

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

МАЙЯ НАСИР ГЫЗЫ САДЫГЗАДЕ

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ В АСПЕКТЕ СОВРЕМЕННОЙ
ТЕХНИКИ ПИСЬМА (1975-2000 гг.)**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

для студентов (бакалавров и магистров)

*Утверждено приказом Министерства
образования Азербайджанской
Республики (пр. №759, от 04.05.2012 г.)*

Баку – 2014

Научный редактор: **Абдуллазаде Гюльназ Абуталыб гызы**
*Заслуженный Деятель Искусств Азербайджана,
доктор философских наук, профессор Бакинской
Музыкальной Академии им. У.З.Гаджибейли*

Рецензенты: **Иманова Ульвия Исмаил гызы**
*Заслуженный педагог Азербайджана, кандидат
искусствоведения, профессор Бакинской
Музыкальной Академии им. У.З.Гаджибейли*

Эфендиева Имруз Мамедсадых гызы
*Заслуженный Деятель Искусств Азербайджана,
доктор искусствоведения, профессор Бакинской
Музыкальной Академии им. У.З.Гаджибейли*

Абдуллаева Земфира Кялпяли гызы
*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры
Методики преподавания музыкальных
инструментов АГПУ*

Дадашова Минара Рагимага гызы
*Заведующая кафедры Методики преподавания
музыкальных инструментов АГПУ, доктор
педагогических наук, профессор*

М.Н.Садыгаде. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки азербайджанских композиторов в аспекте современной техники письма (1975-2000 гг.). *Учебное пособие.* – Баку: Мутарджим, 2011. – 152 с.

С $\frac{4310020000}{026}$ 75-12

© Мамедова Т.Г., 2014

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Историческое развитие культуры музыкального исполнительства идет наряду с развитием всеобщей истории человечества. Развитие исполнительской культуры настолько многообразно, насколько велико и масштабно развитие музыкальной культуры в целом. Одним из важнейших аспектов исполнительства является вопрос интерпретации.

Интерпретация представляет собой сложный психофизический процесс, зависящий от многих объективных и субъективных факторов. При этом имеет значение и исторический фон написания и исполнения произведения, и характеристика субъективных музыкальных и личностных данных конкретного исполнителя.

XX век, с его коренными переменами во всех областях жизни, вносит радикальные изменения во все виды искусства. Не осталась в стороне от новых тенденций и музыка Азербайджана, и такая её тончайшая, трудно формулируемая сфера, как исполнительское творчество.

В I главе данной работы рассматривается вопрос влияния записи музыкальных произведений на их исполнении. Запись музыкальных произведений настолько радикально трансформировалась с течением времени, в особенности начиная с середины XX века, что проблема прочтения и интерпретации их приобретает все более актуальное значение. В данной работе автором рассматриваются некоторые аспекты прочтения и герменевтического распознавания авангардной композиторской записи и процесс «перевода» ее в озвученные, тембро - красочные формы.

Новые техники композиции, применяемые во всем мире, в том числе и в Азербайджане, сложные, порой трудно «читаемые» авангардные партитуры современных композиторов, ставят принципиально иные интерпретаторские задачи перед ис-

полнителями. Исполнитель авангардной музыки, обладая общепринятыми музыкальными данными, наряду с этим должен быть оснащен целым рядом особых умений и специфических навыков, направленных на адекватную интерпретацию нотной записи данного вида.

Учитывая то, что многие современные партитуры, по сути, представляют собой своего рода «матрицы», имеющие бесчисленное множество решений, музыканты, обращающиеся к ним, должны быть способны толковать – решать их. Для этого нужно уметь видеть за нотными, а иногда и вовсе не нотными знаками сверхзадачу произведения, заложенную в таком тексте и передать его как можно ближе к авторскому замыслу, внося при этом неповторимость собственной индивидуальности.

Наряду с этим исполнение авангардной музыки, к тому же, требует совершенно новых качеств. Когда интерпретатор становится своего рода соавтором произведения, от него в большей мере зависит так называемая биография произведения. Эта ипостась соавторства придает новую степень ответственности, придавая ему такой творческий статус, который дает широкие возможности, но при этом и предъявляет большие требования. Для расширения возможностей исполнителя, целесообразным является привлечение основных постулатов науки герменевтики, способствующей созданию верной стратегии интерпретации.

В данной работе автор подчеркивает, что исполнитель авангардной музыки должен быть перевооружен новыми средствами: и герменевтического, и технического, и артистического плана.

Во II главе данного учебного пособия автор приводит анализ некоторых современных произведений Азербайджанских композиторов, написанных за период 1975-2000 годов. В этом ряду следует отметить следующие значительные произведения: «Соната для двух исполнителей»

Ф.Караева, «Дениз» Р.Гасановой, «Семь пьес с интерлюдиями в ладах мугама» Дж.Кулиева, «Музыка для фортепиано» Ф.Ализаде и многие другие, сыгравшие важную роль в развитии современной Азербайджанской музыки.

I ГЛАВА

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

1.1. Новые тенденции и влияние нововенской школы на развитие авангардной музыки в Азербайджане.

XX век - век перелома и кардинальных изменений во многих традиционных устоях жизни и искусства. Подобно тому, как наука XX века смело проникает в тайны природы, такие, например, как процесс расщепления атома, исследует неизвестные ранее микроорганизмы, так и в искусстве XX века раскрывается мир человеческих эмоций, неисследованных ранее – возникает новый образный ряд. «Любое средство для воплощения этого неуравновешенного и «дикого» столетия принималось, трансформировалось, синтезировалось, видоизменялось - но суть оставалась одна - взрастить нечто новое, необычное, под стать его буйному нраву». [13, с. 44]

Все это приводит к созданию особой эмоциональной атмосферы, нового «психологического климата» во всех сферах жизни и искусства. В музыке XX века отражаются сложные, противоречивые процессы эмоционально – мыслительного мира современного человека. Следует отметить, что влияние нового мировоззрения сказалось и на других видах искусства в начале XX века - в живописи это П.Пикассо, С.Дали, К.Малевич, в кинематографии - С.Эйзенштейн, в театре - Б.Брехт, В. Мейерхольд, в литературе - Ф.Кафка. Эти и другие художники вносят существенные изменения в искусство в целом. При этом рождаются его новые формы, новые способы работы с материалом и структурами, имеющимися в наличии. Одним словом, меняется таксономия (от греч. taxis – расположение,

строй, порядок и *potos* - закон), теория классификации и систематизации сложноорганизованных областей действительности, имеющих обычно иерархическое строение. [32, с. 1312] Меняется в корне сам взгляд художника на мир, природу, окружающую действительность, то есть меняется фактически ракурс видения привычных вещей. Ярким тому примером является картина К.Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912г.), где, несмотря на невозможность такой расцветки, важным является энергетическое воздействие этого полотна.

Новое время - время интенсивных поисков современных средств выразительности, обновления музыкального языка. В связи с этим обновляется содержательная, идейно-образная направленность драматургии, организации формы произведения, которые делают его по-настоящему современным. Возникает новый образный ряд, который соответственно требует новых средств выразительности, что создает своеобразный интонационный микроклимат, присущий современной музыке. «XX век-век распада и возрождения... Век - сверхзадач....Квинтэссенцию и магнетизм духа XX века воплотил художник Малевич в своем шедевре «Черный квадрат». Невероятное раскрытие картины происходит при длительном его рассматривании: магический квадрат начинает как бы оживать на глазах и совершает сначала медленное, затем все более ускоряющееся вращение вокруг своей оси, образовавшейся на пересечении его диагоналей. Вращение становится настолько интенсивным, что эта на первый взгляд простая геометрическая фигура, мимикрирующая при медленном разворачивании против часовой стрелки, проходя через разные стадии многоугольности, начинает видеться зрителю как «бешеный» круг». [13, с. 43]

Попробуем рассмотреть эволюцию музыки первой половины XX века в различных перспективах. Знаменательным событием стали трансформации звучания, связанные с утвер-

ждением диссонанса без его разрешения в консонанс, что придает ему (диссонансу) несвойственную «самодостаточность». Важно то, что при этом возникают не только новые идеи в звукообразовании, но и новое отношение к построению музыкальной конструкции в целом.

Есть несколько аспектов, которые воздействуют на музыкальную эстетику в исторической перспективе. Во - первых, это эволюция тональной системы, которая являлась основной структурой и общепринятым базисом для музыки последних столетий. «Тональность – это такая же природная сила, как гравитация». [33, с. 474] В результате исчезновения такой «гравитационной силы» музыка выходит на необозримые просторы «состояния невесомости» - все более и более уходя от тональных тяготений. В результате этого сформировались различные интонационно – ладовые системы: расширенная, хроматическая тональность, политональность и т.д., что в свою очередь приводит к свободной атональности, а затем и серийной двенадцатитоновости (додекафонии).

Утверждение двенадцатитоновой системы А.Шенбергом в 20-тые годы XX века было той исторической необходимостью, которая назревала в утверждении диссонанса в позднем романтизме и импрессионизме. Таким образом, произошла своеобразная революция, которая назревала в исторической эволюции музыки. Примечательно, что первые двенадцатитоновые опусы А.Шенберга написаны именно для фортепиано: 3 пьесы ор.11 и 6 пьес ор.19. Очевидно, что неповторимые возможности и качества этого инструмента подтолкнули его на данный творческий эксперимент.

Эта система открывает новый этап, при котором концепция утверждения тоники сменяется на новую концепцию – серии. В серийной музыке каждый звук имеет особое и равноправное положение среди остальных - своего рода проявление демократии в музыке. Каждая серия в пьесе определяется своими гармоническими и мелодическими возможностями как

супер – мотив. При этом их значение в музыкальной структуре является более самостоятельным, чем в тональной системе.

Серийную технику используют А.Шенберг и другие композиторы новой Венской школы - А.Берг и А.Веберн. Приход к двенадцатитоновой системе явился важным этапом музыкальной культуры, так как это привело к изменениям не только в структуре композиции, но и в самой сути музыки - ее эстетическом значении. Меняется ризома (от фр. *rhizome* – корень) философского значения музыки, ее этическая и эстетическая составляющая.

Серия - это ряд различного использования каждого музыкального параметра - нотного, ритмического, динамического и т.д. При появлении первых своих образцов серия применяется только для звукового ряда. Затем, с развитием серийной музыки, серия применяется не только в тоновой системе, но и в ритмических и тембровых образцах. То есть, серии стали создаваться не только на основе ряда нот или интервалов, но также и для любого другого параметра пьесы.

Таким образом, возникает сериальность, которая открывает совершенно новые горизонты в музыкальной эстетике. Это заключается в абсолютной объективности в создании и трансформации материала, что отражается в логике структуры, в создании формы и образа. Иногда работы, возникшие на основе этих идей, принимают такие формы и настолько сложны для понимания, что могут рассматриваться больше как некий документ, нежели как произведение искусства, созданное для исполнения. Различное использование серий и их сочетаний (сериальности) встречается далее в творчестве И.Стравинского (в поздний период его творчества), П.Булеза, О.Мессиана, К.Штокхаузена и многих других. Возьмем, к примеру, мнение П.Булеза о серийной технике: «Серийная идея исходит из представления о Вселенной, которая постоянно продолжает расширяться». [33, с. 478]

Принципы додекафонии в Азербайджане впервые получили свое развитие в творчестве К.А.Караева. Такие произведения К.Караева, как Третья симфония (1964 г.) и Скрипичный концерт (1967 г.), выводят азербайджанскую музыку на новый уровень авангарда. Обращение к двенадцатитоновой системе было обновлением музыкального языка и выходом азербайджанской авангардной музыки на глобальный уровень. Однако, по словам Арановского М.Г., «удача Караева в III симфонии объясняется тем, что он, обращаясь к 12-тоновой технике, не порывает с национальной традицией. Он как бы «встраивает» эту технику в рамки национального языка». [5, с. 53]

Кроме того, характерным явлением в музыке XX века стала сама идея новизны, концепция модернизма, которая исходит из обстоятельств и потребностей современной жизни. «Новизна» становится необходимостью, а иногда даже и самоцелью, не только для противопоставления предшествующей исторической ситуации и утверждения идей новой генерации. Она необходима и как продолжение изменений, постоянно предпосылающих новые формы и новые идеи.

Композиторы, пишущие в авангардной манере заведомо стараются избегать традиционных музыкальных объектов и форм. «Новая музыка» воспринимается как оппозиция к прошлому во всех отношениях (эстетическом, технологическом), как оппозиция к уже установившимся и утвердившимся структурам, к хорошо известным техникам, к многократно исследованным музыкальным объектам. Новые музыкальные произведения современных авангардных авторов, иногда создаваемые ради самой идеи «новизны», оказывают, тем не менее, влияние на развитие искусства. Композиторы широко экспериментируют со звуком, различными звуковыми объектами, звуковыми структурами, способами звукоизвлечения.

Децентрализованный тип тональной организации приводит к появлению динамизма особого рода в интонационном языке произведения. «При стремлении к неповторности тонов, создающем интенсивное обновление звукового состава, и раскрепощенности мелодического развития от инерции целенаправленных ладовых связей, появление каждого нового звука, каждого оригинального изгиба мелодической линии невольно обращает на себя внимание: максимально проявляется напряженность любого интервала, концентрация интонационной энергии в мельчайших отрезках мелодической линии». [25, с. 108]

Рассматривая общую картину современной музыки во всем разнообразии стилей, мы видим всю ее многосложность и многогранность. Здесь одновременно сосуществуют разные стили, жанры, начиная от сочинений на традиционной ладотональной основе, не потерявшей свою актуальность и по сей день, до сложнейших авангардных партитур, скорее напоминающих схемы или палитры художников сюрреалистов. При этом основа произведения может быть тональной, атональной, двенадцатитоновой, серийной, свободно комбинированной и т.д.

Необходимым явлением в современной музыке является органичная связь композиторской техники с новыми требованиями действительности. Большое значение при этом имеет адекватность применяемого языка с художественной идеей произведения, соответствие средств выражения глубине воплощаемых идей. Таким образом, современная музыкальная запись представляет собой «графическое кодирование музыкальной информации совокупностями избранных символов». [18, с. 5]

Еще один важный аспект современной музыки это совершенно иной подход к формообразованию. Характерным для нее является структурное разнообразие высотных систем. Целое представляется как свободное чередование эпизодов различного звукового и ритмического характера.

Что же касается вопросов формы произведения, то здесь проявляется новое свободное отношение к формообразованию и стремление к ее открытости и свободной фантазийности.

Со временем появляются принципиально новые формы, когда произведение имеет свободную фантазийную структуру, которая может пластично видоизменяться по ходу пьесы, вплоть до того, что форма и длительность произведения варьируется в зависимости от интерпретации исполнителя. Возникает так называемая поливариантность или поливерсионность исполнения.

Все вышеуказанные аспекты не могут, соответственно, не отразиться на способе записи музыкального материала, поэтому запись произведения в данном случае имеет принципиально иное значение, нежели в традиционной музыке. Первоначальный образный ряд начинает складываться уже при первом визуальном знакомстве с текстом, при детальном изучении всех нот, знаков, приписок, указаний, штрихов и т.д.

Это новое явление в исполнительстве, когда даже штрихи, паузы и другие элементы нотной записи (не говоря уже о самих нотах) приобретают новый смысл, несут в себе скрытый драматический потенциал и в этой связи от интерпретатора требуется совершенно иное к ним отношение. Таким образом, «возникнув как подсобное средство фиксации уже готовых форм музицирования, музыкальное письмо стало оказывать обратное воздействие на музыкальную практику». [14, с. 533-534]

«Идеальны (символичны) не только смыслы, идеальны средства и метасредства текстообразования....В переводе на привычный язык «смысл» музыкального произведения формируется не только содержанием, но и формой». [19, с. 43-46]

В связи с этим можно привести в пример «Сонату с похоронным маршем» самого В. Е. Екимовского, в которой нет похоронного марша как такового, однако, все произведение пронизано трагическим и похоронным настроением.

В арсенале новых приемов для адекватного создания образа применяются: сонористические элементы, алеаторика, разного рода кластеры, подготовка инструментов, миметика, конкретная музыка, шумистика, электроакустика и многое другое. К примеру, в опере Ф.Али-заде «Интизар» (2008 г.) используются кадры кинохроники и электроакустические эпизоды.

Все вышеперечисленные композиторские приемы соответственно отражаются на исполнительстве и требуют от интерпретатора нового отношения к тексту и оснащения своего творчества новыми исполнительскими техниками. Следует отметить, что многие произведения современных авторов пишутся в расчете на возможности различных исполнителей и ансамблей. К примеру, в Сонате Ф. Караева для двух исполнителей от пианистов требуется игра на подготовленном рояле, на ударных.

Практически все инструменты требуют использования новых приемов для исполнения авангардной музыки. Например, в вокале используется широчайший диапазон способов исполнения, который можно разделить на нюансы говора, шепота, пения; звуковая атака и скольжения без фиксации определенной высоты звуков (глиссандо). Следует отметить, что звуковые скольжения - опевания звуков «зангюле», свойственные каждому исполнителю, повсеместно встречаются в азербайджанских мугамах.

Широко применяется *Sprechstimme* (нем.) - разговорное пение; придыхания, шипение, свист, как в «Лунном Пьеро» А. Шенберга. В азербайджанской музыке примеры такого «разговорного» пения можно встретить в композиции Э. Мирзоева «*Also Sie Sind Gekommen*» - «Ну вот, мы и пришли..» (1997 г.)

Конечно же, новшества эти сказались и в литературе для струнных: арпеджио у грифа виолончели («Лунный Пьеро» А.Шенберга), перестройка струн по ходу исполнения у П. Владигерова (Болгария) в Рапсодии «Вардар» (1934 г.), *Arco* у под-

ставки и у грифа, вибрато, переходящие в трель (Струнный квинтет А.Шнитке). В творчестве Азербайджанских композиторов также встречается перемена струн на каждом звуке: к примеру, у А. Рзаева в финале Сонаты для скрипки и фортепиано (1974 г.)

Большое внимание в технике современного исполнительства уделяется использованию немusикальных инструментов и предметов звукообразования, а также к нестандартному использованию традиционных музыкальных инструментов, например, струнных в качестве ударного инструмента. К примеру, композиция для ансамбля из 8 виолончелей Э. Дадашевой (2005 г.), состоящая из двух частей «Мугам-Саягы» и «Регс», где виолончели играют смычками по декам, создавая эффект ударных. Иногда и фортепиано используется в качестве ударного. Например в пьесе Ф. Караева «Господин Билайн Эксцентрик» (1997 г.) последняя точка произведения ставится ударом по пюпитру. Кроме того, фортепиано используется в виде струнного - масса примеров, когда игра происходит на струнах рояля; щипкового – когда игра на струнах рояля осуществляется по типу пиццикато струнных.

Часто встречается изменение роли инструментов в составе различных ансамблей. Например, в творчестве Б.Бартока, в «Сонате для двух фортепиано и ударных» (1937 г.), ударные иногда ведут солирующие партии при аккомпанементе двух фортепиано. Кроме того, в исполнении партии ударных используется неожиданные предметы, как например, перочинный нож.

Кроме того, часто встречаются нестандартные ансамбли инструментов. Возьмем, к примеру, произведение «Хутба, мугам и сура» Ф. Караева (1998 г.), где звучит магнитофонная запись с сурой из «Корана», тар, пение ханенде, фортепиано; Сонату для Скрипки и Саза Дж. Кулиева (1980 г.); вокальный цикл «Три акварели» Ф. Али-заде (1987 г.), написанный для подготовленного рояля, флейты и сопрано.

Если говорить о рояле, то, учитывая универсальные возможности данного инструмента, здесь имеется большое поле деятельности как для композиторов, так и для исполнителей.

Рассмотрим такое явление как сонористика (от лат. *sonorus* – звонкий, шумный, звучный). Это новый вид техники современной композиции. Специфика сонористики – в выдвижении на первый план окраски звучания. [32, с. 1254]

Своеобразие фортепианной сонористики заключается в озвучивание долгих выдержанных тонов различными способами извлечения звука. Музыкальная материя существует в пространстве и времени, и пространство в музыке воспринимается как некий звучащий объём. В нём выделяется определенная шкала звучаний в сочетании, взаимодействии различных тонов. Высотная определённости звуков имеет вертикальное измерение. Длительность определяют горизонтальный вектор звука. Но кроме этих обычных параметров звук имеет еще и объём или глубину. При этом, при его сгущениях и разрежениях и возникает эффект сонористики. Появляется тот колорит, который создает шкалу обертонов, низких и высоких частот и их сочетаний. Обертоновая «вуаль» окружает звуковые комплексы, создавая ощущение глубины колеблющегося звукового пространства.

Следует отметить, что истоки сонористики уходят корнями в импрессионизм с его эстетикой любования и упоения каждым звуком и их звуко сочетаниями по принципу – «остановись мгновенье – ты прекрасно».

Одним словом сонористику можно определить и охарактеризовать как еще один параметр звука – его третье измерение помимо высоты, длительности, его развитие в глубину, когда возникает игра обертонов каждого взятого звука и их взаимодействие – своеобразная обертоновая гармония.

Сонористика применяется азербайджанскими композиторами и исполнителями не только в фортепианном творчестве, но и в инструментальном творчестве вообще. Сонористическая

работа требуется в исполнении практически всех авангардных произведений Азербайджанских композиторов. К примеру, в Сонате для двух исполнителей Ф. Караева, где проведения тем пианистами основаны на сонористических приемах звукообразования. Иногда это подразумевает изменение силы звука после его взятия (*crescendo*, *diminuendo*), или его колебание за счет педализации и т.д.

Среди новых приемов можно назвать также кластеры. Cluster (англ.) - одновременное звучание ряда соседних звуков. Впервые кластер был использован в творчестве американского композитора Генри Коуэла. В современной нотной записи используются различного вида кластеры, как разбросанные по всей клавиатуре, так и сконцентрированные в одном регистре, движущиеся кластеры, кластеры на струнах рояля, кластеры на белых и на черных клавишах и т.д. Иногда это звуковая гроздь, иногда последовательное наложение разновременнo вступающих соседних тонов; рассредоточенные кластеры - когда звуковая гроздь разбросана по разным регистрам фортепиано. К примеру, кластеры активно использует Э. Дадашева – в Концертино для двух роялей (1974 г.). Р.Гасанова - в Фантазии «Дениз» (1997г.) и Сонате для фортепиано (1992 г.) - использует квинтовые, октавные, встречные, расходящиеся и т.д. кластеры. В ее фантазии «Аля Мейхана» (1996 г.) – имеются ниспадающие и взлетающие переменные кластеры ладонью, которые обозначены квадратами и т.д.

Другим новым видом техники является алеаторика от слова *alea* (лат.) - жребий, игральная кость, случайность. Алеаторическая музыка – это музыка, в которой некоторые элементы композиции оставлены на выбор случая или же какой – либо элемент композиции оставляется на выбор исполнителя при его озвучивании. Данный термин был утвержден на лекции Мейер – Эпплера в Дармштадской летней школе (Германия) в начале пятидесятых. Хотя некоторые композиторы предпочитают термин – «Музыка случайностей».

История этого вида техники уходит в глубину веков. Принцип «бросания жребия» применялся еще в древнем Китае на экзаменах, когда музыкальное задание выбиралось по выпадку жребия. Кроме того, в XVIII - XIX веках были особенно популярны музыкальные игры, в которые любил играть и В. А. Моцарт. Суть такой игры заключалась в исполнении музыкального фрагмента в различных версиях.

В алеаторической музыке случайность рассматривается как основной формообразующий принцип как в сочинительстве, так и в исполнительстве. Сочинительская или композиторская алеаторика применяется при сочинении произведения в разных его элементах. Так, например, подбрасывание монеты на жребий для выбора ключа, разбрасывание каких - либо предметов на нотеносце, разбрызгивание чернил, краски, рисование правильных или неправильных форм и фигураций для выбора высоты звуков и т.д.

Исполнительская же алеаторика подразумевает различный подход к исполнению, когда один и тот же эпизод по разному исполняется разными исполнителями или даже одним и тем же исполнителем при каждом новом исполнении. Следует отметить, однако, что чаще встречается сочетание композиторской и исполнительской алеаторики.

Один из видов алеаторики основан на расширенной вариационной технике. При такой технике в нотах все может быть выписано подробно, и все же она является алеаторной, т.к. исполнитель имеет возможность произвольно выбирать определенные отрезки, разумеется, приготовленные автором заранее.

Причем, алеаторика может касаться и количества повторов, и последовательности заранее указанных звуков или заранее выписанных фрагментов, ритмических длительностей, динамики и т.д. То есть, алеаторика может быть рассчитанной на разные параметры сочинения. Тогда для опытного исполнителя можно предназначать отрезки с большей «свободой», например

в ритме, мелодии, или в динамике. Введение алеаторики в процесс сочинения и исполнительства происходит на разных уровнях - иногда свободные алеаторические эпизоды включаются в строго выписанные структуры, иногда же этот процесс охватывает все произведение.

Практически, разные композиторы понимают и применяют алеаторику по-разному, к примеру, для американского композитора Дж. Кейджа это была аннигиляция собственно субъективного аспекта композиции.

По П. Булезу и К.Штокхаузену использование случая (шанса) было частью предварительно определенной структуры пьесы, дающей интерпретатору возможность выбора одной из нескольких возможных вариантов исполнения: при этом произведение не претерпевает каких-либо изменений в своих основных деталях. Такие видные польские композиторы как В. Лютославский и К. Пендерецкий также обращаются в своем творчестве к методу алеаторики.

Один из вариантов использования метода шанса заключается в том, что композитор предлагает группу нот для исполнения в любой последовательности или неопределенное количество репетиций в пассажах на выбор интерпретатора. У азербайджанских композиторов можно встретить массу примеров алеаторической музыки, где многие компоненты произведений, такие как количество репетиций, выбор звуков из заданных, ритмический рисунок и другие, даны на усмотрение исполнителя. Этот вид техники встречается в Сонате для двух исполнителей Ф. Караева, «Музыке для фортепиано» Ф. Али-заде, Сонате и Фантазии «Дениз» Р. Гасановой.

Еще одним новым словом в современной музыке является миметика (звукоподражание). Это прием, когда делается попытка посредством музыкальных инструментов передать звучание другого инструмента, звуков природы и т.д. Так, ярким примером применения миметики является пьеса О. Мессиана «Экзотические птицы» (1955-1956 г.г.), «Каталог птиц» для

фортепиано (1956-1958 г.г.), где фортепиано и традиционные инструменты оркестра используются для звукоподражания птичьим голосам. В творчестве авангардных Азербайджанских авторов часто встречается миметика – подражание звучанию азербайджанских народных инструментов, когда звучание фортепиано воспроизводит звучание тара, саза, уда, канона, нагары и других. К примеру, в сборнике пьес С. Ибрагимовой «Азербайджанские напевы» (1998 г.), можно услышать перезвоны, свойственные сазу.

Весьма часто в творчестве азербайджанских авангардных композиторов применяется электронная и конкретная (шумовая) музыка, возникающая при помощи немusыкальных предметов, не имеющих зафиксированной высоты.

Что же касается подготовки фортепиано – то здесь, в силу огромных возможностей данного инструмента, у композиторов имеется широкое поле деятельности в применении целого ряда предметов, на первый взгляд не имеющих к нему никакого отношения. Это всевозможные ластики, бумага, различного вида ткани, металлические изделия, бусы, заклепки, шурупы и т.д. К примеру: в «Семи пьесах с интерлюдиями в ладах мугама» Дж. Кулиева (1980 г.), автор дает указание подготовить рояль при помощи заглушки, что придает ему звучание азербайджанского народного инструмента уда. Другой пример: подготовка рояля бусами в пьесе Ф. Али-заде «Музыка для фортепиано» (1989 г.). Это временами напоминает звучание народного инструмента – саза с его характерным перезвоном.

Следует отметить, к примеру, использование различных частей фортепиано помимо традиционно используемой клавиатуры: крышки, деки, пюпитра, струн. К примеру, в пьесе «Господин Билайн Эксцентрик» Ф. Караева (1997г.), где последняя «точка» пьесы ставится ударом пианиста по пюпитру.

Новая этика и эстетика музыки сказалась и на способах звукоизвлечения: на фортепиано это чередование звучащих и беззвучных тонов, фортепианный флажолет, когда аккорд или

звук берется неслышно, без удара, струны которых приводятся в вибрацию ударом тех же звуков в более низкой или более высокой октавах: «Постлюдии» Ф. Караева (1995-1996-е г.г.), или, наоборот, на фоне взятого аккорда неслышно берется другой звук или созвучие: «Дастан», «Гедим ойунлар», «Портрет» А. Ализаде (1994 г.).

В фортепианной литературе одним из первых композиторов, писавших в данном стиле, был Г. Кауэл. Можно также упомянуть пьесы для подготовленного фортепиано Э.Вареца, эксперименты с механическими звучаниями - у К.Штокхаузена, Дж. Крамба, П.Булеза и других.

Позже на волне обновлений появились «Хеппенинги» (Happenings - мероприятия – англ.) у Дж.Кейджа, инструментальные театры Кагеля, где появляются совершенно новые артистические формы исполнения. Иногда применяется пение пианиста во время игры, применяется разговор - контакт с публикой во время исполнения. Иногда пианист и вовсе не играет, как в пьесе у Дж. Кейджа «4'33''», просто сидя за роялем. Все это в корне меняет эстетику и этику исполнительства, рождая новые способы взаимодействия между исполнителем и слушателем. Возникает даже такая интерактивная форма, когда публике предлагается соучаствовать в процессе исполнения произведения.

Новая эстетика музыки сказалась и на способах звукоизвлечения на фортепиано: локтем, кулаком, ребром ладони и т.д. Широко используются крайние, мало употребляемые регистры фортепиано, которые получают новую экспрессивную нагрузку.

Появляется новое отношение к штрихам: и тембрам, в композициях используются их утрирование и «борьба». Пример противопоставления тембров встречаем в Сонате для Скрипки и Саза Дж. Кулиева (1980 г.), где противопоставление строится на различии тембровых красок скрипки и саза. Соната двухчастна: части называются «Гезишме» и «Дейишме»

Иногда даже взаимодействие главной и побочной партий в сонатной форме строится на противопоставлении штрихов; сгущении и разрежении фактуры; метрической свободы и точной фиксированности метра, как это происходит в Сонате для фортепиано Р. Гасановой (1992 г.).

Другим новшеством является использование на фортепиано способов звукоизвлечения, свойственных другим инструментам, например, отрывистость типа пиццикато, трели типа вибрато у струнных.

Все это приводит к новой эстетике исполнительства и новым формам сценической экспрессии. Исполнитель приобретает новый артистический и этический статус соавторства. Возникают исполнительские версии произведения, появляется даже такое определение как «исполнительский текст» - термин Кочнева Ю. [22, с.56]

Музыка нового времени требует от исполнителя все большей концентрации и интенсификации именно творческой стороны его деятельности. Несомненно, что все новые тенденции должны происходить в общем драматургическом контексте произведения, т.е. это должно являться не самоцелью, а средством для выражения художественного, образного содержания музыкального произведения.

1.2. Воздействие техники письма на интерпретацию музыкального текста

Работа над произведениями современных композиторов включает в себя тщательное визуальное ознакомление с текстом еще до его проигрывания за инструментом, с целью составить целостное образное впечатление и тем самым определить для себя творческую задачу. Запись таких произведений порой настолько сложна, что напоминает собой чертежи, схемы или картины художников – сюрреалистов. Иными сло-

вами, современное произведение порой можно рассматривать как матрицу, имеющую бесчисленное количество решений и которую каждый исполнитель расшифровывает в меру своего таланта, творческой интуиции, сценического опыта.

За различными знаками и значками, полосами, фигурами - геометрическими и не очень, исполнителю следует увидеть и понять дух музыки, ее сущность. Феномен музыкального текста следует рассматривать с точки зрения понимания того, как взаимосвязаны его структура и смысл. Многозначность музыкального текста приводит к выводу о неизбежной вариативности интерпретации одного и того же произведения. Особенно ярко это проявляется в авангардной музыке, сама форма записи которой предполагает поливерсионность ее исполнения.

Слово «интерпретация» (от лат. *interpretatio*) в широком смысле означает истолкование, объяснение, перевод на более понятный язык. В художественном же отношении – это истолкование музыкального произведения в процессе его исполнения. [32, с. 503]

Очевидно, что исполнителю предназначена сложная и высокая миссия «переводчика» знаковых смыслов текста, своего рода раскодировка и воплощение их в образно-звуковой язык музыки. В результате такого перевоплощения и рождается нематериальная, эфирная ткань музыки и возникает истинное произведение искусства.

К примеру, в звуковом отношении, от интерпретатора требуется бережная и чуткая нюансировка, которая дает в результате многогранную звуковую палитру, требующуюся для создания нужного образа данного произведения. Метроритмические и другие указания сами по себе ничего не дают, если исполнитель не способен чувствовать необходимую сверхзадачу, заложенную в художественном замысле произведения. Таким образом, исполнитель-интерпретатор является своеобразным соавтором произведения и его задачей при исполнении любой музыки, включая современные произведения, является

органичное проникновение образным духом сочинения и передача сути произведения во всех его гранях.

На протяжении всей истории музыки существовали совершенно разные взгляды на суть проблемы исполнения музыкального произведения. Причем, надо отметить, что взгляды эти иногда в корне отличаются друг от друга. Главное отличие заключается в том, что одни музыканты считают, что исполнитель должен лишь правильно играть написанный текст.

Например, П. Хиндемит говорил, что «исполнители не могут выражать в музыке свои чувства, они скорее являются лишь передаточными инстанциями между композитором и слушателем». Согласно теории П.Хиндемита, «идеальный исполнитель не будет никогда даже пытаться выражать свои собственные чувства, но лишь чувства композитора или то, что он принимает за чувства композитора». По мысли Хиндемита, исполнитель, пытающийся добавить к авторскому замыслу какие-то свои эмоции, может только исказить и подделать подлинное содержание исполняемого произведения. [36, с. 136-137]

Того же мнения по этому поводу был и И.Стравинский, который считал, что «...музыку надо исполнять, а не интерпретировать. Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность исполнителя, а не автора». [9, с. 187-188]

У разных педагогов – исполнителей можем встретить разное отношение к процессу к процессу интерпретации. К примеру, Э.Зауэр считает, что личность исполнителя не должна доминировать над художественным произведением и классические произведения не должны страдать от каких-либо разрушительных идей современных дирижеров-виртуозов, большинство из которых старается изобретать все новые комбинации.

Другой же подход к исполнительству заключается в том, что интерпретатор должен строить исполнение исключительно на основе своих собственных мыслей и чувств.

Сравним это отношение к интерпретации с мнением Г.Нейгауза, который считал, что все должно исходить из музыки, из её понимания. Ясное понимание цели помогает найти и необходимые средства для исполнения. Известный пианист-педагог определяет, таким образом, главную задачу исполнителя, которому следует чётко определить для себя понимание музыкально-образного содержания произведения и объединить одновременно обе работы - техническую и художественную.

Так, например, Ф.Бузони, объясняя молодым пианистам клавирные токкаты И.С.Баха, говорил о том, что надо позволить каждому находить в токкате то, что ему подскажет интуиция. Теснее всего соседствует токката с импровизацией, а импровизация ближе всего подходит к самой сущности искусства.

Другой великий исполнитель А. Рубинштейн сравнивал исполнение со вторым творением. Эти слова известного мэтра музыки стали основой пианистической эстетики многих исполнителей, например французского пианиста А. Корто, которую он стремился передать и своим студентам. Главное в этом процессе – дать волю воображению, вновь творя сочинение. В этом и заключается суть интерпретации.

То есть, с одной стороны находятся сторонники живого, творческого отношения к этому процессу. С другой же – сторонники формально адекватного точного исполнения нотной записи без его эмоциональной окраски.

Следует отметить, что Азербайджанская фортепианная школа всегда отличалась своим трепетным отношением к образному ряду произведения. Все педагоги этой школы, такие, как М.Р.Бренер, Р.И.Атакишиев, Ф.Ш.Бадалбейли, Ю.М.Сабаев, Н.Г.Султанов и многие другие всегда учили и учат студентов в своих интерпретациях исходить из образа и характера исполняемой пьесы.

«Интерпретатор – это не просто исполнитель, а больше, чем исполнитель, потому что он должен быть способным модулировать произведения и не просто реализовать то, что написано, т.е. реальность, с которой имеет дело музыкант – это не текст, а то, что заключено в тексте и исполнителю следует раскрыть то, что передано этим текстом и стоит за ним и передать это посредством исполнения». [4, с. 7]. Это можно сравнить с феноменом подтекста в литературе, где за схематической фабулой произведения заключена его идея.

В музыке при этом возникает вопрос о зазвучивающей – затекстовой жизни произведения. В данном случае музыкальная выразительность – это одно из важнейших средств, используемых исполнителем. Исполнитель, безусловно, должен видеть глубже нот и чувствовать за ними форму, драматургию, структуру, фактуру, темп и другие параметры, которые предполагает смысл музыки.

Основная задача исполнителя при знакомстве с новым произведением заключается в том, чтобы как можно более точно определить его форму и внутреннюю структуру и выстроить свою интерпретацию как настоящую драматургию в музыкальном смысле. Несомненно, для более полного его осознания огромную роль играет как можно более полное и глубокое знание творчества данного композитора в целом.

Приступая к работе над произведением, предварительно следует ознакомиться с текстом и его фактурой, чтобы сразу охватить драматургическое построение произведения. Это имеет большое значение, так как фактура – форма изложения материала, изложения музыкальной ткани, «совокупность голосов и групп голосов, рассматриваемая с точки зрения их сочетания, соотношения, характера и функции в музыкальном целом». [31, с. 13]

Это традиционное определение фактуры приобретает совершенно новый ракурс в современной музыке, в том смысле, что визуально просматриваемая фактура в данном случае иг-

рает особую роль в построении образной идеи произведения. «Если раньше она была средством, сопутствующим формообразованию, то сейчас это не только формообразующий фактор. Но и смысловой, и логический...».[19, с. 43-46] Изучение ее дает более объемное и точное представление об идее произведения.

Для лучшего понимания и проникновения в образную сферу музыкального текста интерпретатору весьма целесообразно, если есть такая возможность, ознакомиться с творческой «лабораторией» композитора, представленной в виде различных предкомпозиционных моделей: это могут быть и геометрические фигуры, и вербальные тексты, и цифровые схемы. То есть все те предпосылки, которые непосредственно предшествовали процессу создания и записи произведения.

Исполнение современной музыки отличается своей вариативностью. К примеру, разные исполнения подразумевают и различный баланс временных структур. Отсюда при разных исполнениях возникает различие в длительности звучания произведения. Этот аспект стал одним из самых ключевых проблем в исполнении современной музыки. Данный процесс находит свое выражение в феномене «длящейся» открытой формы, которая может прекращаться в любой момент по желанию исполнителя. Этот феномен, утвердившийся в современной музыке, еще раз подчеркивает мысль об особом значении исполнителя на современном этапе.

Исполнение - это, безусловно, захватывающий творческий процесс создания музыкального образа на основе канвы, созданной композитором. Очевидно, что каждый исполнитель привносит сюда черты своей неповторимой индивидуальности, харизмы, школы и т.д. Одним словом, исполнитель является своеобразным соавтором произведения наряду с композитором. Поэтому на подготовительном этапе, особенно, когда это касается авангардного произведения, так важна совместная творческая работа композитора и

исполнителя. В этом смысле нельзя переоценить значение совместных авторско-исполнительских репетиций.

Еще одним из важнейших аспектов интерпретации авангардной музыки является вопрос, связанный с новой формой записи. При фиксации современной авангардной музыки, когда каждый раз подразумевается разный конечный результат, требуется и иная нефиксированная нотация.

«Интерпретация алеаторной и графической музыки убедила нас, особенно в последнее время, в том, что исполнитель способен принять на себя и композиторскую ответственность...Поэтому сегодня мы стремимся ко все большему соучастию со стороны исполнителя. Нам бы хотелось, чтобы его участие в исполнении было «тотальным», чтобы при этом им использовалось не только чисто инструментальное мастерство, но и способность к решениям, изобретательности, а также (в большей или меньшей мере) спонтанному реагированию - одним словом его «психологическому содержанию». [9, с. 184]

Причем, чем более музыкально одарён исполнитель, тем он может самостоятельнее, своими индивидуальными, обусловленными своей артистической организацией приемами, решать разнообразные художественные задачи. К примеру, одним из важнейших средств для создания нужного образа является темп. Иногда небольшой сдвиг темпа приводит к суетливости и скомканности образной палитры, и напротив, несущественное на первый взгляд успокоение (замедление) темпа совершенно «размывает» форму. Таким образом, даже незначительное несоответствие нужному темпу может привести к коренному несоответствию в образной сфере интерпретируемого произведения, и напротив, нахождение нужного темпа является одним из основных ключей в создании адекватной интерпретации произведения.

Неоспоримой категорией для адекватной интерпретации музыкального произведения является исполнительский вкус.

«Для всех нас самое важное не только приходить к самостоятельным заключениям и держаться каких-то правил, а по возможности шире и глубже познавать жизнь, действительность; наблюдать, познавать каждую минуту и каждый день». [11, с. 31]

Исполнительский вкус приобретается большим знанием литературы, разных видов искусств, истории музыки, постоянным уточнением своего понимания музыки разных стилей. Говоря о звуковой окраске, можно отметить, что для этого имеется много средств, но пользоваться этими средствами следует целесообразно. Прежде всего, решающее значение имеет богатство внутренней культуры исполнителя.

От исполнителя требуется умение создать образную палитру произведения в силу своих технических и художественных возможностей. В умении увидеть (услышать) и передать все мельчайшие детали текста проявляется мастерство художника, рождается истинное исполнительство. Ценность исполнителя заключается в его умении как можно более точно расшифровать текст и интерпретировать - перевести его на язык звуко-образов. Все это требует большого художественного такта, вкуса, чувств и т.д. Соответственно, исполнителю следует постоянно воспитывать и развивать в себе эти способности.

Как подчеркивает Д. Дидро в своем трактате «Парадокс об актере», важным качеством для актера (так же как и для любого артиста – М. С.) является умение понимать и воспроизводить всякие характеры. «Порой поэт чувствует сильнее, чем играющий его актер, иногда, - что, пожалуй, бывает чаще, - актер имеет более глубокий замысел, чем поэт». [17, с. 81] Несмотря на то, что со времени данного высказывания прошло уже почти два века, тем не менее, эти его мысли актуальны до сих пор.

Для понимания стиля какого-либо композитора интерпретатору следует знать как можно большее количество

его произведений, и при этом стремиться как можно полнее понять художественный образ, заключенный в каждом из них.

Как уже отмечалось выше, одним из необходимых навыков интерпретатора является умение связать нотные изображения в тексте с их ясным слуховым представлением, т.е., надо уметь читать ноты с одновременным созданием образного ряда.

Однако, работая над произведением для подготовленного рояля, как это встречается у Ф. Караева, Ф.Али-заде, Дж. Кулиева, исполнителю следует быть готовым к тому, что в реальном исполнении он не услышит представляемое звучание нотной записи. Живое звучание будет в корне отличаться от материала, слышимого внутренним слухом. При этом важна как сознательная, так и подсознательная работа.

Исполнителю-интерпретатору следует иметь чуткое критическое восприятие, творческий интеллект, требуется постоянная работа над обогащением своей звуковой палитры. При этом у каждого исполнителя свои методы звукоизвлечения - главное, чтобы эти принципы соответствовали художественной задаче произведения. Большое значение в данном контексте имеет личность пианиста.

Иногда исполнение, которое на первый взгляд кажется простым и примитивным, оказывает большее воздействие на слушателя, потому что в данном случае оно более целесообразно и точно передает дух данного произведения.

Все интерпретационные проблемы должны решаться творчески. В авангардной музыке весьма ценно, если это происходит во взаимодействии композитора и исполнителя. Например: работа Ф. Караева с дуэтом С. Мирзоева и Ю. Саюткина над его Сонатой для двух исполнителей; репетиции Р. Гасановой и дуэта Ахмедбековой Ф. и Садыгзаде М. и кларнетиста Н. Зейналова в процессе подготовки ее фантазии «Дениз». В таком процессе происходит обсуждение корректировки звукоизвлечения, нюансировки, педализации;

сюда входит и умение рассчитать уровень звучания на исполнение в различных концертных залах. Иногда это выражается в выстраивании различных мизансцен с выходом и уходом исполнителей. Невозможно переценить подобный творческий взаимообмен композиторов и исполнителей.

Да и сама интерпретация сочинения в разных исполнениях одного и того же пианиста может в корне отличаться и принять самые разные варианты. Л.Н.Оборин об этом говорит так: «Музыкальное исполнительство настолько многообразно по своим задачам, что не может уложиться в прокрустово ложе той или иной школы, которое всегда ставит исполнителю известные ограничения». [10, с. 71] Это тем более относится к исполнению авангардной музыки, сама запись которой подразумевает бесчисленное множество исполнительских версий.

Интерпретатору такой музыки, однако, необходимо добиться правдивой, реалистической, психологически убедительной передачи образного содержания исполняемой музыки. Сюда входит умение вникнуть в сокровенную суть композиторского замысла, войти в соавторство с композитором музыки, воплотить его идеи с максимальной убедительностью. «Чем полнее и глубже исполнитель поймет автора, тем больше планов на то, что в дальнейшем поверят самому исполнителю». [10, с. 72]

От профессионального глаза исполнителя не должна ускользнуть ни одна нота, ни одна, даже самая мельчайшая запись, ни одна, казалось бы, малозначительная фактурная деталь. Высветить слуховым вниманием всё и вся в интерпретируемом произведении - главная цель исполнителя. Квалифицированная, художественно полноценная расшифровка нотной записи, в особенности авангардной музыки, возможна лишь при условии самого тщательного отношения ко всем указаниям композитора.

Для более полноценного понимания замысла произведения, безусловно, требуется применение герменевтики. Герменевтика (от греческого *hermeneutikos* – разъясняющий, истолковывающий) – искусство толкования смысла, учение о принципах интерпретации. [32, с. 299] Причем, одним из основных постулатов данной науки является то, что, для того, чтобы понять целое, надо досконально изучить до мелочей каждую его деталь.

Наука о герменевтике применяется при расшифровке всевозможных иероглифов, графических символов, клинописей, сложных метафорических текстов, требующих особого растолкования, таких как «Ветхий завет», «Евангелие», «Коран». Сюда относятся также различные мифологические тексты, за кажущейся простотой которых лежит вековая мудрость.

Применительно к музыкальному исполнению наука о толковании подразумевает подлинное, глубокое понимание смысла художественного произведения, в данном случае заложенного в нотном тексте и умение интерпретировать (перевести) его на язык звуковых образов.

Причём это особенно важно именно на первом этапе работы над произведением, когда исполнительский образ ещё только зарождается, формируется. По мнению известного музыковеда Соколова М.Г.: «Когда композитор пишет музыку, он обычно представляет себе - пусть даже в общих чертах её будущее звучание, контуры некой «идеальной» интерпретации. Задача исполнителя по возможности точнее, безошибочнее угадать, как слышалась автору его музыка. И вот здесь-то большое значение имеет умение видеть, понимать, представлять, воображать....На мой взгляд, цена музыканту, особенно концертанту-профессионалу, тем выше, чем тоньше - проницательнее он способен угадать все пожелания композитора по части трактовки музыки». [11, с. 117]

Если говорить о герменевтике в музыке, следует принять во внимание, что в постижении глубинных законов музыкального мышления лежит «секрет» естественно-правдивого исполнительского вживания в круг образов музыки и её творческая интерпретация на фортепиано. Наряду с формальным анализом, исполнитель должен быть настоящим музыкантом в смысле умения «читать между строк», потому, что иногда даже незначительные на первый взгляд пометки, обозначения и т.д. в записи, могут дать очень большой толчок в творческой работе над раскрытием образа. Здесь работа очень часто идет не только, и не столько за инструментом, сколько без него - сознательно, а затем и подсознательно. Умение найти за формой и фактурой записи наиболее соответствующий замыслу композитора художественный образ отличает талант настоящего интерпретатора.

В интерпретации современной музыки от музыканта особенно требуется оригинальность, экспрессия, иногда экзальтация, не переходящая, однако, за рамки сценического исполнительского вкуса, т.е. высокого артистизма.

Ярким примером такой живой, творческой интерпретации является исполнение Бадалбейли Ф. Ш. Он является первым исполнителем многих произведений Азербайджанских композиторов. Будучи музыкантом глобального масштаба, он вносит в каждое свое исполнение яркость и оригинальность нового видения произведения, создавая тем самым собственную неповторимую интерпретационную версию.

Обратимся к его исполнению последней тетради прелюдий К. Караева, где он *attacca* переходит от одной к другой, о чем он сам говорит так: «К примеру, я отважился на некоторую инициативу в отношении четвертой тетради караевских прелюдий, во многом потому, что Кара Абульфазович одобрил эту идею» [16, с. 18]. Это оправдано еще и потому, что последний звук каждой прелюдии готовит

тональность последующей, то есть такая интерпретация выстраивается, исходя из нотного текста.

Другим, весьма показательным примером собственной интерпретационной версии явилось его исполнение с И.Ситковецким Сонаты для фортепиано и скрипки К. Караева, где в начале была исполнена нежная, полная светлой грусти II часть, а затем прозвучала бурная, взрывная I часть. Очевидно, тематика концерта, посвященного памяти великого композитора, натолкнула их на такое прочтение произведения.

Весьма показательным является тот факт, что многие композиторы пишут произведения в расчете на его исполнение. Так, к примеру, И.Гаджибеков, пишет свою композицию «Джанги» для фортепиано с оркестром (1975 г.), идея создания и каденция которой принадлежат Ф. Бадалбейли. Замечательны слова, сказанные композитором после такого творческого тандема: «Я стал писать для Ф. Бадалбейли». [16, с. 25] И, действительно, многие его произведения посвящены талантливому пианисту. Следует особо отметить, что и в своей педагогической деятельности Ф. Ш. Бадалбейли всегда призывает студентов исходить из образного содержания произведения.

Говоря об исполнении музыки Азербайджанских композиторов, нельзя не отметить тот живой интерес, который проявляется к ней во всем мире. Так, например, тщательно относится к интерпретации азербайджанской музыки пианист В. Крайнев, исполнявший прелюдии К. Караева. Будучи весьма вдумчивым исполнителем, он с особой тщательностью отнесся к этому произведению нашего великого соотечественника. Комментируя процесс своей работы над этой музыкой, он отмечает, что для ее верной интерпретации необходима «безупречная концентрированная мысль», которая позволяет «проникнуть в самую сокровенную суть, ощутив как исполнитель свою сопричастность к этим изумительным образцам и чувствам, я стал ее поклонником навсегда». [21, с.

149] Примечательно и то, что пианист подчеркивает, насколько помогли ему казалось бы, незначительные замечания автора: «Касаясь как будто бы мелких деталей исполнения, преимущественно выделения темпов, акцентировки и т.п., композитор незаметно вводил меня в самую суть художественного образа» [21, с.150].

Другим важным элементом такого процесса является интенсивность выражения мыслей и чувств, образного строя, заключенного в произведении. Хорошо, когда исполнителю удастся передать ощущение драматургии произведения, его внутреннее напряжение. Известный российский музыковед В. Холопова называет это «параметром экспрессии».

Очевидно, что наряду с талантом, исполнителю также требуется понимание закономерностей человеческого восприятия. Даже от слушателей - специалистов в наше время нельзя требовать непрерывности внимания, не идя ему навстречу. «Нужно сделать произведение вполне осязаемым для внимания, охватываемым слухом как единство в контрастах». [6, с. 64-65]

Возвращаясь к ряду новых технологических приемов пианистов можно также привести различные виды глиссандо, такие, например, как игра на струнах - чисто звуковое глиссандо, или глиссандо при зафиксированной ноте, или мнимое глиссандо, возникающее при проведении пальцем вдоль фортепианной струны, игра на струнах различными предметами. Кроме того, в современных произведениях часто применяется использование струн в качестве ударных, различные удары по клавишам, кластеры или особо извлекаемые звуки (тоны), комбинирование струн и клавиш, различные виды эхо, создаваемые беззвучным нажатием клавиш с разнообразным использованием педалей.

Таким образом, мы видим, какие сложные задачи стоят перед интерпретатором современной музыки. Задача интерпретатора - стать в силу своего таланта наиболее точным

толкователем намерения композитора. Здесь огромную роль играет личность интерпретатора, следует учесть, что интерпретатор отражает взгляды определенной эпохи, определенного времени. Подлинная современность для исполнителя – это умение чувствовать и реагировать на особенность данного времени, данной эпохи.

От исполнителя-интерпретатора требуется органическое сочетание интеллекта с эмоциональной непосредственностью, нестандартностью мышления, умение передать разнообразную звуковую палитру современной музыки с большим накалом экспрессии.

1.3. Творческая сопричастность - качественное обновление традиций исполнительской интерпретации

Артист нового искусства - новый музыкант - должен диалектически относиться к звуковому материалу, к формам. Говоря о музыке нового времени, А. Шенберг отмечает, что музыка не должна быть декоративной; она должна быть правдивой и искусство должно возникать не из возможности, а скорее из необходимости.

На определенном этапе интерпретатору приходит на помощь знание герменевтики, т.е. умение найти единую формирующую идею произведения при всем многообразии его деталей. Если говорить о герменевтическом отношении к тексту, можно провести параллель с литературными исследованиями. Можно встретить массу примеров в истолковании текстов: Низами Генджеви у Крымского А. Е. [23], Н. В. Гоголя у Мацкина А.П. [24] и т.д. Все они подчеркивают необходимость тщательного изучения и биографии писателей, и исторического фона написания произведений, и знакомство с их предварительными набросками.

При всех идентичных приемах изучения текста, следует отметить, что личность и индивидуум, как субъективный фактор, имеют еще большее значение в музыке. Художественная деятельность в музыке направлена на оформление и воссоздание, воспроизведение тончайшего звукового материала. Тем большее значение имеет адекватное распознавание и прочтение музыкального материала. От исполнителя авангардной музыки требуются новые способы прочтения материала и несомненно, что талантливый исполнитель должен быть способен на собственную версию произведения, в чем ему может помочь творческое чутье.

Обращаясь к опыту известных музыкантов-исполнителей, можем пронаблюдать у них тенденцию к соавторству. Например, выдающийся дирижер Э.Ансерме, работая над «Ноктюрном» К.Дебюсси совместно с автором, так описывает отношение композитора к интерпретации его произведения. «Первый номер этого цикла называется «Облака» и имеет указание- *tres modere* (фр.) - очень сдержано. Когда автору был задан вопрос, какой длительности касается это указание, он ответил - «Разумеется, четверть». [4, с. 32] Очевидно, композитор считает, что исполнитель сам должен чувствовать темп, который предполагает смысл музыки. Метроритмические указания дают лишь схематическое представление, а исполнитель сам должен найти необходимый темп, исходя из сверхзадачи, заложенной в художественном замысле произведения.

Современную музыку отличают свойственные ей характерные факторы. Подобно тому, как наука XX века смело проникает в тайны природы, например, исследует неизвестные ранее микроорганизмы, расщепление атома и т.д., так и музыка нового времени обращается к миру неисследованных ранее человеческих эмоций, т.е. на первый план выходят проблемы личности и индивидуума. Все это приводит к созданию особой эмоциональной атмосферы, нового «психологического климата» в авангардной музыке. Данный процесс настолько сложен, что даже некоторые музыканты не соглашались с уходом музыки от традиционных устоев, например, таких как ладотональная основа. К примеру, некоторые известные музыканты воспринимали атональность и додекафонию как разрушение устоев музыки и уничтожение ее коммуникабельности и т.д.

Задачей пианиста, как и других исполнителей, при исполнении любой музыки, включая современные авангардные произведения, является органичное проникновение образным

духом сочинения и передача настроения произведения во всех его нюансах.

«Интерпретатор – это не просто исполнитель, а больше, чем исполнитель, потому что он должен быть способным модулировать произведения, а не просто реализовать то, что написано». [4, с. 99] Т.е. реальность, с которой имеет дело музыкант – это не текст, а то, что заключено в тексте, и его задача - раскрыть то, что передано этим текстом и стоит за ним, и передать это посредством исполнения. Конечно же, при этом возникает вопрос о «звучковой» жизни музыки, о ее образно-смысловом ряде. В данном случае музыкальная герменевтика – это одно из важнейших средств, используемых исполнителем.

Возвращаясь к авангардной музыке, мы видим, что период после второй мировой войны исторически вывел новую волну обновления в искусстве, в том числе и в музыке – от модернизма до прогрессивных реалистических тенденций. Очень ярко новые тенденции современной музыки проявились в Америке, Европе, России, к примеру, в Чешской школе в произведениях Б.Мартину, Л.Яначека, А. Хаба и других.

Этих композиторов отличают высокий профессионализм и своеобразная техника письма. Возьмем, к примеру, неоклассический стиль Б.Мартину: Соната для скрипки и фортепиано, «Три чешских танца» и Концерт для двух роялей с оркестром. В Азербайджане к неоклассическому стилю обращаются многие композиторы: Г.Абдуллазаде «Симфония» D-dur (2004 г.), Э. Дадашева «Концертино» (1974 г.), И. Гаджибеков во многих своих произведениях. В их творчестве органично сочетаются красочный фольклор и тонкий неоклассицизм.

Рассматривая современную музыку с точки зрения звуковысотности, мы видим, что здесь применяются как традиционно принятая температура тон-полутон, так и дальнейшие микроинтервалы с расчленениями тона на $\frac{1}{4}$ и более мелкие интервалы. Интересно отметить применение

звукоряда с интервалами менее полутона, например, у А.Хаба, который вообще являлся приверженцем четвертитоновой системы, и особенно активно ее применял.

Проводя параллель с мугамными традициями в Азербайджане, можно проследить, что микроинтервалика издревле использовалась в исполнении мугамов. При такой микроинтервалике возникает неповторимый сонористический колорит. Надо отметить, что все современные композиторы Азербайджана так или иначе используют мугамы или мугамные принципы развития в своих сочинениях. К примеру, Ф. Караев в композиции «Хутба, мугам и сура» (1998 г.), Э. Дадашева в струнном квартете (1973 г.) использует полиладовое развитие, когда тематическая интонация проходит у разных инструментов в Шуре, Байаты-ширазе, Расте, Чааргяхе. Кроме того, в ее Концерте для фортепиано с оркестром (1975 г.) использовался джаз-мугам.

Ценным явлением в современной музыке Азербайджана является органичная связь применяемой техники с национальным своеобразием и новыми требованиями действительности. Большое значение при этом имеет адекватность применяемого языка художественной идее произведения, соответствие средств выражения глубине воплощаемых идей.

Для авангардной музыки характерно структурное разнообразие высотных и временных систем. Целое представляется как свободное чередование эпизодов различного звукового и ритмического характера, поэтому запись произведения для исполнителя имеет иное значение, нежели в традиционной партитуре. К примеру, Ф. Караев в «Сонате для двух исполнителей» использует специальные обозначения для эпизодов у одного и двух исполнителей.

В современной авангардной музыке исполнитель является своеобразным соавтором произведения, а композитор не претендует на ортодоксальную форму интерпретации, а

подразумевает множество ее вариантов. «Каждый нотный символ – это только определенный знак, и его абсолютность, конкретность, объективность, единичность, устойчивость характерна ему только до того момента, пока он зафиксирован в нотах, далее в процессе его воспроизведения, он характеризуется совсем иными понятиями-категориями: звучащие знаки субъективны, относительны, множественны...». [29, с. 15]

На фортепиано – кроме различных новых способов игры на клавиатуре – кулаком, локтем и т.д. применяется игра на деке, пюпитре, на струнах рояля и т.д. Иногда используется даже пение пианиста, как это происходит в Фантазии Р. Гасановой «Дениз» или его разговор.

Иногда, для создания более точной тембровой окраски, композиторы применяют подготовку рояля. Мы встречаем это во всех произведениях Азербайджанских композиторов, рассматриваемых во II главе данной работы: у Ф. Караева, Ф. Али-заде, Дж. Кулиева, Р. Гасановой. В зависимости от поставленной задачи, рояль у них подготовлен с применением различных предметов, наносимых на или под молоточки рояля – бумаги, ткани разной фактуры, кнопки, резинки, ластики, бусы и т.д. Дж. Кулиев пишет во вступлении к своему циклу, что звук при этом напоминает звучание уда - древнего азербайджанского инструмента (вид лютни). Несомненно, все это способствует созданию более точного образного ряда, создает безграничное поле фантазии для композитора, и соответственно, огромные возможности для творческой деятельности исполнителя - интерпретатора.

Важным условием записи современного музыкального произведения является четкая продуманность, целесообразность выбранных средств контексту данного произведения, экономность формы записи. Особое значение имеет и пространственное размещение исполнителей, что создает объёмный поток звука от исполнителей к слушателям.

К примеру, в Фантазии «Дениз» Р. Гасановой два рояля ставятся на сцене не на одном уровне, а так, чтобы второй был несколько выдвинут по сравнению с первым. При этом, звучание роялей доходит до слушателя одно за другим, волнообразно.

Иногда исполнение включает в себя сочетание слова, пения, жеста, режиссированных действий и множество других новшеств. Возникает так называемый инструментальный театр, что, конечно же, придает исполнителю новый артистический статус.

Авангардная композиторская техника, применяемая азербайджанскими композиторами многообразна, сложна и обширна: здесь и додекафония, и пуантилизм, и сонористика, и алеаторика, и двенадцатитоновые системы, серийная и сериальная техника со своими сложными преобразованиями. Иногда композиторы применяют сочетание различных технических приемов, например, тональные эпизоды в атональной музыке или частичную алеаторику при четкой фиксированной записи нот. Все это приводит к тому, что каждое произведение имеет множество интерпретационных версий.

В развитии современной композиторской техники определенное значение сыграло также применение электроакустических приемов - например, эффект смеха или плача, как например, магнитофонная запись плача девочки, которая использовалась в Сонате Ф. Караева для двух исполнителей (1976г.).

Следует отметить, что большие изменения произошли также в метроритмическом обозначении музыки. Из-за частых смен темпа и отсутствия тактовой черты, длительность свободных временных отрезков часто дается в секундовом обозначении. Так, в «Сонате для двух исполнителей» Ф. Караев прибегает к секундному обозначению эпизодов, что требует от исполнителей внутреннего ощущения времени.

Что касается такого важного способа звукообразования, как сонористика, то следует отметить, что она применяется и в вокале, и в произведениях для самых разных инструментов. Фортепианная сонористика - озвучивание долгих выдержанных тонов различными способами извлечения звука. Все это должно происходить в общем драматургическом контексте произведения, т.е. сонористика так же как другие способы - это не цель, а средство для выражения внутреннего образного содержания музыкального произведения. Примеры фортепианной сонористики встречаются во всех произведениях азербайджанских авторов, рассматриваемых в данной работе.

Говоря о современных мировых процессах в музыке, нельзя обойти стороной творчество известных российских композиторов С.Губайдулиной, Э.Денисова, А.Шнитке.

Например, С. Губайдулина всю жизнь синтезирует восточное и западное начало в своем творчестве. Полярное мировоззрение восточного и западного индивидуума, с объективизмом одного и субъективизмом другого на редкость органично сочетаются в творчестве С. Губайдулиной. Увлечение восточными философскими учениями также не могло не отразиться на ее музыке.

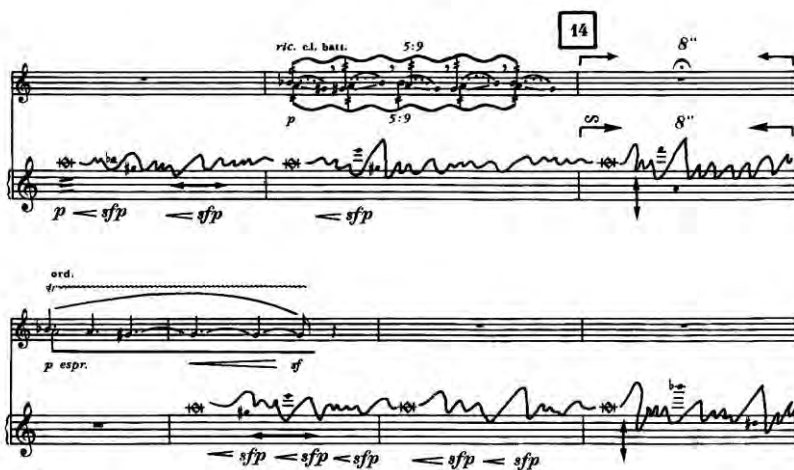
К примеру, ее композиция «Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных» (1965 г.) – отличается своеобразным применением ударных, которое было совершенно неожиданным. Ударные в этом произведении представлены в несвойственном им ракурсе, что раскрывает их с неожиданной стороны. Это отражение азиатских традиций, где ударные используются в том числе и в религиозных храмах. Звук барабана здесь приобретает не свойственный ему сакральный характер. В других ее произведениях, к примеру, для баяна используются звук мехов, которые ассоциируются с человеческим дыханием.

В современной авангардной музыке даже паузы приобретают иной драматургический смысл, чем просто

молчание в звучании, приобретая такое же активное драматическое насыщение, как и звучащие эпизоды. Так, это происходит, к примеру, в симфонии "Слышу... Умолкло..." С. Губайдулиной, где имеется соло дирижера во время паузы оркестра. Это необычная пауза, заполненная действием – дирижированием без звучания оркестра.

Еще одним показательным примером значения записи может служить ее произведение для скрипки и фортепиано, которое называется «Танцор на канате» (1993/1995), где каждое «движение» танцора и его состояние передано в изгибах нотной записи на нотоносце:

Пример 1



Даже сам нотоносец здесь выглядит как натянутый канат или натянутый нерв, на котором «балансируют» партии скрипки и рояля, а исполнителям дана свобода в виде извилистой линии с редкими указаниями четко фиксированных нот.

Неоспоримое значение в работе над текстом современной музыки имеет сотрудничество и творческий контакт исполнителя и автора, к чему стремятся многие авангардные

композиторы Азербайджана. При таком творческом взаимообмене вырабатывается наиболее точная интерпретация. Такой живой творческий контакт исполнителя с композитором невозможно переоценить, т.к. он способствует освещению самых тонких нюансов интерпретации произведения. Выше уже приводились примеры такой совместной работы К. Караева и И. Гаджибекова с Ф. Бадалбейли, К. Караева с В. Крайневым. В ряду таких творческих союзов можно упомянуть и работу Ф. Караева с дуэтом С.Мирзоева и Ю. Саюткина, Р. Гасановой, Э.Дадашевой, Дж. Аллахвердиева и других композиторов с исполнителями их произведений.

При этом многие современные композиторы стремятся расширить область свободного действия исполнителя. И весьма ценно, когда разные исполнители интерпретируют произведение по-разному или даже, когда один и тот же исполнитель интерпретирует произведение по-разному на различных своих выступлениях. Это только доказывает богатство исходного материала - записи произведения. «Нелогично использовать фиксированную нотацию, когда задуманный результат (исполнение) каждый раз разный». [18, с. 52]

Есть много параметров, по которым можно характеризовать современную композицию. Один из таких параметров критик - музыковед В.Н.Холопова назвала «параметром экспрессии» из-за его специфики. Такое название происходит в силу того, что «его элементы особенно непосредственны по выразительности и прямо выражают музыкально-эмоциональную экспрессию» [26, с. 154].

Говоря об этом параметре, следует отметить его особую роль в исполнении современной музыки. В. Н. Холопова так сравнивает этот параметр с гармонией: «Гармония - это и широкое эстетическое явление, присутствующее в музыке во всем, и специальная область организации музыкального звука. Экспрессия - широкое эстетическое явление, присутствующее в музыке во всем и специальная область организации элементов музыкального языка. Это приемы артикуляции и способы звуко-извлечения, принадлежащие творчеству исполнителя» [26, с. 158].

Таким образом, придя к выводу о том, что авангард – это новый уровень осмысления действительности и отношения к ней, понятно, что исполнение его требует от интерпретатора незаурядного приложения и концентрации его творческих способностей. Так, например К. Штокхаузен считает, что «общение с неизвестным до исполнения материалом привносит в композицию «спиритуальную» неопределенность и

освобождение от композиторского диктата». [18, с. 98]

Другой яркий пример можно привести из творчества К. Кейджа, который также считает исполнение авангардной музыки вступлением в область неизведанного. Он сравнивает исполнителя такой музыки с путешественником, пересеживающимся с поезда на поезд, который всегда должен быть готов к непредвиденному.

Многие композиторы, пишущие музыку в авангардном стиле, привносят сюда свои собственные знаки, значки, отметки, которые, как правило, не встречаются в творчестве других композиторов. В основном, принято давать их пояснения на первой странице партитуры. К примеру, Луи Андриессен – голландский композитор, написавший произведение «Worker's union» на одной линии, которая означает средний регистр инструмента, дает такую приписку-пояснение для исполнителей: «...делать пьесу диссонансной, хроматической и часто агрессивной...Успех произведения непосредственно зависит от вклада каждого исполнителя». [18, с. 119]

Примеры таких указаний мы можем встретить практически во всех рассматриваемых во II главе произведениях Азербайджанских композиторов.

Следует отметить, что в силу специфики новых форм записи, при исполнении современной авангардной музыки существенно меняется взгляд интерпретатора на имеющийся текст. Его исполнение иногда в корне отличается от исполнения текста академического направления. Здесь гораздо больше авторских пометок, примечаний, и при этом, само исполнение имеет часто непредсказуемый характер: зачастую меняется состав и количество исполнителей. К примеру, Фантазия «Дениз» Р. Гасановой написана для двух роялей и двух саксофонов, которые могут быть заменены бас – кларнетом. Иногда, в ходе совместной работы автора и исполнителей, как это происходило в период совместных репетиций дуэта Ахмедбековой Ф. – Садыгзаде М. и

кларнетиста Н.Зейналова с автором, вносятся различные изменения в текст произведения. К примеру, разное количество повторов эпизодов, замена предметов для подготовки рояля, режиссированный выход исполнителей по ходу пьесы. Все это, безусловно, придает совершенно новый статус исполнителю современной авангардной музыки.

Что же касается герменевтического понимания исполняемого произведения, можно проследить, что вопрос этот ставится в разных направлениях искусства. Так, в романе Т. Манна рассматривается герменевтическое истолкование музыки, когда он описывает исполнение героем сонаты Л. В. Бетховена: «Кречмар сыграл великолепно, прерывая игру, чтобы поведать нам внутреннее содержание сонаты». [8, с. 109] Или же, к примеру, вот как великий пианист А. Рубинштейн истолковывает произведение авангардной музыки: «...Музыка А. Шенберга потрясает своей эмоциональной напряженностью, хотя слово понял не применимо к его музыке, ибо здесь ничего не понятно». [8, с. 110] Сравнивая эти два высказывания о классическом и авангардном произведении, мы видим, что в новой музыке воздействует, прежде всего, ее энергетическая составляющая, ее экспрессивная насыщенность. Это еще раз доказывает композиция «Пять пьес (с канонами А.Шенберга)» Ф. Караева (1998 г.)

Все вышеизложенное позволяет прийти к выводу об основных задачах и принципах исполнения авангардной музыки и тенденциях, происходящих в этой области музыки в мире.

Возвращаясь к культуре Азербайджана и развитию авангардных течений в музыке нашей страны, необходимо рассматривать историческую почву, сложившуюся здесь к последней четверти XX века. Следует отметить, что на 60 – е годы пришелся подъем композиторской и исполнительской культур в нашей стране. Безусловно, рассматривая Азербайджанскую музыкальную культуру и те ее тенденции,

которые оказывают влияние на развитие авангардной музыки, следует подчеркнуть еще один важнейший феномен азербайджанской народной музыки - это её изустная традиция и импровизационность. Как известно, мугамная музыка не записывалась, а передавалась изустно, от учителя к ученику, что приводило с одной стороны к большой свободе и импровизационности, а с другой стороны - к бесчисленному множеству вариантов исполнения. В этом, очевидно, заключается большая ценность восточной традиции исполнения, когда исполнитель имеет большую свободу творческого самовыражения, и является равноправным автором исполняемого. К примеру, многие Азербайджанские мугамы даже получили свое название по именам наиболее ярких их исполнителей.

Обращаясь к проблемам исполнения авангардной музыки в Азербайджане, мы видим, что в этом вопросе здесь просматриваются свои особые тенденции. Азербайджан, будучи страной с великими культурными традициями, органично вобравшей в себя влияния культуры Востока и Запада, конечно же не остался в стороне от музыкального обновления. Эта страна находится на пересечении многих культурных влияний.

Здесь взаимно уживаются и переплетаются как исконно восточные традиции мугама с его импровизационным развитием, так и традиции западной культуры с открытием театров, консерватории и т.д. Здесь Уз. Гаджибейли была создана первая мугамная опера «Лейли и Меджнун» (1908 г.), А. Бадалбейли был создан первый балет на востоке «Гыз галасы» (1940 г.). Можно привести и множество других примеров, подтверждающих естественное переплетение различных культур. К тому же, в 60 – е годы получил большое распространение естественно прижившийся в Баку и получивший большую популярность джаз. Вспомним знаменитые теперь на весь мир джаз-мугамы В. Мустафа-заде.

Все это органично создает благодатную почву для естественного развития и пропаганды современной авангардной музыки.

Говоря о музыке Азербайджана, нельзя не упомянуть имена знаменитых композиторов: Уз.Гаджибеков, Ф.Амиров, Дж.Гаджиев, Дж.Джангиров, С.Алескеров, К. Караев и многих других.

С творчеством К.Караева начинается новая эпоха в развитии современной азербайджанской музыки. Его Третья симфония и Скрипичный концерт были революционным, переломным моментом в истории развития современной азербайджанской музыки, выходом на глобальный уровень мирового авангардного процесса. «Трансплантирование додекафонии в азербайджанскую музыку ...Бесстрашная идея, гениальное воплощение. По тем временам – поступок героический... Поражает органичность синтеза двух полярно противоположных систем мышления, глубокая интуиция, отсутствие музыкальных и психологических швов.... Караевская миссия заключалась в «прогнозировании» и обеспечении будущего развития нашей музыкальной культуры, в подготовке качественно нового уровня композиторского мышления, способного генерировать традицию во всеобщем потоке глобализации». [13, с. 23]

За ним следует плеяда талантливых композиторов, таких как Ф.Караев, И.Гаджибеков, Ф.Ализаде, Э. Дадашева, Р.Гасанова и многие другие. При всем разнообразии их творчества, всех их объединяет живое, непосредственное отношение ко всем глобальным процессам, происходящим на современном этапе в музыке.

Способы современного нотного письма широко используют очень многие композиторы Азербайджана. Они активно используют в своем творчестве и сонористические приемы звукоизвлечения, и разного вида кластеры, как разбросанные по всей клавиатуре, так и сконцентрированные в одном регистре; и алеаторику различного вида; и серийную и

сериальную технику; и подготовку инструментов и многое другое. Следует отметить, что в этот период в Баку имелась весьма благодатная почва для широкого развития авангардной музыки. Так, Ф. Караев и О. Фельзер впервые в Баку исполнили произведения А.Веберна, Ч.Айвза, Дж.Кейджа, А.Шнитке, С.Губайдулиной, Э.Денисова и других авторов. В 80-ые годы Ф. Ализаде представила слушателям в Баку массу произведений, появившихся в те годы в Европе и Америке.

Следует отметить, что убедительная победа Ф. Бадалбейли на Международном Конкурсе в Португалии в 1968 году вывела Азербайджанскую исполнительскую школу на международный уровень. «Именно благодаря конкурсным победам Ф. Бадалбейли Азербайджан появился на пианистической карте мира». [16, с.88] Его гастрольные маршруты проходят через Болгарию, Германию, Грецию, Данию, Израиль, Норвегию, Кубу, Турцию и многие другие страны. Несомненно, это явилось выходом азербайджанской музыки и пианистической школы на глобальный уровень. Кроме того, он является инициатором и организатором многих проектов, посвященных пропаганде современной азербайджанской музыки.

В 1986 году в Баку прошел Первый Международный фестиваль «Музыка XX века». Далее, в 1989 году было создано молодежное объединение при СК Азербайджана, основной задачей которого была пропаганда новой музыки. В 1995 году при участии Ф. Караева и Дж. Селимханова, было организовано общество «Yeni Musigi», работу которого так характеризует Дж. Селимханов: «Наша сфера деятельности – пропаганда азербайджанской музыки на мировой арене, налаживание международных контактов, ликвидация «белых пятен» в звуковом пространстве страны, т.е. исполнения здесь лучших образцов мировой музыки XX века». [1, с. 325]

Огромную роль в пропаганде Азербайджанской и мировой авангардной музыки сыграл ансамбль «SoNoR», художественным руководителем которого является композитор

Э. Мирзоев. В основе этого «звучного» названия лежат имена пианиста С.Мирзоева, кларнетиста Н.Зейналова и гитариста Р.Мамедова. Одним из первых произведений, созданных специально для этого ансамбля, явилась «Символически треугольная тишина», написанная Э.Мирзоевым в 1995 г., затем следуют «Also Sie Sind Gekommen», «Re-aksiya» того же автора, «Cancion de Cuna» Ф.Караева, «CRWTH» Фр.Сархана, «Love: Formal Aspects» Ф. Остерлика, «Cantabile...Dialogue in Raum» А. Ализаде и масса других произведений, многие из которых написаны специально для этих музыкантов.

Ансамбль с большим успехом гастролирует по странам Европы и Азии – это Грузия, Россия, Чехия, Молдавия, Эстония, Германия, Голландия, Бельгия, Узбекистан, Монголия. Кроме того они провели множество фестивалей современной музыки и сотрудничают со многими известными музыкантами по всему миру.

Многие другие азербайджанские исполнители вносят свою лепту в развитие и пропаганду авангардной музыки. Ниже следуют яркие примеры исполнений, например: замечательная пианистка Г.Аннагиева с успехом исполняет произведения К.Караева, Ф.Караева, Н.Миришли, Г.Уствольской, В.Екимовского, Е. Мирзоева.

Пианистка Н.Алиярова, Заслуженная Артистка АР – А. Ализаде «Дастан», «Старинные игры», Ф. Али-заде «Музыка для фортепиано», Три акварели на слова Н. Рафибейли, Р.Гасанова «Чешме», А. Юсифовова Трио (с балабаном);

Пианистка Кямаля Нейманова, доцент БМА, с успехом выступает во многих странах: Россия, Украина, Италия, Австрия, Люксембург и др., где исполняет произведения западноевропейских, русских и азербайджанских авторов: Р. Гасановой трио «Zəttə» для флейты, кларнета и фортепиано, А. Мамедовой «Музыка для 10 исполнителей», «Светлая печаль», Р.Халилова «Два фрагмента», Ф. Караева «Постлюдия» для фортепиано, кларнета и виолончели, Е. Мирзоева «5 стилей»

для фортепиано соло, Ф. Аллахвердиева «Ключи и двери», «Куда?», М. Тахмасиба Вариации для фортепиано соло. Она участвовала в спектакле «Черное и белое» в театре Оперы и Балета.

Доценты БМА М. Ахадзаде (скр.) и Н. Ягубова (ф-но) с успехом исполнили Сонату для скрипки и фортепиано Р. Гасановой и пьесу А. Ализаде «Портрет».

Скрипачка Т. Бабаева, Заслуженная Артистка АР, профессор БМА, наряду с обширной классической и романтической программой часто исполняет авангардные произведения азербайджанских авторов. Особенно хочется отметить следующие: Р. Гасанова трио «Nǧvə» и струнный квартет, А. Юсифова Соната для скрипки соло, А. Меликов Соната для скрипки соло, К. Караев Соната для скрипки и фортепиано, Ф. Караев – переложение данной Сонаты для скрипки и симфонического оркестра его же пьесу «Ностальгия», струнные квартеты Дж. Аллахвердиева, Р. Халилова, Э. Дадашевой, ее же Сонату для скрипки и фортепиано, секстет Х. Мирза-заде «Метому» памяти Ч. Айвза.

Гюльназ Исмаилова, Заслуженная артистка АР, исполняет партию сопрано в опере Ф.Али-заде «Интизар» на стихи Н.Рафибейли, «Путешествие в бессмертие» для хора и солистов, Дж. Аллахвердиев – романсы на стихи Низами и Ч. Юлдуза, вокальный цикл М.Мирзоева «Персидские мотивы», романсы Э.Дадашевой.

В числе пианистов, активно исполняющих современную музыку – Народные и Заслуженные артисты АР М. Адигезалзаде, М. Гусейнов, Е.Ахундова, Т.Шамсиев, С.Ашумова, У. Гаджибекова и многие другие.

Большой вклад в исполнение современной музыки внес фортепианный дуэт Садыгзаде М. и Ахмедбековой Ф., которые являются первыми лауреатами Азербайджана в этом виде ансамбля. Этот дуэт выступал в Швейцарии (Нешатель) 2001 г., Японии (Токио) 2003 г., Норвегии (Осло) 2006 г., Италии

(Сицилия). В их программе музыка разных времен и стилей: И.С. Бах, А. Вивальди, В. Моцарт, К. Сен-Санс, И. Брамс.

Из современных произведений, исполняемых ими, можно упомянуть Сонату для двух фортепиано и ударных Б. Бартока, Три чешских танца и Концерт для двух фортепиано с оркестром Б. Мартину, «Вариации на тему Паганини» В. Лютославского, Фантазию «Море» для двух фортепиано и бас кларнета Р. Гасановой, «Скерцо» А. Меликова, «Шолохо» и «Регс-токката» С. Алескерова, цикл пьес «Азербайджан таранелери» на основе азербайджанских песен С. Ибрагимовой.

Таким образом, творчество азербайджанских музыкантов органично вписывается в контекст глобальных процессов, происходящих в музыкальной культуре. Азербайджан входит в такие авторитетные организации, как ISCM (Международное Общество Современной Музыки) и ACL (Азиатская Лига Композиторов). При этом, все новые процессы органично развиваются на почве богатейшей национальной музыкальной традиции. «В музыке Азербайджану пока удалось избежать «кока-колализации» - тотальной стандартизации. Главная ваша задача – сохранить свою уникальную национальную культуру». [1, с. 345]

Многие педагоги Бакинской Музыкальной Академии большое внимание уделяют произведениям нашего времени, исполняя их и проходя их в классах со студентами. «История музыки развивается также по своим правилам исполнительского мастерства. В XIX веке играли по одним канонам, совсем по другим в XX и наверняка все пойдет по-новому в веке XXI». [30, с. 156-157] Данные слова известного азербайджанского пианиста Бадалбейли Ф. Ш. точно передают всю полноту исторического развития исполнительских традиций.

ГЛАВА II

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОВРЕМЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

2.1. Особенности подготовленного рояля в творчестве Фараджа Караева.

Важной вехой в развитии современной азербайджанской фортепианной музыки явилась соната Ф. Караева для двух исполнителей (1976 г.). Знаменательно уже само название произведения – для двух исполнителей, а не для двух фортепиано, как это обычно принято в музыкальной практике. Дело в том, что от исполнителей, кроме игры на рояле, здесь требуется также игра на колоколах, вибrafоне и игра на подготовленном определенном способом рояле. Кроме того, в исполнении данного произведения также используется звучание магнитофонной ленты с записью детского плача (как указано автором – звучание плача девочки от 3 до 6 лет). Таким образом, неспроста на титульном листе сонаты стоит надпись «партитура». Действительно, в таком названии отражается вся полнота сложного исполнительского «организма», когда пианисты не только играют на рояле, но и участвуют в сценической жизни произведения.

Рассматривая историческое развитие этого вида ансамбля, где участвуют два фортепиано, мы видим, что он сложился и прошел большой путь развития, начиная с И.С.Баха, Г.Ф.Генделя через классику и романтику и до наших

дней. Весьма большое количество музыкальной литературы написано для данного ансамбля. Обращение к двум фортепиано не просто увеличивает возможности композитора, а намного расширяет поле его деятельности и придает этому виду ансамбля богатство симфонического звучания.

Примечательно то, что при исполнении на двух фортепиано, звуковые возможности инструментов не просто удваиваются, а увеличиваются в геометрической прогрессии, придавая новую неожиданную многогранность знакомому звучанию рояля.

Что же касается сонатной формы, то благодаря ее универсальности, к этой форме обращались, и обращаются по сей день композиторы самых разных стилей. Здесь можно назвать произведения И.С. Баха, В. Фр. Баха, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, Ф. Шопена, Ф.Листа, И.Стравинского, Б. Бартока и многих других композиторов.

Ярким примером современного видения сонатной формы для двух роялей является «Соната Б. Бартока для двух фортепиано и ударных» (1937 г), написанная к 10-тилетию Швейцарского отделения Общества Современной Музыки. Первое исполнение прошло в Базеле 16 января 1938 г. Первыми исполнителями были автор и его жена – Дитта Пастори. В 1940 году это произведение было переработано автором в концерт для двух фортепиано с оркестром.

В этой сонате очень большое значение имеют ударные. Во - первых, это довольно обширная группа: 3 литавры, ксилофон, 3 тарелки, большой барабан, треугольник, там-там. Во - вторых, – их роль здесь не просто сводится к сопровождению, а они имеют очень значительные партии. Иногда они носят шумовую функцию, а иногда ударным с фиксированной звуковысотностью даже поручаются сольные тематические партии, как например ксилофону, которому аккомпанируют два рояля. Роль ударных в этой сонате настолько велика, что для

исполнения требуются два ударника - виртуоза на равных правах с пианистами.

Ударные в Сонате Б. Бартока «то подкрашивают тембр рояля, то усиливают важные акценты, то интонируют мотивы, контрапунктирующие с мотивами фортепианной партии, наконец, литавры и ксилофон часто используют темы ведущего значения». [28, с. 538]

«Особенно активная роль поручена литаврам и ксилофону, т.е. инструментам, обладающим точно фиксированной высотностью, так в танцевально - скерцозном финале дуэт ударных неоднократно выступает в качестве «главного действующего лица» под аккомпанемент двух роялей». [28, с. 540]

Будучи композитором, имеющим современное видение звуковой палитры, Б.Барток здесь применяет много новых способов решения тембровых задач. Так, например, он использует различные способы звукоизвлечения: на треугольнике - обычной металлической и особой деревянной палочками, коротким стальным прутком; на тарелках - в том числе - лезвием перочинного ножа.

Интересен новый взгляд автора на решение ритмических задач - это и причудливый метроритм, и разнообразные нарушения ритмического равновесия, и перестановка акцентов, синкопических смещений, нарочитых «несовпадений между различными группами ансамбля». [28, с. 545] Своеобразные, прихотливые смены ритмических рисунков – например, 4/4 на 9/8 создают напряженный метроритм. Кроме того, Б.Барток применяет в Сонате сложную технику тематических превращений (тема в обращении, уменьшении, увеличении и т.д.), что делает ее блестящим примером музыкальной литературы для двух фортепиано.

Говоря о Сонате для двух исполнителей Ф. Караева, нельзя не отметить тот факт, что, предшествующие музыкальные традиции, конечно же, сказались на способах

нотной записи. Он использует все достижения мировой композиторской техники в своих произведениях. Особенно сильно в его творчестве сказывается влияние А. Шенберга. Например, в обозначениях главной и побочной партий в Сонате для двух исполнителей, в обозначении беззвучных нот в «Постлюдиях» и т.д.

Ф. Караев так говорит о своей Сонате для двух исполнителей: «Если ставить номера опусов, то я бы, наверное, поставил №1 на «Сонате для двух исполнителей», написанной в 1976 г. Это произведение стало для меня этапным, после которого я смог отнестись к себе как к индивидуальности». [7, с. 178]

Однако, справедливости ради, надо отметить, что Ф. Караев пришел к написанию своей Сонаты для двух исполнителей, будучи уже зрелым музыкантом. К этому времени он имеет в своем творческом списке фортепианные сонаты, струнный квартет, «Музыку для камерного оркестра, ударных и органа», Концерто-гроссо памяти Антона Веберна (для камерного оркестра), Сюиту для джаз - квартета «Три ля», Концерт для фортепиано с оркестром, музыку к фильмам, два балета: «Тени Кобыстана» и «Калейдоскоп».

Во всех своих произведениях он ищет новые формы письма для того, чтобы более полно воплотить новый ряд образов, стоящих перед композитором на современном этапе. Очевидно, что во всех произведениях автор отличается своим неповторимым почерком, стремясь к новым формам и способам воплощения образно - звукового ряда. Здесь и применение малоиспользуемых инструментов в оркестре (бонги, различные ударные блоки, вибрафоны и т.д.), и новые гармонические и ритмические решения.

Конечно же, необходимо отметить и новое видение роли рояля, как в сольном исполнении, так и в составе различных ансамблей и оркестра. Так, например, в финале «Музыки для камерного оркестра, ударных и органа», когда угасает весь

оркестр очень тихо, но отчетливо пианист закрывает крышку рояля. То есть, даже этот штрих имеет значение для драматургического подчеркивания финала произведения – рояль ставит логическую точку в конце повествования.

Но, несомненно, самым значительным и этапным для Ф. Караева произведением в тот период явился балет «Тени Кобыстана». Образный строй балета навеян впечатлениями, сложившимися от наскальных рисунков Кобыстана. В балете четыре части – «Огонь» («Стихия»), «Солнце», «Охота», «Художник» («Тени Кобыстана»). [34] Это попытка установить мост между творческим самовыражением современного художника и древнего человека, который еще не отделяет себя от окружающей действительности.

Интересен большой состав оркестра, в котором имеется большая группа духовых, увеличенная группа ударных, где наряду с остальными участвует азербайджанская нагара, несомненно, вносящая своеобразный колорит в общую звуковую палитру. «Партитура балета красочна и оригинальна. Большое значение имеют звукоизобразительные моменты, рождающие ассоциации с образами «слышимой природы». В создании картинных образов и воссоздании звукового окружения древнего человека большое место уделено ударным инструментам. В увеличенный состав симфонического оркестра введены вибрафон, африканский томтом, бонги, блоки, азербайджанская нагара. Заметно стремление композитора к новейшим приемам письма, использованию фонических возможностей интонационного комплекса, сонорных эффектов и т.д.

Однако все эти технические приемы не становятся самоцелью. Ясность формы и стройная драматургия с четко выполненной системой интонационно - тематических связей способствует воплощению яркого, образного содержания. В условиях избранной техники ощутимы и национальные черты музыки – в интонационной и ритмической близости отдельных

тем азербайджанским народным танцам, рэнгам, мугамным импровизациям, в подражании народным инструментам». [34]

Своеобразным этапом в его творчестве стал Концерт для фортепиано с камерным оркестром (1972 г.), написанный в традициях неоклассицизма. «В этом сочинении Ф. Караев показал себя зрелым музыкантом, способным бережно воспроизвести дух и стиль музыки прошлого, органично сочетать его с нормами современной интонационной и ритмической стилистики. Привлечение деревянных и медных духовых инструментов и литавр заметно расширило выразительную палитру камерного оркестра». [34]

После этого балета совместно с Л. Вайнштейном были написаны две оперетты «Мисс Элли выходит замуж» и «Мы такие». «Создание этих оперетт – видимо, ...своего рода «трамплин» к следующей большой работе. Не на шутку «заболев» музыкальным театром, Ф. Караев задумал написать оперу». [34]

Владимир Барский так пишет об этом периоде творчества композитора: «Начальный период творчества Фараджа Караева вполне подпадает под определение «бури и натиска»: идет поиск эстетических ориентиров, осваиваются разные жанры, композитор как бы ищет свою «экологическую нишу», свое место в музыкальном мире, где его голос не потерялся бы в сплетениях бесчисленных направлений и стилей. В этом ему помогают великие предшественники – Веберн (*Concerto grosso*), Бах (Концерт для фортепиано и камерного оркестра), Скарлатти и Стравинский (балет «Калейдоскоп»). Неоценимый опыт общения с театром пришел во время работы над балетом «Тени Кобыстана», обращенным к восточной традиции музыкального мышления и воплощающего важную для дальнейшего движения композитора идею: рождение человека через рождение художника». [7, с. 180]

Однако, Соната для двух исполнителей, написанная в 1976 году, оказалась знаковой для творчества Ф. Караева. Замысел Сонаты пришел неожиданно, в период работы над оперой

«Эвридика» по материалу Ж. Ануйя. Перечитывая А.С.Пушкина, он наткнулся на вступление к «Полтаве» - «I love this sweet name» («Я люблю это нежное имя»). Эта романтическая строка из стихотворения английского поэта Дж.Байрона настолько вдохновила композитора, что это перевернуло все его творческие планы, и очень скоро он создал эскиз Сонаты - сочинения, эпилогом которого оказалась эта поэтическая фраза.

Интересна история написания Сонаты еще и потому, что настроение наработанного для оперы материала, так или иначе, впоследствии сказалось на общем романтически – поэтическом настроении данного произведения.

Весь образный строй Сонаты проникнут тонким, романтически - нежным чувством. Даже звуковой материал сонаты построен на любовании звуками и их сочетаниями. Развитие звукового материала идет экстенсивно, т.е. музыкальная мысль разворачивается непрерывно, постепенно расширяя интонационную сферу путем сонористического, объемного способа звукоизвлечения.

Ф.Караев первым из азербайджанских композиторов обратился к сонатной форме для двух исполнителей - пианистов. Думается, что слово «исполнители» применяется в названии этого произведения из-за нового отношения к исполнителю как к соавтору, который находится на новом уровне артистической свободы.

Во вступлении к Сонате даны подробные указания по исполнению и объяснения условных обозначений. Кроме того, схематически показано расположение роялей, колоколов, вибратона, магнитофона, а так же в конце партитуры дается подробное объяснение по подготовке рояля, которая в данном случае является его фактической перестройкой (об этом ниже). Это, конечно же, не может не сказаться на тщательной подготовке исполнения пианистами.

Пример № 1



Интересно и новое переосмысление автором традиционного сонатного цикла. Функции частей перекликаются с аналогичными функциями частей в классической сонатной форме, но в своем своеобразном их преломлении.

В отличие от обычного последовательного чередования частей у классиков: «быстрая - медленная» или наоборот, «медленная - быстрая», автор в данном случае применяет парное чередование частей: «медленная - медленная» и «быстрая - быстрая». Это новый подход к решению образной проблемы, при котором в каждой последующей части углубляется развитие образного ряда, обозначенного в предшествующей части.

Нужно отметить, что темповые и ритмические обозначения, принятые в классике здесь отсутствуют, а вместо этого имеются временные обозначения для звуков

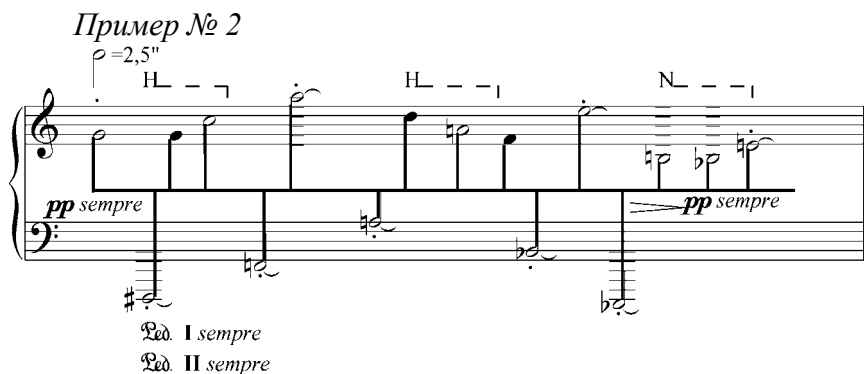
(например $\text{♩} = 2'5''$) и для эпизодов (например $\boxed{\text{1'30''} - 2'}$).

От исполнителя требуется умение внутренне чувствовать время и ритм и, соответственно этому, исполнять ноты различной длительности. Например, $\text{♩} = 2'5''$ - это указание на

то, что половинная нота здесь длится две с половиной секунды. Это время имеет значение для набора соответствующих обертонов, т.к. за это время основной тон набирает нужные обертоны и приобретает соответствующую окраску. Таким образом, можно сказать, что звук здесь имеет обертоновую гармонию, и поэтому он развивается экстенсивно, за счет расширения своего внутреннего объема.

Исполнителю, очевидно, следует, как можно более чутко отнестись к звукоизвлечению и сонористическому управлению пространственным объемом каждого звука, из-за чего и возникает нежный образ лесной паутины, которая, колеблясь, переливается всеми цветами радуги на осеннем солнце. Созданию соответствующего образа также способствует особая «двойная» педаль, когда одновременно берется правая и левая педаль и сбалансированное их применение создает нежное звуковое «облако», в котором звук свободно чувствует себя как в невесомости.

Пример № 2



Ped. I *sempre*
Ped. II *sempre*

Исполнителям надо обратить внимание на хронометраж, которому также дается авторское указание:  - хронометраж эпизода, относящийся к обоим исполнителям,

_____ - хронометраж эпизода, относящийся к одному из исполнителей.

⑥

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment features a bass line with a whole note G3, a half note A3, and a quarter note B3, and a treble line with a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The second system continues the vocal line with a whole note C5, a half note D5, and a quarter note E5. The piano accompaniment continues with a bass line of whole notes G3, A3, and B3, and a treble line of whole notes C4, D4, and E4. The score includes a 'Coda' symbol at the end of the first system and a 'Fine' symbol at the end of the second system. The tempo marking 'ad lib.' is placed above the piano accompaniment in the second system, and the instruction 'accel.' is placed below the piano accompaniment in the second system.

Пример № 4

The musical score for Example No. 4 consists of four measures. The first measure is marked *pp* and features a half note chord. The second measure is marked *p* and features a half note chord with a 5'' fermata above it. The third measure is marked *mp* and features a half note chord with a 5'' fermata above it. The fourth measure is marked *p* and features a half note chord. Below the staff, the pedal markings are: Ped. I (half note), Ped. II *sempre* (half note), Ped. I (half note), and Ped. I (half note).

От пианистов здесь требуется четкое единое ощущение времени для того, чтобы вместе исполнять отрезки музыки при исполнении такого вида нотной записи без тактовой черты. Это еще один важный аспект, который должен быть взят на вооружение исполнителями современной музыки.

Дуэту пианистов необходимо здесь найти единый пульс для адекватного исполнения, как отдельных звуков, так и эпизодов, с тем, чтобы создать одинаковую их временную протяженность. Все это в комплексе приводит к созданию единого формообразования.

Кроме того, голоса в первой части обозначены как Н⁻⁻⁻⁻ главный голос и N⁻⁻⁻⁻ побочный.

Пример № 5

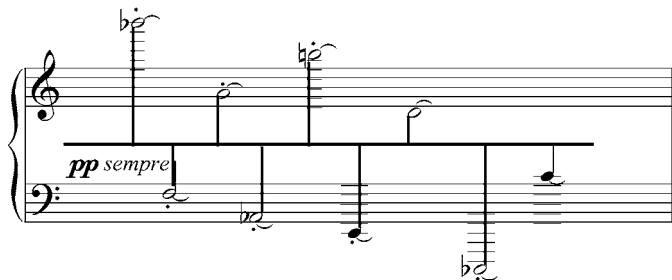
The image displays two musical staves. The top staff features a series of notes with stems, some marked with 'N-' above them. The bottom staff shows a corresponding bass line, with notes marked 'guasi p' and 'pp sempre'. Vertical dashed lines connect specific notes between the two staves, indicating a synchronized performance. The notation is in a modern, minimalist style, focusing on pitch and timing rather than traditional rhythmic notation.

Такое обозначение впервые использовано А. Шенбергом. Здесь оно служит для создания объемного полифонического голосоведения. Динамическая нюансировка очень тонкая,

ажурная, в основном на *pp* с небольшими отклонениями на *quasi p* и *quasi niente*. Распределение баланса звучности между роялями должно происходить с учетом этой тонкой нюансировки. Конечно же, при этом невозможно переоценить значение педализации. Тонкая педальная балансировка обволакивает основной тон в мягкие, зыбкие полутона, дающие эффект переливчатости и прозрачности.

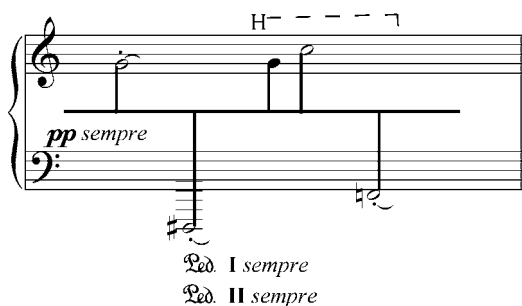
Сонату начинает и довольно долго ведет монолог в одиночестве первое фортепиано. Тему можно назвать квазисериальной, учитывая повторяющиеся звуки. Кроме того, она имеет черты пуантилизма, когда каждый звук имеет свое обособленное самодостаточное значение, будучи, однако, нанизанным на общую фразовую нить. Тема эта звучит как монолог - размышление. Импровизационный принцип развития темы исполнитель должен подчеркнуть своим чутким отношением к звукоизвлечению, нанизывая звуки один за другим на общую нить, создавая впечатление непосредственного сиюминутного возникновения каждого звука. Диапазон темы охватывает всю клавиатуру, здесь задействованы все регистры, включая самые крайние. В теме можно разглядеть отрывочные «островки» квазитональности – f- moll, d- moll, cis- moll т.д. Интервальное строение темы представляет собой интерес с точки зрения зеркального отражения: кварта – квинта, секунда – септима, терция - секста.

Пример № 6



Диалог между двумя исполнителями строится по принципу монодийного развития, в отличие от традиционной сонатной формы с ее диалектическим развитием, основанным на противопоставлении главной и побочной партий. Здесь просматривается аналогия с принципом развития тематического материала в азербайджанском мугаме, когда инструменты, сопровождающие певца - ханенде, вступают один за другим, вторя друг другу. Разрабатывая один и тот же интонационный материал, при этом каждый вносит очарование своей художественной фантазии и выразительно – технических возможностей инструмента. Таким образом, своеобразный канон двух фортепиано обогащает и развивает единую тематическую линию.

Пример № 7

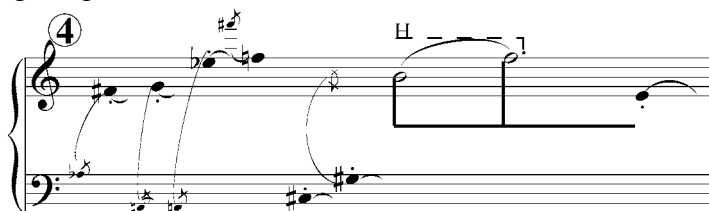


Второе фортепиано вступает на 1 цифре и фрагментами, последовательно исполняя всю тему, прошедшую у первого исполнителя до 1 цифры и поделенную на семь частей. Таким образом, здесь возникает своеобразный прерывистый канон, в котором второй рояль поэтапно проводит тему, прошедшую у первого. При этом надо отметить, что такой монодийный принцип развития проходит в диалоге двух исполнителей через всю сонату. Поэтому здесь так важно, чтобы каждый из исполнителей имел свое собственное «лицо», что заключается в данном случае в выработке своего тембра, туше и других параметров.

Что же касается характера исполнения, то второе фортепиано довольно долго «прислушивается» к первому, и вступает робко, ненавязчиво, как бы исподволь. Хотя правомочно и такое интерпретационное решение, когда 2 - ой рояль сразу же заявляет о своих «правах», вступая уверенно и более полнозвучно, но в таком случае и дальнейшее развитие должно строиться в русле данной «интерпретационной магистрали», и все остальное исполнение должно строиться в таком решительном характере.

Начиная с 4 цифры, мягкие форшлагги придают новую окраску общей звучности – возникает впечатление кругов, медленно расходящихся на ровной глади воды. Эпизоды здесь идут **ad libitum**, что придает еще большую свободу исполнению. Всплеск на границе 4 и 5 цифр в партии 1 – го рояля походит на последний, расходящийся на воде круг.

Пример № 8



Последующие эпизоды **ad libitum**, представляющие собой три блока по 40 – 45'' – завершаются последней цифрой 8 в этой части. Здесь алеаторический блок у 1- го рояля

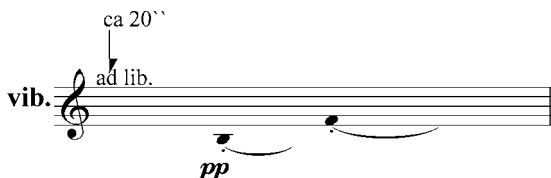
⑧
40-45''
↓
ad lib.

E	Cis	As	Es	D
---	-----	----	----	---

переплетается с игрой на колоколах у 2- го



и в конце зыбко и нереально, призрачно – прощально звучит вибрафон.



Звуки, которые звучат при этом: E - Cis- As – Es - D, являются как бы наметкой будущей лейтинтонации. Из этих звуков по ходу сонаты постепенно прорастает и, формируясь, утверждается основная лейтинтонация всей сонаты.

I часть переходит *atacca* во II.

II часть – Лирическая, построена на аккордах. Аккорды очень просты и прозрачны по своей гармонической структуре и звучат как далекий перезвон колоколов с отраженным эхом.

Пример № 9

Относительно этих аккордов у автора есть примечание: 9 - «Исполнение аккордов возможно поочередно с одним из форшлагов – в правой или в левой руке – или без них». Однако, на наш взгляд, именно эти форшлагги являются главной «изюминкой» для интерпретационного решения исполнителя, так как их применение придает зыбкий, нереальный характер звучанию данных аккордов. Невольно возникает ассоциации с образом «Затонувшего собора» Клода Дебюсси. Здесь также применяется очень тонкая нюансировка *p, pp, ppp*.

За такт до 11 цифры вступает магнитофонная лента с записью плача девочки от 3 до 6 лет. Плач этот возникает неожиданно и непонятно откуда для слушателя. Он звучит «издалека» и создает контраст к звучащим до того аккордам как столкновение нежной, хрупкой души с реальной жизнью.

Пример № 10



Плач ребенка воздействует тем более сильно, потому как он является проявлением чувств беззащитного существа. Этот плач еще более усиливает тонкую грусть этой части. Он также идет волнообразной нюансировкой *p, pp, ppp*. Вновь в конце этой части так же как в конце I части нереально – зыбко на фоне плача звучит вибрафон, основными звуками которого являются Е – А – D – одно из первых проведений пока еще не полной лейтинтонации. Эти звуки идут пуантилистически – через запятую и с ферматами, постепенно сходя на нет.

Пример № 11



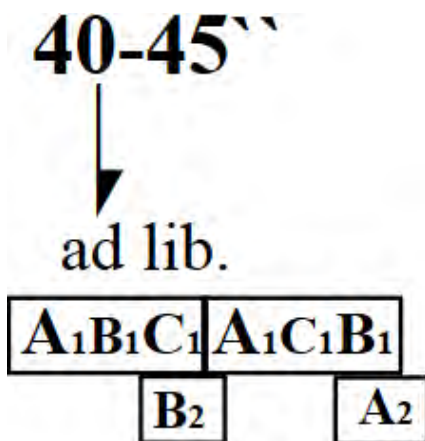
II часть так же *attacca* переходит в III.

III часть, по аналогии с традиционной в сонатной форме, носит характер скерцозности, преобразованной своеобразным современным видением развития сонатной формы. Начало III части «ознаменовывается» сильным одновременным аккордом *tutta la forza*, который резко вторгается в хрупкую тишину, наступившую после II части. Примечательно, что аккорд синхронно звучит у обоих роялей, но у второго – на октаву ниже, что обозначается автором двумя басовыми ключами:

Пример № 12

Исполнение алеаторического эпизода, идущего после вступительного аккорда, также подробно объясняется автором в указаниях к цифре 13.

«После исполнения всех шести фрагментов *pf* 1 (A1, B1, C1; A 1, C1, B1 и т.д.) эти фрагменты чередуются в произвольной последовательности. Частота произвольного чередования элементов A2; B2 ; C2 у *pf* 2 находится в приблизительном соотношении к частоте исполнения элементов *pf* 1(A1; B1; C1) как 2 : 5



и т.д. Затем функции 1 и 2 роялей меняются, т.е. соотношение фрагментов идет теперь в отношении (1) 2: 5 (2)». Прихотливый ритм внутри блоков, состоящих из десяти 32 – х с разным количеством пауз в конце фигурации несколько напоминают капризно изломленный джазовый ритм, своеобразно примененный автором в контексте данного произведения. Динамические оттенки также варьируются *pp* у *pf* 1 – *p* у *pf* 2; *pp* у *pf* 2 – *p* у *pf* 1.

Следующий затем эпизод еще более свободен в плане исполнения, потому что «партии *pf*1 и *pf*2 состоят из двух линий А и В. В строго последовательное исполнение линии А произвольно «вторгаются» любые квадраты из линии В»:

Пример № 13

2-3 30'

72

pp dolce

pp

pp dolce

pp

Ped II sempre

Далее ритмический рисунок все более усложняется, придавая этой части все более и более скерцозный характер (по аналогии с соответствующей частью в классическом сонатном цикле), но с элементами алеаторики. В этом эпизоде так же набирают силу звуки из лейтинтонации. Общий разбег шестнадцатых, канонически идущих у двух исполнителей и заключенных в алеаторические блоки, останавливается на звуках лейттемы, разбросанной по всем регистрам клавиатуры. По ходу развития части эти звуки приобретают все большую силу и значение в общем драматургическом действии сонаты.

Так, например, с 18 цифры начинается эпизод, знаменующий собой новый этап развития. «Исполнение *pf* 1 «прерывается» звуком *pf* 2, обозначенным в квадрате и взятым в любой момент, в любой октаве, с любым из указанных динамических оттенков. После его полного затухания *pf* 1 начинает свой следующий фрагмент»:

Пример № 14

1'30'-2''

72

pp

7:5

rit.

mp

3:2

3:2

3:2

3:2

Ped I

Ped II sempre

Ped

Ped.ad lib.

То есть, данная лейтинтонация Е - А - D - Н - становится настолько решающей, что именно она регулирует общее алеаторическое развитие эпизода.

Учитывая приоритет, который автор придает этим зашифрованным нотам, пианисты должны обратить особое внимание на их исполнение, потому что качество и значение каждого звука зависит от их вкуса, художественного такта и общей подготовленности к исполнению подобного рода музыки.

Цифра 19 представляет собой очень интересный завершающий эпизод третьей части, где нотоносец расположен по спирали (См. прил. на стр. 127-128). Вот ремарка, данная автором относительно этого эпизода: «цифра 19 исполняется несколько раз, завершив весь изложенный материал, *pf* 1 и *pf* 2 исполняют его вторично и, выборочно пропуская любые фрагменты, постепенно увеличивают паузы между ними. К концу этого эпизода паузы между *pf* 1 и *pf* 2 должны достичь 2-4" . Затем, комбинируя отдельные фрагменты, возможно и «усеченные» *pf* 1 и *pf* 2 доводят паузы между собой до 5-6" и больше. Всю часть заканчивает *pf* 2».

Надо отметить, что исполнители играют данный текст, расположенный на нотоносце в виде спирали, навстречу друг к другу, что создает техническую трудность для пианистов. Спираль здесь, как нам представляется, имеет значение символа бесконечного развития. Уже знакомая лейтинтонация проводится в противоположных регистрах и звучит перекрестно у двух исполнителей при встречном движении.

IV часть знаменуется тем, что в конце этой части оба исполнителя садятся за третий подготовленный рояль, который располагается по центру сцены, и до сих пор не участвовал в исполнении сонаты.

В начале IV части вновь применена своеобразная алеаторика. *«pf 1 изредка, а pf 2 обязательно и неоднократно повторяют любые «черные» ноты в любой последовательности*

в пределах одной группы нот (∞). *Pf 2* заканчивает произвольно в такое время, чтобы успеть закрыть крышку рояля и перейти к колоколам. *Pf 1* и *pf 2* исполняют свои партии ***legatissimo***. Ноты в пределах одной группы залиговываются до начала следующей группы, чему должна помочь проставленная аппликатура».

Пример № 15

I PF $\text{♩} = 108$: *accelerando al* $\text{♩} = 116$
 II PF $\text{♩} = 108$: *molto ritenuto*
legatissimo

pp sempre

Red. I } sempre
Red. II }

Своеобразие этой алеаторики заключается в том, что исполнители, играя один и тот же текст, фактически должны «разойтись» в своем исполнении, учитывая указание автора:

*«pf1 $\text{♩} = 108$; ***accelerando al*** $\text{♩} = 116$; pf2 $\text{♩} = 108$; ***molto ritenuto***»*

Основными звуками, на которые нанизывается алеаторическое развитие, опять же являются уже знакомые Е - А - D - Н, причем их движение постепенно поднимается с малой октавы и контроктавы до первой. Значение данных

звуков уже так велико, что вся алеаторическая канва вьется вокруг них.

С 20 - ой цифры начинается алеаторика другого вида – ритмического, т. е. «группы цифр, расположенные по кругу, обозначают группировку способа артикуляции (например 2232= ) исполняются в любой последовательности». Примечательно, что текст в кругах представляет собой секвенцию, которая строится по основным звукам лейтмотива Е - А - D - Н.

Это исполнение *pf* 1 чередуется ударами колокола, исполняемыми вторым исполнителем, с постепенным увеличением количества ударов,

ca 40"	ca 50"	ca 60"
		
(4 удара)	(5 ударов)	(6 ударов)

что соответственно увеличивает длительность ферматы. Эти звуки перекликаются со звуками Е - А - D - Н , идущими лейтмотивом через всю сонату.

Пример № 16

333

3312

2232

1233

3222

1332

2223

3123

2322

1222

I Pf *legatissimo*
pp sempre

♩=116 (♩=1')

На 21 - ой цифре автор использует цитату из романса М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье». При кажущемся на первый взгляд контрасте с общей канвой произведения, данный эпизод вновь подчеркивает лирическую сущность сонаты.

Пример № 17

21

pp dolcissimo

And. I ad lib.
{And. II}

3:2

После этого наступает самый последний эпизод сонаты, когда оба исполнителя садятся за один подготовленный инструмент.

Традиция подготовленного фортепиано («prepared piano» англ.) идет от американского композитора Дж. Кейджа, для

которого рояль являлся не окончательно сложившимся инструментом со своими определенно - заданными параметрами, а своего рода «полуфабрикатом», который можно изменять или модифицировать в зависимости от контекста исполняемого произведения. Следует отметить, что звучание такого подготовленного инструмента иногда противоречит презентабельному внешнему виду рояля.

Говоря о феномене американской культуры, следует отметить, что на ее развитии сказались свои корневые факторы. Она развивалась особым, самобытным путем, отличающимся от течения общей европейской культуры, и со временем выстроилась как совершенно новый вид культуры. Американские композиторы XX века, внесли очень большой вклад в мировое развитие музыкальной культуры в смысле новаторских приемов, касающихся, например, подготовки рояля. Их своеобразный взгляд на традиционные решения, идущие от европейской культуры, приводит их к совершенно неожиданным художественным достижениям и открытиям.

Например, крупный новатор Дж. Кейдж, имя которого ассоциируется, прежде всего, с подготовленным роялем, пришел к своей идее «препарированного» фортепиано совершенно случайно. Случилось так, что ему понадобилось сопровождение ансамбля ударных для выступления и за неимением таковых, он начал импровизировать со своим роялем. К примеру, он пытался класть на струны куски металла и другие предметы. Экспериментируя таким образом, он пришел к тому способу, который лежит в основе подготовки рояля. «Способ этот состоит в том, что между струнами рояля вставляются разные предметы, что существенно меняет тембр звука, а главное – нейтрализует звуковысотность - обычное нажатие клавиш дает не столько звук определенной высоты, сколько шум определенного тембра, напоминающий звучание неких ударных инструментов». [20, с. 5]

Можем привести в пример указание самого Дж. Кейджа, которое он приводит в сноске к пьесе «Опасная ночь» («The Perilous Night»): «Следует учесть, что нотация не всегда точно соответствует реальной длительности звука. Желательно также, чтобы исполнитель постарался забыть о том, что он играет на фортепиано и даже на «подготовленном» фортепиано. В его сознании должен возникнуть особый инструмент, ничем не напоминающий фортепиано» [20, с. 5].

При исполнении на подготовленном рояле надо учесть то, что при этом нарушается привычная для любого музыканта связь между видимым в тексте и слышимым существенно нарушается, то есть звучит совсем не то, что ожидается внутренним слухом пианиста. Кроме того, для творческого процесса, безусловно, важна сама подготовка соответствующих предметов и их расположение в нужном месте рояля. Как правило, с этой целью к каждой пьесе автором прилагается таблица, в которой подробно объясняется весь процесс подготовки, при этом обычно используются ластики, матерчатые полоски (фетр, шелк т.д.), палочки, прищепки, разного вида бусы и разные другие предметы. Во всех произведениях Азербайджанских авторов, рассматриваемых в данной работе, где участвует подготовленный рояль - Ф.Ализаде, Ф. Караева, Р. Гасановой, Дж. Кулиева, можно встретить такие указания.

Другим не менее интересным новатором в плане подготовленного фортепиано является американский композитор Дж. Крамб. С именем этого композитора связана пьеса Ф. Караева под названием «A crumb of music for George Crumb». В названии этой пьесы использована игра слов. Дело в том, что по-английски слово «crumb» означает «крошка». Таким образом, название можно перевести как «Кусочек музыки для Дж. Крамба». Дж. Крамб также вносит свои особенные новшества в подготовку рояля. В своих произведениях (например, в «Макрокосмосе») он применяет

термин “Amplified Piano”(англ.), что переводится как расширенный, дополненный, усиленный. Например, в предисловии к «Пяти пьесам» («Five Pieces» англ.) для фортепиано он дает необходимые указания пианисту по исполнению данного произведения, где рекомендует для правильного определения точки извлечения обертона обозначить середину струны (так как в пьесах используются исключительно первые обертоны, звучащие октавой выше написанного). Струны для извлечения обертонов помечены в таблице кружочками ООО.

Что касается исполнения на струнах, то по этому поводу есть весьма важное указание о том, что эффекты, производимые непосредственно на струнах, следует несколько преувеличивать в силе, с тем, чтобы сохранилось динамическое равновесие в звучании. Кроме того, при игре в большом помещении следует использовать микрофон, который устанавливается со стороны басовых струн рояля.

В некоторых случаях от пианиста требуется пиццикатное звукоизвлечение. Встречаются две разновидности игры пиццикато на струнах: а) струна цепляется подушечкой пальца (ближе к середине струны). Обозначается - *pizz. (f.t.)*; б) струна цепляется ногтем (как можно ближе к колкам. Обозначается *pizz (f.n.)* Обычный способ игры обозначается – on keys или keyboard (на клавишах) или М.О. (*modo ordinario*).

Кроме того, в этом произведении он использует обычную металлическую скрепку, о чем пишет: «Эффект «металлического вибрато» достигается при помощи средней величины скрепки для бумаг, изогнутой следующим образом:



(держат здесь). Треугольный конец скрепки должен свободно лежать на вибрирующей струне (ближе к ее центру).

Указания по применению педали должны строго соблюдаться. PI – означает правую (демпферную) педаль; PII – среднюю (*sostenuto*) педаль; PIII – левую (*una corda*) педаль.

Таким образом, очевидно, что и Дж. Кейдж, и Дж. Крамб, и другие американские композиторы, создавшие традиции по подготовке фортепиано, придают этому огромное значение.

Возвращаясь к Сонате Ф. Караева для двух исполнителей, можно отметить, что рояль, используемый в конце IV части, не просто подготовлен, а должен быть основательно перестроен, как указано автором в приложении.

Еще одно качество, которое требуется от пианиста, исполняющего современную музыку – досконально знать не только клавиатуру, но и строение и принцип работы всего инструмента, и в нужном случае даже быть его настройщиком. Сюда входит и умение приготовить нужную деталь, и установить ее в нужном месте на струнах. Иногда соответствующая настройка осуществляется путем передвижения заглушки или винтика вдоль струны для нахождения звучания требуемого обертона.

При этом автор дает подробное указание по подготовке соответствующих предметов – заглушки, винтика, ластика.

Кроме того, из ластика нужно вырезать заглушку определенной формы (схема ее приготовления подробно объясняется автором в указании к подстройке *pf3*). Заглушки приглушают определенные звуки соответствующим образом, что при использовании левой педали создают фантастический нереальный звук.

При исполнении на таком перестроенном рояле возникает совершенно новое незнакомое звучание, которое никак не ожидается от традиционного рояля. Традиционный рояль здесь предстает в виде какого-то незнакомого экзотического инструмента и пианисту при этом следует фактически учиться игре на новом инструменте.

Тем не менее, примечательно то, что в этом эпизоде, исполняемом на подготовленном рояле, впервые в сонате появляется динамка *f* и *ff*. На этом фоне возникает

танцевальное (румба-самба - видное) движение с капризными переменчивыми акцентами.

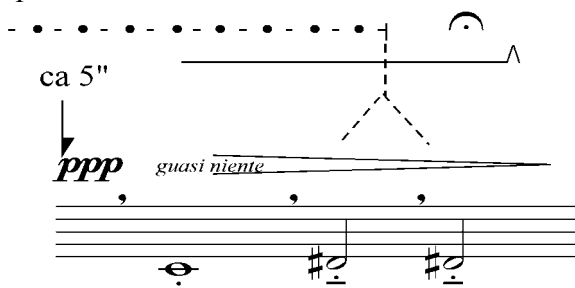
В конце сонаты движение и динамика постепенно уходят на нет: *quasi niente* ; *molto ritenuto* и в последний раз прощально звучат уже знакомые звук E – A – D - H ; E – Fis – Fis .

Пример № 18



В послесловие сонаты дана романтическая строчка из Байрона «I love this sweet name» - «Я люблю это нежное имя». К сожалению, слушатель не слышит этих поэтических слов, но исполнители, конечно же, проникаются ими, что непосредственно сказывается на исполнении.

Пример № 19



Соната представляет собой огромное полотно, она длится 42' - очень большой временной отрезок для музыкального произведения. Задача исполнителей сделать его полным и насыщенным, украсить его очарованием романтических образов. При прослушивании сонаты возникает ощущение таинственного посвящения и своеобразного признания.

«Партитура сочинения – своеобразное путешествие в микромир звука, медитация, попытка воплотить невоплотимое, запечатлеть идею (в платоновском смысле), передать, хотя бы приблизительно, в меру человеческих сил, ее красоту и притягательность. Музыкальное время здесь останавливается, это мир, который существовал вечно и пребудет вечно, - художник лишь ненадолго сумел проникнуть в его пределы.....».[7, с. 177-178]

Вскоре после Сонаты для двух роялей композитор создает сочинение под очень символическим названием «Путешествие к любви». Произведение это очень необычно по своему инструментальному составу: три фортепиано – (обычное, электрическое и подготовленное), аккордеон, вибратон, колокола, электрогитара, бас-гитара, ударные, флейта, бас-кларнет, двенадцать струнных (без контрабаса). Кроме того, здесь солирует вокал на стихи современных испанских, английских, французских, турецких поэтов (все исполняется на языке оригинала). Все это происходит на фоне

звучания магнитофонной ленты под завывание ветра, крик чаек, шелест травы, гудки автомобилей, шума толпы, джазовой импровизации, отрывка из мугама «Сейгях».

Сложный путь художника, без сомнения не обходится без взлетов и падений. Периоды творческого подъема иногда сменяются периодами спада. Очевидно и то, что у настоящих художников эти периоды молчания являются своеобразными периодами аккумуляции творческих сил, которые затем находят свое применение в новых произведениях. После длительного молчания, он пишет «Музыку для города Форст» для двух фортепиано в 1992 году.

В 1997 г. по заказу голландского пианиста Марсена Вормса для его гастролей по России композитор пишет пьесу в quasi-джазовом стиле «Господин Би Лайн эксцентрик» («Monsieur Beeline – eccentric»). Ироническое название этой пьесы, которая перекликается с названием пьесы К.Дебюсси «Генерал Лявин эксцентрик», отражает ее трагикомическое содержание.

Пьеса Ф. Караева гротескная, трагикомического характера, сочетает в себе джазовые и гармошечные наигрыши, что представляет богатый образный ряд для исполнителя.

Темп, данный в начале: *Dans le style et le mouvement d' un Cake-Walk*- задает нужный сатирический стиль исполнения. Первые 10 тактов вступления идут в духе настоящего *Cake-Walk*'а. «Изюминкой» исполнения является резкий всплеск форшлага, который «спотыкаясь» идет затактом к акцентированному «до» на сильной доле такта.

Следующий за ним эпизод создает гротескный контраст, когда после изысканного *Cake- Walk*' а звучит «гармошечный» наигрыш.

«Гармошечное» звучание создается за счет полусекундовых переходов «g-as» и «a-b» на фоне остигатного «f» в басу и в верхнем голосе, со смещенным акцентированным, синкопированным ритмом движения восьмых.

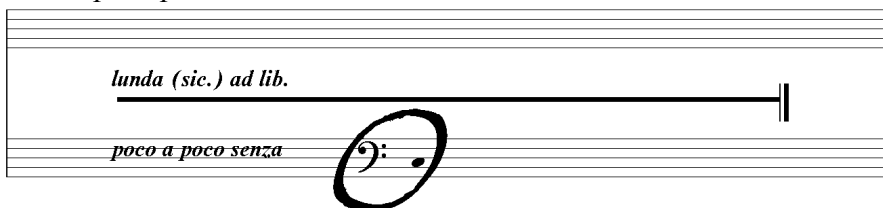
Пример № 1



Сатирически выглядит выполненное чутко, с тонким чувством юмора наложение рисунка движения типичного *Cake-Walk*'а на оstinатный аккомпанемент. Но постепенно герою пьесы все труднее удастся удержаться в этом твердом ритме, и он переходит на все более свободное движение, появляется указание «*molto rubato*» – со скользящими форшлагами и все более неуверенным ходом голосов в фактуре пьесы.

Начиная с 44 такта, ритм начинает меняться в каждом такте со смешными забегами 16-тых на 5/16; 6/16; 8/16 и т.д. При этом 16-тые в двух руках «разбегаются» в противоположные стороны, количество их меняется буквально в каждом такте. Но вот, наконец, удалась попытка собраться и заново начать движение. На этот раз постепенно исчезает из аккорда нота «до» малой октавы. Этому имеется следующее авторское указание:

Пример № 2

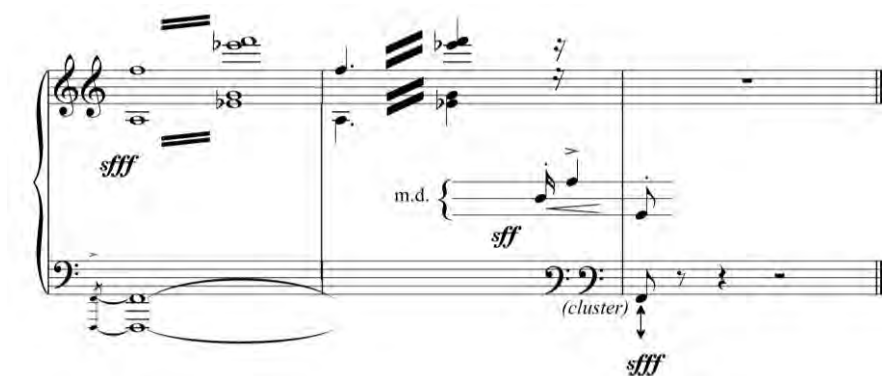


В этом есть элемент внутреннего опустошения – драма на общем фоне сатиры, своеобразная трагикомедия жизни, когда теряется опорная точка.

Сакс - Walk'овые проигрыши постепенно сходят на нет *p*; *pp*; *ppp*; *quasi niente* и вдруг на *sub fff* возникает все тот же гармошечный наигрыш, но уже истерически перешедший на «крик» во II и III октаве при все той же остиной октаве *f* в контр и малой октавах, который резко переходит в тремоло, идущее на октаву выше.

Весь этот кавардак заканчивается резким треском - ударом по пюпитру рояля и диким кластером. Два басовых ключа указывают на исполнение на октаву ниже, а кластер в субконтроктаве – производит зловеще – юмористическое впечатление провала в «тартарары».

Пример № 3



Подводя итоги исполнительского анализа рассмотренных произведений Ф. Караева, мы видим, насколько вдумчиво и органично композитор использует все новейшие достижения авангардной композиторской техники в своем творчестве, и какие новые приемы должны учитывать исполнители: это и подготовка рояля, и сонористические приемы звукоизвлечения,

и игра на струнах, на пюпитре. Одним словом, исполнитель должен быть способен менять свою артистическую ипостась.

2.2. Современные и традиционные формы передачи образно - звукового материала в фортепианных пьесах Фирангиз Али-заде и Джаваншира Кулиева.

Обращаясь к творчеству Ф. Али - заде, мы вновь наблюдаем унаследованное от великого педагога стремление к новизне, проведению своей неповторимой линии в искусстве. Она всегда находится в эпицентре процессов, происходящих в сфере авангардных композиторских техник на современном этапе.

Ее творчеству свойственен мощный новаторский порыв, органично перемежающийся с хрупкой, нежной лирикой, не прикрытой никакими внешними проявлениями приторной «красивости». Здесь мы видим чистую, иногда резковато – угловатую правду. И вновь мы сталкиваемся с той самой истиной, которую испокон веков ищут и композиторы – создатели, и исполнители - сотворцы музыки, заново творящие ее при каждом новом исполнении.

Первый международный «выход» композитора – исполнителя произошел в 1976 г в итальянском городе Пезаро на встрече итальянских и советских музыкантов, где была исполнена ее Соната, посвященная Альбану Бергу.

Альбан Берг - один из представителей знаменитой нововенской школы, автор «Воццека» - кумир всей прогрессивно мыслящей композиторской молодежи. Это композитор, так же как и А. Шенберг, оказал непосредственное влияние на всю последующую авангардную музыку.

Соната Ф. Али-заде очень сложна по фактуре и требует от исполнителя неординарного технического навыка и смелости. Следует отметить, что Ф. Али-заде очень часто является

первым исполнителем своих произведений, ярко проявляя себя тем самым и в этой творческой ипостаси.

В творчестве Ф.Али-заде национальные культурные традиции весьма органично переплетаются с самыми последними достижениями и нововведениями европейской музыки, представленными в лице знаменитой нововенской тройки: А.Шенберга, А.Берга, А.Веберна.

Говоря о народных корнях, следует отметить, что свежее восприятие мугама для Ф. Али-заде произошло на определенном жизненном и соответственно, творческом этапе после знакомства с исполнением Гадира Рустамова. Надрывное, идущее из глубины души исполнение этого ханенде, не могло оставить равнодушной талантливого композитора. После этого умозрительное дотоле отношение к великому искусству мугама сменилось на эмоциональное.

Таким образом, в творчестве Ф. Али-заде возникает своеобразный исторический мост между Востоком и Западом. Например, пьеса «Габилсаягы», названная по имени знаменитого кеманчиста Габилля Алиева, где автор проводит параллель между азербайджанским народным инструментом и европейскими струнными инструментами. Позже она даже представит их в едином ансамбле, сочетая различные аутентические и современные тембровые краски.

«Драматическое, трагическое мировоззрение, глобальное музыкальное воображение, сочетание новых способов письма с национальными музыкальными идиомами, безупречный профессионализм Кара Караева, новое непосредственное, экспрессивное представление мугама, перенос в широкий симфонический формат жанра, традиционно считавшегося камерным. Постигание Азербайджанской музыки в контексте общевосточной культуры, свойственные Ф. Амирову, несравненный оркестровый талант, тембральное ощущение, свойственное Ниязи – эти три грандиозных источника национальной музыки живут своей новой жизнью в новой

художественной системе, сотворенной в самостоятельном мире Ф. Ализаде». [2, с. 90]

Особым явлением в фортепианном творчестве Ф. Ализаде является «Музыка для фортепиано». Это простое, незатейливое название, однако ёмко отображает всю сложность произведения, написанного в непривычной манере. «Музыка для фортепиано» посвящена Леонарду Штейну и институту А.Шенберга в Лос – Анжелесе. Пьеса впервые была исполнена самой Ф. Ализаде в институте Шенберга наряду с произведениями Дж. Крамба, С. Губайдуллиной, Э.Денисова. Она вызвала большой интерес и в дальнейшем с интересом и вдохновением исполнялась на многих фестивалях и концертах. Так, например, в 2005 г. компания «Кронос» выпустила диск, куда наряду с этой пьесой вошли также «Мугамсаягы», «Абшерон квинтети», «Оазис».

В дальнейшей истории данной пьесы можно упомянуть ее исполнение на авторском концерте Ф.Ализаде, прошедшем в Норвегии в 2006, где исполнялись также «Мугамсаягы», «Три акварели», «Абшеронский квинтет». Во всех этих произведениях прослеживается желание автора уйти от косности мышления и шаблонных решений.

В «Музыке для фортепиано» мы вновь видим, что многие творческие задачи оставлены на выбор исполнителя. В записках, данных в преддверии «Музыки для фортепиано» (1989 г.) автор указывает на подготовку фортепиано стеклянными бусами. Вспомним металлическую цепочку, расположенную в басовом регистре в «Макрокосмосе» Дж. Крамба. Это придает звучанию рояля в этом регистре особый перезвон, который напоминает доходящее издали звучание колокольчиков верблюжьего каравана или перезвон саза – в зависимости от интерпретации исполнителя. Итак, обратимся к припискам автора, касающихся подготовки инструмента и исполнения произведения:

1. Приготовить фортепиано путем расположения стеклянных бус вдоль струн между упомянутыми нотами:



2. Пианист может исполнить секцию С, А₁ и В₂ еще раз перед кодой. При этом, если они повторяются, то секции С и А₁ должны быть исполнены медленно «как бы в тумане», а секция В₂ должна звучать более страстно и спонтанно.

3. Длительность пьесы может варьироваться от 3'45'' до 6'40''

Пьеса построена в форме чередующихся эпизодов, идущих каждый раз в измененном виде. А – В - С; А₁ – В₁ – С₁; А₂ – В₂; (С – А₁ – В₂) – кода. Причем, указанное расположение бус почти не затрагивает диапазон эпизода А - *larghetto amoroso ad libitum, improvizzazione*. В этой пьесе есть и любование звуком, звуковыми гроздьями и тонкая, ажурная педализация. Тонкая нюансировка звукового «облака» на границе звукоряда, «отмеченного» бусами, создает призрачный образ. «Гезишме», мелизмы, с любовью опевающие опорные звуки - во всем этом, очевидно, просматриваются принципы мугамного развития.

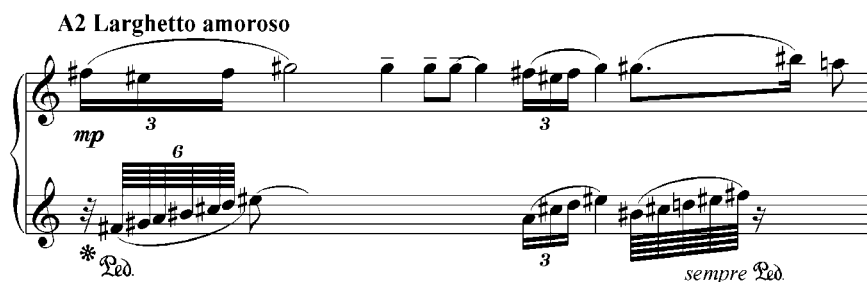
Произведение состоит из нескольких самостоятельных секций. В основном, драматизм произведения строится на противопоставлении их характеров. Так, секция А, идущая в диапазоне с расположенными бусами, создает сосредоточенный образ, идущий как бы из глубины веков, секция же В, в противоположность к ней очень темпераментная, взрывная. Октавные ходы с пометкой *«secco» senza Ped, ff* – создает характер ветра – суховея, закрутившегося в пустыне на пути каравана верблюдов, затихающего в конце эпизода на фермате и длинных залигованных нотах.

Пример № 1



Эпизод С – *Andante tranquillo* – образно примиряет характерное столкновение – сопоставление двух эпизодов. В левой руке мелодический ход идет на *Staccato*, но уже одногласно и на педали. Пьеса построена так, что с каждым последующим проведением эпизодов, характер каждого усугубляется, обостря драматический накал. Так, лирический эпизод А (*amoroso*), представляющий собой контрастную полифонию двух самостоятельных голосов, с каждым разом становится все более и более прозрачным и рафинированным:

Пример № 2

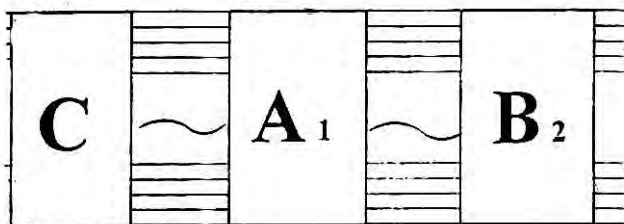


а воинственный, бушующий эпизод В – *Allegro con fuoco* – все более и более напористым, спонтанным.

Это еще раз отмечается в авторской пометке № 2, где говорится о том, что эпизоды С, А1 и В2 могут быть сыграны еще раз до коды (по желанию пианиста).

Пример № 3

*** II)**



При этом, секции С и А₁ должны звучать медленнее, «как в тумане», а секция В₂ – должна звучат более страстно и спонтанно.

Итог всему подводит кода, в которой эхом звучит как воспоминание эпизод секции С, с исчезновением - растворением звука соль дизез первой октавы, который является границей звукоряда с бусами. Как пишет А. Гусейнова «Иногда композитор - как это происходит в «Музыке для фортепиано» - использует настоящие и подготовленные звуковые возможности одного инструмента, сталкивает их и в результате достигает диалога между Востоком и Западом, древностью и современностью, традициями и экспериментами». [2, с. 88]

Другим ярким примером работы, написанной автором для подготовленного фортепиано, является пьеса Дж. Кулиева «Семь пьес с интерлюдиями в ладах мугама» (1980 г.), посвященная первому исполнителю пианисту Т.Шамсиеву.

В творчестве этого композитора также органично объединяются восточное и западное мировоззрения. Возьмем, к примеру, его Сонату для Скрипки и Саза (1980 г.), где сочетаются такие, казалось бы, далекие тембры певучей скрипки и звонкого саза. Соната двухчастна с названиями, говорящими о народных принципах музыкального развития: «Гезишме» и «Дейишме». Во многих его произведениях используются самые

неожиданные сочетания европейских и азербайджанских инструментов.

Как уже было отмечено выше, обращение к мугаму, к способам его развития, его духу, является органичным явлением для любого Азербайджанского композитора. Богатейшая образная их палитра дает бесконечную возможность для творческой фантазии. Известны многочисленные симфонические, инструментальные, вокальные обработки. Прямое или опосредованное их использование можно встретить в различных произведениях Азербайджанских композиторов, начиная с У. Гаджибейли и до самых авангардных авторов.

Мугам является древнейшим музыкальным жанром восточных народов, которым изначально свойственно космогоническое понимание сути искусства музыки. Этот жанр развивается и традиционно передается веками в изустной форме. Так сложилось в музыкальной практике, что за каждым ладом закрепляется свойственный лишь ему образ, характер, настроение. Тем не менее, как это ни парадоксально, данный аспект является не препятствием, а основой для свободного самовыражения исполнителя, притом, что у каждого мугама имеются свои образные сферы.

Иными словами, каждый исполнитель в силу своей индивидуальности, вносит свое, только ему присущее плетение паттернов - узоров в обозначенный орнаментальный рисунок определенного мугама. Мугаматист является и сочинителем и исполнителем мугама в одном лице и задачей его является внести свою лепту в существующий веками орнамент. Развитие мугама идет от исходной точки «маййе», развиваясь по спирали по аналогии с космогоническими процессами развития вселенной и мироздания, и возвращаясь на новом уровне к исходной точке. Существуют семь основных ладов мугама, так же как семь цветов радуги, семь нот и т.д. Это «Раст», «Шур», «Чаргах», «Сегях», «Шуштер», «Баяты-Шираз», «Хумаюн».

Каждый из них является ладом - модусом, отражающим ту или иную эмоцию.

«По характеру своему (эстетико-психологического порядка), - «Раст» вызывает чувство мужества и бодрости, «Шур» веселого и лирического настроения, «Сейгях» - чувство любви, «Шуштер» чувство глубокой печали, «Чаргях» чувство возбуждения и страстности, «Баяты-Шираз» чувство грусти, «Хумаюн» глубокой или по сравнению с «Шуштер» более глубокой печали». [12, с. 9]

Однако, в данном рассматриваемом нами произведении, автор по-своему индивидуально раскрывает характер каждого мугама с точки зрения его лирико-драматической основы.

Мугамы исполняются как вокально, так и инструментально – на таре, кеманче, тутеке, зурне и многих других инструментах. При этом каждый из инструментов придает свою неповторимую тембровую окраску исполняемому мугаму. «Профессиональная ветвь профессионального музыкального искусства Азербайджана находит свое наивысшее развитие в классическом мугаме, представляющим собой наиболее совершенную форму и типовую модель искусства устной традиции». [3, с. 35]

В последнее время делаются попытки исполнения мугама и на европейских инструментах. Так, в 1987 году Гашимов М.С. и Алиев А.Г. выпустили скрипичные импровизации на тему мугамов: «Шур», «Сегях», «Чаргях», «Баяты-Шираз» и методические рекомендации к ним.

Исполнение же мугама на фортепиано дает возможность использовать все тембровые краски этого королевского инструмента. У Дж. Кулиева в его произведении «Семь пьес с интерлюдиями в ладах мугама» они видоизменены и обогащены в данном случае его подготовкой.

Объединяющим фактором этого цикла является звук ми, который является своего рода звуковым стержнем. Цикл состоит из семи пьес, написанных в семи ладах мугамов,

перемежающихся интерлюдиями. Оригинальным фактором является то, что если интерлюдии играть одну за другой, то фактически они представляют собой одну целую пьесу, которая прерывается семью пьесами в ладах мугамов. Примечательно то, что интерлюдии имеют размер 6/8, в отличие от пьес, ни одна из которых не имеет тактовой черты. Это придает циклу форму исполнения мугама, который перемежается ритмичными теснифами.

Пьесы построены в свободно-импровизационной форме, свойственной развитию мугама. При этом фактурно они построены в зеркальном виде, где средняя (четвертая) пьеса «Шуштер» является центральной. Пьесы же первая – седьмая, вторая – шестая, третья – пятая симметрично перекликаются по фактуре. (См. прил. на стр. 129)

Весьма примечательным явлением в данном цикле является то, что в интерлюдии, где применяется подготовка фортепиано, используются не задействованные в пьесах звуки. Таким образом, имеется возможность исполнять этот цикл (подготовленные и неподготовленные фрагменты) на одном инструменте.

На первой же странице дается список указаний по подготовке инструмента: ряд нот в басовом ключе, звучание которых приглушается, делается «похожим на звук уда (лютни)» (Дж. Кулиев), путем надевания на них ластика.

Между четырьмя нотами третьей октавы вставляется по ластику. «Определенная высота звуков не должна прослушиваться - они напомнят гоша нагара (ударный инструмент)» (Дж. Кулиев)

Третье указание автора касается ноты соль# второй октавы. Здесь следует «зажать между двумя струнами металлический винт длиной 35 мм, диаметром 4 мм. Звучание напомнит бой стенных часов» (Дж. Кулиев). Данный звук с неким металлическим «призвуком» имеет особое «судьбоносное» значение в драматургии рассматриваемого

произведения. С него все начинается и на нем все заканчивается.

Таким образом, исполнительский анализ данных произведений Ф. Али-заде и Дж. Кулиева показывает с какой любовью эти композиторы используют мугамные принципы развития и миметическое звучание народных азербайджанских инструментов. Они активно применяют в своих произведениях самые смелые сочетания инструментов, что придает их произведениям неповторимые звучания.

2.3. Современные способы реализации народно-обрядовых традиций в фортепианном творчестве Рахили Гасановой.

Будучи также одной из воспитанников Кара Караева, Рахили Гасанова не может остаться в стороне от новейших веяний, происходящих в развитии музыкальной культуры на современном этапе. Ее творчество отличается яркими, красочными музыкальными образами.

Ёмкие, точные названия передают во всей красе многогранную палитру сложного содержания, создаваемого ею в музыке. К 1984 году в ее творчестве уже были три симфонии, струнный квартет, «Балет-пантомима». Развитие ее творчества идет по пути применения конструктивных элементов современной музыки на основе фольклорного начала.

Одним из ярких примеров такого творчества является цикл прелюдий для фортепиано «Чешме», созданный в 1984 году. Это название весьма символично и, очевидно, не случайно, так как слово «Чешме» в переводе означает родник, источник. Очевидно, что в данном случае имеется в виду народная музыка как неиссякаемый источник творческого вдохновения для автора. Причем, национальное начало в ее творчестве представлено не просто в виде «цитат» с прямолинейным использованием народных песен, мотивов,

интонаций и т.д., а самой сутью музыкального мышления и развития.

В этом произведении она делает первые попытки найти новые знаковые средства, необходимые для записи прихотливой азербайджанской мелодической линии, которая трудно, а порой и вовсе не дифференцируется на четкие стандартные ритмические и мелодические рамки. Таким образом, поиск новых форм записи мелодии, динамики, ритма отличают этот цикл, который состоит из 12 разнохарактерных пьес.

Цикл прелюдий или прелюдий и фуг подразумевает определенный тональный план и наличие общей идеи. Примерами могут быть «Хорошо темперированный клавир» И.С.Баха, где прелюдии и фуги выстроены последовательно по хроматическому принципу во всех одноименных тональностях; цикл прелюдий Ф.Шопена, являющийся своеобразным музыкально-романтическим дневником композитора. В связи с этим нельзя не упомянуть также цикл музыкальных моментов С.Рахманинова, который начинается своеобразным кварто-квинтовым кругом *b-moll – es-moll* с последующим за тем хроматическим повышением *h-moll – e-moll*. За этим следует неожиданный поворот в светлый *Des-dur* с последующим за ним жизнеутверждающим *C-dur*, блестяще завершающий цикл.

В этом ряду особое место занимает творчество А.Скрябина, который располагает свои прелюдии по мажорно – минорному квинтовому кругу с использованием мажора с последующим его параллельным минором.

Совершенно необычный прихотливо хроматический тональный план присутствует в изысканном цикле прелюдий французского импрессиониста К. Дебюсси. В истории русской музыки значительное место занимают циклы прелюдий и фуг Д.Д. Шостаковича и Р. К.Щедрина.

Из Азербайджанских композиторов к циклу прелюдий обращались и обращаются многие композиторы: К. Караев,

Э.Назирова, М.Кулиев, А.Дадашев, С.Ибрагимова и другие.

Таким образом, можно прийти к выводу, что циклы прелюдий или прелюдий и фуг являются для композиторов особенным звеном их творчества, в котором передаются самые сокровенные чувства и переживания, жанр, дающий композитору возможность самовыражения в самом тонком пласте образного ряда.

Говоря о цикле «Чешме» Рахили Гасановой, в первую очередь следует отметить своеобразие его тонального плана – двенадцать пьес располагаются соответственно в с – е – es – g – as – h – b – des – d – fis – f – a. Кроме того, своеобразием его является отсутствие тактовой черты, четких темповых указаний. Вместо них имеются надписи к каждой пьесе, тонко продуманные автором, которые ненавязчиво способствуют созданию образного ряда, присущего данному циклу (см. об этом ниже).

Первая пьеса – *Presto e energico* – начинается с «грозной» поступи «до» в большой и контроктаве. Перебив дуолей с триолями создает впечатление «тяжелого» архаичного танца яллы. (См.прил.1 на стр.130)

Эта поступь перекликается ползучими хроматическими секстами в сочетании с секстами в левой руке. Постепенно между двумя этими ипостасями возникает диалог, по ходу которого идет их развитие и усложнение. Остатная унисонная поступь все более и более усложняется – «нагромождается» дополнительными интервалами. Пик драматического напряжения передается октавным кластером, который исполняется ладонью плашмя. Ритмический перебив в сочетании с таким кластером создает особый звуковой гудящий фон. В свою очередь «ползущие» хроматические ходы усложняются аккордами, добавляемыми в фактурную ткань и придающими ей все большую и большую звуковую полихромность. Ходы в левой и правой руках вновь идут зеркально во встречном и противоположном друг другу направлении. Пьеса заканчивается постепенным упрощением

фактуры и возвратом к первоначальному остигатному ритму.

Вторая пьеса с авторским указанием *sensibile* создает своеобразный контраст первой своим сосредоточенно – просветленным образом, который возникает из-за концентрированности на «ми» второй октавы с нежными всплесками форшлаговых переливов.

Постепенное нарастание динамики и темпа движения передается в записи виолочками, заключенными в ребрах нотных группировок. В данном случае нарастание драматического напряжения создается путем посекундного укрупнения аккордовых гроздьев, идущих на фоне руладных переливов в левой. (См. прим. 2 на стр.130)

Третья пьеса – *Resoluto e maestoso* – «естественно» перешедшая в Es, одна из наиболее крупных в цикле. В начале она носит скерцозный характер. Легкая изысканность ритмического рисунка подчеркивается прихотливыми изменениями размера 4/4;1/4; 5/4;1/4+1/8 и т.д. (См. прил. на стр. 131)

Однако, постепенно пьеса приобретает все более темный, трагический образ. Тема идет в верхнем голосе аккордов в правой руке на фоне напряженных триолей в левой. «Размах» рук охватывает все больший и больший диапазон клавиатуры. На самом пике драматического пьеса накала резко обрывается.

Четвертая пьеса – *cantabile dolce e devoto*- образно представляет собой созерцательную лирику с долгими ферматами – остановками на фоне гулких басов. Неприхотливая мелодия отдаленно напоминает интонации народной песни, вызывая щемящее чувство, схожее с ностальгией по материнской колыбельной, оставшейся в далеком детстве. (См. прил. на стр.132)

Пятая пьеса начинается с романтически - лирической интонации. Свободный безтактовый метр пьесы имеет только лишь указание в начале M = ♩. Авторская надпись *Giocosо con colore* сразу же настраивает исполнителя на интерпретацию,

направленную на создание атмосферы нежной акварельной красочности. Ход движения мелодии начинается в верхнем регистре, постепенно «набирая» секунды. При этом меняется окраска звука, который переливается и играет всеми гранями.

Следует отметить своеобразное написание знаков при ключе, которое сильно отличается от традиционно принятого. Пять бемолей расположены в квадрате в следующем порядке *des ges as es b*. Что же касается динамики пьесы, следует отметить, что здесь присутствует одно единственное авторское указание *pp*, стоящее в самом начале пьесы. В дальнейшем же, несмотря на усложнение фактуры и охват все большего и большего диапазона клавиатуры за счет постепенного присоединения нижних регистров, нет ни одного динамического указания автора. То есть, исполнителю-интерпретатору самому дано решать, как нюансировать данное звуковое нарастание. (См.: **прил. на стр. 133**)

При этом большую роль играет творческий опыт и вкус исполнителя. Такое соавторство свойственно современной музыке и в творчестве Р. Гасановой в частности оно проявляется особенно ярко.

В шестой пьесе возникает образ яркого, красочного праздника. Этому способствует авторская надпись *galiardo festivo*. Октавный ход басов с характерной интонацией квартовой «побудки» напоминает праздничное победоносное шествие пехлеванов, собирающихся на традиционные богатырские состязания, проводившиеся на Новруз байрам. Характерно то, что указание размера 12/8 стоит только на нотоносце левой руки, тем самым оставляя интерпретатору свободу для исполнения блестящих (*brillante* - Р.Г.) рулад в правой. Рулады эти все более и более развиваясь и увеличиваясь по ходу пьесы должны естественным образом перейти – влиться в октавный ход, идущий уже параллельно с движением левой в басах.

Отсюда начинается сложный переменный метр, т.е. предыдущие 12/8 сменяются на 11/8, затем 15/8 и т.д., доходя,

таким образом, до 20/8 в такте.

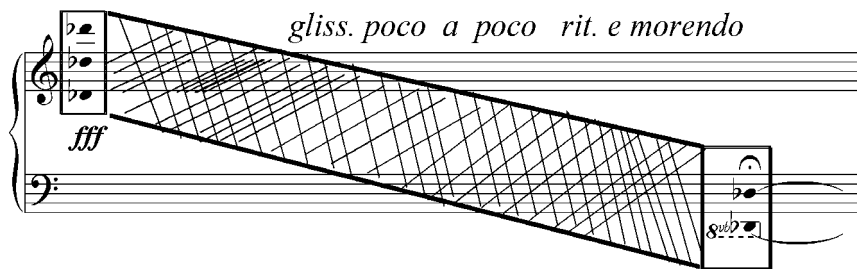
Эпизод, следующий за этим, построен на основе традиционной героической теме «джанги», победоносно идущей в «звонкой » третьей октаве в правой руке на фоне октавного хода в левой. При этом исполнителю следует умело вплести в данную сложную фактуру еще и рулады, идущие в среднем регистре. На пронзительно высокой жизнеутверждающей октаве си 3 и 4 октав заканчивается эта пьеса. (См.: прил. на стр. 134)

Седьмая пьеса также имеет весьма характерную авторскую приписку *allegro e frescamente*, давая толчок к пониманию ее капризно - игривого образа. Несмотря на то, пьеса начинается в басовом регистре, следует избегать излишней драматичности в исполнении. Созданию соответствующего образа весьма способствуют «прыгучие» маркатированные басы в левой руке. (См. прил. на стр. 135)

Авторские приписки *quasi cadenza* и, далее, *ad libitum* дают интерпретатору толчок к свободно – импровизационной манере исполнения.

Исполнение восьмой пьесы, также как и всего цикла, требует от интерпретатора умения импровизировать, сохраняя при этом четко определенные автором границы образного ряда. Большой интерес в этой пьесе представляют скользящие октавы, то идущие навстречу друг другу, то глиссандирующие параллельно через всю клавиатуру, замирая и замедляясь при этом.

Пример № 1



Завершается пьеса быстрым динамическим спадом от *fff* до *sfp*.

Последующие затем девятая и десятая пьесы продолжают и развивают импровизационную линию цикла. Этому, безусловно, способствуют авторские надписи. При этом, следует отметить, что авторские указания, стоящие в начале пьес, касаются, в основном, характера пьесы, а не ее темпа. Исполнитель же в свою очередь, исходя из особенности данного образа, должен интуитивно определить соответствующий темп исполнения. Это еще одна важная задача, стоящая перед интерпретатором современной музыки.

К примеру, надпись к девятой пьесе - *spirituoso con moto* - с припиской *passionato*, непосредственно настраивает на создание образа душевного подъема, необходимого для ее исполнения. Вся пьеса носит каденционно - импровизационный характер. Разработочные рулады идут то в унисон, то в зеркальном движении друг к другу, останавливаясь на «опорных» октавах. «Летающие» глиссандо еще больше углубляют образ полетности, присущий этой пьесе.

Октава «ре», утвердившаяся в конце пьесы на мощном *sff* идет с указанием педали. Следует отметить, что оно является единственным авторским указанием педализации в этом цикле. Как и многие другие факторы исполнения, педаль также оставляется на усмотрение интерпретатора, которому следует умело прочувствовать и проработать педализацию, исходя из соответствующего образа пьесы. (См. прил. на стр. 136)

Десятая пьеса, написанная автором *Impetuoso molto es-*

pressivo углубляет импровизационный характер цикла, вынося его образы во все более фантазийные пласты. Вступительная часть пьесы начинается с шорохов, взлетающих от *p* до *sf* и останавливающихся на бурдонных басах *fis*. Верхняя же нота меняется, сплетая кружево мелодии в верхнем регистре. Причем, продолжительность длинной ноты в начале указывается автором: *sa 12''*; *sa 4''*; *sa 2''* и т.д. В последующем этот компонент дается на усмотрение исполнителя.

В следующем эпизоде тема переходит в левую руку на фоне триолей в правой. Триоли эти могли бы показаться однообразно - монотонными, если б не приписка автора, сделанная к ним *secco e rubato molto*. Рубатность позже переходит в правую руку в свободные белые ноты, идущие в «заоблачных» верхних регистрах. В левой же идет уже знакомая тема с остановкой на арпеджированно взятых звуках. Это напоминает прием звукоизвлечения на таре, который заключается во взятии звука с последующей вибрацией инструмента, что создает своеобразный тающий резонанс. (См. прил. на стр. 137)

В конце пьесы нагромождение сложных аккордов постепенно растворяется в звуке *fis*, который тает на *ppp*.

Одиннадцатая пьеса цикла – *patetico con tristezza* - одна из немногих в цикле, имеющая четкое указание метра $\frac{3}{4}$ и четкую тактовую черту:

Пример № 2

Вновь мы видим многоплановость фактуры, в которой каждый пласт, выписанный на отдельном нотоносце, имеет свой «характер», свой тембр и каждый ведет свою линию до конца пьесы, не теряя своего «лица». Однако по ходу развития пьесы их развитие настолько усложняется, что запись идет уже на 4 нотоносцах, пласты переплетаются и взаимодействуют и после долгих перипетий в конце сводятся к общему знаменателю. Пианисту следует распределить их между руками и педалью удерживать басовую линию.

Последняя пьеса № 12, завершающая цикл, подводит итог всему происходящему. Пьеса идет в остином ритме яллы с авторским указанием *Alla yalli. Barbaro*, и напоминает ритмичные переключки барабанной дроби, созывающей на всеобщий народный праздник. Динамика идет по нарастающей до взрывного *ffff* в конце. (См. прил. на стр. 138)

Другая знаковая композиция Р. Гасановой - дуэт для двух фортепиано и двух саксофонов назван «Дениз» - «Море» (1997 г.). Морская стихия вдохновляла многих художников и композиторов на создание великих произведений. Вспомним картины «9-ый вал», «Черное море» И. К. Айвазовского; «Море» К.Дебюсси – с его нежными переливами нюансов и морские образы в музыке М. Равеля, Н.А.Римского – Корсакова, А.Н.Скрябина и многих других.

В произведении же Р. Гасановой находит свой отклик архаическое прошлое уникальной морской стихии Каспия. В связи с этим возникают ассоциации с исследованиями Л.Гумилева, изложенными в книге «Тысячелетие вокруг Каспия» [15] с его экскурсом в историю, где он пытается раскрыть тайну сильнейшей энергетики этой территории, которая на протяжении многих веков притягивала к себе совершенно разные племена. Здесь и половцы, и хазары, и многие другие народы, пришедшие сюда со всех сторон света,

и, соответственно, внесших частицу своей самобытности в богатейшую сокровищницу здешней культуры.

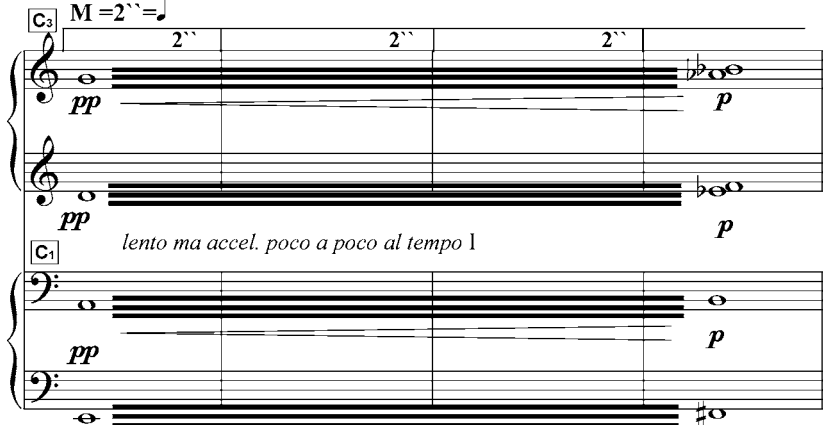
Исполняя эту музыку нельзя не подпасть под таинственное очарование мощного энергетического поля, идущего от моря как необъятной, неукротимой бездны, живущей по своим неведомым законам, полностью непостижимым человеческим сознанием. Неукротимость первозданной природы неуклонно ведет исполнителей за собой во всех ипостасях стихии - от первозданного гула - зарождения звука до мощнейших волн с грохотом накатывающихся друг на друга или на скалы во время шторма.

Прежде всего, необходимо отметить, что при исполнении этого произведения на сцене, по требованию автора, два рояля надо расположить, выдвинув их один за другим, так, чтобы звук доходил до слушателя поочередными «волнами». Таким образом, на сцене обеспечивается полифоническая взаимосвязь звучания инструментов и необходимая акустика.

Начинается пьеса на тревожно – квартово - секундной сумрачной трели на 5 тактов от «*pp*» до «*p*» - как бы возникновение музыки «из ничего».

Пример № 1

Allegro ma non troppo
M = 2'' = 



lento ma accel. poco a poco al tempo 1

Сумрачность этого эпизода подчеркивается низкими басовыми регистрами, глухой тембр которых сразу настраивает исполнителей на необходимую эмоциональную «волну». Главное здесь не увлечься звуком и сохранить нужную динамику (*pp*) на всем этом отрезке, что довольно трудно сделать в фортепианном дуэте, когда темперамент каждого исполнителя «захлестывает» и «заносит» его исполнение и распределить *sresch.* на требуемое время.

Октавная попевка «до – до» проходящая красной нитью через все произведение является той основой, на которую как на стержень нанизываются различные «обрамления» - попевки. Они волнообразно «накатываются» на основной тон.

Пример № 2

Example No. 2 is a musical score for piano, consisting of four staves. The first staff (treble clef) begins with a measure marked '1' and a ratio of 1:4. The second staff (treble clef) has a ratio of 1:3. The third staff (bass clef) has a ratio of 1:4. The fourth staff (bass clef) has a ratio of 1:2. The score is divided into three measures, each containing complex rhythmic patterns and ratios.

Это тот основной элемент - стержень, который в современной музыке является смысловым «заменителем» тоники, вокруг которой традиционно выстраивалось музыкальное произведение. Известный музыковед Ю.В. Холопов называет его термином «центральный элемент» [35, с.34-35].

Примечательно то, что этот способ разворачивания интонации схож с мугамным способом развития, когда движение строится на основе одного опорного звука, вокруг которого возникают варианты интонации, как вязь оплетающие и опевающие основной звук.

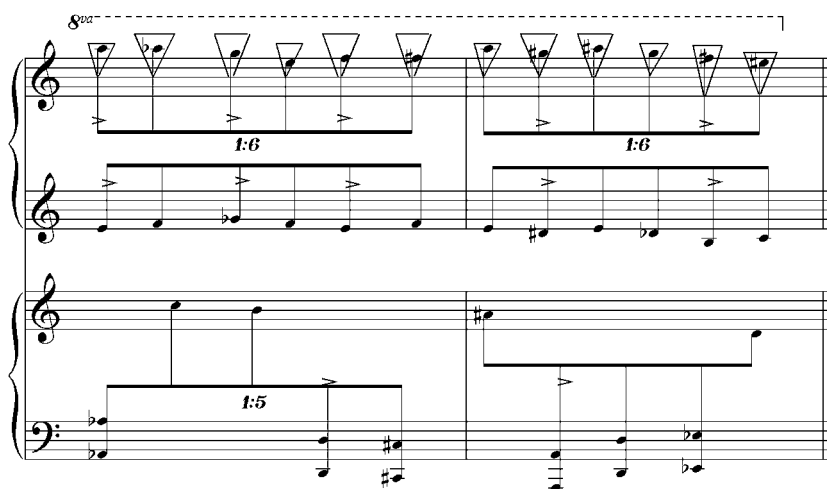
Пример № 3

Example No. 3 is a musical score for piano, consisting of four staves. The first staff (treble clef) begins with a measure marked '10' and a ratio of 1:4. The second staff (treble clef) has a ratio of 1:2. The third staff (bass clef) has a ratio of 1:7. The fourth staff (bass clef) has a ratio of 1:3. The score is divided into three measures, each containing complex rhythmic patterns and ratios.

Кроме того, звук «до» большой октавы на обоих роялях зафиксирован, что приводит к постоянному «подспудному» гудению - звучанию его и его обертонов: это дает эффект постоянного гула моря на всех стадиях исполнения этой пьесы.

Орнаментальный характер развития с опорой на основной звук создает ситуацию развития в рамках статики – вновь возникает некоторая параллель с мугамным способом развития, что усугубляется еще и тем, что опорный звук «до» постоянно озвучивается - выдерживается как при игре на таре.

Пример № 4



Особое значение в этом произведении уделяется тембровой стороне звучания - сонористике. Кроме того, что краски здесь естественно создаются звучанием самой музыки, автор неоднократно в тексте подчеркивает - «*Sonore*».

Надо отметить, что в данном произведении применен необычайно прихотливый ритм и, хотя тактовая черта здесь имеется на протяжении всей пьесы, бесконечное разнообразие и свобода морской природы не могли не отразиться на

многообразии ритмических делений: 1:2; 1:3;... 1:9, и т.д. что создает особый переменчивый волнующийся фон.

Пример № 5

23 1:4 1:9 1:2 1:8 1:9 1:6 1:6 1:4 1:3

Первое «*f*» появляется всего лишь на цифре 23, исполнителям следует учесть это. Необычный колорит звучания возникает от того, что звуки белых клавиш в правой руке, наслаиваются на звучание чёрных клавиш в левой, что приводит к возникновению волнообразного звукового перекрещивания.

В этой музыке звучит диковатая первозданная пентатоника. Как отмечает автор произведения – «Все мы вышли из пентатоники», и, несомненно, пентатоническое звучание уводит в древнейшие архаичные пласты. Интонационное своеобразие образа углубляется постоянной ритмической сменой.

Пример № 6

23 1:6 1:2 1:4 1:2 1:5 1:10

С 24 цифры идет дальнейшее развитие образа «вглубь моря» - возникают свободные репетиции на *staccato* и пассажи – переливы «волн». Исполнять их следует свободной рукой, зафиксировав первый звук – дать свободную репетицию остальным. Возникает романтический образ игры бликов солнца на гребнях волн. Дальнейшие пассажные переливы играть мягко, гибкой кистью, не забывая четко фиксировать основную октавную интонацию, подчеркнутую знаком >>.

Пример № 7

The musical score for Example No. 7 begins at measure 24. The treble staff contains a sequence of eighth notes, while the bass staff has a single note. The time signature is 1:5. In measure 25, the treble staff continues with eighth notes, and the bass staff has a single note. The time signature is 1:6. In measure 26, the treble staff is marked *staccato* and the bass staff has a single note. The time signature is 1:3. In measure 27, the treble staff continues with eighth notes, and the bass staff has a single note. The time signature is 1:6.

За два такта до 30 цифры у I рояля идут кластеры, подхваченные через 5 тактов II. Здесь идет своеобразное обозначение кластера ∇, где одна верхняя нота зафиксирована в тексте и берется 5-м пальцем, а остальные возникают свободно – алеаторически, в зависимости от того, как ляжет

кисть пианиста. Октавные ходы в левой руке II-го рояля – со сдвигающимся акцентом – напоминают волны, бьющиеся об скалу и друг об друга. Ритм 1 : 6 у I рояля накладывается на ритмический рисунок 1 : 5 у II, что создает асимметричный, подвижный характер неумолимой волны. Естественная природная асимметрия – это толчок к движению и развитию. Образ взбунтовавшейся стихии передан здесь во всём – и в стреттно накатывающихся друг на друга волнах, и в октавных басах – «рокочущих» в басовом регистре в левой руке II исполнителя, и в мощнейшей динамике обоих роялей.

Пример № 8

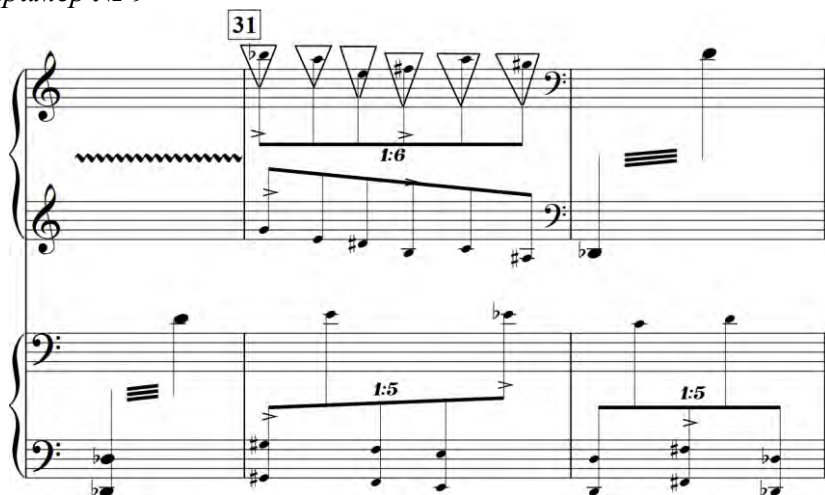
The musical score for Example No. 8 is written for piano (p) and celeste (8va). The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The celeste part is written on a single staff (treble clef). The piano part features a complex rhythmic pattern with a 1:6 ratio in the right hand and a 1:5 ratio in the left hand. The celeste part features a complex rhythmic pattern with a 1:5 ratio. The score includes dynamic markings such as *8va*, *f*, and *mf*. The tempo is marked *Ad libitum*.

31 цифры идет указание *Voice e ritm ad libitum* – пианисты могут пожеланию и по возможности голосом держать ноту «до» - основной «центральный элемент» пьесы. Очевидно, что автор дает указание “*Voice*” не случайно. Использование голоса в данном контексте уносит в еще более древние архаичные пласты развития музыки, потому, что голос - одно из самых первых проявлений музыкального звука.

Технологически тянуть голосом звук довольно трудно во время пианистического исполнения, но возможно – чередуя и

распределяя этот звук между исполнителями. Если учесть, что при этом ещё с двух сторон сцены должны идти саксофонисты (саксофоны можно заменить бас-кларнетом), то возникает совершенно необычное объемное акустическое звучание. Звук «до» как основная доминанта, к которой возвращаются после долгих «плаваний» все другие звуки, опять же является той первородной основой, тем первозвуком, к которому стремятся все остальные. Таким образом, в этом эпизоде «Все возвращается на круги своя».

Пример № 9



В кульминации – в басах I рояля следует больше отмечать 5-й палец левой руки, а в кластерах II рояля – больше отмечать верхний звук. Таким образом, при этом возникает ощущение широты охвата, оркестрового звучания. Объёмный, рельефный образ огромного взбунтовавшегося моря ассоциируется с полотнами великого художника И. Айвазовского «Девятый вал» и «Черное море». Ходы в басах усложняются 16-ми, что для пианиста довольно сложно технически, но выполнимо, если поставить сверхзадачу – создание образа и работать над басами в левой руке отдельно. Вновь как прояснение звучат яркие, звонкие верха у I рояля и ответным рокотом вторят глубокие,

гулкие басы у П.

В данном случае следует отметить особую роль духовых инструментов, у которых идет своя независимая партия. Как указано автором, два саксофона могут быть заменены бас - кларнетом. Глухой гортанный звук бас - кларнета придает совершенно необычную окраску всему произведению. Здесь и крик чаек, и рёв вздыбившихся волн и рокот подводных течений, как бы само море звучит по-разному на разных своих глубинных пластах.

Партия духовых отличается тем, что она имеет свое собственное драматургическое развитие, независимое от партии роялей. Так, например, здесь имеются свои кульминационные точки, и исполнителям следует дать возможность духовому инструменту свободно изобразить всю полноту своих образов – от крика чаек и нежного перелива воды до грозного, мрачного, «тёмного» звука, отражающего бездонную морскую пучину. Очевидно, что участие духовых обогащает тембровую палитру данного произведения и придает ему неповторимый колорит.

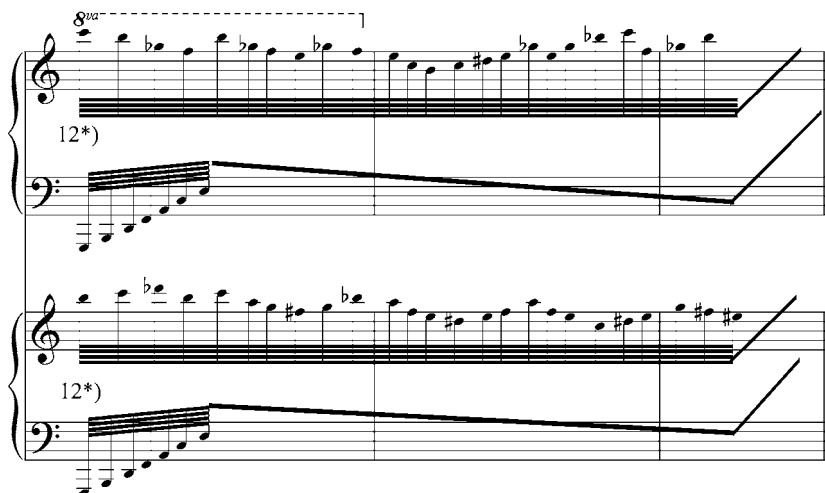
Следует отметить, что через 4 такта после 49-й цифры – у роялей совпадают октавные интонации «до – до», но при этом совершенно изменяется картина нотной записи, которая посредством *sub. p* передает ласковые, нежные переливы затихающей морской стихии. У духовых же, вопреки этому, продолжается кульминационный подъем, что опять же уводит от статичности формы, и передает живой подвижный образ тревожной бездны.

Пример № 10

The image shows a musical score for Example 10, consisting of two systems. Each system has a piano (piano) and violin (violin) staff. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The violin part is written in a single staff (treble clef). The piano part includes markings for 'subito' and ratios '1:6' and '1:5'. The violin part includes markings for '10*)' and '11*)'.

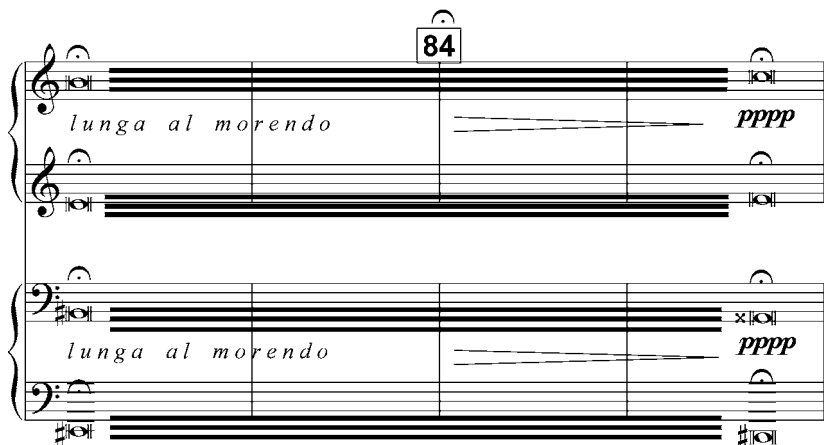
Скользящие звуковые «блёстки», сонористические переливы и т.д. – все это оказалось временным затишьем. Утвердительная октава «до – до» - в дальних регистрах звучит уже *con fuoco* – исполнителям следует играть очень убедительно. Фактура усложняется добавлением 16-х. Ритм обогащается - при этом сохраняется его асимметричность - движущая сила развития. Оstinатное «до» звучит теперь уже как набат – мощным тремоло. Через 2 такта после 60-й цифры – начинается настоящий «разлив». В нотной записи это выглядит зигзагообразными ходами и т.д. Указание *sonore* означает, что исполнителям в этом эпизоде также следует обратить внимание на тембровую объемность звука. С авторским указанием *Molto espressivo* стреттно набегают друг на друга «волны». Причем «волны» у двух пианистов идут не одновременно, а друг за другом, канонически отступая по времени вступления. В данном случае это увеличивает объемность звукового потока, который волнообразно доходит до слушателя.

Пример № 11



После этой большой двойной кульминации идет постепенный спад — в нотной записи это выглядит уменьшением ритмических длительностей на единицу метра. При этом соответственно, визуально разряжается фактура, которая в данном случае представляет собой переливы с перекликающимися алеаторически свободными репетициями, возникающими то тут — то там, как блики на лунной дорожке на поверхности воды. На этот раз белые I рояля звучат на фоне черных у II, что создает своеобразный акустический эффект наложения — постепенного «наплыва» звука на слушателя. Таким образом, можно сказать, что и здесь создается сонористическое звучание на фоне алеаторики.

Пример № 12



Спад на *diminuendo* идёт довольно долго – аналогично первому длительному подъему. Последний раз звучит глубокое гулкое «до» в басу на *pp* с октавным форшлагом – и далее уход в бесконечность – *lunga al morendo* - в квинтово - секундную трель – на фермате. Музыка возникла из вечности и ушла в вечность.

Важной вехой в творчестве Р. Гасановой оказалась фантазия для фортепиано «Алла меухрана» (1996 г.), который она и сама исполняет с большим воодушевлением.

Мейхана – это очень интересный и любимый в народе жанр – лёгкий на первый взгляд, но требующий от участников – исполнителей особого дара мгновенной поэтической реакции на заданный ритм стиха и тематику текста. Очень часто эта тематика имеет иносказательно – сатирическую направленность. Особое мужское собрание, присутствующее при этом, поддерживает исполнителей щелчками пальцев и выкриками.

Весьма прихотливый ритм данной пьесы требует пристального внимания пианиста. Пьеса начинается с коротких вступительных интонаций *pp marcato e espressivo*, разделяемых паузами, что ассоциируется с отдельными словами – шутками – подколками, которыми перекидываются собирающиеся

участники собрания, приветствуя друг друга. (См. прил. на стр. 139)

Постепенно фактура усложняется форшлагами и щелчками пальцев. Пианисту следует внутренне почувствовать дух этого менталитета, чтобы раскованно, но в то же время со вкусом (*elegante* – как предписывает автор), передать все возможные нюансы, смены настроения, имеющиеся в тексте. Свободный, прихотливый ритм – в такте то 6/8, то 2/8, то 5/8 – передает непосредственность этого собрания. Дальнейшее усложнение фактуры, выражающееся в руладах пассажей в левой и в правой руках, подчеркивает накаляющуюся обстановку. Даже сама нотная запись переходит с 2 на 3 – строчное письмо. (См. прил. на стр.140)

В этом эпизоде следует обратить внимание на пассажи, которые, скользя по клавиатуре, подводят к основной ноте. Появляются кластеры как в пьесе «Дениз», что означает исполнение свободной кистью со случайно попавшими средними нотами, и квинтовые, где 5-м пальцем надо брать конкретно написанную ноту, а остальные пальцы свободно ложатся на любые возможные белые и черные клавиши.

Дальнейшее нагнетание драматизма в нотной записи передается появлением четких кластеров попеременно в обеих руках, октавного в левой и квинто – секстового в правой:

Пример № 1

The musical score is written for piano in 4/8 time. It consists of two systems. The first system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The second system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The third system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The fourth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The fifth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The sixth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The seventh system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The eighth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The ninth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The tenth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The eleventh system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The twelfth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The thirteenth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The fourteenth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The fifteenth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The sixteenth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The seventeenth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The eighteenth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The nineteenth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur. The twentieth system has two measures. The right hand has a whole rest, and the left hand plays a series of eighth notes with a slur.

Усложняются рулады пассажей, охватывающие всё больший диапазон регистров на клавиатуре. Ситуация здесь как бы выходит из-под «контроля», что передается эпизодом

свободной записи без указания ритма (*senza ritmo*). Однако, вступающий затем эпизод - «наводит порядок» в наступившей ритмической анархии.

В повторном эпизоде «*senza ritmo*» - идут более усложненные кластеры в левой руке, а в правой более сложные трели – двойными нотами. (См. прил. на стр.140)

Очередное возвращение к ритму оказывается ещё более экспрессивным. Даже последовавшее за этим *sub p* со свободными руладами в правой руке не снимает общего драматического напряжения. Это подчеркивается импульсивными толчками – репетициями свободной последовательности, которые позже переходят уже в форсированные, конкретно установленные звуки. Всё это чередуется со скольжением типа *glissando* через всю клавиатуру. (См. прил. на стр. 141)

Даже сама нотная запись приобретает более сложный вид. Фактура уплотняется и идущий затем эпизод, помеченный автором *agitato molto*, эффектно завершает произведение. Скольжение идет октавным кластером через всю клавиатуру от F1 – F до f2 – f3 с указанием 8 - на октаву выше, т.е. в 3 и 4 октавах. Причем скольжение это идет в симметричной динамике от *fff* до *ppp* и обратно. Над этими тактами имеется авторская приписка *ad libitum 8" u 15" Prestissimo ma poco a poco sost. al largo e poco a poco accel. al prestissimo*. Два последних такта с припиской *barbaro* октавным кластером и эффектным последним щелчком пальцами на *sf* завершают это произведение:

Пример № 2

The musical score is for a piano piece. It begins with a piano (p) dynamic marking. The tempo is marked 'prestissimo, ma poco'. The score is divided into sections by time signatures: 4/4, 3/4, and 6/8. The tempo markings are 'a poco sost., al largo e poco a poco accel., al Prestissimo'. The score includes dynamic markings 'fff', 'ppp', and 'sf'. The score is marked with 'ad libitum' and 'ca 8'' and 'ca 15''. The score includes a 'barbaro' section. The score is marked with 'Sonore' and 'barbaro'.

Рассмотрим другое произведение композитора «Yasemen Icesekleri» - «Лепестки жасмина» (перевод автора)(1998г.), которое представляет собой цикл миниатюр для фортепиано. Это название программное, сразу же наводящее на утонченное, изысканно – поэтичное настроение. Интерпретатору следует представить себе это как стиль неомимпрессионизма по ассоциации с творчеством основоположника этого стиля Оливье Мессиана красочно - поэтичными названиям его пьес: «Цвет времени» (1960 г.), «Экзотические птицы» (1963 г.) и другие.

Данный цикл состоит из 7-и пьес, каждая из которых различными художественными средствами отображает ароматные цветы жасмина с его нежными лепестками.

Сюитная форма этого произведения напоминает своей миниатюрностью и изысканностью цикл арабесок. Интересно то, что пьесы не имеют последней тактовой черты, таким образом, создается единое сквозное действие, объединяющее весь цикл. От пианиста здесь требуется очень изысканная колористическая нюансировка звука, учитывая утонченную, нежную образную сферу данного произведения.

Обратимся к I пьесе, где сама фактура записи выглядит зыбкой и ажурной, на которую как кружева нанизываются переливы тонкой филигранной звуковой палитры. Большую роль для создания необходимого «воздушного» звука здесь играет утонченная педализация. В партии левой руки идет зигзагообразный спад, сопровождаемый нежным переливами в правой. При этом исполнителю следует проследить за тем, чтобы естественно идущий тоновый спад сверху вниз по всей клавиатуре не утяжелился в басах и не трансформировал – не огрубил художественный образ пьесы.

От начала до конца здесь идет динамическое указание *pp* – исполнителю следует разнообразить его оттенками – нюансами.

Ритмическая свобода – со своеобразными накатами от *lento accelerando al prestissimo* – и обратно от *sostenuto* до *lento*. В конце спуск непосредственно переходит уже в глиссандо, которое идет накатами, охватывающими все меньший и меньший диапазон. Исполнителю следует проследить за тем, чтобы не огрубить звук в басах, и стремиться к созданию теплого, бархатного звука. В конце пьесы музыкальная запись «тает» – переливы уменьшаются и истончаются к концу, растворяясь в последней фермате. (См. прил. на стр. 142)

II пьеса построена на основе звуков, набирающихся аккордами, идущих на *legato*. Исполнение должно происходить на основе характера любования каждым набранным звуком – «лепестком», что сменяется игривым *staccato* на 6/8 с очаровательной пикантной малой секундой и нежными взлётами пассажей – рулад «*espressivo*». Динамика вновь весьма утончена и представляет собой смены звучания от *mp* до *ppp*. (См. прил. на стр. 143)

В III пьесе возникает образ нервной хрупкости. Начальные звуки идут пуантилистически обособленно. Динамика от *tenebroso* до *allegro molto* – взлёты и падения по

всей клавиатуре. Включения «нервных» репетиций без высотного обозначения представляют собой сложную задачу для исполнителя. Здесь идут капризные броски, исполняя которые интерпретатору следует проследить за тем, чтобы не утяжелить при этом нежное пианистическое звучание. Нотная запись многослойна – на 4 нотоносца, что ассоциируется с расположением цветов на разных уровнях - ветках. (См. прил. на стр. 144)

Знак  в IV пьесе - указывает на исполнение ноты на октаву выше написанного. Впервые в этом цикле появляется динамка *f*; *ff*, посекундное указание длительности целых нот, пунктирная тактовая черта. В левой руке звуковые переливы идут с остановками, что ассоциируется с любованием каждым звуком – «лепестком». Неожиданно должны прозвучать верхние «до» с октавным форшлагом, все более и более набирающие силу до *ff* и обратный уход до *pp*. (См. прил. на стр. 145)

V пьеса имеет авторское указание *andante rigoroso*. Игривый ритм этой пьесы подчеркивается капризной сменой количества длительностей – в каждом такте различные количества восьмых от 1:1 до 1:6. (См. прил. на стр. 146)

VI пьеса – *Fantastico zeffiroso* образно представляет собой нежный звуковой эфир. Своеобразие нотной записи при этом заключается в том, что она перебрасывается со строчки на строчку как летящие качели. Следует отметить, что последние две пьесы цикла имеют ритмические указания. Возникает зыбкий нереальный образ танца цветов. Здесь имеется указание - играть мягким сонорным звуком (*sonore*) – это выражается любованием объёмным пространством звука. Здесь следует применить изысканное сонористическое звучание, когда градации звука расширяют его объёмные границы. Очевидно, исполнителю следует особо тщательно продумать педализацию, мастерское использование которой будет

способствовать созданию тонкого сонористического эффекта. (См. прил. на стр.147)

VII пьеса *allegretto aggiostatamente*, единственная в цикле, где указанный четкий ритм 6/8 держится на протяжении всей пьесы, который уже сам в себе несёт танцевальное движение. С каждым тактом идет уменьшение длительностей и увеличение количества звуков на единицу длительности. Движение идет симметрично в двух руках. Игривые, жемчужные глиссандо на уходящей динамике завершают этот цикл, навеянный «ароматными» образами нежного цветка. (См. прил. на стр.148)

Однако фортепианное творчество Р. Гасановой невозможно представить без ее Сонаты для фортепиано (1992 г.)

Слово «соната» происходит от слова *sonare*, что в музыкальном словаре переводится как «звучащая», т.е. первоначально в это слово вкладывался смысл, который подразумевал любое звучащее произведение. Это один из основных жанров сольной или камерно-ансамблевой инструментальной музыки. Однако на различных этапах своего исторического развития эта форма претерпевала множество метаморфозных изменений. Следует отметить, что благодаря своей универсальности сонатная форма находит свое отражение в творчестве самых различных композиторов на всем протяжении истории музыки. Сонаты писались и для клавира, и для камерных ансамблей самого различного состава, в том числе и для двух фортепиано. Здесь можно привести в пример и сонаты Ф.Э. Баха и миниатюрные сонаты Д. Скарлатти и Д. Чимарозы, сонаты венских классиков, от небольших до доходящих и некоторых случаях до объемов симфонии, как, например у Л.В.Бетховена. Часто обращаются к сонатной форме и романтики: она имеет незаменимое значение в творчестве Ф. Листа, Ф. Шопена, А.Скрябина, С. Прокофьева и многих других.

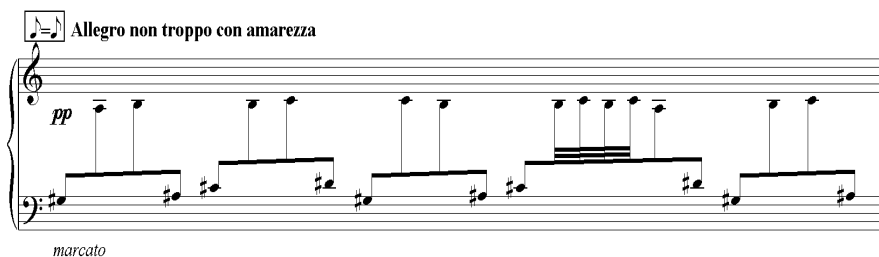
Великолепные примеры сонатной формы есть и в творчестве азербайджанских композиторов. Достаточно назвать Сонату для скрипки и фортепиано К. Караева, сонаты для фортепиано К. Караева, Ф.Али-заде, В. Адигезалова, М. Мирзоева и других.

В ходе своего исторического развития соната претерпевает множество изменений и на современном этапе возникает «много индивидуализированных и синтетических вариантов данной формы, не поддающихся систематизации. Так, например, в середине XX века появляются сонаты, не содержащие ни одной части в сонатной форме». [27, с. 530] Современная сонатная форма в силу своей универсальности, может вместить и совместить в себе различные формы. Причем, необходимый контраст и диалектика возникает на контрасте штрихов, агогических приемов и различных других параметров.

Итак, обратимся к «Сонате для фортепиано» Р.Гасановой. Произведение представляет собой большое полотно, «сотканное» из разных «нитей», затейливое переплетение которых составляет сложный многоцветный гобелен. Минималистический принцип создания музыкальной композиции проявляется в том, что все развитие начинается и разворачивается на основе паттерна — узора — модуса, свойственного азербайджанскому мугаму, индийской раге и другим формам восточной музыки.

Так, у этого «гобелена» существует основная нить, на которой выстраивается - плетется все произведение. Такой основной нитью является лейтмотив - тетрахорд - *gis aes cis dis*, состоящий в свою очередь из двух трихордов *gis-ais-cis* и *ais-cis-dis*, и проходящий «сквозным действием» через всю сонату.

Пример № 1



Однако на разных этапах он видоизменяется и несет на себе различную драматургическую нагрузку. Постепенное развитие во времени и пространстве, многоуровневая повторяемость, монотематичное развитие на основе заданного модуса приводит к созданию в Сонате незамкнутой формы. Здесь, как и во многих произведениях минималистического стиля, конечный результат исполнения, включая такие факторы как количество повторов, общая протяженность пьесы и т.д., во многом зависит от интерпретатора.

Несмотря на монотематическое развитие, необходимая диалектичность сонатной формы создается за счет уплотнения и разрежения фактуры и смены ритмически очерченных и свободно - руладных эпизодов. Таким образом, здесь имеется в наличии сонатная форма с элементами вариационной фантазийности. Особая текучесть формы возникает из-за чередования ритмически свободных и ритмически фиксированных эпизодов. В Сонате нет тактовой черты, но есть ритмические ячейки, сменяющиеся ритмически свободными эпизодами *Rubato*.

Рулады – *rubato* - ассоциируются в данном случае с «gezishme», принятыми в азербайджанской музыке устной традиции, когда один основной тон опеваётся – обрамляется затейливой вязью многочисленных интонационных попевок.

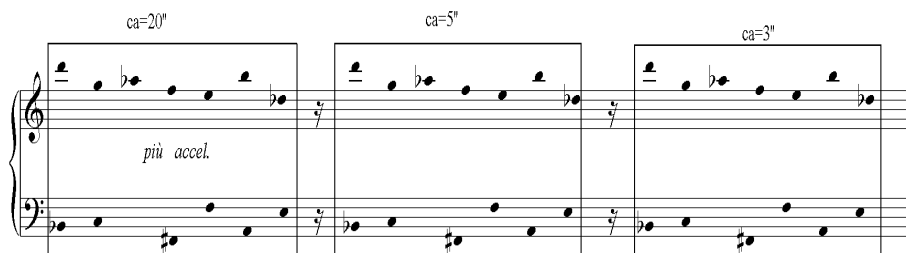
Пример № 2

Cap=3" Prestissimo

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Prestissimo'. The first measure of the first system is marked with a 'p' (piano) dynamic. The second measure of the first system is marked with a 'cresc.' (crescendo) dynamic. The score continues with a series of notes in the treble and bass staves, including a repeat sign at the end of the first system. The second system continues the melodic and harmonic development, ending with a repeat sign.

Алеаторические эпизоды в трех квадратах с короткими паузами между ними создают своеобразную разрядку текущего драматического накала, играя роль скерцозной части в общей драматургии произведения. При этом автор дает приписку для исполнителя – «свободная комбинация заданных звуков».

Пример № 3



*Свободная комбинация заданных звуков

Verilmiş səslərin sərbəst təşkili

Следующий за тем эпизод также является весьма интересным в творческом отношении для интерпретатора, так как он построен на аккордах – «гроздьях» (поэтическое название Р.Г.).

После этого в Сонате впервые появляется метрическое указание 3/16, тем самым, появляется ритмическая ячейка, однако вновь без указания тактовой черты. Маршеобразный ход начинает свое «шествие» с авторским указанием ***Allegro non troppo e tragico – poco a poco crescendo al Fine.*** Постепенно он развивается и набирает силу, чередуясь с руладными эпизодами на фоне скользящих квинт в левой руке. Авторское указание «зигзагообразное движение квинт по указанной схеме» вновь дает исполнителю алеаторическую возможность для интерпретации.

Данный эпизод можно рассматривать как разработочный, который естественно подводит к развернутой коде. Здесь движение уже идет октавными кластерами на ***fff***. Автор дает следующее указание: «Кластеры исполнять пальцами, с произвольным захватом всех возможных ступеней в заданном

пределе». Октавные кластеры «летают» по всей клавиатуре и в правой и в левой руке. Технически это требует большой силы и выносливости от исполнителя, но в то же время создает раздолье для его творческого самовыражения, тем более, что в левой идут алеаторические зигзагообразные скольжения октавами. **(См.: прил. на стр.149)**

Драматический накал доходит до своего пика на 26 стр. рукописи, где звучат кластеры, охватывающие уже самый верхний и самый нижний звуки клавиатуры. Они указаны автором стрелками вверх и вниз. Трагический характер Сонаты усиливается в данном эпизоде мотивами «марсия» - «плача – стенания», что передается в секундовых октавных спадах. Причем, характерно то, что динамические «вилочки» заключены автором в ребра нот. Наконец, октавные кластеры мощным потоком проходят сверху вниз через всю клавиатуру, в конце переходя в глиссандо.

Заключительный эпизод эмоционально на новом витке возвращает нас к маршеобразному эпизоду сонаты. Первоначальный паттерн - тетрахорд *gis – ais – cis – dis* по ходу развития сонаты видоизменился – трансформировался в *cis – dis – fis – gis*. Таким образом, приходим к выводу, что драматическое «действие» сонаты развивается по спирали, что также ассоциируется с мугамным развитием. **(См. прил. на стр. 150)**

Таким образом, исполнительский анализ некоторых произведений азербайджанских композиторов конца XX века показывает, насколько широк круг аспектов, которые стоят на повестке дня наших музыкантов. Все они идут в фарватере глобальных процессов, происходящих в музыкальной культуре. В их творчестве можно встретить самые различные примеры всех новых тенденций авангардной музыки.

Здесь и использование нестандартных ансамблей инструментов; сочетание европейских и народных азербайджанских инструментов; использование

подготовленного рояля (как сольно, так и в различных ансамблях); и применение серийной и сериальной музыки; додекафонии; электронной музыки; шумовых и сонористических приемов; использование приемов миметики и многое другое. Однако, при этом, во всех случаях корневая национальная основа органично вплетена в их творчество.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Azərbaycan dilində:

1. Dadaşzadə Z.A. “Biz də dğnyanın bir hissəsiyik”. B., Nurlan, 2004, 325 s.
2. Həşeynova A. «Fırəngiz Əli-zadə yaradıcılığında estetik və ğslub məcrası». «Musiqi Dğnyası» jur. № 1-2 /31, 2007, 90 s.

На русском языке:

3. Алекперова Н.И. «Эстетика музыкального творчества». Б., Азернешр, 1988, 35 с.
4. Ансерме Э. «Беседы о музыке». Л., Музыка, 1976 г.
5. Арановский М.Г. «Симфонические искания. Проблема жанра симфонизма в современной музыке 1960-1975 годов». Л.; Сов. Композитор, 1979, 53 с.
6. Асафьев Б.В. «Избранные труды». т.4, изд. АН СССР, М., 1955 г., 64-65 с.
7. Барский Вл. «Фарадж Караев. Genug or not genug...».Сб.статей «Музыка из бывшего СССР». вып.1, М., Композитор, 1994, 178 с.
8. Бонфельд М. «Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки». Жур. «Musiqi Dğnyası», № 3-4/25, 2005, 109 с.
9. Волков С.О. «О формировании представлений в образно-художественном мышлении современного музыканта - исполнителя» // Вопросы теории и эстетики музыки, Л.: Музыка, 1972, вып. 11
10. «Вопросы музыкально - исполнительского искусства».Ред. Николаев А.А, М., Музыка, 1967, вып.2, 71 с.
11. «Вопросы фортепианного исполнительства». вып.4, ред. Соколов М. Г., М., Музыка, 1976

12. Гаджибеков У. «Основы азербайджанской народной музыки». Б., Язычы, 1965, 9с.
13. Гасанова Р. Т. «Новая модель катарсиса». Б., Элм, 2006, 44 с.
14. Грубер Р.И. История музыкальной культуры: том 1, М.- Л., Гос.Муз.Изд-во, 1941, 533-534 с.
15. Гумилев Л.Н. «Тысячелетия вокруг Каспия». Б., Азернешр, 1991, 307 с.
16. Гусейнова А. Сеидов Т. «Ф. Бадалбейли» Статьи. Материалы. Б.: Исмаил НПМ, 1997, 18 с.
17. Дидро Д. «Парадокс об актере». пер. К. Державина, Л, Искусство, 1938, 81с.
18. Дубинец Е.А. «Знаки звуков.О современной музыкальной нотации». К., Гамаюн, 1999, 5 с.
19. Екимовский В.Е. «Метаморфозы стиля». Интервью, данное А. Амраховой Жур. «М-D» № 3-4 / 2004 43-46 с.
20. Ивашкин А.В., Хитрук А.Ф.«Пьесы Американских композиторов XX века для фортепиано». М., Музыка, 1991 5 с.
21. «Караев Кара». Ред Карагичевой Л.В., М., Сов. Композитор, 1978, 149 с.
22. Кочнев Ю. «Музыкальное произведение и интерпретация». Жур. «Советская музыка», М., № 12, 1969, 56 с.
23. Крымский А. Е «Низами и его современники». Б., Елм, 1981, 485 с.
24. Мацкин А.П. «На темы Гоголя». М., Искусство, 1984, 374 с.
25. Минкин Л. «II Фортепианный концерт Р.Щедрина». Сб. «О музыке». М., Сов. Композитор, 1980, 108 с.
26. Музыка XX века. Московский форум / МГК им. Чайковского. Вып. 25 Холопова В.Н. «Параметр экспрессии в музыкальном языке С. Губайдулиной» М., 1999, 154 с.

27. Музыкальный энциклопедический словарь под ред. Г.В. Келдыша изд. Сов. Композитор, М., 1990, 530 с.
28. Нестьев И.В. «Б. Барток». М., Музыка, 1969, 538 с.
29. Рзаева Х. Н. «Проблема авторского текста в исполнительской практике современных азербайджанских пианистов». Автореферат дисс. канд. Искусствоведения, Б., 2007, 15 с.
30. Сеидов Т.А. «Азербайджанская фортепианная культура XX века». Б., Азернешр, 2006, 156-157 с.
31. Скребков С.С. «Художественный принцип музыкальных стилей». М.:, Музгиз, 1957, 13с.
32. Советский Энциклопедический Словарь, М. «Советская Энциклопедия», 1980, 1312с.
33. Уэйд - Мэтьюз М., У.Томпсон «Классическая музыка». Большая Иллюстрированная энциклопедия, М., Эксмо, 2008, 474 с.
34. Фархадова Р. «Фарадж Караев». Сб. Музыка республик Закавказья, Тбилиси, Хеловнеба, 1975г. 334 стр.
35. Холопов Ю. В. «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века». Жур. «Musiqi Dğnyası» № 3-4/17, 2003, 34-35 с.
36. Шнеерсон Г. «О музыке живой и мертвой». Изд. 2, М., Музыка, 1964, 136-137 с.

На иностранном языке:

37. Nordic Journal of Music Therapy 12/1 2003, 215 p.

ФОТОГРАФИЯ

ПРИЛОЖЕНИЯ



Джаваншир Кулиев
«Семь пьес с интерлюдиями в ладах мугама»

4. SHUSHTER

Moderato $\text{♩} = 70$

The musical score for '4. SHUSHTER' is written for piano. It begins with a tempo marking of 'Moderato' and a metronome indication of 70 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system includes a 'sub. p' (subito piano) marking. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with a mezzo-forte (mf) dynamic, a piano (p) dynamic, and an 'attacca' instruction.

«ЧЕШМЕ»

№ 1

Presto e energico

№2

The image displays three systems of handwritten musical notation, likely for a piano or organ. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a grand staff (treble and bass clefs), and a bottom staff with a bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

- System 1:** The top staff features a series of chords, each marked with a '3' (triplets) and a 'b' (flat). The middle staff has a single note with a 'b' and a '3' (triplets). The bottom staff has a single note with a 'b' and a '3' (triplets).
- System 2:** The top staff continues the chordal texture with '3' and 'b' markings. The middle staff has a single note with a 'b' and a '3' (triplets). The bottom staff has a single note with a 'b' and a '3' (triplets).
- System 3:** The top staff continues the chordal texture with '3' and 'b' markings. The middle staff has a single note with a 'b' and a '3' (triplets). The bottom staff has a single note with a 'b' and a '3' (triplets).

Handwritten musical score for a piece in G major, featuring a single melodic line on a grand staff. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "longa", "agitato", "poco", "pp", "longa", "dim.", and "ritenuto". The piece concludes with a double bar line and a final "pp" marking.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note accompaniment, while the left hand (bass clef) plays a melody. The melody is composed of eighth notes, often beamed in pairs, with occasional triplets indicated by a '3' over the notes. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature change box. The subsequent systems continue the piece, with the key signature change box appearing again in the third system. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

8

8

8

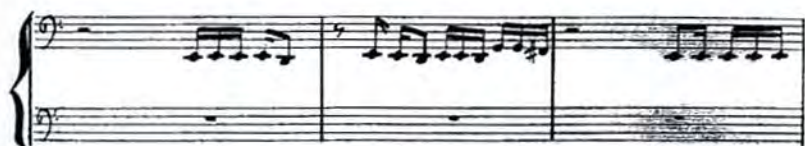
Prestissimo

ad lib.

ad lib.

165

Allegretto e frescamente 7.





Handwritten musical score for a piano piece, featuring a treble and bass staff system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

The score is organized into four systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The first system shows a treble staff with a series of notes and a bass staff with a series of notes and rests. The second system features a treble staff with a series of notes and a bass staff with a series of notes and rests. The third system shows a treble staff with a series of notes and a bass staff with a series of notes and rests. The fourth system features a treble staff with a series of notes and a bass staff with a series of notes and rests.

Key features of the notation include:

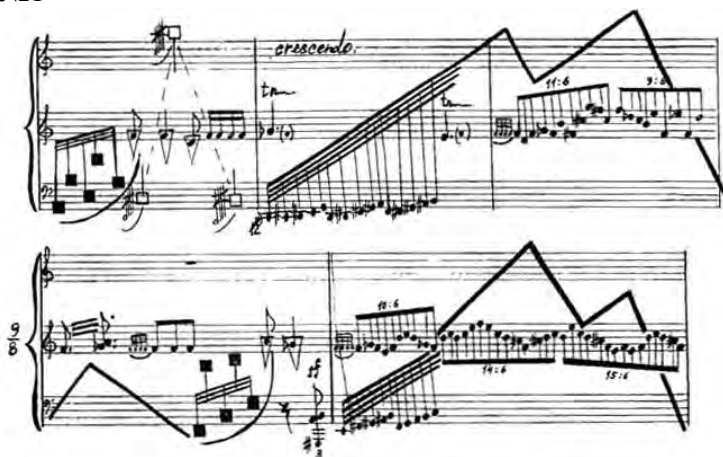
- Notes:** Various note values are used, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes.
- Rests:** Rests are used to indicate periods of silence, with some marked with a fermata.
- Dynamic Markings:** The notation includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).
- Articulation:** The notation includes articulation marks such as accents and slurs.



alla nykiana.

[illegible]

№1



№ 2



Handwritten musical score for three systems of piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system begins with a forte dynamic marking (*f*) and the word *Perido.* below the bass staff. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. The second and third systems also feature a forte dynamic marking (*f*) at the beginning of their respective staves. The handwriting is in ink on aged paper, with some corrections and ties visible throughout the score.

«Лепестки жасмина»

№ 1

I

Lento - poco a poco accel. e poco a poco sost. al tempo Lento.
senza ritmo e rubato.

pp *repet. irregolare.* *ma a poco accel.* *sust.* *accel.* *al fortissimo* *rit.* *sust.* *accel.* *with accel. al fortissimo*

Adagio recitativo (ad bl.)

mp legato
doloroso

più mosso
staccato
mf

a tempo
mp legato

più mosso
a tempo
espresso

staccato
espressivo

Handwritten musical score for piano and voice. The score is written on three systems of staves. The first system shows a piano introduction with complex chordal textures. The second system includes a vocal entry marked "Sv's" and a tempo change to "a tempo". The third system continues the piano accompaniment and vocal line, ending with a wavy line indicating a fade-out or sustained sound. The notation is highly detailed, with many slurs, ties, and dynamic markings.

Key markings and features include:

- Tempo:** *a tempo*
- Dynamic/Performance:** *(piu sweet)*, *Sv's*
- Notation:** Complex piano textures with many slurs and ties, and a vocal line with various intervals and notes.

Andante rigorezo.

The musical score is written on three systems of staves. The first system includes a piano (ppp) marking and various rhythmic markings such as $f=3$, $f=4$, $f=5$, $f=6$, $f=7$, $f=8$, $f=9$, and $f=10$. The second system continues the notation with similar rhythmic markings. The third system also features these markings, including $f=3$, $f=4$, $f=5$, $f=6$, $f=7$, $f=8$, $f=9$, and $f=10$. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, suggesting a highly technical piece.

Fantastico zeffireso.

3x's

ppp dolce e sinuosa.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system is marked '3x's' and includes the instruction 'ppp dolce e sinuosa.' The notation is in 6/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the second system, and then to one flat (Bb) in the third system. The score is written in a clear, handwritten style with some corrections and markings.

Allegretto agitato.

Handwritten musical score for the first system of "Allegretto agitato." The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure is marked with a "p" (piano). The second measure is marked with "poco a poco cresc." (poco a poco crescendo). The third measure is marked with "agitato" (agitated). The system is divided into four measures, each with a bracket above it labeled "3x's", "5x's", "4x's", and "3x's" respectively. The first measure has a bracket above it labeled "3x's".

Handwritten musical score for the second system of "Allegretto agitato." The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure is marked with a "p" (piano). The second measure is marked with "poco a poco cresc." (poco a poco crescendo). The third measure is marked with "agitato" (agitated). The system is divided into four measures, each with a bracket above it labeled "3x's", "5x's", "4x's", and "3x's" respectively. The first measure has a bracket above it labeled "3x's".

Handwritten musical score for the third system of "Allegretto agitato." The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure is marked with a "p" (piano). The second measure is marked with "poco a poco cresc." (poco a poco crescendo). The third measure is marked with "agitato" (agitated). The system is divided into four measures, each with a bracket above it labeled "3x's", "5x's", "4x's", and "3x's" respectively. The first measure has a bracket above it labeled "3x's".

Handwritten musical score for the fourth system of "Allegretto agitato." The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure is marked with a "p" (piano). The second measure is marked with "poco a poco cresc." (poco a poco crescendo). The third measure is marked with "agitato" (agitated). The system is divided into four measures, each with a bracket above it labeled "3x's", "5x's", "4x's", and "3x's" respectively. The first measure has a bracket above it labeled "3x's".

«СОНАТА»

№ 1

Rubato, come pietta.

espressivo molto.

molto rubato.

2) КЛАСТЕР В ВЕРХНЕМ РЕГИСТРЕ - Zil-cluster
 ** КЛАСТЕР В БИКАХ - Bzm-cluster
 *** КЛАСТЕР В СРЕДНЕМ РЕГИСТРЕ - Dam-cluster



СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово

Глава I. ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА.

- 1.1. Новые тенденции и влияние нововенской школы на развитие авангардной музыки в Азербайджане
- 1.2 Воздействие техники письма на интерпретацию музыкального текста
- 1.3 Творческая сопричастность - качественное обновление традиций исполнительской интерпретации

Глава II. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОВРЕМЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ.

- 2.1. Особенности подготовленного рояля в творчестве Фараджа Караева
- 2.2. Своеобразие современных и традиционных форм передачи образно-звукового материала в фортепианных пьесах Фирангиз Али-заде и Джаваншира Кулиева
- 2.3. Современные способы реализации народно-обрядовых традиций в фортепианное творчество Рахили Гасановой

Список использованной литературы

Нотография

Контактные номера:

+99455 6233997

+99477 4404097

+99412 5643997

e-mail: mayasadigzadeh@yahoo.com

Подписано к печати: 16.06.2012.
Формат 60x84 1/16. Гарнитура Times.
Объем 9 п.л. Тираж 200. Заказ №75.

Издательско-полиграфический центр «Мутарджим»

Баку, ул. Расула Рзы, 125
тел./факс (99412) 596 21 44
e-mail: mutarjim@mail.ru.