенности к сосредоточенно-драматической экспрессии, композитору понадобилось максимальное разнообразие полифонических средств выразительности.

Ария носит скорбно-лирический характер. Особое внимание следует уделить такту, предшествующему теме Арии, который в целом подготавливает ее образное содержание. Исполнить его целесообразнее на *legato*. Последующее вступление темы рекомендуется исполнять контрастным штрихом *non legato*:

Пример 30.



Лейттема симфонии звучит в верхнем регистре в сочетании с выразительным подголоском среднего голоса на фоне басовой педали до. Самой арии характерны: полифоническая фактура изложения, импровизационная манера развертывания мелодии с «флейтовыми» переливами, ритмическое строение интонационной линии среднего голоса. Вслушиваясь в звучание первых тактов арии, можно отметить использование в них характерной пунктирной интонации со вспомогательным звуком, спускающейся по терциям вниз.

Как в любой импровизационной пьесе, в арии форма определяется присущими только ей закономерностям. Каждый из этапов развития выделен новым темповым обозначением (*Adagio improvisando*, *Allegretto*, *Adagio*), каждый раздел от последующего отделен каденцией. Исполняя Арию, органисту следует показать смену темпов, уделяя особое внимание этим каденциям, однако не препятствуя при этом свободному течению музыки. Мелодический рисунок то импровизационно ветвится, обрастая подголосками средних голосов, то разрывается резко очерченными драматическими ходами. Мелодия то словно «парит» в прозрачной звучности высоких флейтовых регистров, то опускается вниз, приобретая сочность и плотность низких тембров.

В момент, когда длительное интонационное развертывание кажется завершившимся, развитие вступает в новую фазу, начинается второй раздел – хорал «Баяты-Шираз». С цифры 11 (*Adagio*) основная тема «Органной симфонии» звучит в контрапункте с темой мугама «Баяты-Шираз». Насыщенная фактура изложения строится из трех интонационных пластов: на поступенно восходящую линию баса наслаивается тема «Баяты-Шираз» в среднем ярусе музыкальной ткани и венчает многоголосную конструкцию лейттема произведения, проходящая в верхнем голосе:

Пример 31.



Исполнительской задачей органиста в данном фрагменте является четкое разграничение, посредством определенных выразительных средств, всех трех пластов. «Баяты-Шираз» с тоникой до сливается с гармоническим до минором. Для всего последующего развертывания музыкального материала, для развития образа исключительное значение приобретает единство мелодического и ладотонального движения.

Интенсивное развитие тематизма, имитации и секвенции, контрапунктические перестановки голосов выявляют новое смысловое содержание некоторых мелодических оборотов. Обострение интонационного тяготения, связанное с частым употреблением вводных тонов, подчеркивание попевки с увеличенной секундой, постепенное уплотнение и активизация фактуры, общее стремление к динамическому подъему, перенесение всего материала в относительно высокие регистры – все это драматизирует музыкальный образ, делает его более напряженным и экспрессивным. Активному развитию в равной мере содействуют полифонические и гомофонно-гармонические средства. Мелодическое равноправие голосов не скрывает

здесь аккордовой природы полифонии. Аккордовые связи, характер аккордового звучания непосредственно влияют и на яркость эмоциональных вершин. К примеру, центральная кульминация части подготовлена нарастанием гармонической неустойчивости доминантового предьекта. Массивная густая фактура с формирующимися в ней секстаккордами, словно упирается в органный пункт доминанты. Энергия и целеустремленность, рожденные внутренними свойствами музыкального образа, достигают высшего предела в репризном возвращении основной темы. Она звучит теперь: в среднем голосе на *fff* в сопровождении лавины ниспадающих пассажей верхнего голоса, которые сдерживаются размеренными, поступенно восходящими «шагами» педального баса. Заключительное построение суммирует весь материал и его развитие. В третьей части «Органной симфонии», как и во многих импровизационных баховских органных формах, напряженность движения возрастает от раздела к разделу, и последняя часть структуры оказывается, таким образом, драматической вершиной всего произведения.

Тематической основой хорала здесь становятся интонационные обороты мугама «Баяты-Шираз». Имею в виду, каденционные опевания тоники до с подчеркиванием нисходящего поступенного движения к ней от верхней медианты. Добавим к сказанному и широкое применение секвентного развития – на уровне, как коротких мотивов, так и более протяженных мелодических фраз или предложений, которое достаточно типично для данного мугама. Названный принцип еще более способствует углублению в одно эмоционально-психологическое состояние, обогащая новыми оттенками музыкальный образ, и в то же время делает развитой структуру.

Четвертая часть «Органной симфонии» – «I.S.Bach» – это монументальная фуга. «Она называется так неслучайно, – пишет автор, – это четырехголосная фуга баховского образца, но, вместе с тем, по звучанию, – откровенно восточная музыка.

В кульминации части, в коллаже, звучит знаменитая «крестовая тема» Баха из до-диез минорной фуги «Хорошо темперированного клавира», затем она переходит в тему музыкальных звуков фамилии В-А-С-Н, а в тихой кульминации перед заключительной частью цикла проходит тема си-бемоль минорной прелюдии Баха из того же сочинения» (46).

Драматический пафос «Органной симфонии» вполне согласуется с таким же приподнято-патетическим стилем фуги. Исполнение фуги требует выделения всех проведений тем. Их многократные повторения, подразумевают использование богатых регистровых возможностей органа. Большое значение имеет верно подобранная аппликатура. Первое проведение темы важно исполнить, используя правильную фразировку посредством контрастных штрихов:

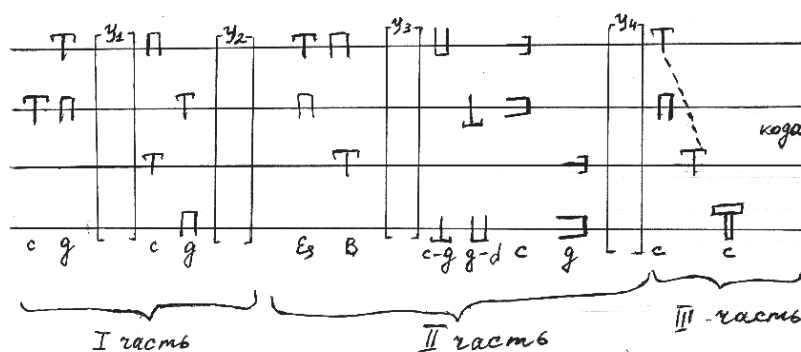
Пример 32.



Тема фуги органично вытекает из основной лейттемы произведения, как бы служит ее непосредственным продолжением. Наиболее выразительные интонации и ритмические фигуры сконцентрированы в начальном разделе протяженной

Фуга насыщена тематическим материалом. Все противосложения и интермедии основаны на интонационных и ритмических оборотах темы, отсюда удивительное единство и монолитность формы в целом. Полифоническое развитие постепенно раскрывает таящиеся в теме драматические элементы и придает скорбному образу фуги характер и значение сложно-обобщенного возвышенно-трагического начала.

Приведем схему построения фуги:



103

функции. Первая пара голосов (альт-тема, сопрано-ответ) звучит в среднем регистре, во втором проведении (тенор-тема, альт-ответ) заметно усиливается приподнято-патетический тон темы. Третье и четвертое проведения перемещаются в более низкий регистр, противосложение звучит то в сопрано, то в басовой педали. В результате наложение голосов раздвигается и ширится звуковое пространство, неудержимой становится устремленность движения. Благодаря тембровому контрасту, густой звучности басового регистра, уплотнению всей фактуры, тема предстает уже освещенная иначе, колорит ее омрачается. Контрапунктическая перестановка мелодических линий в данном случае служит выразительным средством, которое должно раскрыть драматическое содержание музыкального образа.

Отметим, что в полном единстве с темой, с интонационной гибкостью, находится и удержанное противосложение. Противосложение, а затем и интермедии энергично содействуют выявлению активного начала, заложенного в теме, стимулируют рост общей динамики.

Особенно интенсифицируется развитие в интермедиях: разнообразными средствами разрабатываются характерные мотивы темы и материал противосложения. Имею в виду восходящие и нисходящие секвенции на мотивах темы со свободно контрапунктирующим голосом (интермедия J 1), а также ритмически выровненные линии с моторной динамикой на фоне басовой педали (интермедия J 2). Вторая интермедия подготавливает начало средней части фуги, в которой музыкальный образ то окрашивается в светлые лирические тона, то обретает характер энергичной мужественной действенности. Разнообразная его подача создает богатство эмоциональных граней в процессе становления фуги.

Эмоциональная разрядка происходит в начале средней части – тема звучит в *Es dur*, ее ответ – *B dur*. В своем сочетании, эти проведения повторяют ранее примененный эффект противопоставления регистров: высокого в *Es dur* и более

низкого в *B dur*. Однако ладовое просветление господствует недолго: в третьей интермедии восходящее движение спадает, а вместе с тем отодвигается и мажор, вновь уступая место минорному ладу. Поворот к минору углубляет контраст середины мажорного эпизода с окружающим его минорными.

Если развитие в мажорном фрагменте реализовало все «светлое», что можно было извлечь из темы, то во второй половине средней части и затем в репризе концентрируется все, что усиливает ее скорбно-патетический характер. Дальнейшее движение сопровождается значительным усложнением приемов полифонической техники письма. Особенно это заметно на подходе к драматической вершине фуги, в частности раздел *tutti* в репризе трехчастной формы (цифра 20). Предшествующий кульминации эпизод основан на полифонической разработке темы, которая предстает в обращенном виде и ракоходе. Две группы проведений даны в основной ладотональной сфере – с *moll-g moll*.

Путь от верхнего проведения темы в *Es dur* к нижнему *g moll* как бы раскрывает процесс перехода от спокойной созерцательности к сумрачно-скорбному состоянию. Предшествующая репризе четвертая интермедия – цепь секвенционных построений на басовой педали – своего рода предыкт, в котором назревает новый поворот темы. Реприза составляет драматическую кульминацию и итог всего произведения. Реприза – это наиболее сжатый раздел в рассматриваемой фуге, и именно потому развитие протекает в ней с наибольшей интенсивностью. Реприза насыщена сложными полифоническими комбинациями. Отмечая значительность момента, композитор, единственный раз в этой фуге, вводит стретто, содействующее особой концентрации движения. Тема проходит с опозданием в два такта в партии сопрано и тенора в с *moll* на фоне басовой педали до. Крупным планом выделено следующее проведение темы в увеличении в басу (цифра 21). Ритмически увеличенные звуки темы, задерживая ее движение,

нагнетают общее напряжение. Стремление слить в момент наивысшего эмоционального подъема все голоса в единое величественное звучание поднимает на трагедийный уровень музыкальный образ фуги.

Волнообразность подъемов и спадов всей музыкальной ткани, направленность местных кульминаций к центральной, а затем, в новой стадии, к заключительной создают неуклонно нарастающую сквозную линию динамического развития. Тем более сильный драматический эффект производит решительное и уверенное вступление на *fff* «Крестовой» темы из фуги *cis moll* И.С.Баха (*Allegro moderato*):

Пример 33.

23 *Allegro moderato*

J. S. Bach - Collage "Cross" theme from Fugue Cis-moll

Эта тема плавно переходит в символические звуковые инициалы великого немецкого полифониста. Неоднократное повторение мотивов и фраз создает впечатление упорства и силы. Подвижные фигурации верхних голосов словно сковываются «стоянием» баса на органном пункте. В данном фрагменте в круг исполнительских задач входит умение подчеркнуть маркированным штрихом тему, звучащую в унисон с pedalю, сочетая ее с мелодической линией среднего голоса *non legato*. Указание *fff*, а также решительный характер темы, предполагает использование *General-koppel*, что требует от органиста определенных физических усилий. Создаваемое таким образом драматическое нагнетание служит предвестником близкой развязки. На краткое мгновение движение приостанавливается и неожиданно в тихой кульминации четвертой части по-баховски многозначительно звучит тема из прелюдии *b moll* (*Adagio lamentoso*):

Пример 34.



Затрагивая глубины человеческой души, эта вдохновенная лирическая мелодия насыщает музыку «словесной» выразительностью. Здесь достигается конечное обобщение образно-эмоционального содержания фуги.

Пятая часть симфонии «Реквием и финал» – начинается драматическим фортиссимо. Раскрывая целый комплекс чувств и переживаний в их драматическом ключе, композитор использует в заключительной части симфонии художественно-выра-

зительные средства, наиболее характерные для органного патетического стиля. Разнообразная фактура – полифонически сплетающиеся голоса, секундовые аккордовые наложения верхнего голоса, сдержанная поступь басового остинато, ниспадающие пунктирные интонации средних голосов, в сочетании друг с другом объединяются ритмическим пульсом в единое монолитное полотно:

Пример 35.

[25] *Funebre*



В музыке этих страниц буря переживаний подымается, скованная неумолимой силой трагического приговора.

Пятая часть симфонии, насыщенная тематическим материалом, разделяется на отдельные эпизоды, отличающиеся своим типом изложения. Эта грандиозная по размаху часть напоминает массивной звучностью, патетикой, импровизационным характером сменяющихся эпизодов фантазию. Вслед за Реквиемом следует собственно Финал, сочиненный, по сло-

вам автора, в форме возвышенно-трагической пассакальи, а завершает симфонию апофеозное проведение основной лейт-темы.

С 28 цифры А.Мирзоев вновь в коллаже проводит в партии педального баса знаменитую «крестовую» тему фуги *cis moll* с I тома Хорошо темперированного клавира И.С.Баха (цифра 28).

Эмоциональная выразительность темы пассакальи (при неуклонном падении вниз) усиливается благодаря напряженности интонационного оборота с увеличенной секундой (*Maestoso*, цифра 29):

Пример 36.



В драматическом плане данного фрагмента велико значение контраста – в противопоставлении импровизационной мелодико-ритмической фигуры басовой педали и размеренно

ровного секвенционного развертывания небольшой мелодической ячейки верхних голосов.

Устремленность последующего развития затушевывает появление коротких мелодических спадов, они уже не могут удержать безостановочный поток звуков, движущийся к своей конечной цели. С цифры 30 (*Largo con arpegi*) – на *fff* вступает главная тема симфонии, в ее изложение вплетается интонационный материал пассакальи. Их внутреннее единство, выявляющееся в последующем развитии, обуславливает слитность и гармоничность всей архитектоники. Контрапункт сгущается и достигает максимального напряжения. Яркий драматический эффект производит мажорная тоника в конце произведения: подобно внезапно вспыхнувшему лучу света, этот мажорный конец завершает трагедию симфонии. Торжествующий характер главной темы симфонии в заключительном проведении, по словам автора, несет в себе идею бессмертия музыки Иоганна Себастьяна Баха. Заключительную часть симфонии рекомендуется исполнять крепким и плотным звуком. Преобладает использование штрихов таких как, *pop legato*, *portamento*, *marcato*. Что касается тембровых красок, то следует подобрать регистры, соответствующие нюансу *fff*.

И так, в основе рассмотренного сочинения лежит один музыкальный образ. Он столь всеобъемлющ, многозначен и глубок, что его одного оказалось достаточно для того, чтобы развернуть огромное полотно этого произведения, которое названо органной симфонией. Лежащая в основе симфонии разному выраженная одна большая, серьезная мысль раскрывается то более эмоционально и драматично, то более отрешенно, созерцательно. Общность образного содержания объединяет все части произведения, проявляется в тематических связях между ними. Скрепляющим фундаментом в данном случае оказывается не только лейттема, но и сквозные интонации мугама «Баяты-Шираз», а стилистика концертного органного стиля

замечательно синтезируется с приемами импровизационного мугамного интонирования.

По размаху композиции, мощи звучания, по красоте регистровки, богатству ритмических вариантов, гармонических фигураций и постоянно изменяющегося патетически-выразительного рисунка мелодики «Органная симфония памяти И.С.Баха» занимает исключительное место в органной музыке Азербайджана. Это монументальное произведение выдержало рекордное количество премьерных исполнений практически во всех органных концертных залах республик бывшего СССР, многих стран Западной Европы и в городах США. Особенно знаменательным было ее исполнение в Англии и Шотландии. В 1996 году премьерное исполнение «Органной симфонии» состоялось в знаменитом соборе Вестминстерского аббатства в Лондоне. Симфония А.Мирзоева прозвучала с большим успехом в крупнейших соборных церквях мира, в том числе в столице Шотландии – Эдинбурге, где проходил Всемирный фестиваль искусств, затем в Йоркманстере – в главной церкви города Йорка в Англии. В 1997 году «Органная симфония» была исполнена в Национальном кафедральном соборе США в городе Вашингтоне. «В истории Вестминстерского аббатства с XV века не было концерта, в котором бы исполнялось столь крупное монументальное произведение композитора другой страны» (42, с.91), – сказал отец Джонатан, архиепископ Кентерберийский после представления «Органной симфонии» азербайджанского мастера-полифониста.

Многие выдающиеся дирижеры, как сообщает сам композитор, изъявили желание иметь это сочинение в репертуаре своих оркестров в симфонической версии. Среди них и прославленный дирижер Геннадий Рождественский и Курт Мазур, известивший и пригласивший автора на премьеру его Симфонии в Лейпцигский «Гевандхауз». Примечательно, что итальянский музыкант Артуро Сакетти вручил пластинку

«Органной симфонии» папе римскому Иоанну Павлу II, которая вскоре была включена в фонд Радио Ватикана.

Мугам, как и другие жанры азербайджанской музыки, служит одним из плодотворных источников развития композиторского творчества. «Богатый опыт азербайджанских композиторов в этом отношении вызывает необходимость ввести в музыковедческий словарь новый термин мугамность, определяющий особенности музыкального стиля (аналогичный, с одной стороны, термину песенность, если речь идет о характере, сонатности, если указывается на структурно-композиционный метод)» (12, с. 211), – писала Э.Абасова в 70-е годы.

Причины столь органичного «симбиоза» азербайджанской национальной и органной музыки раскрывает З.Джафарова: «Отметим только, что очевидно немалую роль здесь сыграла, прежде всего, импровизационно-вокальная природа органа, что характеризует и азербайджанскую народную музыку. Повлияла также возможность обогащения палитры органа звучностью, имитирующий народный инструментарий (зурна, тутэк и др.)» (34, с.4). По словам основоположника национальной органной школы, наиболее проницательные композиторы активно вводят в органные произведения новые темброво-колористические звучания, открывающие перед исполнителем широкие горизонты для усиления «оркестровой» динамики органа, то есть «многообразную сферу колорита и «световых» эффектов» (34, с.4). Резкие контрасты ярких и мрачных тонов, красочная подача народно-ладовых и метроритмических сопоставлений, воспроизведение особенностей стиля народного пения и звучания народного инструментария – это та палитра звуковых красок, которые стали ценными завоеваниями органного искусства в творчестве азербайджанских композиторов. Все перечисленное в яркой степени демонстрируют мугамно-импровизационные одночастные формы Н.Аливердибекова, В.Адигезалова, А.Ализаде, а также многочастный цикл «Органная симфония» А.Мирзоева. В

рассмотренных сольных органных сочинениях азербайджанских композиторов мугамная интонационность замечательно синтезирована с современным музыкальным стилем («Мугам-фантазия» В.Адигезалова, «Muğam sədaları» А.Ализаде), переплетается с различными видами западноевропейской полифонической техники письма («Органная симфония памяти И.С.Баха» А.Мирзоева).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проникновение европейской традиции профессиональной органной музыки в культуру Азербайджана раскрыло неограниченные возможности для развития национальной органной школы. С интенсивной исполнительской, педагогической, просветительской деятельности первой азербайджанки-органистки, основоположника национальной органной школы, Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, профессора Азербайджанской Государственной Консерватории им. У.Гаджибекова – Захры Джафаровой начинается история зарождения и развития органной культуры в Азербайджане. Заложенные ею традиции органного исполнительства продолжают ученики её класса – Т.Якубова, Р.Бабаева, Р.Исмаилова, Н.Абутидзе.

Блестящий расцвет органной исполнительской школы во многом стимулирует творческую деятельность азербайджанских композиторов. Развитие профессиональной органной школы начинается с создания первых произведений для органа. Яркие, талантливые произведения для органа созданы Н.Аливердибековым, З.Багировым, В.Адигезаловым, А.Ализаде, Х.Мирзаде, Ф.Ализаде, С.Ибрагимовой, Р.Гасановой, А.Мирзоевым, Э.Дадашевой, Ф.Гусейновым и многими другими.

В данном учебном пособии рассмотрены три мугамно-импровизационные одночастные композиции для органа соло – «Баяты-Шираз» Н.Аливердибекова, «Мугам-фантазия» В.Адигезалова и «Muğam sədaları» А.Ализаде, а также многочастный цикл «Органная симфония памяти И.С.Баха» А.Мирзоева. Пособие может помочь студентам органного класса найти правильные средства исполнительства в трактовке органных произведений современных азербайджанских композиторов в учебном процессе, на примере вышеуказанных сочинений. Даются рекомендации к их исполнению, которые, по мнению автора, приближают исполнителя к верному прочтению

замысла композитора и наиболее ярко раскрывают возможности инструмента. Здесь перед органистом ставится ряд исполнительских задач:

- учитывая то, что основу композиторского письма национальных авторов составляет мугамность, исполнителю следует принять это во внимание, уметь передать максимально аутентично (применяя различные виды агогических отклонений) особенности мугама, используя импровизационный стиль игры, присущий этому жанру.

- исполнение органных сочинений современных азербайджанских композиторов требует от органиста особого творческого подхода, так как автор дает ему свободу в трактовке исполняемого произведения, возможность использования всего многообразия органных исполнительских приемов.

- изучая новые методы звукоизвлечения, часто используемые в творчестве современных авторов, органисту предоставляются неограниченные возможности в пропаганде произведений современных национальных композиторов.

- рассмотренные автором произведения, предполагают использование огромных регистровых возможностей инструмента. Исполнитель, владеющий всей палитрой красочности звучания органа, может позволить себе оригинальные регистровые сочетания, передающие все величие инструмента. Среди многочисленных приемов органного исполнительства огромную роль в арсенале органиста-исполнителя играют фразировка, артикуляция и т.д.

Подводя итоги, можно сказать, что успех и всемирное признание органной исполнительской школы в лице ее лучших представителей, самобытная и яркая органная музыка азербайджанских композиторов стали свидетельством расцвета Азербайджанской органной культуры, гармоничного сочетания национальных традиций с достижениями мирового искусства.

ЛИТЕРАТУРА

На азербайджанском языке:

1. Əliyeva F. Rəna. // «Azərbaycan qadını» jurnalı, 02.03.2001, s. 35.
2. Əsgərov Ə. Mahir ifaçı. «Azərbaycan qadını» qəzeti, №8, 1987.
3. Əsgərov Ə. Səsin möcüzəsi. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, №5 (2296), 29.01.1988.
4. Əfəndiyeva İ. Orqan musiqisi. «Kommunist» qəzeti, 07.04.1982.
5. Həsənzadə X. Pillə. «Azərbaycan» qəzeti, №62 (826), 1994.
6. Həsənzadə X. Dünya sənətkardı, tarix – sərgisi. // «Şərqi» jurnalı, payız– 2000, s. 30-31.
7. Məhərrəmoğlu. Orqanı dinləyəndə... «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, №24, 22.05.1971.
8. Səfərova Ş. Yaşamaq yanmaqdır. // «Şərqi» jurnalı, payız – 2000, s. 31.
9. Suleymanova M. İlk orqan çalan. «Azərbaycan qadını» qəzeti, 1978, s. 19.
10. Yaqubova T. Orqan ixtisası üzrə proqram (Ali təhsilin bakalavr və magistr pilləsi üçün). Bakı, 2004, 15 s.

На русском языке:

11. Абасова Э. Классу органа – 15 лет. Газ. «Баку», 1976, 01 апреля.
12. Абасова Э., Мамедов Н. Мугамы и азербайджанский симфонизм (макомы, мугамы и современное композиторское творчество). Международная научно-теоретическая конференция. Ташкент, 1978, 10 – 14 июля, 257 с.
13. Абдуллазаде Г. Философская сущность азербайджанских мугамов Баку: Язычы, 1983, 39 с.
14. Абдуллазаде Г. Мугам и симфонизм. Материалы Международного научного симпозиума «Мир мугама», 18 – 20 марта, 2009. Баку: Şərq – Qərb, 2009, 472 с.
15. Абдуллаева Л. На языке неземных тембров. Газ. «Азербайджанские известия», 2005, 17 мая.

16. Али-заде Р. Наши сеньориты покоряют Испанию. Газ. «Баку», №137 (8459), 1992, 19 сентября.
17. Алиева Б. Композитор и органист, представляющий три страны. Газ. «Зеркало», №5, 2007, 13 января.
18. Алиханова-Шарифова В. Некоторые черты современности в гармоническом мышлении Кара Караева. (Кара Караев. Очерки). Баку: Чинар-чап, 2003, с. 163-176.
19. Амрахова А. Неустанность поиска. Газ. «Молодежь Азербайджана», 1988, 05 марта.
20. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Издание 2-е. Л.: Музыка, 1971, 375 с.
21. Бабаева Р. Органные произведения Ц.Франка. (Проблемы, традиции и интерпретации). Баку, 2005, 35 с.
22. Бабаева Р. Характерные черты творческого мышления Н.Регера на примере его органных сочинений. Баку, 2005, 25 с.
23. Бабаева Р. Органное творчество Ф. Листа. Баку, 2005, 35 с.
24. Бабаева Р. Основы органной педальной техники. (Учебное пособие – для органистов (студентов и преподавателей)). Баку, РЦСС НАНА, 2007, 34 с.
25. Бабаева Р. Проблема исполнительства в органном искусстве. Учебное пособие для органистов студентов и преподавателей. Баку, РЦСС НАНА, 2007, 148 с.
26. Бадалбейли Ф. Серебряный юбилей. Газ. «Бакинский рабочий», №18, 1987, 22 января.
27. Бюль-Бюль Возвращение композитора. Газ. «Зеркало», №114, 2007, 30 июня.
28. Велизаде М. Глас Бога на земле. Газ. «Зеркало», №202, 2005, 22 октября.
29. Велиханлы О. Вариации для органа. Газ. «Баку», 1988, 14 декабря.
30. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. 3-е изд. Б.: Язычы, 1985, 146 с.
31. Гинзбург С. Узеир Гаджибеков в Петербургской консерватории. Сб. статей: Из истории музыкальных связей народов СССР. Л.-М.: Сов. композитор, 1972, с. 164.
32. Джафарова З. И молодость, и зрелость. Газ. «Бакинский рабочий», 1976, 12 октября.

33. Джафарова З. Программа для класса специального и факультативного органа. Баку, 1978, 28 с.
34. Джафарова З. К вопросу об интерпретации органных произведений композиторов Азербайджана (Методические и практические рекомендации). Баку, 1979, 57 с.
35. Заманова А. Зара Джафарова. // Журн. «Şərqİ», №2, 2001, с. 34-36.
36. Заманова А. Российский композитор азербайджанского происхождения. Газ. «Наш век», 2001, 18 мая.
37. Заманова А. Звуки органа живущие в душе... Газ. «Наш век», 2002, 26 июля – 1 августа.
38. Заманова А. Прекрасных женщин имена. // Журн. «Şərqİ», №2, 2002, с. 39-41.
39. Заманова А. Первая книга о короле инструментов. Газ. «Наш век», №13 (356), 2006, 31 марта – 6 апреля.
40. Заманова А. Успехи учеников – успехи их преподавателей. Газ. «Наш век», 2006, 12 – 18 мая.
41. Зухонек В. Успех композитора и органиста. Газ. «Зеркало», №40, 2008, 1 марта.
42. Ибрагимова Д. «Себастьян Бах Востока» живёт в Германии. // Журн. «Партнёр», №5(116), май 2006, с. 90-91.
43. Ибрагимова Д. Если бы мир вдруг как оркестр зазвучал. Газ. «Наш век», №48(391), 2006, 1 – 7 декабря.
44. История азербайджанской музыки. Учебник для высших и средних специальных учебных заведений (Э.Абасова, Л.Карагичева, С.Касимова, Н.Мехтиева, А.Тагизаде). Ч.І. Баку: Маариф, 1992, 502 с.
45. Кафарова З. Отчетный концерт педагогов. Газ. «Баку», 1974, 30 апреля.
46. Макарова М. Интервью с Арифом Мирзоевым. Газ. «Музыка и время», №4, 2002.
47. Мехмандарова А. Вечно молодое... Газ. «Бакинский рабочий», №119(19147), 1981, 20 мая.
48. Милешина Н. Концерт Бакинской органистки. Газ. «Советский музыкант», 1986.
49. Милешина Н. Мугам на органе. Газ. «Молодежь Азербайджана», 1987, 26 марта.
50. Мугам звучит на органе. Газ. «Вышка», 1989, 18 мая.

51. Музыкальная культура братских республик СССР. Сборник статей (составитель Г.В.Конькова) вып. 1. Киев: Муз. Украина, 1982, 192 с.
52. Новый орган в консерватории. Газ. «Молодёжь Азербайджана», 1960, 23 декабря.
53. Рагимзаде Г. Первый концерт Бакинской органистки. Газ. «Баку», 1964, 25 декабря.
54. Рзаев М. Концерт в Москве. Газ. «Вышка», 1984, 23 сентября.
55. Ромуальдова И. Щедрое сердце музыкантов. Газ. «Бакинский рабочий», 1988, 22 сентября.
56. Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX в.: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку: Азернешр, 2006, 272 с.
57. Тагизаде А. Акшин Ализаде. Баку: Ишыг, 1986, 135 с.
58. Эфендиева И. Васиф Адигезалов. Баку: Шур, 1989, 323 с.
59. Эфендиева И. За органом – Таира. Газ. «Вышка», 1994, 19 ноября.
60. Якубова Т. Проблемы тематизма и принципы его развития в современной азербайджанской музыке. Автореферат. Бакинское издательство №19, 1975, 25 с.
61. Якубова Т. Исполнительские проблемы органных концертов Генделя. Рукопись, библиотека АГК, 1984, 12 с.
62. Якубова Т. Искусство игры на органе. Рукопись, библиотека АГК, 1994, 150 с.
63. Якубова Т. Принципы гармонического языка на основе органных произведений Букстехуде. Рукопись, библиотека АГК, 1994, 37с.
64. Якубова Т. Первая органистка Азербайджана. // Журн. «Летопись», №1, январь 2000.
65. Якубова Т. Светлой памяти Зары Джафаровой. Газ. «Зеркало», №225, 2005, 26 ноября.
66. Якубова Т. Словарь органной терминологии (на шести языках). Баку: Нурлан, 2005, 94 с.
67. Якубова Т. Король инструментов. Баку: Нурлан, 2006, 350 с.
68. Якубова Т. К проблеме взаимосвязи теории и практики регистровой стилистики композиторов северогерманской школы. Баку, РЦСС НАНА, 149 с. 2011.
69. Ярыш Т. Концерт органной музыки. Газ. «Баку», 1976, 8 октября.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

I ГЛАВА.

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОРГАННОЙ ШКОЛЫ

1.1. Роль З. Джафаровой в истории азербайджанской
органной культуры

1.2. Научно-педагогическая и творческо-пропагандистская
деятельность азербайджанской органной школы

II ГЛАВА.

ОРГАН КАК СОЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

2.1. Мугамно-импровизационные одночастные композиции
для органа соло («Баяты-Шираз» Н. Аливердибекова,
«Мугам-фантазия» В. Адигезалова, «Muğam sədaları»
А. Ализаде)

2.2. «Органная симфония памяти И. С. Баха» А. Мирзоева

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРА

