

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

**ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
АНСАМБЛЕЙ С УЧАСТИЕМ ОРГАНА**

*Методическое пособие для студентов,
обучающихся по специальности орган*

Баку – 2013

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

**ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
АНСАМБЛЕЙ С УЧАСТИЕМ ОРГАНА**

*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 педагог Азербайджана,*
профессор
Бабаева Р.А.

доктор философии по искусствоведению,
педагог БМА **Садырханова К.Р.**

профессор Азербайджанского Государственного
Педагогического Университета, доктор
педагогических наук
Багирова Т.А.

доцент Азербайджанского Государственного
Педагогического Университета,
Кандидат педагогических наук
Рзаева Ф.И.

С.ИБРАГИМОВА ПОЭМА «İTHAF» ДЛЯ ОРГАНА И ВОКАЛЬНОГО ДУЭТА

Созданная в 60-е годы прошлого века национальная органная школа является следствием многогранной деятельности целого ряда значимых музыкантов-органистов Азербайджана. Имена Заслуженного музыкального деятеля Республики, профессора Азербайджанской Государственной Консерватории им. У.Гаджибекова Захры Джафаровой, Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, кандидата искусствоведения, профессора Таиры Якубовой, профессора Расимы Бабаевой, Заслуженной артисткой Азербайджана, доцента Рены Исмайловой, кандидата педагогических наук, доцента Н.Абутидзе непосредственно связаны с ее становлением и дальнейшей пропагандой органного искусства в Азербайджане. Непосредственно при их участии развитие органной культуры идет большими темпами. Также неоценимый вклад вносят и азербайджанские композиторы, которые создают ряд интересных, оригинальных произведений, тем самым, обогащая современный репертуар органистов.

В 2002 году органная литература Азербайджана обогатилась новым талантливым сочинением – поэмой «İthaf» для органа и вокального дуэта сопрано и баритона Севды Ибрагимовой. На сегодняшний день Севде Ибрагимовой принадлежит большое количество сочинений, которые впечатляют разнообразием и многоликостью жанрового аспекта, выбора исполнительских средств, содержательно-программной направленности. Обновление формы сочинений, усложнение их музыкального языка, поиски необычных тембровых звучаний сочетаются в творчестве современного азербайджанского композитора с прочной опорой на национальные истоки. Ее музыка искренна и эмоциональна, современна и национально почвенна.

С.Ибрагимовой наиболее близка сфера романтической образности и стилистики. Ее музыка посвящена родной земле,

ее светлой красоте, без которой композитор не мыслит самого своего существования, за чью жизнь и судьбу она ощущает личную ответственность, стремясь найти единомышленников среди слушателей.

Поэма «İthaf» посвящена Узеиру Гаджибейли, великому классику азербайджанской музыки XX века. Музыкально-эстетическая концепция этого выдающегося музыкального деятеля стала нерушимым фундаментом всей композиторской школы Азербайджана. Свой талант, силы и энергию он посвятил делу строительства национальной музыкальной культуры, работе организаторской, педагогической, пропагандистской, научно-исследовательской, композиторской. Творческие заветы Узеира Гаджибейли продолжили многие поколения азербайджанских композиторов.

Основное содержание поэмы «İthaf» на наш взгляд, составляют размышления о человеческой жизни, о близких людях в образах эмоционально насыщенных и конкретно-выразительных – волевых и энергичных, лирических и просветленных. Богатая палитра душевных переживаний раскрывает внутренний мир «героя». В этих размышлениях отражается устремление к торжеству светлого идеала. Эта перспектива – идеал – всечеловеческое единение в добре как чувстве общего сопереживания, общего блага. А на пути к нему лежит постижение многих «частных» истин – чистоты и света в душе, радости открытия красоты, обретения покоя в своем сердце. Нужно лишь остановиться, прислушаться и взглядеться, прервать свой постоянный бег, одолеть хаос в душе, смятение и напряжение, и ты услышишь исходящие из окружающей тебя Вселенной звуки, исцеляющие израненное человеческое сердце... Сила интеллекта человека, глубина его чувствований в яркой устремленности к красоте и гармонии, яркие блики окружающей его жизни – таковы образные и эмоциональные грани рассматриваемой поэмы. Это

произведение воспринимается как посвящение жизни, Родине, родным и близким людям, окружающим каждого из нас. Искренность выражаемых чувств, содержательность замысла, тонкий артистизм в выборе тембрового решения произведения (привлечение вокального дуэта сопрано и баритона), логичность композиции целого – все это определяет эстетические достоинства поэмы «İthaf» для органа Севды Ибрагимовой.

В творческую задачу автора входило воплощение «пульса» жизни, богатства лирических чувств – глубоких и возвышенных, гражданских по своей природе, активного начала во имя утверждения светлого идеала. Внутреннее непрерывное развитие в поэме ведет к заключительной кульминации, в которой сливаются в едином апофеозном звучании орган и вокальные голоса. Точная профессиональная работа С.Ибрагимовой ощущается в контрапунктической технике, основанной на четкой выверенности вертикали при подключении вокального ансамбля в каждую единицу музыкального времени.

В сфере формообразования поэмы угадываются особенности сонатного строения, однако использование традиционных схем здесь достаточно необычно и неожиданно. Избегая классической сонатной структуры, композитор, вместе с тем, сосредоточил свое внимание на выделении стиливых качеств сонатной драматургии – динамичности, действенности, масштабности, которые позволяют подготовить выход к кульминации и насытить развитие сквозным движением.

Поэма «İthaf» для органа С.Ибрагимовой является достаточно крупным произведением, показательным с точки зрения круга музыкальных образов и принципов их воплощения и развития. Запечатлевая свои мысли в тематически контрастных элементах, композитор ставит эти элементы в соотношении явственно динамического противопоставления. Драматургический замысел произведения

обнаруживается в «чередовательном» сопряжении лирики и героики, в переходах от страниц лирического просветления к активно драматической напряженности. Все стороны содержания раскрываются в процессе развития, которое вскрывает заложенные в лирических и драматических мотивах свойства, и их борьбой определяется весь «путь» движения формы. Следует обратить внимание на то, что именно эти свойства, заложенные в образном характере тематических элементов, в методе развития музыкального материала, весьма типичны для общих музыкально-содержательных свойств жанра инструментальной поэмы. Композитора привлекала возможность построения одночастной композиции, свободной от формальных канонов. Эта явно общеромантическая направленность воплощена в поэме С.Ибрагимовой ярко и последовательно.

Особенности интонационного и гармонического языка поэмы «İthaf» для органа определяются ее своеобразным ладотональным строем. В своем произведении С.Ибрагимова свободно использует принципы современного композиторского письма, самобытно взаимодействующие с нормами национального ладового мышления автора.

В общем замысле цельной одночастной композиции отчетливо сказалась внутренняя музыкальная логика, отразившая некоторые черты стиля композитора. Последние, в свою очередь, связаны с выдвижением на первый план мелодического начала, опорой на интонации народной песенности. Мелос является ведущей художественной категорией в творчестве С.Ибрагимовой со всеми вытекающими отсюда особенностями в построении и развитии музыкального материала. Полагаю, что и значительная роль вариантности продиктована логикой горизонтального развертывания тематизма. Композитор в каждом своем произведении всегда стремится найти «живую интонацию»,

которая оказывает влияние на все компоненты музыкальной ткани, в том числе гармоническую вертикаль.

Поэму «Ithaf» открывает вступительный раздел, где постепенно кристаллизуются основные тематические зерна последующего Allegro. На фоне тянущейся органной педали ми в низком регистре тихо и медленно вызревают восходящие секундовые попевки:

Пример 1.

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are in bass clef with a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and then 'rit.'. The dynamics are marked 'pp' and 'p'. The score consists of four measures. The first measure has a whole note chord in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The score is written in a simple, sketchy style.

Создается почти физическое ощущение скованности, заторможенности процесса развития основного мотива. При фактурной ясности здесь проступает внутреннее напряжение, чему способствует образование неустойчивой гармонической вертикали (созвучия кластеров на фоне басового органного пункта). Во вступлении воплощаются те переживания, которые возникают под влиянием мрачных сторон жизни. Здесь слышится и острая душевная боль, и страдание, и бурный протест, и глубокая скорбь как различные грани, различные оттенки трагического переживания.

Первые 4 такта исполняются на *pp*, в соответствии с указанием автора. Здесь предполагается использование «тихих» регистров. Далее звучит точное повторение начального периода с незначительным изменением в третьем такте (*си* на *си бемоль*). В динамическом плане, также в соответствии с указанием автора, следует увеличить силу звука до *p* с помощью регистров или швеллера. Это делается не случайно. Как известно, одинаковое повторение одного тематического материала приводит к монотонному и однообразному звучанию произведения.

Музыкальное развитие вступительного раздела отличает свобода от строгой метрической периодичности (плавное чередование размеров 3/4, 2/4, 4/4), контрастная фактура изложения и динамическая шкала (частые крещендирующие нарастания от *p* до *ff*). Мелодия то плавно струится, образуя пластичные печально-ниспадающие линии, то прорезается экспрессивными «возгласами-взлетами». В трех последовательно проходящих фазах развертывания словно скрыто ее стремление вырваться из того замкнутого круга ниспадающих интонаций, который очерчен уже в первом построении.

Ладовой основой вступления является звукоряд лада Чаргях с тоникой *ми*, передающий согласно эстетической шкале У.Гаджибейли «чувство возбуждения и страстности» (3, с. 16).

Композитор мастерски синтезирует принципы интонационного развертывания, характерные для ладовой системы Чаргях, с особенностями атонального строя. Таково настойчивое утверждение тоники Чаргях постоянным подчеркиванием нисходящего движения к ней. Своеобразное претворение получают в этой мелодии элементы народно-песенного творчества – характерные секвентные последования, приемы полутоновых опеваний основного звука. От фольклорных традиций идет и необычайная пластичность, гибкость ритмического рисунка мелодии:

Пример 2.

The image displays a musical score for Example 2, consisting of two systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and continues the melodic and supporting lines. The score includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, illustrating the composer's synthesis of traditional elements with atonal structures.

Что касается исполнения данного фрагмента, целесообразнее подчеркнуть контрастными артикуляционными штрихами проведение среднего голоса.

Новая фаза динамического нарастания подводит к основному разделу поэмы – *Allegro moderato*. Напряженная, неустойчивая

тема главной партии сочетает в себе порыв огромной силы. В ее основе находятся лаконичные импульсивные мотивы, сплетающиеся в линию большого динамического подъема и размаха. Тесно связанное с особенностями народной музыки мелодическое мышление С.Ибрагимовой в данном фрагменте отличается инструментальным складом. Об этом свидетельствует широта диапазона мелодии, регистровая «разбросанность» ее отдельных оборотов, экспрессивная заостренность интонации:

Пример 3.



Главным интонационным центром темы является активное ритмически подчеркнутое синкопой восхождение на интервал малой секунды с последующим квартовым замыканием:



Использование различных вариантов данного мотива конструирует почти все дальнейшее развитие темы главной партии.

Характерна, однако, жанровая определенность, с которой переданы «потерявшие равновесие» эмоции. Лаконизм, даже некоторая скупость, графичность изложения (часто двухголосного), острые, сухие приемы исполнения, триольный ритмический рисунок – все это можно отнести к токкату. В этом эпизоде органист должен особенно бережно относиться к указаниям автора относительно артикуляции. Здесь логичнее использовать сочетания *non legato* и *staccato*:

Пример 4.



Через жанровую характерность токкаты композитор воссоздает традиционный образ энергии, неутомимого движения, «пульса» жизни.

Гармонический язык темы изобилует диссонирующими звучаниями, которые настойчиво выделяются в кульминационных моментах развития. Внутренняя противоречивость и неустойчивость образа сказывается в сложной ладотональной природе темы. Мелодические обороты, образующие тему принадлежат к различным звукорядным строям с характерным полутоновым соотношением. Но они органически сплавлены друг с другом в единый многоцветный хроматический лад, не поддающийся анализу с точки зрения норм классического мажора и минора. Так, в интонационный состав главной партии входят хроматические ступени, группирующиеся вокруг центра ми (отметим, что композитор не ставит ключевые знаки).

Смещение действия в иную плоскость подготавливает звучание побочной партии. Разителен ее контраст с наступательной музыкой главной партии: иной тип фактуры изложения, иное, мягкое звучание органа, иной – светлый лирический, глубоко интимный характер. Плавно льющаяся

мелодия покоряет прелестью своей мечтательной лирики, ласковой грацией интонационной линии, красочным колоритом гармонических последований и прозрачной ясностью тематической ткани:

Пример 5.

Музыкальный образ побочной партии выражает высший расцвет человеческой личности в стремлении к идеалу. В нем соединились гармоническая красота, благородство, искренность выражения, особая теплота чувств. Можно сказать, что самой примечательной стороной этой темы является ее самоценная красота, отчужденность от бурных, взволнованных эмоций первой темы Allegro.

Мелодика побочной партии носит преимущественно диатонический характер, в ней почти отсутствуют ладовые альтерации ступеней, способные активизировать, обострить интонационное движение, сделать линию эмоционально более

напряженной. Орган выступает здесь исключительно как певучий, мелодический инструмент. Это «песня без слов», в которой органично претворены интонации азербайджанских народных напевов. В ней выражены задушевные думы о родной земле, любовь к своему народу.

Тема проста, но и сложна в своей простоте. Ее очарование – в свободной, стройной раскидистости контуров, в широком дыхании нисходящего волнообразного движения, которое подчас обретает форму секвенционного профиля. Светлое поэтическое настроение дополняет и ладовая окраска темы – Раст с тоникой ми бемоль, синтезированный с гармонической тональностью – Es Dur. Развитие мелодии исходит из квартового скачка от нижней кварты к тонике с последующим ее опеванием близлежащими ступенями. Тоника лада выделяется как один из главных звуков темы, а ее различная гармонизация в разных вариантах мотива служит важным средством выразительности музыкального образа. В момент растущего напряжения мелодическое зерно темы словно рассредотачивается в общих формах движения, которые вливают в знакомые очертания новую энергию и силу экспрессии. Получив динамическое наполнение в равномерной ритмической пульсации восьмыми длительностями, тема побочной партии постепенно затихает (pp).

Разработка начинается с интонационного материала вступительного раздела (цифра 9). Особенностью заглавных мотивов является их разделенность паузами подобно знакам препинания. Огромное значение здесь приобретает и синкопированное восхождение на малую секунду, которое являлось интонационным стержнем темы главной партии (цифра 10). Именно в разработочном разделе выявляется достаточно ярко интонационная взаимосвязь вступления и первой темы Allegro, их произрастание из начальной «повелительной» секунды.

Музыкальные образы разработки выражают в своем развитии внутренние переживания в их непрерывном движении. Важную динамическую функцию при этом выполняет ритм, нагнетающий особую степень напряжения. Этому способствуют оstinатное движение четвертями и мотивно-ритмическая упорядоченность мелодического рисунка. Мелодия верхнего голоса все время возвращается к одинаковым интонациям и одинаковым звукам, образуя как бы замкнутый в себе мотив (цифра 11).

Будучи монолитной, разработка в то же время состоит из ряда внутренних подразделов, в некоторых случаях отграниченных в фактурно-тематическом отношении. Пульсирующий ритм то отступает, то вновь с упорством закрепляется на гребне кульминационного подъема, где его твердит плотная масса аккордов (цифра 12). После внезапного замедления темпа в верхнем регистре на фоне оstinатного ритмического рисунка звучит выразительный мотив, напоминающий народные инструментальные наигрыши деревянно-духовых инструментов. Следующая волна динамического нарастания венчается низвергающимися мотивами на фоне звука до (цифра 14). Нисходящая линия здесь образована секвенцией короткого интонационного звена, вычлененного из тематизма вступительного раздела. После небольшого переходного эпизода начинается реприза сонатного аллегро, которая носит зеркальный характер.

Песенная лирическая тема побочной партии открывает репризу поэмы (цифра 17). Утверждается светлая ясная тональность C Dur. Еще шире разливается задушевная песенно-романсовая мелодия в исполнении вокального дуэта сопрано, баритона и органа. Выразительная «говорящая» мелодия развивает характерные интонации побочной партии *allegro*:

Пример 6.

The image shows a musical score for Soprano and Organ. The Soprano part is written on a single staff with a treble clef. The Organ part is written on two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The organ part includes a registration mark '22' in a box above the first measure. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also circled measure numbers 17 and 18. The organ part features a complex texture with multiple voices and chords, including some with fermatas. The Soprano part has a melodic line with some rests and a final note in measure 18.

Отметим, что орган не только контрастно оттеняет звучание вокального дуэта, но и является равноправным участником вокально-инструментального ансамбля. В органическом синтезе традиционно народного и романтически приподнятого лирического высказывания заключается особая красота данной темы. Частое возвращение к исходному интонационному обороту влечет за собой его вариантное развитие, которое становится основным способом подачи музыкального материала. Диалогичность фактуры значительно обогащает полифоническое развитие темы. Вдохновенная мелодия постепенно растет, «расцветает», устремляясь к кульминации. В мелодическом росте этой музыки при большом *crescendo* достигается высокая устойчивая кульминация – проведение темы в партии органа в тональности Des Dur (цифра 22). Она целиком основана на многократных повторениях уже знакомой попевки, цепь ее секвентных проведений образует протяженную интонационную линию с характерным вращением вокруг опорных звуков.

С цифры 24 начинается следующий этап репризного раздела – звучит вариант темы главной партии, сплавленный из начального секундового восхождения и «вращающегося» мелодического оборота. В дальнейшем изложении главной партии можно услышать отзвуки мелодии вступления. Почти непрерывное движение шестнадцатыми, уплотнение органной фактуры динамизирует музыку, придает ей более энергичный и размашистый характер. Драматический эффект заключается не только в нарастающей силе звука, он коренится в использовании богатейших возможностей органа. Имею в виду блестящие виртуозные пассажи, контрастную переключку регистров, внутреннее противодействие между органной педалью и рассыпающимися звонкими фигурациями и т.п.

Но вот звучность слабеет и начинается кода (цифра 29). Вслед за быстро отзвучавшей, стремительной музыкой плавно, не спеша распевается голосами вокального ансамбля и органом лирическая мелодия. Яркость сопоставления достигается тональным сдвигом – переходом из *cis moll* в *Des Dur*. Кроме того, устанавливается новая метроритмическая формула с мерным чередованием четвертных долей. Лирическая мелодия складывается из мотивов побочной партии. Поэма заканчивается ослепительно светлой, многократно повторяющейся каденцией, утверждающей ладотональную сферу *Des dur* (Раст ре бемоль). Величавый облик коды вызывает ассоциации с послесловием действия, в котором воздается хвала жизни.

Поэма «*Íthaf*» С.Ибрагимовой – произведение большой силы художественного воздействия, значительности содержания. Замысел поэмы, лирической по своей драматургической концепции, определил своеобразную трактовку одночастной композиции. Она представляет собой замечательный образец взаимосвязи и перевоплощения мотивов, при помощи которых достигается редкое единство целого.

Разнообразна интонационная природа мелодики поэмы. В лирических моментах часто слышна естественность вокальных интонаций: ясность песенных построений, «разговорная» выразительность речитатива. Тонкое образное преломление получают и танцевальные ритмы. Разнообразны фактурные и тембровые средства поэмы. В ней слышны полифонические сплетения голосов и четкая фактура гомофонного склада; глубина, виртуозный блеск органного звучания и нежность вокально-напевного интонирования. Поэма «İthaf» для органа С.Ибрагимовой относится к числу лучших достижений азербайджанской органной музыки, созданных за последние годы.

Р.РАМАЗАНОВ ПОЭМА «AND» ДЛЯ ОРГАНА И ХАНЭНДЕ

Интересным с точки зрения ансамблевой специфики представляется сочинение Р.Рамазанова – поэма «And» для органа и ханэнде, написанная в 1998 году. Композиционные и стилевые особенности поэмы заключают в своей основе некоторые аналогии с фантазией «Muğam ilə dialoq» для органа и балабана. Имею в виду сам принцип взаимодействия участников ансамбля, приемы развития фактуры и тематического материала, особенности структуры и подачи нового контрастного образа.

В поэме «And» воплощены самые сокровенные и глубокие чувства, переживания. Раскрывая замысел поэмы, автор отмечает следующее: «Человек не всегда обращается к словам клятвы. Это происходит в трудные для него минуты, когда он находится в состоянии отчаяния и безысходности. Именно в этот момент человек произносит клятву, обращаясь к высшим силам...» Образ, лежащий в основе произведения, – един. Он полностью занимает воображение автора, который погружен в свои размышления.

В соответствии с концепцией «размышление – погружение в одно психологическое состояние» избран состав ансамбля – орган в сочетании с голосом (ханэнде). По мнению автора, идейный замысел поэмы получает свое лучшее выражение только при непосредственном участии человеческого голоса, его проникновенных выразительных интонаций. В партии ханэнде отсутствует словесный текст, она представляет собой свободную импровизацию, ограниченную лишь временными рамками (девять условных тактов). В целом, партия ханэнде образует шесть авазов, между которыми намеренно делаются паузы. Согласно авторскому прочтению, должно создаваться впечатление поющего азан муэдзина.

Лежащая в основе вокального соло интонация – попевка небольшого диапазона в дальнейшем виртуозно распевается в протяженную мелодическую линию. Конструктивная сущность темы ханэнде сводится к наличию интонационной модели и ее разнообразных вариантов. Это подтверждает ведущую роль мелодического начала в формообразовании поэмы, мелодического становления формы.

Поэму «And» отличает компактность формы, емкость мысли. Она написана в трехчастной форме:

А – показ темы

В – средний раздел, новая образная трансформация темы

А₁ – динамическая реприза, продолжающая развитие первой части

Открывается поэма диссонирующим комплексом, образованным в процессе постепенного наложения на тонический устой ля череды секунд. Здесь важна замедленность движения, точнее, иллюзия, художественный эффект замедленности, возникающий в результате внимания к звуку, звучанию как таковому. Звук, задержанный, продленный во времени, благодаря современной технике композиции, наполняется изначальным смыслом, содержанием, производит завораживающее впечатление. Долгое звучание

диссонирующего комплекса, многоцветного в гамме тембровых оттенков, воспринимается как концентрат звуковой энергии, собранной в пучок, – безграничный по скрытым возможностям «знак» звучащего космоса.

Поэма выдержана в ладоинтонационном русле Баяты-Шираз, а именно в разделе Баяты-Исфаган. В качестве тонического устоя представлен звук ля, вокруг него концентрируются интонационные модели произведения. Основной интонационный тезис экспонируется в первых тактах органной партии и, одновременно, в партии ханэнде:

Пример 7.

trágico, Grandioso.

ad libitum. (мухам)

poco a poco cresc

The musical score for Example 7 is presented in three systems. The first system shows the piano part with a melodic line and dynamic markings (p, mf, f, ff) and the bayan part with a sustained chord. The second system shows the piano part with a melodic line and dynamic markings (p, mf, f, ff) and the bayan part with a sustained chord. The third system shows the piano part with a melodic line and dynamic markings (p, mf, f, ff) and the bayan part with a sustained chord.

Восходящей, повелительной фразе в басовой педали словно отвечают выразительные «закругленные» интонации верхних голосов. В мануальных строках использовано преимущественно аккордовое изложение, которое сообщает музыке строгий и сдержанный характер.

Мелодическая природа ладового звукоряда в рассматриваемом произведении оказывает влияние на аккордику. Их последование в поэме образует диссонирующие комплексы и первичным фактором их организации служит ладовый звукоряд. Именно мелодическое развертывание лада выявляет его специфическую выразительность, «ладовый колорит».

Безусловно, что аккордовое изложение представляет собой определенные трудности для исполнителя. Важно добиться максимальной синхронности в эпизодах поэмы, где выдержана единая ритмическая структура при одновременном движении аккордовой вертикали мануальных партий и мелодической линии басовой педали.

Средний раздел поэмы (*Meno mosso*) окрашен в светлые тона медитативной лирики:

Пример 8.

The image displays a handwritten musical score for Example 8, consisting of two systems of music. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo marking *dobce.* (ad libitum) is written above the staff. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A piano (*p*) dynamic marking is present. The second system starts with a new tempo marking *meno mosso.* and a 3/4 time signature. It includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. A piano (*p*) dynamic marking is also present. The score concludes with a *tc* (tacet) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Использование флейтовых регистров, отключение басовой педали, небольшие масштабы, «тихая» динамика сообщают музыкальному образу гармоничный, спокойный характер. По словам автора, этот раздел поэмы задуман в качестве традиционного *Adagio*. Композитор обратился в нем к технике строгой полифонии. Определенное равновесие восходящих и нисходящих фаз движения, стремление к постепенности ритмических увеличений и дроблений, красивая плавность голосоведения, прозрачное благозвучие вертикали в сравнении с первой частью – все это создало эффект строгого многоголосия в современном прочтении. Композитору было важно воссоздать эмоциональную «ауру» строгого полифонического стиля – сферу созерцательно-прекрасного. Каждое мгновение обретает исключительную ценность, воплощая идею гармонии, покоя, вечности. Интересно, что тематическая основа средней части представляет собой микровариантные преобразования исходной интонационной модели первой части.

И сразу, используя метод монтажа, автор вводит начало репризы (*Vigoroso*). Последующие «кадры» возвращают к начальной образности: идиллическая картина сменяется бурным драматизмом. Умение точной передачи контрастной смены настроений от раздела к разделу, переключение из одной эмоциональной сферы в другую должно входить в арсенал исполнителя этого сочинения. По рекомендации композитора в репризе предполагается выбор тембра, контрастного по отношению к средней части.

Реприза динамична, сокращена, построена на постепенном угасании динамики (от *ff* до *p*). Главная тема предстает в новом фактурно «утолщенном» облике. Ее напряженное звучание дополняют созвучия – кластеры в партии мануала. Завершает поэму «*And*» проведение начального интонационного тезиса в партии ханэнде на фоне динамически угасающей секунды ля-

си у органа. В музыке слышны взволнованность души, прямая, непосредственная эмоция.

Мугамное начало предстает в ансамблевых формах Р.Рамазанова, в том числе поэме «And» для органа и ханэнде, в современном прочтении, обогащаясь фоническими свойствами диссонантной вертикали. И это закономерно – таков единственно верный путь живого продолжения традиции. Мугам как высокое творческое явление, самая природа которого связана с вариантностью, обладает колоссальным запасом жанровой прочности. Он как бы открыт на встречу интерпретации, обусловленной индивидуальностью исполнителя, его художественной волей и конкретной ситуацией. В творчестве азербайджанских композиторов мугамные интонации выступают в качестве знаков национальной культуры, рождая богатый строй образно-эмоциональных ассоциаций.

Темброво-фактурная характеристика в ансамблевых сочинениях Р.Рамазанова делается важнейшим средством становления формы, развертывания музыкального текста. Драматургия голосов ансамбля в каждом произведении расшифровывает их внутренний сюжет. Ведущая функция в них отведена органу. В этом смысле орган – это символ вечной и совершенной, вбирающей время, историю человека – звуковой гармонии. Другой полюс символических смыслов обозначен вокалом в поэме «And», являющимся олицетворением самого человека, балабаном в фантазии «Muğam ilə dialoq», «голос» которого сливается с голосами родной земли.

В представленных вокально-инструментальных ансамблях орган является ведущим «персонажем»: в поэме «İthaf» С.Ибрагимовой кульминация выделена присоединением к органу вокального дуэта сопрано и баритона; в поэме «And» Р.Рамазанова мугамная импровизация ханэнде служит

своеобразным красочным «фоном» развития тематической линии органной партии.

Исполняя рассмотренные выше произведения, органисту стоит помнить о том, что основой их музыкального языка является обращение авторов к истокам мугамного искусства. Следовательно, им присуща импровизационная природа развертывания материала и это создает ряд исполнительских задач. Помимо подходящих приемов артикуляции, правильно подобранных тембральных красок, органисту стоит применить и небольшие темповые отклонения, т.е. агогику. Это поможет ему наиболее ярко передать всю красоту мугамной импровизации. Немаловажным условием является и максимальная синхронность исполнения. Все это требует от органиста соответственной технической оснащенности исполнительского аппарата.

Таким образом, можно утверждать, что в процессе обучения игре на органе перед студентом-органистом возникает некоторые сложности, преодоление которых возможно добиться только ежедневными плодотворными занятиями. Приобретя определенный репертуар классических органных произведений, можно обратиться и к сочинениям современных азербайджанских композиторов. Здесь студенты уже столкнутся с совершенно другими задачами, решение которых будет возможно при условии правильного восприятия и воссоздания заложенного автором образа соответствующими исполнительскими приемами, таких как агогика, фразировка, артикуляция, использование подходящих тембральных красок. Все это поможет исполнителю-органисту найти правильный путь претворения основной идеи произведения, его характера. В этом процессе он совершенствует свои навыки, приобретенные ранее, развивает свой музыкальный вкус, учится быть самостоятельным в решениях интерпретаторских задач, что, несомненно, в конечном итоге поможет ему стать профессиональным музыкантом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берков В. Сонатная форма и строение сонатно-симфонического цикла М., 1961, 40 с.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978, 331 с.
3. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. 3-е изд. Б.: Язычы, 1985, 146 с.
4. Горюхин Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1970, 316 с.
5. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М.ГМПИ им. Гнесиных, 1989, 104 с.
6. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979, 524 с.