

ЧЕРЕЗ ТРАДИЦИИ К БУДУЩЕМУ

Зумруд АХУНДОВА-ДАДАШЗАДЕ

Заглавие нашей статьи резонирует с названием известного фантастического фильма Роберта Земекиса “Назад в будущее” (1985). Вспоминается и лозунг, провозглашенный Стравинским в начале 20-х годов минувшего века и подхваченный многими композиторами – приверженцами неоклассицизма: “Назад к Баху”. Замечу попутно, что в Баку в 2000 году состоялся цикл концертов, где этот лозунг был несколько переиначен: “Вперед... к Баху!”. Слово “Бах” (*bach*) переводится с азербайджанского как “смотри”. Отсюда многозначительность названия фестиваля, призывающего современных творцов смотреть вперёд.

Дихотомия “традиционное - инновационное” - одна из константных в изучении художественного творчества. Зачастую традиционный компонент в этой паре явлений наделяется отрицательной характеристикой. Однако практика показывает, что творческое воплощение традиций может привести к значительным художественным результатам.

Цель данной статьи – продемонстрировать как традиции музыкальной культуры стимулируют композиторов на активный поиск и смелые решения. Заявленная проблема освещается на примере азербайджанской академической музыки, весь путь становления и развития которой - это поиск способов взаимодействия богатых национальных традиций (мугам, ашыгское искусство) с современными техниками и методами композиции.

В первом же опусе новой азербайджанской музыкальной культуры – опере “Лейли и Меджнун”

(1908) Узеир Гаджибейли обозначил основную задачу национальной композиторской школы, суть которой заключается в поиске диалога двух типов музыкального мышления: обратившись к европейскому жанру оперы, композитор воплотил его в самобытной национальной форме. Ученые сравнивают конструкцию оперы со строением дастгяха: мугамы выступают в роли сольных высказываний героев, а ансамблевые сцены, хоры выполняют функцию теснифов [Карагичева, 1988, с.89]. Впервые мугам вступил на оперную сцену, подчинившись драматургии оперного спектакля. Впервые мугам стал объектом сугубо авторского, композиторского интереса.

Опера “Лейли и Меджнун” предопределила дальнейшие пути развития азербайджанской композиторской школы. Ибо каждое последующее значимое сочинение азербайджанской музыки так или иначе становилось вариацией на тему “Лейли и Меджнун”, иными словами, поиском синтеза национального с другими художественными системами.

Среди инновационных открытий азербайджанских композиторов в 40-е годы – симфонические мугамы Фикрета Амирова и Ниязи: в этих сочинениях монодийный по сути мугам со всем разнообразием своих разделов был трансплантирован в симфоническую музыку и в результате умелого претворения красок симфонического оркестра приобрел яркое концертное звучание.

Необычная открытость мугама, его способность

ко всякого рода "симбиотическим модификациям, трансформациям и манипуляциям" привела к возникновению такого явления как джаз-мугам. Общей точкой соприкосновения в данном симбиозе стала импровизационная природа этих двух видов искусства. Родоначальнику джаз-мугама Вагифу Мустафазаде удалось соединить "лирическую (статичную, медитативную) экспрессию мугама с экспрессивным напором джазовой музыка" [Р.Фархадов, Ф.Бабаева, 2010, с.63].

Как известно, синтез невозможен на паритетных началах. Одна из сторон, вступивших в диалог, доминирует, подчиняя себе другую. В период становления симфонизма в роли пострадавшей стороны часто выступала национальная традиция.

Однако в 60-е годы в азербайджанской академической музыке происходит смена художественной парадигмы. Это явление обусловлено падением железного занавеса, усилением процесса диффузии разных культурных традиций, а также достижениями композиторской школы: количество созданного азербайджанскими композиторами приводит к качественному сдвигу.

Необходимо и подчеркнуть значение личности Кара Караева, всегда устремленного "к новым берегам". Именно тогда прозвучал призыв Караева о необходимости воплощать "принципы народного музыкального мышления через развитые средства современного профессионального искусства" [Кара Караев, 1978, с.30]. Убедительной иллюстрацией к данной установке стали два опуса композитора - Третья симфония (1964) и Скрипичный концерт (1967).

В своей Третьей симфонии Караев "встраивает" 12-тоновую технику в рамки национальной музыки. "А это означает, что техника сочинения с двенадцатью тонами для него только техника, подобно тому, как для современного композитора fuga – это тоже только определенная система организации музыкального процесса" [М.Арановский, 1979, с.53].

Основные идеи авангарда были созвучны особенностям традиционной восточной музыки. Отметим тембровую сонорность, свободное строение синтаксиса, своеобразные модальные нетемперированные звуковысотные системы, импровизационность в изложении материала, статическую природу времени.

Например, обратимся к серийной технике. Эта техника при всей своей рациональности, строгой продуманности открывала широкий простор для применения вариантности. Алеаторика же с ее импровизационными возможностями еще ближе соприкасалась с музыкой Азербайджана.

Благодаря алеаторике - контролируемой или свободной - в результате насыщения фактурной ткани тотально- мугамными интонациями возник даже особый тип сонористики - мугамная сонористика (термин Р.Фархадова).

В лучших сочинениях налицо свободное развёртывание музыкальных мыслей вне устоявшихся музыкальных форм, стремление через завоевания авангарда глубже отразить суть национального традиционного искусства. Здесь уместно было бы вспомнить формулу В.Юнсовой: "с Востока на Восток через Запад".

Произведения, созданные в русле мугамного симфонизма в 70-80-е годы, демонстрировали коренные закономерности национальной музыки.

Наиболее характерный пример – Четвёртая "Мугамная" симфония (1984) Агшина Ализаде, который главную свою задачу видел в "нахождении и создании азербайджанской симфонии". В упомянутом опусе утрачивает значение основной диалектический детерминант – взаимозависимость причинно-следственных связей. Моделируя импровизацию, композитор нарушает последовательность "тема – ее развитие", выстраивая своеобразную форму-инверсию (обращенную форму). Все интонационные процессы направлены к финальному появлению народной песни "Gül açdı" ("Раскрылся цветок"). По мысли Соколова, моделью для таких форм служит именно импровизация [А.Соколов, 2007, с.59].

Произведения Караева 60-х годов наглядно демонстрирует две ветви национальной академической музыки: "претворение зримо-национального элемента [...] на основе новейших композиционных стилистик и технологий" и "соединение глубинно-национального с достижениями современного композиторского письма" [Р.Фархадов, 2018, с.95].

В качестве иллюстрации ко второй тенденции обратимся к творчеству Фараджа Караева.

В своем интервью сайту Stravinsky.online Ф.Караев утверждает: "Всё что могло быть написано, уже написано, всё, что можно было придумать, уже придумано. Композиторское искусство загнано в тупик, изобрести сегодня что-то новое уже невозможно. Как принципиально невозможно было соединить народную музыку с симфонической - синтез середины прошлого века эфемерен и не прошёл проверку временем" [Ф.Караев, 2021].

Но излишняя категоричность данного утверждения, контрастирует с отзывами специалистов, в частности, корреспондента немецкой газеты "Tages-Anzeiger", услышавшего в музыке (в композиции ...alla "Nostalgia"- З.А.-Д.) Ф.Караева "мугам как идею, как эмоцию, как ощущение времени, возможно, как абстрактный принцип работы с мелодическими моделями" [цит. по: В.Барский, 1994, с.181].

Поиски восточного в западном, западного в восточном определяют суть поисков композитора. И эти поиски приводят к общему знаменателю: вариантность и импровизационность свойственны в равной степени и мугаму, и новой европейской музыке.

Например, в *Сонате для двух исполнителей* (1976) возникает ощущение импровизационности формы-процесса: и сама форма, и каждый ее фрагмент словно не замкнут. Любой отдельно взятый эпизод данной формы можно бесконечно развивать. Вспомним высказывание Булеза: “Мы соблюли “конечность” западного произведения, его замкнутый стиль, но еще и ввели “случайность” произведения восточного, открытость его развертывания” [Булез, 2004, с. 118].

В *Концерте для оркестра и скрипки соло* (2004), начисто лишенном национальных признаков на уровне музыкального языка, композитор делает принцип вариантности основным идейным стержнем сочинения. Тотальная вариантность – вот что определяет облик данного сочинения, что отражено и в названии частей: вариации без темы (I. *Variationen ohne Thema*), темы и аллюзии (II. *Themen und Allusionen*), вариации и тема (III. *Variationen und Thema*).

Заголовок первой части – вариации без темы – порождает определенные вопросы: возможно ли построить форму вариаций, в которой нет источника для “манипуляций”? История музыки дает ответ на данный вопрос. В своих заметках об “Арабесках” Шуман – великий мастер вариационной формы – пишет следующее: *Variationen, aber iber kein Thema* - Вариации, но без темы. По словам Житомирского, данный принцип еще более широко применен в “Крейслериане”, где “не только отсутствует определенная исходная тема, но и вообще какой-либо главный источник материала. Объектом варьирования являются здесь некоторые формы движения и мелодические элементы, воплощаемые всякий раз по-новому” [Д.Житомирский, 1964, с.401].

Вся логика развития концерта устремлена к финальной теме, возникающей в итоге серии сверхсложных вариаций, решенных в русле “*new complexity*”. В самом конце Концерта звучит начальное построение пьесы “Тоска по родине” (из цикла “Лирические миниатюры” *op.57*) – замечательный образец григговской «импрессии». Однако кода в большей степени воспринимается как смысловая – это образ из далекого светлого детства. Именно в ней – простой, но такой щемяще-грустной - находят обобщенное выражение волнение и трепет, вызванные утратой родных, та невыразимая печаль, подспудно “звучащая” на протяжении всего концерта.

Еще один неожиданный поворот в обращении к традиции – композиция “*Xütbə, muğam və surə*” (1997), воплощенная в рамках эстетики постмодернизма. Здесь смело сопоставляются “свое” и “чужое”, строго структурированная ткань “*Xütbə*” (серийная техника), почти аутентичное звучание тара (II часть) и в финале - речитация аятов из 75-й суры Корана “*Əl-Qiyamə*” (*tape*).

Как ни парадоксально, “*Xütbə*” переключается с первым опусом азербайджанской музыки – оперой

“Лейли и Меджнун” Узеира Гаджибейли, в которой мугамы выступали в качестве традиционных оперных форм. Отличие лишь в том, что будучи наследником почти вековой истории азербайджанской академической музыки (опера была поставлена в 1908 году), Ф.Караев встраивает мугам в структуру произведения, подчиняя его раскрытию своей концепции, при этом не ощущая необходимости воссоздания мугама с помощью технологий из богатого арсенала новой музыки. Это – определенная позиция современного композитора, призывающего нас пристальнее вслушиваться в звуки прекрасного, мудрого мугама, проявление его почтительного отношения к традиционной культуре, не позволяющего ему привлекать мугам в качестве “материала для обработки”.

В творчестве Рахили Гасановой самобытно претворена последняя значительная идея XX века – минимализм. В сочинениях композитора налицо все признаки этого направления: редукция материала до минимума, бесконечные повторы определенных ритмоинтонационных формул, остинатность. Но в то же время в ее музыке есть определенная драматургия, и кульминация, что несвойственно “классическим” образцам данного художественного течения. При краткости начального импульса, Гасановой удается построить форму, рельеф которой вызывает сравнение с волной огромного напряжения. Неслучайно, корреспондент газеты “*Zeitung Für Moers*” после прослушивания фортепианной сонаты *Monad* в исполнении Рены Рзаевой писал: “Здесь словно объединены минималистская музыка Ф.Гласса и новый сложный джаз Т.Брекстона, рождающий такую гигантскую эйфорию, что взрывы музыки Рахманинова в сравнении теряют свою силу, звучат тихо, блекло” (1993, 3 ноября).

В творчестве Гасановой минимализм и репетитивная техника – это возможность динамизации развития и усиления экспрессии. Инструментарий минимализма помогает выявить сущность образов этнокультуры, таких архетипов, как ковёр, шебеке, гурама, выразить дух суфизма. Например, в композиции “Дервиш” для тенора, баса и струнного квартета (1992), отказавшись от такого мощного ресурса, как модуляция, призвав на помощь энергию ритма, применив “параметр экспрессии”, в частности, громкостную динамику, Р.Гасанова создает полотно с крещендирующим профилем огромной силы воздействия.

В музыкальной науке различают процессуальность, свойственную как мугаму, так и симфонии. В мугаме “форма всякий раз возникает как непосредственный результат акта развертывания. Можно сказать, что в мугаме типизирован метод становления формы, т.е. сам процесс, но не результат этого процесса - форма-кристалл” [С.Багирова, 1984, с.14]. Сравним это высказывание с мыслью С.Райха о том, что в минималистской музыке именно процесс регулирует форму

произведения в целом [Теория современной композиции, 205, с. 469-470]. Произведения Гасановой - замечательная иллюстрация к подобной форме-процессу.

“Мастер мугама” - так озаглавлена одна из статей в западной прессе, посвященная Франгиз Ализаде. Лучшие сочинения композитора вдохновлены именно традиционной музыкой, которую она преломляет сквозь призму новых техник, при этом не принося в жертву сущностные свойства данного искусства. Говоря о творческом методе Ф.Ализаде, И.Земцовский пишет: “Ф. Ализаде убедительно показывает, что традиция нуждается не в обновлении и не в развитии, а в исключительно творческом воссоздании, когда источник воссоздания забывается во имя неизбежного и полного прекрасной мысли творческого процесса [...]” [И.Земцовский, 2009, с.247].

Одно из последних крупных сочинений композитора – “*Nasimi. Passion*” (2017) поразило смелостью и масштабом своего воплощения. Здесь жанр христианской духовной музыки был существенно переосмыслен. Сохранив такие особенности жанрового архетипа, как вокальность, огромное значение текстовой основы, но при этом отказавшись от традиционного евангельского сюжета, композитор создает свою, не имеющую прецедентов художественную концепцию пассиона. Главный герой этого монументального произведения - поэт Насими (в качестве текста использованы газели Насими), его философские воззрения и трагическая судьба. В современной музыке уже сложилась традиция инконфессиональных пассионов. В них евангельский текст значительно переосмыслен и подчинён сугубо индивидуальной авторской концепции. Поэтому, по словам музыковеда Е.Пау, все же правильнее говорить не о пассионе, а о “пассионности, как об определенном наборе выразительных средств, присущих жанру пассиона [...]” [Е.Пау, 2018, с.155-156]. Ф.Ализаде стала первой представительницей исламского мира, обратившейся к данному жанру.

В произведении пересеклись две мощные энергии - вековые традиции пассиона (тут проявила себя “память жанра”) и глубокая, многозначная поэзия Насими. Музыка отличается художественной разноплановостью – единством драматического, эпического и лирического начал с преобладанием драматических черт. Музыкальный язык произведения носит ярко выраженный национальный характер - основу его составляют характерные обороты мугамов, например, таких, как Чахаргях и Шуштер. В двух фрагментах Ф.Ализаде обращается к цитатам из Баха, органично вплетая их в ткань своего музыкального повествования.

Как известно, на этапе становления жанра симфонии в Азербайджане некоторые композиторы в целях выявления сути мугама искали пути его синтеза с музыкой Баха. “Общей точкой соприкосновения оказалась фазовая природа мелоса,

подчиняющая равномерную метрическую и синтаксическую пульсацию свободному становлению интонаций” [И.Абезгауз, 1987, с.217].

В отличие от своих предшественников Ф.Ализаде в данном сочинении не ищет “точек соприкосновения” с баховским мелосом. “Встреча” ее музыки и фрагмента из “Страстей по Иоанну” (*St John Passion*) Баха удивительно органична и естественна. Фригийские обороты в музыке Баха и лады традиционной восточной музыки прекрасно уживаются, дополняя друг друга.

В статье о композиции Ф.Ализаде “Габильсаягы” Л.Бергер выявляет интересную “арку тождества” между такими различными явлениями, как мугамная речитация и импровизационная лютневая музыка. По мысли Бергер, лютневая музыка проникла в Европу из Ближнего Востока и в какой-то степени оказала влияние на прелюдийную, импровизационную стилистику Баха [Бергер, 1981, с.6].

Во второй половине XX века в академической западной музыки происходит модуляция: ориентализм сменяется концептом “всемирной музыки” (*Weltmusik*). Примечательна и позиция Берно, выразившего надежду на то, что “между всеми музыкальными языками можно найти глубокие связи” [цит. по: М.Высоцкая, 2012, с. 356-357].

Эти слова созвучны мыслям, которые волнуют азербайджанского композитора Джаваншира Кулиева: “Моя мечта- создавать музыку тотальную, глобальную, абсолютную. Музыку, которая воспринималась бы в любой точке мира” [цит. по: Ахундова-Дадашзаде, 2019, с.5].

Как же решает эту задачу композитор?

В начальной теме Третьей симфонии (1981) удивительным образом сочетаются дух ранних сочинений Стравинского, энергичный синкопированный ритм, джазовые гармонии американских мюзиклов и мелос, характерный для архаических форм фольклора. Однако множественность ассоциаций, рожденных в результате такого неожиданного сплава, не вводит слушателя в замешательство, а наоборот, воспринимается органично и производит яркое впечатление.

А в финале композиции “Караван” для флейты, саза и виолончели (2000) заключительное возвращение рефрена привлекает своим неожиданным и изобретательным решением. Внеся мизерные изменения в мелодический рисунок рефрена, композитор приближает сугубо тюркский по духу ашыгский напев к музыке, вызывающей явные ассоциации со стилем *country-music*. К тому же, применённый автором театральная жест — виолончелист, отложив смычок, перекладывает инструмент на колени и играет на нем, как на гитаре - не только сценически эффектен, он сообщает образу многозначность, нагляднее передаёт идею автора. Итак, обладающий индивидуальными качествами музыкальный материал, приобретая, наконец, достаточно универсальный характер, становится независимым от географических границ,

при этом не теряя своей глубинной, органической связи с историко-культурными знаками тюркского мира [см.: З. Ахундова-Дадашзаде, 2020, с.7-9].

Представленные произведения демонстрируют разнообразие интерпретации традиций национальной музыки. Некоторые композиторы применяют целостную структуру мугама наподобие сонаты, рондо. Других увлекает “звуковой идеал” народной музыки, желание воплотить его при помощи современных техник. Ф. Караев не приемлет разработку традиционной музыкой. При этом сам принцип его мышления тесно соприкасается с такими основополагающими принципами мугама, как вариантность, импровизационность, медитативность. Дж.Кулиев находится в поисках тотальной

музыки, ищет пути сближения различных языков. Для Р.Гасановой репетитивная техника – способ показать огромную потенциальную энергию, таящуюся во внешне статичном, созерцательном мугаме. Ф.Ализаде же в своих лучших сочинениях воссоздаёт мугам при помощи современных технологий, ищет взаимодействия между композицией и импровизацией.

Образы Востока, тюркской архаики, “препарированные” западными технологиями, возрождаются на качественно новом витке спирали.

Думаю, на пересечении живой традиции и новых языковых средств нас впереди еще ждут яркие творческие прозрения.

Итак, через традиции к будущему!

ЛИТЕРАТУРА

Абезгауз И. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: Советский композитор, 1987. – 232 с.

Арановский М. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг. Исследовательские очерки. Л.: Композитор, 1979. – 287с.

Ахундова-Дадашзаде З.А. Джаваншир Кулиев: В поисках тотальной музыки //Musiqi dünyası, 2019, №4 (81). – с. 3-16 (первая статья); 2020, №2 (83). – с. 3-17 (вторая статья)

Багирова С. Проблемы мугамного формообразования. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1984. – 19 с.

Барский В. GENUG or not GENUG /Музыка из бывшего СССР. М.: Композитор, 1994. – 173-186 с.

Бергер Л. Живой пульс современной закавказской музыки. Франгиз Ализаде- «Габильсаягы». Рукопись, 7 с.

Булез П. Ориентиры I. Избранные статьи / ред. и предисл. К.Чухров. М.: «Логос Альтера», “Ессеһото”, 2004. – 200 с.

Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М.: 2012. – 568 с.

Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. – 880 с.

Земцовский И. Франгиз Али-заде: слово к ее юбилею //Франгиз Али-заде. Триумфальные пересечения Востока и Запада. Баку, ЕҮ rə-QY rb, 2009. – с.247

Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания / редактор и составитель Л.Карагичева. М.: Советский композитор, 1978. – 464 с.

Карагичева Л. Мугамная опера в Азербайджане // Советская музыка, 1988, №12. – с.86-93

Караев Ф. «Я иногда шучу: у нас с детства в одном ухе звучит народная музыка, в другом – академическая» / интервью, данное Ф.Бахтиярову. 2021

URL: https://stravinsky.online/starshee_pokolienie_faradz_karaev

Рай Е. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX – XXI вв. Дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, РГПУ им. А.Герцена, 2018. – 329 с.

Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Композитор, 2007. – 272 с.

Теория современной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2005. – 624 с.

Фархадов Р., Бабаева Ф. Рафик Бабаев: от темы к импровизу. Баку: Letterpress, 2010. – 244 с.

Фархадов Р. Кара Караев – неклассический юбиляр (или неюбилейный классик)// Музыкальная Академия, 2018, №1. – с.88-96

Юнусова В. С Востока на Восток через Запад (об одном пути развития музыкальной культуры мира) // Международная заочная научно-практическая конференция «Восток и Запад: история, общество, культура. Красноярск, 2012

Ənənələr yolu ilə üzə gələcəyə

“Ənənəvi - innovativ” dixotomiyası bədii yaradıcılığın tədqiqində böyük önəm kəsb edir. Çox vaxt bu cütlükdə ənənəvi komponent neqativ səciyyə ilə yüklənir. Lakin təcrübə göstərir ki, müasir mərhələdə ənənələrin yaradıcı təbii mühüm bədii nəticələrə gətirib çıxara bilər.

Ənənələr bəstəkarları fəal axtarış və cəsarətli bədii təcəssümə necə sövq edir? Məqalədə bu suala cavab axtarılır. Qeyd olunan problem təşəkkül və inkişafı zəngin milli ənənələrin (muğam, aşiq sənəti) müasir bəstəkarlıq texnikası və üsulları ilə uzlaşması yollarının axtarılmasından ibarət olan Azərbaycan akademik musiqisinin timsalında aydınlaşdırılır.

Yeni cəhətlər, ilk növbədə, milli elementin gözə çarpan icrası səviyyəsində - ritmik, modal, intonasiya aspektləri vasitəsilə özünü göstərir, məsələn, “muğam sonorikasi”-ni doğurur. Milli musiqi təfəkkürü prinsiplərini təcəssüm etdirmək istəyi (dərindən yanaşma) forma və xüsusi inkişaf tipinin qurulması qanunlarını diktdir, statiklik, total

variantlılıq, improvizasiya prinsipinin üstünlüyünü doğurur. Müəllif əsas müddəalarını illüstrasiya edərəkən Aqşin Əlizadə, Fərəc Qarayev, Firəngiz Əlizadə, Rəhilə Həsənova, Cavanşir Quliyevin əsərlərinə üz tutur.

Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında bədii kəşflərin aşkarlanmasına, milli təfəkkürlə bağlı modellərin müəyyən edilməsinə cəhd göstərilir.

Qloballaşma, milli özünəməxsusluğun "aşınması" kontekstində təqdim olunan nümunələrin müxtəlifliyi ənənələrin çağdaş sənətdə səmərəli rolunu, onların akademik musiqinin bütün bədii vasitələri sisteminin yenilənməsi üçün zəngin imkanlarını sərgiləyir.

Açar sözlər: "ənənəvi-innovativ" dixotomiyası, muğam, simfoniya, milli təfəkkür prinsipləri, bədii kəşf, variantlılıq, minimalizm, passion, "total musiqi"

Through traditions to the future

The dichotomy of "traditional - innovative" is one of the constants for the study of artistic creativity. Often the traditional component in this pair of phenomena was endowed with negative characteristics. However, practice shows that the creative embodiment of traditions leads to significant artistic results.

The purpose of this article is to reflect how the traditions of musical culture stimulate composers to actively seek bold decisions. The stated problem is elucidated by the example of Azerbaijani academic music, the whole path of formation and development of which is the search for ways of interaction between rich national traditions (mugham, ashig art) with modern techniques and methods of composition.

Innovations manifest themselves, first of all, at the level of the visible implementation of the national element - through the rhythmic, modal, intonational aspects, giving rise, for example, to "mugham sonoristics". The desire to embody the principles of national musical thinking (in-depth approach) dictates the laws of building the form and a special type of development: hence the static, total variation (variability), and the predominance of the improvisational principle. The main provisions of the article are illustrated by the works of Agshin Alizade, Faraj Garayev, Frangiz Alizade, Rahilia Hasanova, Javanshir Guliyev.

The result of the research is the identification of the artistic revelations, cognitive models associated with national thinking in the works of Azerbaijani composers.

In the context of globalization, the leveling of cultural identity, the presented variety of examples demonstrate the fruitful role of traditions in contemporary art, their wide opportunities for updating the entire system of artistic means of academic music.

Keywords: dichotomy of "traditional - innovative", mugham, symphony, principles of national musical thinking, artistic revelation, variation, minimalism, passion, "total music"