

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
им. У.ГАДЖИБЕЙЛИ**

**ОРГАН В СОСТАВЕ
АНСАМБЛЕВЫХ ФОРМ
В ТВОРЧЕСТВЕ
АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ**

*Методическое пособие для студентов,
обучающихся по специальности орган*

Баку – 2013

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
им. У.ГАДЖИБЕЙЛИ**

**ОРГАН В СОСТАВЕ АНСАМБЛЕВЫХ ФОРМ В
ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ**

*Методическое пособие для студентов,
обучающихся по специальности орган*

*Утверждено Научно-Методическим
Советом Министерства Образования
Азербайджанской Республики отделом
«Искусство» от 20.02.2013г.*

Протокол №05

Баку – 2013

Составитель: Старший преподаватель кафедры
«Концертмейстерского мастерства»
БМА им.У.Гаджибейли, доктор философии
по искусствоведению **Ашумова А.Ф.**

Научный редактор: Заслуженный деятель искусств,
доктор философских наук, профессор
Абдуллазаде Г.А.

Рецензенты: Заслуженный деятель искусств
Азербайджана, профессор **Якубова Т.А.**

Заслуженный педагог Азербайджана,
профессор **Аджалова Г.А.**

профессор Азербайджанского Государственного
Педагогического Университета,
Доктор педагогических наук **Дадашева М.Р.**

доцент Азербайджанского Государственног
Педагогического Университета
Гасанова А.И.

А.АЛИЗАДЕ «DIALOG» ДЛЯ СКРИПКИ И ОРГАНА

Начиная с 70-х годов прошлого века, азербайджанская музыкальная литература пополняется новыми произведениями. Благодаря активной исполнительской деятельности ведущих азербайджанских музыкантов-органистов, национальные авторы начинают обращаться к жанрам органной музыки. В их произведениях орган выступает в двух ракурсах – как сольный инструмент и как равноправный участник ансамбля. Он звучит в дуэте со скрипкой в «Dialog» А.Ализаде, в обработках азербайджанских народных песен С.Ибрагимовой, в дуэте с балабаном – в «Muğam ilə dialoq» Р.Рамазанова, в дуэте с альтом – в пьесах на народные темы С.Ибрагимовой, в дуэте с голосом – в поэме «İthaf» С.Ибрагимовой, поэме «And» Р.Рамазанова.

Одним из первых опытов трактовки органа в качестве участника ансамбля является переложение для скрипки и органа пьесы «В стиле мугама» А.Зейналлы, сделанное профессором кафедры З.Джафаровой.

В 1991 году А.Ализаде создает интересное, глубоко содержательное, насыщенное в эмоциональном плане, оригинальное в плане ансамблевой специфики произведение – «Dialog» для скрипки и органа.

Строй образов этого произведения неуловимо тонок и внутренне многозначен. Музыка обращена к внутреннему миру человека, к его личным переживаниям, она воплощает тончайший сплав самых различных чувств и мыслей, овеянных глубокой печалью. Это словно «диалог» автора с самим собой, его размышления о событиях страны, ее прошлом, человеке с позиций сегодняшнего дня.

Стремление воплотить нахлынувшие чувства, возникающие в процессе жизненного переживания, стремление передать медленно развивающийся процесс размышления приводит к

насыщению мелодики элементами речитативности. В результате, как бы создается впечатление возможного подтекста мелодии, впечатление, что лишь ее инструментальность не дает возможности услышать реальные интонации живой человеческой речи. Речитативная насыщенность мелодики усиливает роль свободного метра, отсутствие четко определенного размера. Истоком речитативности, а, соответственно, непрерывного импровизационного развертывания мелодической линии в произведении А.Ализаде становятся особенности мугамного интонирования. Музыкальное течение, хотя и укладывается в последование тактов, тем не менее не теряет присущей мугаму метроритмической свободы, выразительных, черт, свойственных вдохновенной народной импровизации.

Характеризуя мугамное искусство, Р.Мамедова пишет следующее: «...мугамность захватывает, прежде всего, своей магией высказанного слова. Мугамному искусству свойственна сгущенность эмоциональной речи, особое качество любования звуком. С древнейших времен на Переднем Востоке зародился культ слова и проповедничества... Вспомним, что речитативом исполнялись и гаты легендарного Заратуштра, которые пленяли и завораживали бесконечностью страстного слова, мерностью речи. Мугам обязывает к словодействию, то есть здесь нужно не просто петь и произносить слова – надо действовать словом. Силой внушения слова силен, могуч мугам» (3, с. 133-134).

А.Ализаде воссоздает в своем творчестве свой принцип развертывания – не в плане пассивной ретроспекции, но в процессе активного отбора тех стилевых признаков, которые более всего отвечают современному художественному восприятию. Сквозь призму личности композитора, склонного к обобщениям, исконные национальные пласты обретают яркую самобытную форму, в результате «возникает

качественно новое целое при использовании определенных элементов старого» (2, с. 46).

О большом влиянии мугама на тематизм А.Ализаде пишет А.Тагизаде: «Монодическая культура мугама воздействует на творчество композитора не только на тематическом, но и композиционно-драматическом уровне... В авторской трансформации характерные свойства монодии значительно изменяются – она лишается извилистости рисунка, фиоритурных украшений, излагается крупными длительностями. Чаще всего мугамная монодия предстает в тематизме произведений композитора в концентрированном виде, используя в виде упрощенных до значения символов ладовых каденций» (6, с. 124).

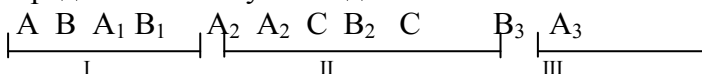
Речитативность способствует особой органичности процесса тематически концентрированного развертывания. Мысль излагается последовательно и, представляя собой процесс неуклонного продвижения вперед, вместе с тем, внутренне значительна на каждом этапе своего развития. Целостность ансамблевой композиции опирается, прежде всего, на образно-эмоциональное единство музыки. Это произведение лежит в единой эмоциональной плоскости, представляется воплощением одного многогранного образа в его развитии, во всем богатстве его внутренних оттенков.

Неповторимое своеобразие этого произведения во многом определяется особенностями взаимодействия двух его участников – скрипки и органа. Оба инструмента наделены равноправными функциями в ансамблевой форме, что обусловлено авторским замыслом. В условиях мугамной мелодики с длительно распеваемыми звуками композитор создает род «дуэта», в котором выражено единство, слияние чувств.

«Dialog» А.Ализаде написан в трехчастной форме с сокращенной репризой, где первая часть сама по себе двухчастна. Основу развертывания формы составляют две

темы, соответственно проходящие в I разделе произведения в партиях органа и скрипки. Трехчастная структура рассматриваемой ансамблевой композиции строится на взаимодействии принципов простой и вариантной повторности. Композитор опирается на художественные принципы, глубоко коренящиеся в древних пластах фольклора, тем самым, находя в них источник обновления своей музыкальной речи.

Представим схему последования тем:



Трактовка музыкальной формы в произведениях А.Ализаде связана в конечном счете с индивидуальными особенностями его художественного мировосприятия, – от них в значительной мере зависит содержание творчества, преобладание тех или иных образов и принципов развития, в свою очередь обуславливающих композиционные закономерности. Потребность в обстоятельном развертывании материала и тяга к ясной, уравновешенной конструкции характеризуют музыкальную форму во многих произведениях А.Ализаде. «Песенный тематизм обуславливает наличие в большинстве произведений композитора куплетных построений, в которых ведущими принципами являются не разработочное, не полифоническое развитие, а простая и варьированная повторность.... Многообразные вариационные изменения подчиняются строгой внутренней дисциплине, покоящейся на повторяемости отдельных макро и микроэлементов – мотивных, гармонических, тембровых. Над всем этим главенствует мелодия, которой композитор придает особое значение. Встречающиеся в произведениях двух, – трехчастные формы строятся на сочетании принципов повторности и контраста» (6, с. 130), – отмечает А.Тагизаде.

Произведение открывает тихое звучание темы в партии органа. Мелодия повествовательного склада звучит в характере мугамной импровизации. Мужественный и благородный «голос» органа произносит выразительнейший монолог, основанный на взаимопроникновении речевого и песенного начала. Композитора словно завораживает красота многократно повторяемого звука, орнаментальные росчерки опеваний ладового устоя «Шур» си. Строительными звеньями мелодической линии становятся каденционные попежки лада «Шур». Складывающиеся из микроинтонаций мелодические формулы многократно повторяются. Они повторяются либо неизменно, либо вариантно обыгрываются. Вариантность преодолевает устойчивость интонации, интенсифицирует интонационное развертывание и позволяет строить – без выхода за рамки опевания – не только небольшие фразы, но и более крупные разделы формы. Во всех случаях в музыке не возникает монотонии, ибо мелодическая ткань органична и обогащена многочисленными интонационными изгибами, украшениями. Органная партия не представляет собой особых сложностей с точки зрения исполнительства, однако требует от органиста максимальной концентрации внимания, так как пьеса «Dialog» является ансамблевым произведением. Органист выступает в данном случае в роли равноправного участника ансамбля, таким образом, ему следует согласовать свое видение интерпретации данного произведения с партнером – скрипачом.

Пример 1.

The image shows a musical score for two instruments: Violin (V-no) and Organ. The score is written on two systems of staves. The top system includes a title *Andato, senza metrum* and a *V-no* staff. The Organ part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with the instruction *pp legato*. The Organ part features a melodic line with slurs and a steady bass line. The *V-no* staff is mostly empty, indicating that the violin part is not shown in this excerpt.

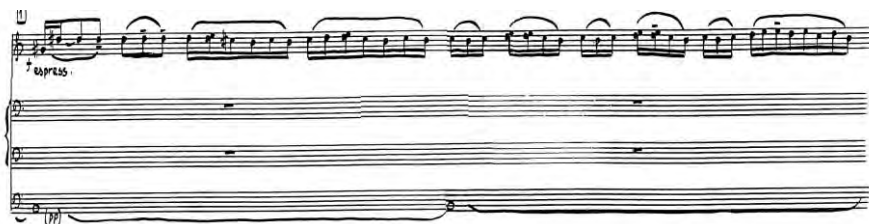
При подборе регистров следует учитывать динамические возможности солирующего инструмента. В данном случае, в этой роли выступает скрипка, которая, как известно, уступает органу по силе звучания. Следовательно, предполагается использование не слишком звучных регистров.

Импровизация верхнего голоса поддержана длительной басовой педалью си и мерным движением остинатной темы, звучащей в среднем ярусе музыкальной ткани. В данном эпизоде органисту-исполнителю можно рекомендовать артикуляцию, которая бы позволила подчеркнуть обе мелодические линии. Учитывая указание автора, верхний голос исполняется на *legato*. Следовательно, исполняя нижний голос логичнее будет применение артикуляционного штриха глубокого *portamento*. Отметим, что остинатный мотив также

выстраивается посредством двустороннего опевания устоя си. Он исполняется свободно, допуская смену последования звуков. В результате, сложная вертикаль произведения расслаивается на мелодизированные пласты, сочетания которых образуют созвучия, далекие от функциональной основы построения аккордов. Не порывая с национальным ладовым мышлением, композитор использует в поисках новых выразительных гармонических красок приемы современной музыкальной технологии.

С цифры 1 на фоне органной педали вступает экспрессивный и нежный голос скрипки:

Пример 2.



Лирическая печальная исповедь скрипки открывается подчеркнутой восходящей квинтой, которую затем сменяют «говорящие» нисходящие секундовые интонации. Композитор проводит тему скрипки в «Шур» с тоникой соль диез. Лад «Шур», используемый в первой и второй темах, приобретает смысл лейтлада, объединяя композиционно-драматургическое развитие ансамблевой формы.

С цифры 2 вновь в сокращенном виде проходит тема органа, которую прерывает «пронзительное», «щмящее» соло скрипки (цифра 3). На этом новом этапе тема скрипки перенесена на октаву выше с некоторым оттенком вариантного обновления. Первоначальный образ здесь окрашен большей силой и страстностью звучания, в нем проступают черты драматизма.

А.Ализаде мыслит крупными пластами, целостными динамическими волнами, не исключая разнообразия внутреннего строения. Это нашло отражение и в этом произведении: тема скрипки дважды начинается на *f* и далее исполняется в «затухающей» звуковой динамике, в то время как в партии органа выдержаны «приглушенные» динамические тона. «Тихие» и «громкие» кульминации, использованные композитором, свободная игра *Rubato* (которая здесь неизбежна) являются чрезвычайно действенным средством выразительности, ибо в нарастаниях и спадах раскрываются тонкие, изменчивые оттенки настроений, зрительно почти ощущаемые движения авторской мысли.

Средний раздел открывается новым, сжатым вариантом темы органа (цифра 4). Ее интонации здесь перегруппированы так, что начальным становится пунктирный мотив, динамизированный хроматическим скольжением верхнего вводного тона до диэз – до бекар. Здесь можно посоветовать использовать исполнительский прием, указанный в начале. Это позволяет выделить движение двух контрастных мелодических голосов. Мелодическая линия перебрасывается дважды из партии органа в партию скрипки, образуя выразительный диалог двух равноправных голосов. Устремленные вверх «вопросительные» фразы органа уравниваются, последующими краткими ниспадающими интонациями скрипки. Даются два проведения темы, в каждом из которых небольшие мотивы сливаются в единое и свободное от всякой регламентации крупное построение. Единый тип фактурного оформления нашел выражение в единой ладотональности, постоянно выдерживаемой басовой педали *si*, точном повторении мелодии органа. Вместе с тем, постоянство используемых средств оттеняет обновленное вариантное проведение тематического построения скрипки.

С цифры 7 на фоне оstinатного тона *la* в партии скрипки орган ведет стремительно восходящие пассажи

шестнадцатыми, которые завершаются каденционным замыканием на звуке соль диез:



Художественные средства, использованные в данном фрагменте, специфичны для органного патетического стиля западноевропейских полифонистов. Имею в виду, общие формы фигурационного изложения, а также тип каденционного построения с изящными подголосками интонационной линии верхнего голоса. Учитывая наличие в данном фрагменте двух мелодических планов, органисту следует заранее продумать использование определенных артикуляционных штрихов, которые наиболее ярко позволили бы исполнителю подчеркнуть скрытую мелодическую линию в верхнем голосе. Вслед за этим тихо, горестно звучит соло скрипки, высказываясь о глубоко личном, сокровенном (цифра 8). Вариантное повторение второй темы сменяет возвращение фигурационного фрагмента органа проходящего на октаву выше (цифра 9). Только короткая цезура отделяет одно

тематическое построение от другого; от прямого «противопоставления» их контраст становится более ощутимым.

Дальнейший ход развития предопределен содержанием и материалом среднего раздела формы. Реприза трехчастной структуры начинается «тихим» на *pp*, словно отрешенным звучанием темы солирующей скрипки (цифра 10). Ее взволнованные фразы сопровождаются длительно тянущейся педалью органа. Статичность неизменности басовой опоры сочетается со свободным, подвижным развитием экспрессивно выразительной мелодии. Внутренняя динамика темы усилена настойчивым повтором ее отдельных мотивных ячеек, насыщенной динамической шкалой к концу построения.

С цифры 11 в партии скрипки появляются интонации темы органа на фоне соль диез в мануальной партии:

Пример 4.

The image shows a musical score for Example 4, consisting of two systems of staves. The top system includes a piano part (treble clef) and an organ part (grand staff). The piano part begins with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *rit.* (ritardando). The organ part features a sustained bass note (pedal) in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system continues the piano and organ parts, showing the piano's melodic development and the organ's accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Звук соль диез, выступающий в качестве каденционного устоя скрипичной темы, теперь образует две остинатные линии – педальный фон у органа и тревожную ритмическую пульсацию в партии скрипки. По ходу движения мелодии неоднократно возникает мягко звучащий «фонизм диссонанса» – интервал большой септимы, придающий ей какую-то щемящую остроту. В отличие от предыдущих проведений этой темы внутренняя тревога, скорбность вопросительных интонаций не находят теперь выхода.

Следующая за репризой кода (цифра 12) исполняется в «затухающей» динамике, приводящей звучание к rrrr, словно после угасания последнего тона музыки в зале «звучит» сама тишина. Динамический план партии органа всего произведения в целом не слишком контрастен. Отклонения колеблются от p до rrrr. Это не предполагает частую смену регистров. Соответственно, добиться нужного контраста органист-исполнитель может с помощью использования швеллера.

Рассмотренная выше ансамблевая композиция «Dialog» для скрипки и органа являет собой образец своеобразного произведения романтического направления, в котором органично сочетаются глубина образного содержания, большая свобода исполнения, неоднозначная индивидуализированная структура. «Dialog» А.Ализаде, несомненно, тонко претворяет романтическую традицию. Чувство в его бесконечном разнообразии – от глубокого раздумья до экспрессивного подъема, персонификация тембров – участников разворачивающегося театрализованного действия составляют основу системы содержания данного произведения. Особая исповедальность высказывания, многочисленные монологи, единый, но непрерывно обновляемый интонационный комплекс, подчеркнутый драматический накал и, одновременно, преобладание «тихих» кульминаций – все это можно отнести к

атрибутам романтической поэтики в современном прочтении автора.

«Качественно новый художественный синтез, к которому приходит в своих лучших произведениях А.Ализаде, возникает не только в связи с естественным для художественного процесса «диалогом» разных культур, но и благодаря воздействиям современной музыки, – а также опоре на исконные пласты национального искусства, скрещивающимся с особенностями его талантливой творческой индивидуальности» (6, с. 116).

Р.РАМАЗАНОВ «MUĞAM İLƏ DIALOQ» ДЛЯ ОРГАНА И БАЛАБАНА

Руфат Рамазанов относится к молодому поколению азербайджанских композиторов. В его творчестве нашли своеобразное претворение новейшие тенденции современного музыкального мышления. Прочная опора на народную азербайджанскую музыку, индивидуально-умелое преломление характерных черт ее интонационного строя стали особенностью его многих сочинений. Композитор не только использует стилевые черты того или иного жанра, но творчески воспроизводит строй народно-национальной музыкальной речи. Излюбленными становятся для него интонации мугамно-речитативного склада, отмеченные драматически-экспрессивными нотками. Перечень созданных им произведений постоянно пополняется. Они успешно исполняются профессиональными музыкантами, которые пропагандируют современную азербайджанскую композиторскую школу не только в Азербайджане, но и в других странах. Из числа произведений Р.Рамазанова

заслуживают внимания ансамблевые формы с участием органа. В 2004 году по рекомендации профессора Т.Якубовой написана фантазия «Muğam ilə dialoq» для органа и балабана Р.Рамазанова.

Согласно авторскому замыслу, своеобразная драматургия фантазии «Muğam ilə dialoq» выражается в следующем: лирико-философский монолог органа перерастает со вступлением балабана в выразительный диалог. Ансамблевая композиция тонко претворяет особую манеру, стиль мугамного импровизационного развертывания, свободное ритмическое «дыхание», не скованное равномерными тактовыми членениями, богатство вариантных преобразований исходной мелодической модели.

В фантазии «Muğam ilə dialoq» организующим элементом гармонической схемы сочинения служит ладово-мелодический принцип. По словам композитора, в интонационном содержании органной фантазии в скрытом виде функционируют элементы лада Хумаюн. В современной музыке принципиально важное значение приобретают вопросы вертикали. «Характер звучания аккорда определяется характером образующих его интервалов, а также тем, какие интервалы или комбинации интервалов располагаются в более низком или более высоком регистре. Имеет значение и степень регистровой удаленности звуков друг от друга: вследствие акустических причин (большая или меньшая интенсивность взаимодействия призвуков) удаление ослабляет индивидуальную характерность интервала, несколько уменьшая как противоречивость диссонансов, так и «сплавление» консонансов» (8, с. 27), – отмечает Ю.Холопов. В этом высказывании отмечены все свойства современной аккордики. Высокая степень насыщения аккорда диссонансами служит одним из средств преодоления тонального начала в музыке XX века. В органной фантазии «Muğam ilə dialoq» модальный строй, вместе с тем, не препятствует проявлению

интонационных тяготений, присущих ладовой организации Хумаюн.

Тематическое содержание рассматриваемой фантазии подчинено музыкальной логике: оно укладывается в трехчастную форму с развивающей серединой (АВА₁). Обособленность первого раздела формы сменяется слиянием середины с репризой.

Органная фантазия начинается с изложения интонационного тезиса формы, состоящего из двух тактов. Органное соло внешне импровизационно, но строго организовано и выстроено. В конструктивном плане особую роль в нем играет хроматизированный восходящий мотив. На его трансформациях строится композиция ансамблевой формы. В дальнейшем развитии встречаются его обращенные варианты, он подвергается мелоритмическим и масштабным метаморфозам. Общее движение ведет к расширению диапазона, ритмической активизации, насыщению фактуры. Терпкий, эмоционально выразительный пульсирующий «фон» мануальной партии дополняет в процессе развертывания формы словно «завораживающий», глубокий «голос» басовой педали. Он поднимается из «фактурных недр» и достигает кульминации на мелодическом устое фа малой октавы. Контрастное совмещение интонационных пластов мануальной и педальной партии создает определенные исполнительские трудности, предполагая от органиста особое умение и техническую подготовку.

Пример 5.

Moderato, Mesto.

The image shows a handwritten musical score for Example 5. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a G4, marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The melody includes notes with accents and rests. Below it is a grand staff with a bass clef staff that is mostly empty, with a few notes in the lower register. The second system continues the melody in the treble clef staff, which now includes a slur over a series of notes. The grand staff below it shows a more active accompaniment with chords and moving lines in both the bass and treble clefs.

Особой ролью наделена здесь динамика. Композитор не только использует характерную акцентуацию отдельных тонов мелодии, аккордов, но и отдельные эпизоды делает резко контрастными по силе звучности. Таково начало среднего раздела фантазии:

Пример 6.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a harmonic accompaniment, and a grand staff with a bass line. Above the first staff is the marking 'dolce.' and above the second staff is 'p Legato.'. The second system also consists of three staves, with a 'p' marking above the first staff and 'p' markings below the second staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Средний раздел выполняет в произведении функцию Adagio. Подчеркнутая гармоничность, «тихость» этого раздела, авторские ремарки (*dolce*, *legato*), прием имитационных переключек; использование ресурсов только мануальной партии – все это сообщает музыкальному образу умиротворенный характер. Общему настроению должен содействовать и выбор соответствующих органнх регистров. Исходный интонационный тезис получает в этом эпизоде контрастное образно-смысловое значение, свободно преобразуясь в новый жанровый облик.

Развитие среднего раздела приводит к очередной неожиданности: оно прерывается посреди фразы на «полуслове», будто наткнувшись на какую-то внутреннюю преграду. На *sff* вторгается тематизм первой части. Происходит

резкая смена регистров, вводится аккордовый фрагмент из начального раздела. Его звучание обостряет не только динамическое нагнетание (fff), но и усложнение гармонической вертикали (кластеры). Более напряженное звучание кульминации в сравнении с первой частью выдает высокую степень эмоционального тонуса репризы. Внезапно звучание приостановлено: на фоне затихающей басовой педали соль-ля как напоминание о главной теме проходит ее микроинтонации. Постепенно они словно растворяются в тишине, создавая эффект недосказанности. Басовая педаль все еще продолжает звучать и на нее начинает наслаиваться страстное, взволнованное высказывание балабана. Партия балабана звучит в течении одной минуты. Выразительная мелодия балабана опирается на ладоинтонационный строй Хумаюн. Она дышит, разрастается, уплотняется, экспрессивными интонациями, расцветая в кульминации.

Музыкальный язык фантазии «Muğam ilə dialoq» для органа и балабана Р.Рамазанова, выбор стиля речи, ее характерная интонационность, конкретные «грамматические» конструкции, манера произнесения текста вытекает из свободы мышления автора, его нестандартных художественных идей. За кажущейся простотой нехитрого взаимодействия балабана и органа, скрывается глубокий психологический смысл, который весьма сложно передать. Перед исполнителем-органистом стоит нелегкая задача. Нужно постараться за счет соответствующей артикуляции, логично выбранного сочетания регистров, найти наиболее подходящие средства выразительности, которые помогли бы максимально близко передать заданный автором образ. Здесь можно посоветовать использовать не форсированные артикуляционные штрихи, чистые по тембральной окраске регистры.

Использование композитором простой трехчастной формы здесь также неслучайно. Он использует музыкальную форму как средство передачи основной идеи произведения. Первая

тема – ядро всего произведения, главная сокровенная мысль. От нее идет дальнейшее развитие музыкального материала. Она становится центральной идеей. Средняя тема – уход от действительности, от реальности бытия, как надежда на лучшие перемены. В репризе все вновь возвращается. Все становится на свои места. Главная тема, главный образ звучит как напоминание о неизбежности судьбы, о потере последней возможности что-либо изменить.

Разобранные в данных методических рекомендациях органные произведения, представляют собой интерес в том, что композиторы используют орган в ансамблевых композициях, где он становится равноправным участником дуэта со скрипкой в «Dialog» А.Ализаде, диалога «на расстоянии» с балабаном в фантазии «Muğam ilə dialog» Р.Рамазанова. Исполнителям-органистам следует учитывать разность тембральной окраски инструментов, с которым орган вступает в равноправное взаимодействие. Необходимо предельно логично подобрать соответствующие регистровые сочетания. Что касается исполнительских приемов, то здесь может быть порекомендована четкая дифференциация в использовании средств артикуляции, в соответствии с заданным композитором характера произведения.

Стилистические особенности произведений современных азербайджанских композиторов, также предъявляют органистам-исполнителям определенные требования в использовании средств выразительности. Наслоение диссонирующих созвучий, частое использование кластеров, нагромождение, усложнение фактуры – все это в свою очередь увеличивает ответственность в правильном подборе исполнительских приемов. Поэтому прежде, чем стать профессиональным органистом, способным правильно использовать всю палитру красок, все средства выразительности и приемы исполнительства, нужно быть, прежде всего, профессиональным музыкантом, умеющим

верно использовать слуховое восприятие музыкального материала. Для этого нужна огромная практика исполнения различающихся по стилю и жанру произведений западноевропейских, русских и азербайджанских композиторов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Издание 2-е. Л.: Музыка, 1971, 375 с.
2. Земцовский И. Переинтонирование как сущность творческого подхода к фольклору (Фольклор и композитор). Л.-Н.: Советский композитор, 1978, 172 с.
3. Мамедова Р. Азербайджанский мугам. Баку: Элм, 2002, 280 с.
4. Новый орган в АГК. Газ. «Бакинский рабочий», 1960, 21 декабря.
5. Тагизаде А. Активная позиция: Заметки о творчестве азербайджанского композитора А.Ализаде. «Советская музыка», № 5, 1984, с. 9-13.
6. Тагизаде А. Акшин Ализаде. Баку: Ишыг, 1986, 135 с.
7. Тагизаде А. Ализаде Акшин. Москва, 1988, 53 с.
8. Холопов Ю. Современные черты гармонии С.Прокофьева. М.: Музыка, 1967, 476 с.