

ТАРЛАН СЕИДОВ

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ  
ФОРТЕПИАННАЯ  
КУЛЬТУРА XX ВЕКА

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА  
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

---

**ТАРЛАН СЕИДОВ**

**АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ  
ФОРТЕПИАННАЯ  
КУЛЬТУРА XX ВЕКА:  
ПЕДАГОГИКА,  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И  
КОМПОЗИТОРСКОЕ  
ТВОРЧЕСТВО**

Утверждено и рекомендовано к изданию решением  
Учёного совета Бакинской музыкальной академии  
(протокол № 4 от 28 декабря 2005 года)

Азербайджанское государственное издательство

Баку – 2006

**ВВС: 49.5**  
**С-28**

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

**Фархад Бадалбейли**

народный артист СССР и Азербайджанской Республики, профессор

**Рамиз Зохранов**

заслуженный деятель искусств Азербайджанской Республики,  
доктор искусствоведения, профессор

**Гюльназ Абдуллазаде**

доктор философских наук, профессор

НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР:

**Земфира Сафарова**

заслуженный деятель искусств и заслуженный деятель науки  
Азербайджанской Республики доктор искусствоведения,  
профессор

**С - 1 Сеидов Тарлан Мир Ашраф оглу.**

**Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество.** Баку: Азернешр, 2006, 272 стр.

Монография профессора Сеидова Тарлана Мир Ашраф оглу «*Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество*» является актуальным и ценным исследованием. В нём, наряду с широтой охвата фактологического материала, тщательному, подробному и серьёзному анализу подвергнуты явления фортепианной культуры Азербайджана в их исторической ретроспективе, взаимосвязи и взаимообусловленности. Столь многоаспектное и глубокое теоретическое осмысление национальной фортепианной культуры в свете тесной взаимосвязи всех её компонентов представлено в отечественной музыковедческой литературе впервые.

Практическая значимость монографии определяется возможностью использования её в соответствующих разделах курсов музыкальных вузов по истории музыки, истории фортепианного исполнительства, методике обучения игре на фортепиано, в качестве учебного материала для учащихся музыкальных школ и методических семинаров педагогов. Материалы настоящей работы могут быть также использованы в концертной практике пианистов и в дальнейших научных исследованиях музыковедов.

Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся вопросами развития современной музыкальной культуры Азербайджана.

4905000000 06  
М - 651(07)2006

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
I ГЛАВА. АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ КУЛЬТУРА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА. ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ УЗЕИРА ГАЖИБЕКОВА В ФОРМИРОВАНИИ ФОРТЕПИАННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ТВОРЧЕСТВА.....	9
II ГЛАВА. ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА (1950 – 1970). ВЕДУЩИЕ ПИАНИСТЫ-ПЕДАГОГИ И ИХ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ.....	41
2.1. Активное формирование пианистического искусства .....	41
2.2. Основоположники азербайджанской фортепианной педагогики...44	44
2.2.1. Выдающийся педагог и просветитель. Г.Г.Шароев и его методические принципы .....	44
2.2.2. Пианистическая школа М.Р.Бреннера .....	51
2.2.3. Педагогическая деятельность К.К.Сафаралиевой и ее роль в создании национального фортепианного репертуара .....	59
2.3. Представители второго поколения азербайджанской фортепианной школы (Р.Атакишиев, Н.Усубова, Ф.Кулиева, Э.Назирова) .....	62
III ГЛАВА. ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 50-х и 60-х ГОДОВ. КАРА КАРАЕВ, ДЖЕВДЕТ ГАДЖИЕВ, ФИКРЕТ АМИРОВ И ИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛИ.....	78
3.1. Произведения для фортепиано соло.....	79
3.1.1. Циклы прелюдий и вариаций.....	79
3.1.2. Полифонические циклы.....	87
3.1.3. Отдельные пьесы.....	90
3.1.4. Циклы пьес для детей и юношества.....	93
3.1.5. Сонаты и сонатины.....	100
3.2. Произведения для фортепиано с оркестром.....	117

IV ГЛАВА. ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА	
70 – 90-х ГОДОВ. РОЛЬ ФАРХАДА БАДАЛБЕЙЛИ В РАЗВИТИИ	
И МЕЖДУНАРОДНОМ ПРИЗНАНИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО	
ПИАНИЗМА .....	128
4.1. Расцвет азербайджанского фортепианно-исполнительского искусства.....	128
4.2. Деятельность фортепианного факультета Азербайджанской консерватории по подготовке кадров пианистов .....	132
4.2.1. Концертно-исполнительская практика: академические концерты и конкурсы .....	135
4.2.2. Педагогическая и концертмейстерская практика на базе школы-студии .....	143
4.2.3. Общественно-музыкальная деятельность.....	146
4.2.4. Разработка комплексных методов обучения.....	148
4.3. Педагогическое и исполнительское искусство видных пианистов (Э.Сафарова, Р.Кулиев, О.Абаскулиев, З.Адигезалзаде, Ф.Бадалбейли, Т.Махмудова и др.).....	152
4.4. Отличительные черты современного фортепианно-исполнительского искусства .....	176
V ГЛАВА. АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА 70 – 90-х	
ГОДОВ. НОВЫЕ ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ.....	180
5.1. Пьесы и циклы миниатюр .....	181
5.2. Сонаты и сонатины .....	213
5.3. Концерты .....	226
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	249
ЛИТЕРАТУРА.....	263

*Посвящается  
120-летию со дня рождения великого классика  
азербайджанского музыкального искусства  
Узеира Гаджибекова и 85-летию основанной  
им Бакинской музыкальной академии*

## **ВВЕДЕНИЕ**

Истоки азербайджанской фортепианной культуры берут свое начало с конца XIX века. За исторически короткий срок она прошла путь интенсивного развития, достигнув высот современного музыкального искусства.

В творчестве азербайджанских композиторов фортепианная музыка стала лабораторией смелых поисков, экспериментов и новых решений, творческого освоения лучших традиций европейской музыки. За сравнительно небольшой срок существования азербайджанская музыка прошла плодотворный путь эволюции в интонационном строе, гармонии, ритмике, формообразовании, фактуре и других составных частях стиля.

Эволюционное восхождение в фортепианной музыке не только тесно связано, но во многом и обусловлено успехами исполнительской культуры, деятельностью крупнейших азербайджанских пианистов – педагогов и исполнителей. Современные достижения фортепианно-исполнительской школы, безусловно, являются результатом высокого уровня фортепианной педагогики.

К настоящему моменту Азербайджанская Республика имеет зрелую фортепианную школу, обладающую прогрессивными традициями, яркими концертными пианистами и солидным педагогическим потенциалом, широкой и стабильной системой подготовки высококвалифицированных кадров, авторитетными концертными организациями. Все эти достижения фортепианной культуры обуславливают актуальность изучения указанных компонентов национальной фортепианной культуры в процессе их становления и роста, совершенствования и взаимодействия.

Несмотря на то, что в настоящее время азербайджанская фортепианная культура во многом определяет характер и направленность поисков современной национальной музыкальной культуры, имеющаяся литература по данному вопросу представлена всего лишь двумя работами. Первая из них имеет обзорный характер. В исследовании Ф.Халиловой «Очерки истории азербайджанской фортепианной культуры» (1969), предпринимается попытка «дать о б щ у ю (разрядка наша – Т.С.) картину современной азербайджанской фортепианной культуры, выделив наиболее важные моменты ее эволюции» [384, 3]. В работе

же Л.Абаскулиевой – «Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной фортепианной культуры» (2005) – из трех составных частей фортепианной культуры: композиторского творчества, педагогики и исполнительства – исследуется в основном первая. Автор пишет: «Концентрируя внимание на тех произведениях, которые с нашей точки зрения являются этапными и наиболее значительными, ставится задача выявления закономерностей эволюции фортепианного творчества в русле: а) совершенствования и развития стиля; б) обогащения и разнообразия фактуры; в) органической связи фортепианного письма с национальными традициями; г) творческого преломления жанровых и стилевых особенностей в фортепианных произведениях азербайджанских композиторов разных поколений» [72, 3].

Обзор национальной фортепианной музыки на основе отобранных по стилевым свойствам наиболее высокохудожественных сочинений не только сольной, но и порой ансамблевой, оркестровой литературы, а также партии фортепианного сопровождения дан в исследовании Л.Рзаевой [335].

Сведения по избранной нами теме имеются также в сборнике статей о ведущих азербайджанских пианистах [145] и в работах О.Абаскулиева [71], З.Адигезалзаде [88], З.Алиевой [101], Л.Алиевой [102], С.Ашумовой [121], Ф.Бадалбейли [20; 304], А.Замановой [224], Н.Ибрагимовой [237], А.Маиловой [288], Г.Сафаровой [342].

Различные аспекты этой проблемы освещены в монографических работах, посвященных творчеству крупнейших азербайджанских композиторов А.Зейналлы [297], К.Караева [251], Д.Гаджиева [308; 369], Ф.Амирова [99; 399], Т.Кулиева [259], А.Меликова [91], В.Адигезалова [406], А.Рзаева [258] А.Ализаде [368] и других.

Много ценных наблюдений для нашей работы содержится и в литературе по сходным проблемам музыкальной культуры других стран и их регионов – Белоруссии [119; 150], Сибири и Дальнего Востока [218], Харькова [271], Карелии [327], Таджикистана [326], Киргизии и Казахстана [374], Латвии [350], Словакии [323], Кубы [309], Вьетнама [395].

Недостаточная разработанность интересующей нас темы обусловлена рядом факторов, в числе которых её несомненная сложность, выражающаяся, в частности, совмещением различных тенденций, а также тем, что эти тенденции постоянно эволюционируют. Попытка исследования современных художественных течений, их направленности и логики, на наш взгляд, представляет собой значительный научный интерес.

Основной целью автор монографии выдвигает определение в исторической ретроспективе общих закономерностей формирования и эволюции форте-

пианной культуры Азербайджана XX века, выявление основных этапов и динамики ее развития.

Исходя из этой цели, поставлены следующие задачи:

- обзор и отражение целостной панорамы развития фортепианной педагогики, исполнительства и композиторского фортепианного творчества в Азербайджане на основе исследования значительного фактологического материала;
- выявление наиболее значительных тенденций в развитии фортепианной культуры Азербайджана, что определило ряд следующих более частных задач, а именно:
  - рассмотрение основных стадий развития фортепианного образования, его отличительных особенностей;
  - анализ творческой деятельности наиболее значительных, крупных профессиональных пианистов – исполнителей и педагогов;
  - выявление основных положений педагогики, её методических принципов, репертуарной политики, характерных для современного профессионального образования Азербайджана;
  - анализ фортепианных сочинений всех жанров азербайджанских композиторов с точки зрения их образного содержания, стилистических и структурных особенностей, выразительных средств и приемов письма, систематизация сочинений, созданных на протяжении каждого из рассматриваемых исторических периодов;
  - раскрытие связей азербайджанской фортепианной музыки с национальным музыкальным фольклором и творчеством выдающихся композиторов в прошлом и настоящем;
  - рассмотрение пианистических средств изложения, вопросов исполнительской интерпретации, методических целей в ряде фортепианных сочинений различных жанров, опираясь на исполнительский и педагогический опыт виднейших пианистов.

На основе проведенного анализа автор стремился доказать, что фортепианная культура Азербайджана, активно постигая профессиональный опыт русского и западноевропейского музыкального искусства, в то же время неразрывно связана с традиционным отечественным наследием, демонстрируя качественно новую ступень формирования национального музыкального творчества.

Данная работа представляет по существу первый опыт аналитического и исторического обобщающе-системного исследования, основанного на комплексном подходе к изучению всех составляющих фортепианной культуры Азербайджана – фортепианной педагогики, исполнительства и композиторского творчества.

В процессе рассмотрения эволюции ключевых слагаемых фортепианного искусства раскрывается генезис фортепианной педагогики и исполнительства, впервые в отечественном музыковедении анализируется ряд фортепианных произведений азербайджанских композиторов. Также впервые анализируется и оценивается с позиций исторической значимости творческая деятельность многих азербайджанских пианистов.

Информационной базой при работе над монографией послужили личные архивы деятелей музыкального искусства Азербайджана, периодическая печать, рукописные и изданные музыкальные произведения, концерты пианистов и звукозаписи их выступлений, работы музыковедов и подготовленные пианистами методические разработки вопросов исполнения ряда фортепианных произведений, материалы бесед с композиторами и пианистами, воспоминания лиц, непосредственно связанных с фортепианной культурой республики. Несомненную пользу принесли годы учебы и работа автора ассистентом в классе М.Бреннера, ряд консультаций, полученных в школьные годы у Г.Шароева и Р.Атакишиева. Много полезного автор почерпнул и во время общения с крупным методистом республики Л.Егоровой в качестве редактора её «Нового пособия для начального обучения игре на фортепиано» и К.Сафаралиевой в период совместной работы по составлению и научному редактированию готовившихся к изданию учебно-методических пособий и исследовательских статей.

Методологической основой в разработке поставленной темы избирается принцип историзма, который позволяет шире рассмотреть конкретные вопросы, касающиеся особенностей фортепианной культуры Азербайджана во взаимодействии педагогики, исполнительства и композиторского творчества. Вместе с тем, профиль исследования может быть определен как историко-теоретический, так как большое внимание уделяется всестороннему теоретическому анализу конкретных явлений.

**І ГЛАВА.**  
**АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ КУЛЬТУРА**  
**В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА. ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ**  
**УЗЕИРА ГАДЖИБЕКОВА В ФОРМИРОВАНИИ**  
**ФОРТЕПИАННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ТВОРЧЕСТВА**

Среди музыкальных инструментов европейского происхождения фортепиано более всего привлекало внимание любителей музыки в достаточно узком круге азербайджанской интеллигенции конца XIX – начала XX века. Домашнее музицирование на фортепиано, несмотря на любительский уровень исполнения и ограниченный репертуарный арсенал (в основном его составляли импровизации на мелодии различных азербайджанских народных песен, танцев, ашыгских напевов и т.д.) все больше набирало вес, приближаясь по определенным параметрам к концертному выступлению. Постепенное совершенствование этого импровизационного исполнительства впоследствии выдвинуло таких талантливых импровизаторов, как Кишвер Алиева [210, 41], Хадиджа Гаибова, Назире Шахмирза [210, 7] и другие. Среди них следует выделить роль Хадиджи Гаибовой, ставшей впоследствии создателем и руководителем Курсов восточной музыки, на которых кроме обучения музыкантов ставилась задача «исследовать, собирать и зафиксировать все лучшие мелодии [...] народов Азербайджана и всего Востока» [392]. Для популяризации музыки в городах и районах Азербайджана Х.Гаибова выступала также вместе с Курбаном Примовым, Х.Гаджар, Г.Сарабским и Р.Дараблинским в составе организованного тюркского концертного коллектива [239, 141].

Материалы периодической печати того времени свидетельствуют об оживлении культурной жизни, о приездах в Баку с концертами известных музыкальных коллективов и солистов: оркестра из Австрии под управлением Криша, знаменитого хора Д.Славянского, итальянских оперных певцов Дезире Арто, Мариино де Падилла, и пианистов Эмиля Зауэра, Иосифа Гофмана, Александра Боровского, композитора и пианиста Сергея Рахманинова и других музыкантов [89, 5].

Весомый вклад в концертную жизнь вносили и обосновавшиеся в Баку музыканты – певцы С.Лисенко и А.Риензи, пианистки А.Ермолаева и Н.Дедова, виолончелист П.Ларионов и др.

Важнейшим фактором, способствовавшим становлению и формированию национальной фортепианной культуры, была деятельность музыкантов по закладке фундамента профессионального обучения игре на фортепиано. Среди этих музыкантов, оставивших глубокий след в истории профессионального музыкального образования Азербайджана, необходимо выделить роль талантли-

вой пианистки Антонины Николаевны Ермолаевой. Выпускница Тифлисского музыкального училища по классу Г.И.Бетинга, она в 1892 году завершает Московскую консерваторию по классу профессора П.Ю.Шлёцера. «На выпускных испытаниях по специальности, получив оценку отлично, а по остальным – хорошо и очень хорошо, А.Н.Ермолаева была награждена малой серебряной медалью с правом получения Диплома на звание свободного художника» [88, 7].

Однокурсница гениальных композиторов и великих пианистов С.Рахманинова и А.Скрябина, А.Ермолаева застала время, которое вошло в историю музыкальной культуры как «последнее цветение» романтических стилей XIX века и «роста основных стилистических тенденций раннего XX века – импрессионистической, экспрессионистической» [191, 9]. По воспоминаниям А.Оссовского «В описываемые годы (имеется в виду период с 1889 по 1894, – Т.С.) Московская консерватория блистала целой плеядой незаурядных талантов. В ней учились композиторы-пианисты С.В.Рахманинов, А.Н.Скрябин, А.Н.Корещенко, А.Б.Гольденвейзер; пианисты К.Н.Игумнов, Л.А.Максимов, И.А.Левин, В.И.Буюкли; скрипач А.С.Печников. Многие ученические вечера и концерты бывали очень интересными, яркими; некоторые проходили с участием ученического оркестра под управлением В.И.Сафонова, в 1889 году ставшего директором Консерватории» [322, 374].

Свидетельством высокого профессионального уровня Ермолаевой оказалось её исполнение 17 марта 1892 года с ученическим симфоническим оркестром под руководством В.Сафонова первых двух частей Концерта соль минор К.Сен-Санса. Как указывается в фотокопии программы на этом «Концерте учащихся консерватории, в пользу их недостаточных товарищей» выступили также С.Рахманинов с первой частью своего фортепианного концерта фа-диез минор и А.Скрябин, исполнивший ми-бемоль-мажорный концерт Ф.Листа [141, 94].

Почувствовав назревшие предпосылки развития музыкального образования в Азербайджане, А.Ермолаева в 1895 году открывает в Баку первую в истории культурной жизни республики профессиональную частную музыкальную школу [210, 42]. В школе Ермолаевой сосредоточились лучшие педагогические силы города. Преподавание велось по классам фортепиано, скрипки, виолончели и пения. Школа стала также очагом концертной жизни: здесь систематически проводились ученические и педагогические концерты, был создан первый в Баку струнный квартет, устраивались циклы камерных вечеров.

4 апреля 1901 года А.Ермолаева обратилась с ходатайством в Главную дирекцию Императорского Русского Музыкального общества об организации Бакинского отделения ИРМО и при нем Музыкальных классов. Созданные на базе Первой частной музыкальной школы, Классы при Бакинском отделении

ИРМО были открыты 9 сентября 1901 года. Следует заметить, что фортепианное отделение на протяжении многих лет играет здесь ведущую роль. Так, в 1911-1912 учебном году из 289 учеников Музыкальных классов по классу фортепиано обучалось 196 человек, а в следующем, 1912-1913 учебном году контингент обучающихся на фортепиано достиг небывалой цифры – 340 из 617 учеников [264, 6-7]. Кроме того, фортепианная игра как обязательный предмет составляла основу обучения для учащихся других специальностей. Архивные материалы и отчеты бакинского отделения РМО позволяют восстановить преподавательский состав Музыкальных классов. Занятия велись под руководством А.Ермолаевой (она же до 1906 года и директор), её сестер – Елизаветы и Евгении Ермолаевых, Р.Л.Николаевой, О.А.Зайцевой и других.

С октября 1915 года Музыкальные классы возглавил приглашённый в Баку профессор Одесской консерватории пианист Я.А.Рыжинский (ученик Л.Годовского). Сразу же со всей энергией он приступил к перестройке структуры этого учебного заведения – через год Классы были преобразованы в Музыкальное училище. «Приход в 1919 году к руководству Музыкальным училищем эрудированного музыканта – преподавателя по классу фортепиано и гармонии Н.Д.Николаева, который долгое время (с 1890 по 1919 год) возглавлял Тифлисское музыкальное училище, внес в творческую жизнь учебного заведения некоторое оживление.

Предъявляя повышенные требования к подготовке исполнителей-профессионалов в руководимом им Музыкальном училище, Н.Д.Николаев пополняет педагогический состав заведения многими высококвалифицированными специалистами. Среди приглашенных преподавателей по фортепиано значатся Г.Г.Шароев, А.А.Александрова, Е.А.Доброхотова, Э.Л.Финкельштейн, Ц.И.Турич, Л.К.Трусов...» [89, 17].

Музыкальное училище осуществляло более глубокую и разностороннюю программу обучения фортепианному исполнительству, расширяло просветительскую и концертную деятельность, привлекая на свои вечера все большее количество слушателей, в том числе и азербайджанцев. Являясь первым очагом музыкально-профессионального образования в Азербайджане, Бакинское музыкальное училище сыграло значительную историческую роль в музыкальном образовании и эстетическом воспитании. Здесь будущие музыканты получали весьма солидную профессиональную подготовку.

Выдающаяся роль в создании системы профессионального музыкального образования в Азербайджане принадлежит Узеиру Гаджибекову. Именно по его инициативе 26 августа 1921 года была открыта Азербайджанская государственная консерватория. Основные теоретические аспекты, изложенные в «Докладной записке заведующего музыкальным подотделом искусств Наркомпроса

Узеира Гаджибекова о реорганизации Азгосконсерватории» (имеется в виду Народная консерватория, просуществовавшая немногим более года) от 25 мая 1921 года и подкрепленные его многолетней практической работой, дают право считать великого композитора, заложившего основы азербайджанской профессиональной музыки, и основоположником высшего музыкального образования в Азербайджане.

Следует напомнить, что открытие музыкального вуза совпало со временем, когда в Азербайджане развернулась горячая дискуссия, в ходе которой выявились две противоположные линии о путях развития азербайджанской музыкальной культуры. Последователи одной из тенденций выступали за неприкосновенность национальных творческих и исполнительских традиций. «Консерваторы» (особенно непримиримой среди них была знаменитый импровизатор на рояле Х.Гаибова) утверждали, что восточная музыкальная культура должна оставаться замкнутой и неприкосновенной от чуждых европейских влияний, для того, чтобы сохранить свою ценность и самобытность. Поистине удивительной представляется гибкость и прозорливость Узеира Гаджибекова, нашедшего способы в преодолении вековой инерции восприятия музыки и убежденно проводившего в жизнь идею о применении общеевропейских традиций в развитии самобытной восточной музыкальной культуры. В своей опубликованной в журнале «Искусство» (1921, № 1) программной статье «Музыкально-просветительские задачи Азербайджана» Узеир Гаджибеков одной из основных задач определил «музыкальное воспитание всего населения Азербайджана путем [...] открытия музыкальных учебных заведений» [158, 26], обучения «тому общемузыкальному искусству, которое развивалось веками и дало миру ряд гениальнейших творцов, [...] ибо произведения и творения их имеют мировое значение [...] и являются мощными двигателями развития человечества» [158, 27].

Нельзя не отметить тот факт, что в успешности процесса подготовки профессиональных музыкальных кадров Азербайджана большую роль сыграло активное участие в нём целой плеяды музыкантов, получивших отличное образование и воспитанных в лучших традициях русской классической музыкальной педагогики. Первым среди них достоин быть назван замечательный пианист, первый ректор Азербайджанской консерватории и руководитель фортепианного класса в 1921 – 1923 годах профессор Матвей Леонтьевич Пресман. Являясь воспитанником Московской консерватории, соучеником Рахманинова и Скрябина, учеником Н.С.Зверева и В.И.Сафонова, М.Л.Пресман претворял высокие традиции музыкального образования и воспитания, привитые ему этими замечательными фортепианными исполнителями и педагогами.

Видным пианистом был и другой ректор консерватории тех лет (1923 – 1928) – профессор Илья Семёнович Айсберг. Выпускник Петербургской консерватории по классам фортепиано К.К.Фан-Арка и композиции Н.А.Римского-Корсакова, Айсберг преподавал в Азербайджанской консерватории до 1934 года и оставил значительный след в музыкальном образовании как видный пианист и отличный методист. В частности ему принадлежит создание ряда обработок для фортепиано азербайджанских народных песен. Эти обработки легли в основу национального материала для обучения в фортепианных классах. Его многочисленные труды по проблемам пианистического искусства – «О постановке рук», «О естественной игре на фортепиано», «О современных методах работы в исполнительских классах», «О болезни рук», «Методика игры наизусть» и другие – значительно стимулировали научную и методическую мысль, заложили фундамент для дальнейшего развития методических принципов пианистической педагогики в Азербайджане.

В периодической печати тех лет сохранились сведения о концертной и педагогической деятельности И.Пресмана [239; 34, 125] и И.Айсберга [239; 99, 100, 108, 130, 139], а также их статьи о проблемах музыкальной культуры и образования (ряд статей Айсберга вышел под псевдонимом Ледогоров) [239; 51, 65, 68, 103, 117, 118].

Из зачинателей фортепианной культуры в Азербайджане следует выделить выпускника Петербургской консерватории Георгия Георгиевича Шароева (1890 – 1969). В начале XX века столичная консерватория России, овеянная живыми воспоминаниями о её основателе А.Г.Рубинштейне, гордая своими профессорами и воспитанниками, имела репутацию мирового музыкального центра. Во главе петербургской фортепианной школы стояла пианистка высокого мастерства и выдающийся педагог А.Н.Есипова, по классу которой Шароев в 1915 году и завершил свое вузовское образование. Получив основательную пианистическую подготовку, Г.Шароев проработал некоторое время в Тифлисском музыкальном техникуме. В 1919 году он переезжает в Баку для преподавания в Музыкальном техникуме по приглашению его директора пианиста Н.Д.Николаева. С этого времени пятьдесят лет своей жизни Шароев посвящает строительству музыкальной культуры республики. Замечательный музыкант ярко выраженного романтического склада, неповторимый пианист, обладавший особой певучестью звукоизвлечения и изумительным туше, вдохновенный интерпретатор произведений Листа, Рахманинова, Скрябина, А.Рубинштейна, Г.Шароев олицетворял в себе лучшие черты русской пианистической школы XX века.

Исполнительская деятельность Шароева [239, 22] не носила систематического характера. «Она чаще всего заключалась в отдельных выступлениях с

сольной и камерной программой, – пишет К.Сафаралиева. – Партнерами Георгия Георгиевича были скрипачи – С.Бретаницкий, У.Гольдштейн, М.Пальцев, А.Алиев, а также ряд певиц и певцов. С особой теплотой и гордостью вспоминал Г.Г.Шароев свои выступления в молодые годы в качестве аккомпаниатора замечательного певца И.В.Тартакова, а в более поздние годы известной певицы Нины Кошиц» [145, 28].

Широкий общественный резонанс всегда имели открытые академические вечера студентов класса Шароева [239; 40, 42, 101]. Они выходили за рамки учебного мероприятия, становились музыкальным событием. В своем отзыве, датированном 24 мая 1934 года, об одном из концертов класса Г.Г.Шароева Р.М.Глиэр пишет: «С большим интересом прослушал вечер пианисток, учениц класса профессора Г.Г.Шароева. Законченная техника, вдумчивое художественное исполнение пьес дает им право считать себя на уровне пианистов, оканчивающих столичные консерватории. Прекрасное сопровождение (партия 2-го фортепиано) говорит о большой музыкальности молодых пианисток» [Цит. по: 145, 28].

Обогатили концертную жизнь города и организованные Шароевым многочисленные тематические концерты, на которых его студентами и воспитанниками классов других педагогов прозвучали целиком оба тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, девять симфоний Бетховена в четырехручном переложении, фортепианные произведения А.Рубинштейна. Запомнились также вечера, посвященные фортепианному творчеству азербайджанских композиторов. Таким образом, концерты класса профессора Г.Г.Шароева становились не только творческими отчетами студентов консерватории, но приобретали также яркую просветительскую направленность, знакомя широкий круг слушателей с лучшими образцами классической музыки.

И все же при всей широте интересов основным полем действия Шароева оставалась фортепианная педагогика (методические принципы Г.Г.Шароева, а также М.Р.Бреннера и К.К.Сафаралиевой будут рассмотрены во II главе настоящего исследования). Чуткий мастер в деле открытия талантов, он воспитывает все новых и новых пианистов, в том числе В.Апресова и Е.Крамера, которые в 1937 году на проходившем в Москве Третьем всесоюзном конкурсе пианистов были удостоены почетных дипломов.

Особая роль принадлежит Г.Г.Шароеву в формировании творческого облика К.Караева в годы его учебы (1930 – 1935) на рабфаке при Азгосконсерватории. Молодой музыкант получил в классе профессора хорошую пианистическую подготовку. Воздействие учителя проявлялось и в постижении музыкальной стилистики, формы, структуры изучаемых произведений, что, несомненно, в совокупности с отличной пианистической подготовкой отразилось в творче-

стве будущего композитора, в частности в кристаллизации собственного фортепианного стиля.

Среди бывших учеников Шароева и видные музыковеды республики – Д.Данилов, Э.Никомарова, И.Абезгауз, в которых их учитель воспитывал наблюдательность, вдумчивость, способность к анализу и обобщению воспринимаемого музыкального материала.

В 1931 году класс профессора Г.Г.Шароева заканчивает Койкеб Сафаралиева – первая азербайджанская пианистка, получившая высшее профессиональное музыкальное образование в республике.

О широте творческих интересов Шароева свидетельствуют многочисленные критические статьи и рецензии, посвященные фортепианной, камерно-ансамблевой, симфонической музыке и практически всем новым постановкам оперного театра. Критические работы Шароева были опубликованы в газете «Бакинский рабочий», корреспондентом которой он состоял с 1924 по 1933 год. В этих статьях Шароев в доступной для широкого круга любителей музыки форме изложил свои взгляды на композиторское и музыкально-исполнительское творчество. В рассматриваемый период выходит и написанная в соавторстве с Д.Даниловым работа: «Героическая опера «Кер-оглы» Узеира Гаджибекова», опубликованная в «Известиях Академии наук Азербайджанской ССР» (№ 9, 1945).

Узеира Гаджибекова заботила проблема создания национального репертуара для обучения музыкантов-исполнителей, в частности пианистов. Он возлагает на Г.Г.Шароева, возглавлявшего фортепианную кафедру, почетную обязанность формирования художественно-педагогического репертуара на азербайджанскую тематику. С поразительной энергией Шароев собирал материал, утверждал тематический план, организовывал консультации для композиторов, редактировал и подготавливал к изданию произведения, прочно вошедшие в исполнительскую и педагогическую практику.

Под руководством Г.Г.Шароева был создан ряд транскрипций для фортепиано и инструментальных ансамблей с участием фортепиано, среди которых транскрипции оперы «Кероглу» (авторы Г.Бурштейн и Б.Зейдман), музыкальной комедии «Аршин мал алан» (Н.Карницкая). В числе авторов фортепианных произведений были и его ученики по классу специального фортепиано Е.Перевертайло (пять фортепианных этюдов на темы азербайджанской народной музыки), В.Апресов (транскрипции пьес «Яхшы йол» и «Джанги» Узеира Гаджибекова).

В предисловии к изданию «Фантазии на темы из оперы Узеира Гаджибекова «Кер-оглы» Г.Г.Шароев пишет о работе фортепианной кафедры, приступившей «к разрешению неотложной задачи – составлению инструментально-

художественно-педагогической и концертной литературы на основе использования народного песнетворчества и избранных произведений азербайджанской оперной классики в форме транскрипций. В транскрипциях используются виртуозные приемы величайших мастеров этого вида искусства при условии сохранения ладоворитмической структуры и оригинальности колорита азербайджанской музыки» [400, 3]. Как становится очевидным из вышеприведенной цитаты, основная цель данных транскрипций заключалась, во-первых, в расширении педагогического репертуара, что представляло особую актуальность в исследуемый период, а во-вторых, составлении концертной литературы. Первая задача была реализована в небольших по масштабу пьесах, написанных на основе песенного и танцевального фольклора, вторая – в более крупных произведениях (например, в фантазиях), базирующихся на материале, заимствованном из композиторского творчества.

Остановимся несколько подробнее на транскрипциях образцов народно-музыкального творчества. Значение их выходит далеко за рамки инструктивной литературы для начинающих музыкантов. Авторы первых транскрипций – обработок народных песен и танцев – Узеир Гаджибеков и Муслим Магомаев преследовали такие основополагающие для периода становления профессионального музыкального искусства Азербайджана цели, как собирание, публикацию и популяризацию фольклорных образцов – с одной стороны, а с другой – приобщение национального слушателя к фортепиано и зарождение интереса к европейской фортепианной культуре.

Именно поэтому трудно переоценить значение изданного в 1927 году Узеиром Гаджибековым и Муслимом Магомаевым сборника «Азербайджанские тюркские народные песни», являющегося первым образцом обработок народных песен для голоса с фортепиано. В данном сборнике, а также в детских пьесах, написанных в народных ладах, Узеир Гаджибеков вырабатывает творческие принципы подхода композитора к фольклорному богатству и, что особенно важно в ракурсе исследуемой темы, намечает пути к закладыванию фундамента национально-своеобразного пианистического стиля. Пожалуй, самым характерным признаком этого стиля явилась имитация на фортепиано звучания народных инструментов, породившая такие специфические приемы фортепианного письма, как «ударность», красочно-колористическая трактовка инструмента, раскрытые в рамках беспедального письма. Все дальнейшее развитие фортепианной музыки в Азербайджане подтвердило органичность и жизнеспособность выработанных Узеиром Гаджибековым принципов. Намеченные в произведениях Гаджибекова тенденции получили яркое воплощение на более позднем этапе развития фортепианной музыки в творчестве А.Зейналлы, Ф.Амирова, Т.Кулиева, Э.Назировой и др. Резюмируя, еще раз подчеркнем не-

преходящее историческое значение произведений Узеира Гаджибекова в процессе формирования самобытного облика фортепианной музыки Азербайджана.

Таким образом, 20-е годы для фортепианной культуры можно назвать годами подготовки. Разностороннее развитие музыкальной культуры этого периода и подготовило появление к началу следующего десятилетия первых ростков национальной фортепианной музыки.

В 30-е годы продолжается работа по воспитанию кадров пианистов. Здесь следует выделить роль замечательного педагога и пианиста Майора Рафаиловича Бреннера (1906 – 1973). Именно с его помощью национальная фортепианная школа в будущем заявит о себе в полный голос, получит права гражданства не только на всесоюзном, но и международном уровне.

М.Бреннер – представитель школы профессора Ленинградской консерватории Леонида Владимировича Николаева, в классе которого учились такие выдающиеся музыканты, как Д.Шостакович, В.Софроницкий, М.Юдина, П.Серебряков и многие другие. Высоко ценил Л.Николаев и М.Бреннера. «Мой ученик М.Бреннер, – писал он в своем отзыве еще в 1929 году, – является пианистом, выдающимся по талантливости. Он представляет собой и блестящего солиста-виртуоза, и прекрасного ансамблиста, и аккомпаниатора» (подлинник отзыва хранится у автора монографии). Как показало время, – и отличного педагога, творчески развивающего в Азербайджане принципы петербургской пианистической школы.

В столицу Азербайджана М.Бреннер был приглашен в 1935 году Узеиром Гаджибековым как педагог консерватории по классу специального фортепиано. Однако диапазон его деятельности оказался куда шире: с первых шагов он стал одним из тех, кто закладывал фундамент нашей национальной фортепианной культуры во всех аспектах этого понятия. Начать хотя бы с того, что выступления артиста яркой краской вписались в чрезвычайно богатую панораму концертной жизни Баку того времени.

Бреннер был отлично подготовлен для самостоятельной концертной деятельности. К моменту завершения консерваторского курса он накопил весьма обширный и достаточно разнообразный репертуар. Основу этого репертуара (в соответствии с общим педагогическим направлением николаевского класса) составили произведения Баха и Листа. Бреннер играл, в частности, многие прелюдии и фуги Баха, его Хроматическую фантазию и фугу в транскрипции Бузони. Из сочинений Листа можно упомянуть оба концерта, Мефисто-вальс, Сонет Петрарки № 123, Погребальное шествие, этюды; кроме того, Бреннер с блеском исполнял знаменитые листовские фантазии на темы моцартовских опер «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро», обработки («Пляска смерти» Сен-Санса). К этому следует добавить сонаты Скарлатти, Пятый концерт Бетховена,

многочисленные пьесы Шопена (Баллада соль минор, Скерцо № 1 и № 2, Баркарола, ноктюрны, этюды, вальсы, Полонез Ля-бемоль мажор и др.).

Насколько можно судить по отзывам того времени, Бреннер не миновал типичной болезни «молодости» – увлечения виртуозной стороной игры. Ему приходилось слышать в свой адрес и такие критические замечания: «У Бреннера виртуозная техника, но несколько тяжеловатый тон»; «...пианист Бреннер, еще не уравновесивший виртуозную и музыкальную сторону исполнения и явно отдающий предпочтение первой»; «Молодой пианист Бреннер хорошо себя зарекомендовал в отношении четкости и ровности игры. Технические его достижения значительны, ритмическая выдержанность доходит до механичности – правда, не в ущерб звуковому разнообразию» [Цит. по: 145, 36].

Пресса и специалисты чрезвычайно высоко оценивали Бреннера-концертанта уже в те далекие 30-е годы. Приведем отрывки еще из двух рецензий того времени: «Заслуженный успех выпал на долю выступавшего в концертах Бреннера – молодого еще пианиста, но прекрасно владеющего инструментом. Бетховена, Листа и Скрябина он исполняет мастерски и захватывающе»; «Произведения этих композиторов (Шопена, Листа – Т.С.) прозвучали в исполнении Бреннера с исключительным подъемом, темпераментом и силой, захватившими слушателей» [Цит. по: 145, 36].

И в дальнейшем на виртуозные особенности игры Бреннера неоднократно указывали специалисты, и в том числе К.Н.Игумнов («пианист большого виртуозного размаха»), Я.В.Флиер («Пианист с замечательной школой, яркой виртуозностью и большой музыкальной эрудицией»), Э.Г.Гилельс («Бреннер – превосходный пианист и виртуоз») [Цит. по: 145, 36]. Однако с течением времени, как это, впрочем, бывает во многих случаях, чисто пианистические достоинства бреннеровского почерка уравновесились художественной зрелостью, что сделало его игру гармоничной и даже классической.

Новый этап артистической деятельности Бреннера приходится уже на бакинский период его жизни. К 1935 году он завершил аспирантуру Ленинградской консерватории, где его руководителем был тот же Л.В.Николаев. С этого времени и начинается самостоятельный путь замечательного музыканта – исполнителя и педагога.

В первые годы Бреннер неоднократно выступал как солист, а с 1938 года сосредоточил свое внимание на ансамблевом музицировании. Начнем с дуэтов. Со скрипачом Л.Бретаницким Бреннер дал великолепные истолкования сонат Шумана, Брамса, Грига, Франка; а кульминационными пунктами в деятельности этого творческого содружества стали моцартовский (1941 год, к 150-летию со дня смерти Моцарта) и бетховенский (1946, все скрипичные сонаты) циклы. Не менее плодотворной была работа пианиста с виолончелистом

В.Аншелевичем, относящаяся уже к послевоенному периоду. В классической части их репертуара были сонаты Локателли, Бетховена, Брамса, Грига, Рахманинова. Несколько концертов дал Майор Рафаилович и с виолончелистом И.Туричем.

Бреннер был также отличным мастером фортепианного дуэта. Его партнерами в этом жанре выступали А.Барон и К.Сафаралиева. Программы этих вечеров отличались редким разнообразием, включали произведения, которые и сейчас не часто встретишь на концертной эстраде. Среди них – Соната Ре мажор Моцарта, вальсы Шуберта – Прокофьева, Патетический концерт Листа, Вариации Сен-Санса на тему Бетховена, Шесть пьес и Вторая сюита Рахманинова. К этому можно добавить переложения для двух фортепиано Первой и Пятой симфоний Бетховена, второй симфонии «Антар» Римского-Корсакова.

Не менее активно участвовал Бреннер и в инструментальных трио. Составы здесь на протяжении долгих лет варьировались: Бреннер – Л.Бретаницкий (скрипка) – А.Шварц (виолончель); Бреннер – С.Шак (скрипка) – В.Аншелевич (виолончель); Бреннер – Л.Бретаницкий – В.Аншелевич; Бреннер – Б.Мамедзаде (скрипка) – И.Турич (виолончель). Основу их репертуара составляли произведения Бетховена, Чайковского и Рахманинова.

В своей напряженной артистической деятельности Бреннер всегда оставался музыкантом-просветителем. Если просмотреть программы его камерных вечеров, то сразу бросается в глаза значительный удельный вес в них произведений современных композиторов. Мы найдем здесь Скрипичную сонату его учителя – пианиста и композитора – Л.Николаева, виолончельные сонаты Н.Мясковского (№ 2, ля минор), С.Прокофьева (до мажор), Э.Каппа (до минор), Б.Майзеля (си минор); в составе трио Бреннер играл сочинения С.Василенко, А.Касьянова, А.Бабаева, Г.Бурштейна. И уж явно просветительское (так сказать, познавательное) значение носило исполнение на двух фортепиано переложений фрагментов из балетов А.Хачатуряна («Гаяне», «Спартак») и К.Караева («Семь красавиц»).

Активно включившись в музыкальную жизнь республики, Бреннер постоянно обращался и к сочинениям азербайджанских композиторов. Так, он стал первым исполнителем «Поэмы радости» для фортепиано с оркестром К.Караева (1937, к 20-летию Октября), Двойного концерта для фортепиано и скрипки с оркестром Ф.Амирова (1946, совместно с В.Айвазовым, дирижер Ниязи), Двойного концерта для фортепиано и виолончели с оркестром С.Алескерова (1947, совместно с В.Аншелевичем, дирижер Л.Гинзбург); вместе с В.Аншелевичем Бреннер играл также Виолончельную Сонату Э.Назировой. В этой связи можно напомнить слова, сказанные о Бреннере в 1950 году Д.Д.Шостаковичем: «Это талантливый пианист, культурный, разносторонне

развитой музыкант. Он с честью несет звание представителя выдающейся школы Л.В.Николаева. Многолетняя плодотворная деятельность М.Р.Бреннера в качестве педагога приносит хорошие результаты. Особенно удачно работает М.Р.Бреннер в Баку. В своей концертной деятельности он активно пропагандирует произведения азербайджанских композиторов» (копия отзыва, отправленного в Высшую аттестационную комиссию, хранится у автора этих строк).

30-е годы характеризуются изменениями в музыкальном вузе республики, в его структуре. В числе других организуется кафедра специального фортепиано, заведование которой поручается В.В.Товстолужскому. В 1937 году открывается класс аккомпанемента, а в 1939 году вводятся курсы методики и педагогической практики.

Имея в виду важность проблемы в деле подготовки пианистов-концертмейстеров, класс аккомпанемента поручается талантливому концертмейстеру-аккомпаниатору Азгосконсерватории Владимиру Михайловичу Козлову (1904 – 1960). Ученик Н.Д.Николаева В.Козлов, будучи еще студентом, проявлял тягу к концертмейстерской деятельности, начавшейся с 1927 года. Наличие концертмейстера огромного таланта дало возможность нашим слушателям регулярно посещать выступления музыкантов-солистов мирового класса, что значительно обогащало концертную жизнь Баку. Гастролировавшие в Баку выдающиеся музыканты – певцы С.Лемешев, Н.Шпиллер, М.Рейзен, М.Андерсон, скрипачи Д.Ойстрах и Л.Коган, виолончелист С.Кнушевицкий, и многие другие находили в лице Козлова великолепного аккомпаниатора, прекрасно чувствовавшего индивидуальные особенности солиста.

Долгие годы жизнь Козлова была связана с основоположниками азербайджанской вокальной школы Шёвкет Мамедовой и Бюльбюлем. После завершения этими певцами стажировки в Италии их творческая судьба во многом была обусловлена совместной работой с Козловым, что не могло не сказаться на развитии национального исполнительского искусства.

Длительная творческая работа связывала Козлова и с талантливым скрипачом Азадом Алиевым. Видное место в их концертных выступлениях занимали сочинения азербайджанских авторов. В их интерпретации впервые прозвучали произведения Д.Джангирова, Р.Гаджиева, А.Рзаевой и других композиторов.

Концертмейстерский опыт Козлова способствовал его педагогической работе: подготовке певцов, инструменталистов и пианистов-концертмейстеров (из многочисленных учеников Козлова выделим опытного концертмейстера народного артиста Азербайджана профессора Чингиза Садыхова). Необходимо отметить выдающуюся роль Козлова в привлечении к музыкальному искусству талантливой молодежи, в создании новых композиторских имен. Так, несо-

мненно, значение Козлова в формировании музыкального кругозора К.Караева, Д.Гаджиева, Т.Кулиева. На уроках слушания музыки, которые с увлечением вел Козлов, перед будущими композиторами открывался мир большого искусства. К.Караев впоследствии вспоминал: «Своеобразное занятие по «слушанию» вел Владимир Михайлович Козлов – человек, которому я обязан многим, а главное, своей любовью к искусству. Будучи настоящим энтузиастом, он, замечательный русский педагог и талантливый музыкант, определил мою судьбу. Именно он объяснил мне однажды то, о чем лишь смутно догадывался, что волновало меня и требовало своего выражения, поэтическую, глубоко лирическую сущность музыки...» [256, 25].

В Азгосконсерватории, наряду с обучением исполнительскому искусству, огромное значение придавалось педагогической подготовке студентов: в учебный план, как уже упоминалось выше, с 1939 года вводятся курсы методики и педагогической практики. Руководство этими предметами было поручено опытным методистам, ведущим педагогам Бакмузучилища и музшколы 10-летки при АГК Лидии Николаевне Егоровой (1902 – 1991) и Регине Ивановне Сирович (1896 – 1963), выпускницам АГК по классам Г.Г.Шароева и А.А.Александровой. Видные представители нового методического направления Егорова и Сирович заложили в республике основы начальной фортепианной музыкальной педагогики.

С самого начала своей педагогической деятельности Егорова и Сирович посвятили себя поискам рациональных путей и способов воспитания пианистов, эффективных методов работы над развитием слуха и интеллекта, содействующих формированию художественного и технического мастерства. Наряду с широким изучением музыкально-педагогического репертуара большое внимание ими обращалось на освоение фольклорного материала и произведений, написанных на основе азербайджанской народной музыки.

Свидетельством многогранной и плодотворной творческой жизни Егоровой и Сирович явилось опубликованное в 1949 году и неоднократно переиздававшееся «Пособие для начального обучения игре на фортепиано» – учебника в двух частях, ставшего «настолярной книгой» для многих поколений юных пианистов. Особую значимость этому сборнику придает тот факт, что значительная часть музыкального материала отводится оригинальным сочинениям и обработкам азербайджанской музыки – народного и композиторского творчества.

Л.Н.Егоровой был разработан курс методики обучения игре на фортепиано и подготовлен полный цикл лекций по этому предмету. Характерно, что курс методики увязывался с планами исполнительских работ студентов на кафедре специального фортепиано, осуществляя таким образом взаимосвязь предметов. Например, в июне 1939 года студентами классов Г.Г.Шароева,

М.Р.Бреннера и А.С.Барон на двух больших концертах были исполнены все 48 прелюдий и фуг Баха. Студентами той же кафедры под руководством Егоровой был написан ряд рефератов о работе над полифонией на примере анализа «Хорошо темперированного клавира» Баха [145, 70].

Подобная планомерная активизация академической жизни в вузе всегда сказывается на результатах обучения пианистов. На первом внутривузовском конкурсе студентов АГК (март 1936 г.) среди премированных были Кара Караев (класс Г.Г.Шароева) и Джамиля Мурадова (класс М.Р.Бреннера) [73, 73]. С количественным и качественным ростом национальных пианистических кадров в республике тех лет стало возможным проведение музыкальных вечеров, на которых исполнялись бы такие сложные произведения, как Концерт для трех клавиров с оркестром Баха. Солистами в этом концерте (дирижер – Н.Анос), который был исполнен в марте 1940 года в Тбилиси, выступили К.Сафаралиева, Д.Мурадова и Т.Рагимова (две последние окончили АГК по классу М.Р.Бреннера).

Реализацией программы Узеира Гаджибекова в сфере музыкального образования, способствовавшей дальнейшему росту и совершенствованию исполнительских сил республики, послужило и открытие в 1934 году так называемой детской группы. Впоследствии она была реорганизована в школу-десятилетку при АГК, которой в течение 15-ти лет руководила К.К.Сафаралиева. В 1935 году открывается музыкальная школа при Бакинском окружном Доме офицеров, основателем и бессменным руководителем которой до последних дней своей жизни был Г.Г.Шароев (его имя в 1969 году присвоено этой школе). Расширяется сеть музыкальных школ по всей республике. Стимулированию процесса общего музыкального воспитания способствовал прошедший в 1934 году под девизом «Искусство – детям трудящихся» Первый общебакинский конкурс юных музыкантов-исполнителей [89, 52].

Значительным в истории азербайджанского профессионального искусства стал 1939 год – во главе вуза консерватории становится выдающийся композитор и общественный деятель Узеир Гаджибеков. С этого времени здесь складывается благоприятная для профессионального музыкального обучения атмосфера, предпринимается немало смелых шагов в развитии музыкального образования в республике. Именно с приходом Узеира Гаджибекова на пост ректора на преподавательскую работу в консерватории стали смело привлекаться молодые специалисты – выпускники АГК. Так, в 1939 году класс специального фортепиано поручается Койкеб Камиль гызы Сафаралиевой, вся творческая жизнь которой складывалась под непосредственным воздействием личности Узеира Гаджибекова.

Среди видных представителей азербайджанского музыкального искусства К.Сафаралиева занимает одно из самых почетных мест. С её именем во многом связано и становление фортепианного образования в республике, создание национального фортепианного репертуара. Благодаря её энтузиазму издано большое количество сборников пьес азербайджанских композиторов. Особый методический и практический интерес представляют написанные под руководством Узеира Гаджибекова и изданные в 1945 году её «Пьесы на основе азербайджанских ладов» – исторически первое в республике пособие для начинающих пианистов, представляющее собой своеобразную хрестоматию типичных особенностей азербайджанской народной музыки. Узеир Гаджибеков, редактировавший этот сборник, в предисловии к нему пишет: «Это первая в этом направлении инициатива, подсказанная чутьём педагога – обучать детей игре на фортепиано, пользуясь музыкальным материалом, более близким их пониманию, легко воспринимаемым слухом и легко запоминаемым» [157, 3]. Узеир Гаджибеков отмечает также разнообразие ладов, типичные народные особенности метроритма, двухголосную полифонию, которая не нарушает ладовых правил.

Концертно-исполнительская деятельность К.Сафаралиевой началась в 20-е годы: она являлась концертмейстером руководимого Узеиром Гаджибековым хора, а также Театрального техникума, русского драматического и оперного театров. Концертмейстерский опыт развил и обострил чувство ансамблевой игры пианистки, которое благоприятно сказалось в её концертной деятельности 30 – 40-х годов. В концертах камерной музыки ею были сыграны, в частности, Соната для скрипки и фортепиано Равеля и Квинтет Шумана (С.Шак и Л.Россомахин – первая и вторая скрипки, Р.Рейтих – альт, В.Аншелевич – виолончель). Обширная программа была представлена в фортепианном дуэте с М.Бреннером. Приведём отзыв известного дирижера профессора Н.Аносова на одно из выступлений пианистки: «К.Сафаралиева являлась не только одной из участниц этого выступления (имеется в виду Тройной концерт Баха – Т.С.), но и подготовила весь ансамбль пианистов к нему; являясь превосходной пианисткой и высокообразованным музыкантом вообще, она выполнила эту задачу безукоризненно» [Цит. по: 145, 65].

Вслед за К.Сафаралиевой в 1941 и 1942 годах Узеир Гаджибеков к педагогической работе на фортепианной кафедре привлекает и других выпускниц – Д.М.Мурадову и Е.И.Перевертайло (соответственно ученицы М.Р.Бреннера и Г.Г.Шароева). Они, наряду с преподаванием, вели активную концертную деятельность. Так, например, Джамиля Мурадова совмещала должность педагога АГК с обязанностями солистки Азгосфилармонии.

Складывающиеся в те годы музыкально-исполнительские традиции, опирающиеся на опыт русской и западноевропейской культуры, не могли не стимулировать творчество композиторов в области фортепианных жанров. Одновременно живительным источником фортепианного творчества азербайджанских композиторов послужили разнообразные фольклорные богатства, специфические ладово-интонационные особенности народной музыки.

В начале 30-х годов в истории азербайджанской музыки в центре внимания азербайджанских композиторов на первый план выдвигается жанр оперы. Однако в этот же период происходит активное становление фортепианной музыки и достижения азербайджанских композиторов в этой области следует отметить как важный и значительный творческий успех.

Рубеж 20 – 30-х годов в истории азербайджанской музыкальной культуры стал временем создания первых национальных инструментальных произведений. Он стал также периодом формирования профессиональной композиторской школы на основе синтеза национальных и европейских традиций.

В своих публицистических выступлениях Узеир Гаджибеков остро ставил вопрос о необходимости освоения традиций музыкальной классики. «Нужно ли нам, – пишет он, – тратить время, энергию и средства для того, чтобы обучаться общемузыкальному искусству? Да нужно и необходимо, потому, что изучая европейскую музыку, мы [...] обучаемся тому общемузыкальному искусству, которое развивалось веками и дало миру [...] гениальных творцов» [158, 26-27].

Далее он пишет о том, что «композитору необходимо иметь серьезные познания не только в области общей музыкальной культуры, но и в народной музыке. Прежде, чем приступить к творческой работе, он должен... внимательно изучить фольклор с тем, чтобы затем умело его использовать» [158, 84].

В этих публицистических выступлениях отражены те ключевые принципы, которые легли в основу творчества самого Узеира Гаджибекова. Как известно, он обогатил азербайджанскую музыку формами и жанрами, достижениями западноевропейской, русской композиторских школ, осуществил синтез восточной и западной музыкальных культур.

Творческая и публицистически-общественная деятельность У.Гаджибекова этих лет и создала ту прочную основу, которая обеспечила становление всех жанров азербайджанской музыки.

Историческая роль зачинателя жанра фортепианной музыки в Азербайджане выпала на долю Асафа Зейналлы (1909 – 1932). Среди фортепианных сочинений композитора центральное место занимает Детская сюита, продолжающая традицию цикла фортепианных пьес для детей, заложенную Р.Шуманом (Альбом для юношества) и П.Чайковским (Детский альбом). Особенно следует заметить, что Детская сюита А.Зейналлы одно из первых советских сочинений

такого рода: детские альбомы С.Прокофьева и А.Хачатуряна, Д.Кабалевского и Г.Свиридова появятся позже.

Наряду с Детской сюитой важную роль в формировании азербайджанской фортепианной музыки сыграли другие сочинения А.Зейналлы – пьесы Чаргях, Дурна, две фуги, в которых композитор стремился синтезировать традиции европейской и азербайджанской народно-национальной музыки. Этот синтез классических и национально-типических средств музыкальной выразительности, заложенных еще в произведениях У.Гаджибекова и М.Магомаева, стал основной стилевой чертой фортепианного творчества А.Зейналлы. Причём в связи с различными художественно-техническими задачами композитор каждый раз меняет принцип претворения фольклорного материала в своих сочинениях. Например, в пьесе «Гоюнлар» из Детской сюиты А.Зейналлы прибегает к цитатному методу, однако ту же народную мелодию он подвергает значительным изменениям, используя в качестве темы для своей ми-минорной фуги. Ещё более ярким примером является пьеса «Чаргях», в которой композитор создаёт оригинальную мелодическую структуру, опираясь на основные закономерности соответствующего лада и мугама. Однако следствием стремления композитора к синтезу традиций европейской классики и национально-типических черт мугама явилось новаторское совмещение классической трехчастной формы с мугамной структурой, достигнутое частным нарушением последовательности отделов мугама. Это нарушение выразилось в возврате отдела маненде-мухалиф, что создало эффект классической европейской репризы, с одновременным «подтверждением» ладовой структуры введением отдела мансурия, повторяющего майе-чаргях октавой выше, а также – фактурное и динамическое оформление данного отдела. Другими словами, в своей фортепианной музыке А.Зейналлы вслед за Узеиром Гаджибековым и Муслимом Магомаевым намечает пути органического синтеза национального содержания и европейских структур.

Ценным историческим памятником педагогической работы Узеира Гаджибекова в осуществлении синтеза европейской и восточной музыкальных культур являются изданные в 1945 году «Две сонатины, написанные в азербайджанских ладах студентами класса композиции народного артиста СССР Узеира Гаджибекова». В них предпринимается попытка построить «европейскую» форму на основе ладо-ритмических черт, типичных азербайджанским мугамам (Сегях, Баяты-шираз, Чаргях, Шур).

В первой сонатине чередование построений (сегях, баяты-шираз) первой части в духе народно-песенной импровизации обогащается имитационно-полифоническими приемами. Во второй части (соль чаргях), написанной в сонатной форме без разработки, контраст главной и побочной партий, имеющих

общий танцевальный характер, достигается ладорегистровыми, ладотональными и динамическими средствами.

Вторая сонатина (ре шур) – более приближается к классическим нормам сонатной структуры. Представляя собой одночастную композицию, вторая сонатина не только имеет более контрастные образные характеристики главной и побочной тем, что обуславливает и наличие связующей темы, а также разработки, в которой использованы традиционные приемы вычленения, дробления и секвенцирования музыкального материала экспозиции. В аспекте истории развития фортепианного искусства обе сонатины представляют несомненный интерес.

Стремление к освоению художественных традиций мировой музыкальной классики и современной музыки при тесной связи с традициями классика Узеира Гаджибекова характерно и для композиторов второго поколения – К.Караева и Ф.Амирова. В их раннем творчестве уже определяются два ведущих направления, во многом обусловивших дальнейшее развитие азербайджанской музыки.

В конце 30-х – начале 40-х годов на авансцену национальной фортепианной культуры выдвигается личность молодого еще тогда К.Караева, талантливого композитора и даровитого пианиста.

В авторской интерпретации прозвучали новые сочинения «Траурная прелюдия» (на смерть С.Орджоникидзе) и «Царскосельская статуя», написанная к 100-летию со дня гибели А.С.Пушкина. Поэтичность, органичное слияние изобразительного и выразительного, психологического начал, яркая пианистичность «Царскосельской статуи» стали залогом популярности этой пьесы, сочетающей стилистические черты романтического пианизма с фактурными приемами импрессионистов и С.Прокофьева.

Особый интерес вызывает неопубликованная Трехголосная fuga Кара Караева (ксерокопия подлинника хранится у автора настоящего исследования), в которой полифоническое развитие соединено с формообразующими принципами мугама. В частности, в экспозиции вступления голосов не соответствуют канонической европейской схеме: Т – Д – Т, а происходят по другой интервальной линии, свободно претворяющей последовательность основных разделов мугама. Композитор преобразует фактуру фуги нетрадиционными терцовыми, октавными удвоениями голосов, а также гармоническим оформлением в басу.

В 1943 году появляется Сонатина ля минор К.Караева, написанная им под руководством Д.Д.Шостаковича во время обучения в Московской консерватории. Представляющая собой следующий шаг композитора в освоении традиций

классиков, в этом сочинении автор органичнее сочетает эти традиции с национально-народными истоками азербайджанской музыки.

Сочинение в целом не свободно от влияния Шостаковича и особенно Прокофьева, создавшего новый фортепианный стиль, одна из особенностей которого – токкатность, широкое применение стаккато, нон легато.

Сонатина может служить ярким примером неоклассицистской стилистики. Сочинение отличается четкостью структурных построений, строгой графической фактурой, остротой гармоний, полиладовостью крайних частей, а также – характерной линейной манерой письма с подчеркнутой диссонантностью средней части сонатины.

Особенно обнаруживается связь с неоклассицизмом во второй, средней, части цикла (*Moderato assai*), характеризующейся типичными для Шостаковича и ставшими одним из часто использовавшихся Караевым средств психологизации музыкальных образов. Импровизационное развертывание тематического материала сопровождается постепенным усложнением и уплотнением фактуры, обрастающей полифоническими средствами – имитационной техникой; расширяется диапазон, охватывающий звуки от нижнего регистра (контроктава) до третьей октавы. Быстрый спад послекульминационной напряженности во второй части сонатины также станет впоследствии одной из характерных стилистических примет музыки К.Караева, корнящихся в традициях народно-национального музыкального фольклора. К более очевидным, как бы лежащим на поверхности, связям музыки второй части сонатины с национальными музыкальными истоками, а точнее – с ашыгским и мугамным искусством – относятся импровизационного склада лирическая мелодия с прихотливой сменой метра и утонченной орнаментикой на сильных долях, квартовые гармонические сочетания, вариантность как ведущий способ развития тематического материала.

Интерпретируя эту музыку, исполнитель обязан построить чёткий, целенаправленный план. Наряду с определением общей кульминации второй части сонатины необходимо наметить для себя этапы развития мелодии и расчленить её на отдельные построения, найти в них «интонационные точки» (по выражению К.Игумнова). К примеру, первая значительная «интонационная точка» находится в девятом такте. Она является маленькой кульминацией первого раздела части. Нахождению этой «точки» помогает указанная автором фразировочная «вилочка». Следующая и более высокая кульминация возникает в момент яркого ладового сдвига (такт 22). Здесь музыкальная ткань заметно полифонизируется. Обе «местные» кульминации служат естественными ступенями подъёма к третьей – главной кульминации всей части.

«Ариозный» характер мелодии, её лирическая насыщенность в первую очередь требует певучего, глубокого звука. Мелодия должна прозвучать ис-

кренне и задушевно. При певучем исполнении, по мнению Б.Асафьева, необходимы «поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу». Также очень поучительно высказывание К.Игумнова: «При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности играть «подушечкой», мясистой частью пальца, т.е. стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой...» [220, 53].

Народно-жанровое начало широко представлено и в крайних частях сонатины, характеризующихся свободным владением композитора национальным языком народной музыки. Завуалированная формула народного танца Терекеме лежит в основе токкатного характера главной партии первой части. В народном духе выдержана и танцевального характера главная тема финала, написанного в форме рондо.

Токкатность первой части Сонатины, разумеется, требует от исполнителя очень чёткой метrorитмической организации. Непрерывное движение восьмью длительностями должно вызывать ощущение упругой ритмической пульсации. Virtuозность пьесы на первый план выдвигает технические задачи: освоение фактуры токкатного типа с элементами скачков и перекрещивания рук, создающие неудобства для исполнителя. Здесь необходимо отметить, что авторское указание *non legato* исполнимо не полностью. Практически следует играть активными, приподнятыми пальцами, отчеканивая каждый звук.

В пианистическом отношении финал представляет более широкий охват технических средств. Здесь и пальцевая техника (рефрен), и аккордовая (первый и второй эпизоды), и двойные ноты (кода). Надо отметить, что стаккато в партии левой руки пальцевое – приём извлечения звука должен напоминать здесь движения при исполнении пиццикато на струнных инструментах. Вместе с тем необходимо добиться такого исполнения, при котором левая рука играла бы легко и упруго, с некоторой опорой на сильную (первую) долю такта. Что же касается партии правой руки, то указание автора *non legato*, как и в первой части Сонатины, следует исполнять острым, чеканным звуком. При игре надо следить за тем, чтобы акценты, указанные автором в партии правой руки не переносились бы одновременно и в левую.

В первом эпизоде правой руке поручены аккорды, верхние звуки которых должны исполняться связно, что создаёт дополнительную трудность для пианиста. Умелый подбор аппликатуры намного облегчит исполнение.

Как среди концертирующих пианистов, так и в педагогической практике частое обращение к этому произведению вызвано его образной и содержательной насыщенностью, привлечением самых различных средств пианистической выразительности.

В 40-е годы фортепианная музыка пополняется произведениями в новых жанрах, созданными представителями второго поколения национальной композиторской школы. Одним из самых ярких и самобытных композиторов этого поколения является Фикрет Амиров, последовательно претворявший в своей музыке творческие принципы У.Гаджибекова. Ему принадлежит первое азербайджанское музыкальное произведение, написанное в форме темы с вариациями и в жанре сонаты. Уже в этих ранних сочинениях ярко проступают индивидуальные черты амировского стиля – открыто эмоциональный, красочный, непосредственно-национальный характер музыки. Особенно интересна Романтическая соната, в которой патетика, поэтичность совмещаются с масштабностью звучания и многообразием видов фактуры, яркостью контрастов кантиленного и чисто инструментального типов тематического изложения, стремлением расширить выразительные возможности фортепиано оркестральностью тембровых красок и сочетаний.

Другой представитель этого поколения – Ашраф Аббасов также создаёт сонату с широким использованием виртуозных приёмов, оформляя фольклорный материал красочностью концертного стиля. Среди частей цикла выделяется скерцо, с характерным для национальных танцев метроритмом.

С жанром прелюдии выступила юная Эльмира Назирова, исполнившая свои сочинения на Декаде музыки Закавказских республик. Р.Глиэр, давая оценку исполнительскому и композиторскому дарованию Э.Назировой, отметил особо её музыкальность: «Из самых молодых исполнителей надо похвалить хорошую пианистку Эльмиру Назирову, исполнившую в концерте несколько своих несложных, но очень музыкальных прелюдий» [Цит. по: 145, 117].

В прелюдиях Э.Назировой ощущается непосредственность высказывания, заметно и воздействие русской музыки, в частности, в первой и пятой, заключительной, прелюдиях явно просматривается влияние рахманиновских фортепианных сочинений. Национальный характер выражен (кроме четвертой прелюдии) слабо, однако следует учитывать то обстоятельство, что автором этих прелюдий являлась ученица музыкальной школы. Впоследствии Э.Назирова уделяет фортепианной музыке в своём творчестве главное место и создаёт обработки народных песен, этюды, вариации, концерты и другие сочинения.

Расширению концертного репертуара пианистов способствовал и такой жанр, как транскрипция. Наиболее активно в этом жанре работал Георгий Бурштейн, которому принадлежит Фантазия на темы оперы «Кёроглу» У.Гаджибекова. Это одна из первых работ композитора в жанре транскрипции, однако Г.Бурштейн сумел осуществить переложение величайшего шедевра на высоком профессиональном уровне, придав блеск и виртуозность звучанию тематизма оперы.

Особо следует подчеркнуть, что богатейший тематизм оперы привлек внимание композитора русской школы, сумевшему придать ему виртуозные концертные формы. Фантазия Гаджибекова – Бурштейна – это пример своеобразного синтеза национально различных стилевых манер и школ, свидетельство того, что уже к 40-м годам можно говорить не только о воздействиях на азербайджанскую музыку извне, но и об обратных влияниях, идущих от азербайджанской музыки.

В период Великой Отечественной войны появились ещё две обработки произведений первого классика азербайджанской композиторской школы, сделанные Владимиром Аapresовым. Обе они посвящены актуальной в то время тематике: первая написана на основе песни «Яхшы йол» (слова Сулеймана Рустама) и представляет собой доброе напутствие отправляющимся на фронт воинам советской армии; в основе второй – «Джанги», созданное для оркестра народных инструментов и по существу презентующее новый жанр военной музыки. Автор обработок использует типичные приёмы концертного фортепианного исполнительства – октавные удвоения, пассажи, усложнение гармонического языка и т.д. Помимо утилитарной функции, транскрипции упомянутых выше авторов некоторым образом послужили цели сближения фортепианной техники со специфическими чертами национального музыкального фольклора.

Немаловажное значение для развития фортепианной музыки имело обогащение педагогического репертуара, так как воспитание национальных исполнительских кадров во многом зависит от разнообразия национальной музыкальной литературы, ориентированной на восприятие и исполнение её учащимися.

Шесть пьес для фортепиано Гаджиага Нейматова были написаны накануне Отечественной войны, в 1939 году, во время которой и погиб молодой талантливый композитор. Этот цикл пьес для детей был по существу всего лишь вторым после пьес А.Зейналлы образцом музыки для юных исполнителей в национальной композиторской школе. Каждая из шести пьес несет в себе запоминающийся образ, и своей четкой, лаконичной формой способствует более легкому восприятию музыкального материала. По характеру, настроению, фактурным признакам эти пьесы можно рассматривать в определённой групповой последовательности. Например, пьесы «Рассказ», «Размышление», «Импровизация» очень близки друг другу по общему психологическому настроению. «Рассказ» носит характер печали, раздумья; даже незначительный контраст среднего раздела не сглаживает грустного настроения крайних разделов. Ещё более усугубляется мрачный колорит звучания следующей пьесой – «Импровизация». Предоставляя значительную свободу исполнителю, автор подразумевает характеристичные контрасты образов, заложенных в этой пьесе. А в «Раз-

мышлении», пятой по счёту пьесе, ассоциации возникают со своего рода глубоким философским размышлением автора о смысле жизни. Пьеса логически связана со второй – «Импровизацией», а потому образует своеобразную смысловую арку цикла.

В цикле есть и типично жанровые сценки танцевального характера. К ним относятся «Танец девушек» и «Лезгинка». Первая из них приносит просветление, полна обаяния и нежности. Музыка ярко и зримо передаёт буквально самое незначительное движение участниц хора. Завершающая цикл «Лезгинка» изображает стремительность, зажигательность, жизнеутверждающее начало массового народного танца. За развитием мелодии зримо ощущается движения танцующих, общее настроение народного веселья.

Один из номеров цикла – «Детская пьеса» – несёт на себе черты синтетического жанра, в котором сочетаются элементы психологической образности и жанровости. Здесь передан образ ребёнка, нежно укачиваемого матерью, исполняющей колыбельную песню.

В целом, Шесть пьес для фортепиано Г.Нейматова представляют собой ценный музыкальный и технический материал для обучения в школе.

Среди сочинений, написанных также в рассматриваемый период, следует отметить Семь детских пьес Гамбара Гусейнли, Поэму для фортепиано с оркестром Ниязи, сонату и прелюдии Солтана Гаджибекова, сонатину Митхата Ахмедова. Пьесы Г.Гусейнли особенно выделяются сюжетной программностью. Названия миниатюр – «Поиски заблудившихся детей», «Беседа заблудившихся детей», «Дети нашлись», «Бай-бай» – помогают юным исполнителям выявить образные характеристики каждой миниатюры, причем композитор стремится использовать соответствующие пианистические приёмы, сохраняя национальное своеобразие музыкальной ткани.

Узеир Гаджибеков всячески способствовал оживлению концертной жизни путем привлечения местных сил, которые начинают занимать все более важное место на концертной эстраде. Большой интерес вызывают открытые консерваторские вечера, в которых наряду с педагогами выступают и молодые пианисты – воспитанники АГК. Результаты всей этой интенсивной работы по развитию азербайджанской фортепианной культуры были представлены на Декаде республик Закавказья в декабре 1944 года. Учитывая тот факт, что если в 1938 году на состоявшейся в Москве Декаде азербайджанского искусства фортепианная национальная музыка вообще не была представлена, следует признать, что Закавказская декада, безусловно, продемонстрировала прогресс в сфере как композиторского, так и исполнительского фортепианного творчества. Отмечая несомненные достижения в этой области музыкального искусства Азербайджана, Узеир Гаджибеков в предисловии к сборнику статей «Музыка

Советского Азербайджана в дни Отечественной войны» пишет: «Среди фортепианных произведений, исполненных на декаде, следует отметить «Прелюдии», написанные юными композиторами – Эльмирой Назировой и Лидией Адаменко (ученицы девятого класса специальной музыкальной школы при АГК – Т.С.). Авторы сами исполняли свои произведения, [...] с успехом преодолев технические трудности. Следует также отметить исполнительское мастерство молодых пианистов (студенток АГК – Т.С.) – Ф.Кулиевой (исполнившей сонатину для фортепиано Кара Караева) и А.Зульфугаровой (исполнившей «Яхши ёл» и «Дженги» Узеира Гаджибекова в транскрипции для фортепиано В.Апресова)» [158, 104].

О становлении национальных кадров пианистов в военный период подтверждает не только вышеупомянутая декада. «Еще до окончания Великой Отечественной войны, в связи с проведением Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, в АГК проводится смотр музыкальных кадров, который помог выявить наиболее способных исполнителей. [...] Фортепианная кафедра выдвинула 13 кандидатов (среди них – Р.Атакишиев, Ф.Кулиева, А.Зульфугарова и др. – Т.С.)... Большое число выдвинутых кандидатов явилось наглядным подтверждением интенсивности работы АГК в предшествующие годы» [73, 99]. Этот конкурс явился первой пробой сил и экзаменом на творческую зрелость молодых пианистов. Исключительная сложность Всесоюзного конкурса подтверждается тем фактом, что в нем приняли участие такие выдающиеся музыканты, как С.Рихтер и В.Мержанов, завоевавшие две первые премии.

Возвратившись из Москвы после участия в работе жюри Всесоюзного конкурса Узеир Гаджибеков в числе мероприятий, связанных с улучшением работы Азгосконсерватории, вынес на утверждение Совета Министров Азербайджанской ССР следующее предложение: «...начиная с 1946 г. систематически посылать в Москву и Ленинград наиболее одаренных музыкантов и исполнителей для усовершенствования в Московской и Ленинградской консерваториях и в аспирантуре при консерваториях» [7, 182].

Первые послевоенные годы в творчестве азербайджанских композиторов отмечены возросшим интересом к жанру инструментального концерта, в том числе и фортепианного, как нельзя лучше отвечающего настроениям этого времени. В самой генетической основе жанра заложены импульсы положительной, светлой, праздничной энергетики, блеск, яркость и виртуозность солиста сопоставляются с многогранными тембровыми возможностями оркестрального звучания. Немаловажным является сродство перечисленных черт концертного жанра народно-национальному жанру дейишме, представляющему собой состязание профессиональных ашыгов-инструменталистов. Этим не в последнюю

очередь объясняется органичность жанра концерта в творчестве азербайджанских композиторов.

Основополагающая роль в развитии азербайджанского фортепианного концерта принадлежит Ф.Амирову, создавшему в 1946 году одночастный Двойной концерт для скрипки и фортепиано. В 1947 году – совместно с А.Бабаевым Ф.Амиров впервые в истории музыкального искусства создал концерт для фортепиано и оркестра народных инструментов. Известно, что первым соединил звучание фортепиано – инструмента европейского происхождения – со звучанием азербайджанских народных инструментов Узеир Гаджибеков, создавший оркестр, в состав которого, помимо тара, кеманчи, балабана и других типично национальных инструментов, входило фортепиано. Примечательно, что в написанных Узеиром Гаджибековым для оркестра народных инструментов двух Фантазиях партии фортепиано принадлежит значительная роль, и эти произведения закономерно подвели к следующему важному моменту выделения фортепиано из состава оркестра народных инструментов в качестве солирующего. После исполнения концерта в 1948 году на Третьем пленуме Союза советских композиторов (дирижёр Сеид Рустамов, солистка Эмилия Гранберг) он был особо оценен как новое достижение. В журнале «Советская музыка» отмечалось: «Концерт представляет собой явление чрезвычайно прогрессивное, радующее и достойное быть примером для различных оркестров народных инструментов, в том числе и русского» [396, 38].

Являясь одним из первых азербайджанских произведений концертного жанра, это сочинение расширило горизонты и открыло новые возможности в развитии национального фортепианного творчества. Концерт естественно сочетает в себе свойства русского романтического пианизма с характерными особенностями азербайджанской народной музыки. В частности, влияние русского концертного творчества (Чайковский, Рахманинов) ощущается в торжественном, полнозвучном «колокольном» звучании начала произведения с характерными для романтического пианизма сдвоенными октавно-аккордовыми комплексами.

Вместе с тем много в этом концерте глубоко самобытного. Наряду с новизной тембрового комбинирования фортепиано с далекими от него по колориту, характеру звучания народными инструментами, здесь используются новые приёмы изложения, в которых характерные для ашыгской музыки кварто-квинтовые мелодические ходы и красочные созвучия удивительно органично претворены в партии фортепиано. В то же время сама структура тематизма обусловила естественное слияние звучания фортепиано с тембрами народных инструментов.

На интонациях и характере ашыгской музыки основаны вступление и тема главной партии первой части и темы финала, с мугамной импровизационностью связана лирическая образность побочной партии первой части и всей второй части (*Andante*). Народно-национальной по своей сути является и колористически-красочная вариационность в главной партии первой части. Вариационность в Концерте толкуется не только как метод развития, но и как форма. В форме «тема с вариациями» построена вторая часть концерта, что ещё раз подтверждает его связь с традициями русского концерта, в частности, вторые части Фортепианного концерта Скрябина и Третьего фортепианного концерта Прокофьева изложены также в форме вариаций. Музыкальная драматургия второй части базируется на постепенном расширении сонорно-колористических проявлений звуковой палитры. Примечательна метроритмическая конструкция концерта – танцевальные ритмы доминируют в первой части концерта, обретая часто остинатный характер, а в финале сочетание и совмещение ашыгских и танцевального плана тем, полиметрические и полиритмические «наложения» создают эффект и атмосферу праздничных ашыгских состязаний – дейишме. Помимо того, остигато танцевальных ритмов служит реализации солирующего фортепиано как ударного инструмента. Характерная для Ф.Амирова увлечённость звучаниями ударных инструментов сыграла определенную роль в этой идее состязания инструментов и в ударно-шумовом аспекте.

Немало общего с Концертом Ф.Амирова и А.Бабаева имеет написанный почти одновременно Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром Ашрафа Аббасова. Это выражается, прежде всего, в эмоционально-приподнятом характере музыки, подчёркнуто жанровом тематизме, вариационной форме вторых частей, стилистике концертов, сочетающей особенности народного искусства и традиционного русского пианизма в творчестве Чайковского и Рахманинова. В отличие же от предыдущего концерта сочинение Аббасова двухчастно и написано для фортепиано с симфоническим оркестром. (Позднее, в 70-е годы, автор дописал еще одну, третью часть, с которой можно познакомиться по изданию 1977 года.) На протяжении обеих частей можно наблюдать стабильное использование традиционных черт фортепианного концертного стиля, в частности – средств изложения, о чём свидетельствуют виртуозные пассажи, интервальные и аккордовые мартеллато и т.п.

Продолжая совершенствовать мастерство использования тембровых потенций фортепиано, Ф.Амиров создаёт в 1948 году Две прелюдии, очень показательные в этом плане. Оригинально трактуя фольклорное инструментальное исполнительство, композитор искусно объединяет в секундовые сочетания форшлаги, традиционно использующиеся в интонировании на народных инструментах. Образная выразительность обеих прелюдий – и углублённая ре-

флексия в первой, и эмоционально-приподнятая атмосфера вальса во второй – находят непосредственное воплощение в характерно-амировской пышной красочности гармоний и тонкости фактурного изложения. Орнаментальная вязь фактуры, благоуханная красочность ладогармонического языка совмещаются в прелюдиях с глубокой и впечатляющей выразительностью музыки – контрастном сопоставлении глубокого психологизма в первой прелюдии с ярко выраженной вальсовой жанровостью – второй.

К рассматриваемому периоду относятся также Две прелюдии и Вариации Тофика Кулиева, отличающиеся ярким концертным характером и рельефностью тематического материала. Как и амировские, обе прелюдии Т.Кулиева сочетаются по принципу контраста образно-эмоциональной сферы. Первая прелюдия построена на широком «дыхании» с ярко выраженным динамическим профилем развития, приводящим к повышенно-экспрессивному мелодическому развёртыванию лирической темы и вызывающим ассоциации сходных драматургических приёмов в рахманиновских прелюдиях. В то же время весь тематизм выдержан в ладоинтонационных структурах азербайджанского музыкального фольклора. Романтически-мечтательная вторая прелюдия имеет некоторое сходство с шопеновскими прелюдиями в самом построении миниатюры, где эмоционально экспрессивная средняя часть обрамляется контрастным материалом элегически-спокойного характера.

Вариации Т.Кулиева, как и прелюдии, носят ярко выраженный концертный характер. Кроме того, сам жанр вариаций предполагает «перевоплощение» тематического материала, отчего скромная напевная тема, преображаясь то в шутливо-грациозную, то в моторно-токатную, то в торжественно-величественную, превращает произведение в «карнавал» жанров, образов и настроений. Хотя многие черты произведения – в особенности приёмы изложения и развития – напоминают фа-мажорные вариации П.И.Чайковского (op.19 № 6), композитор естественно и органично совмещает их с ладовой организацией и интонационным строем тематизма характерно-национальной структуры.

В целом фортепианное творчество азербайджанских композиторов послевоенного периода можно считать весомым вкладом в становлении и развитии национальной фортепианной музыки. Появление первых сонат и концертов наряду с другими, уже освоенными ранее жанрами, существенно обогатили репертуар пианистов. Расширение образной сферы, масштабность художественных замыслов и воплощения, совершенствование в использовании различных приёмов фортепианной техники в сочинениях этого периода способствовало повышению исполнительской активности пианистов. Отметим, что среди авторов фортепианных сочинений были и профессиональные пианисты – как, например, Э.Назирова, Т.Кулиев.

В деле популяризации новых произведений азербайджанских композиторов большую роль сыграл М.Бреннер, бывший первым исполнителем сольной партии «Поэмы радости» К.Караева для фортепиано с оркестром, Фортепианного концерта А.Аббасова, а также фортепианной партии в Двойном концерте С.Алескерова. Концертные выступления фортепианных дуэтов (К.Сафаралиева – М.Бреннер, А.Барон – М.Бреннер, Е.Перевертайло – И.Плям) также пользовались успехом, причём в их программах наряду с русской и западноевропейской классикой неизменно фигурировали произведения азербайджанских авторов, а также переложения и разного рода обработки.

Итак, к началу XX столетия в Азербайджане сложилась благоприятная для развития фортепианного искусства культурная сфера. Азербайджанская интеллигенция оказалась восприимчивой к нормам общеевропейского музыкального искусства, и фортепианная музыка в домах просвещенных людей, а также с началом концертной деятельности музыкантов-дилетантов обрела благодатную почву для дальнейшего развития. Отметим, что первые концертные выступления пианистов-любителей были основаны на традициях, сложившихся в азербайджанском народном исполнительстве (как вокальном, так и инструментальном).

Бытовое музицирование исподволь вытеснялось профессиональной музыкальной деятельностью. Рост признания домашнего музицирования и тяга некоторых любителей музыки выйти за его границы, вынести свое исполнительское искусство к широкой аудитории слушателей послужили стимулом для зарождения и становления фортепианной педагогики.

Формирование азербайджанского пианизма проходило в тесном контакте с русской школой фортепианного исполнительства, являвшейся составной частью общеевропейского процесса развития фортепианного искусства конца XIX – начала XX века. У истоков развития фортепианного образования и концертного исполнительства стояла выпускница Московской консерватории, создательница первого в Азербайджане музыкального учебного заведения – А.Н.Ермолаева. Музыкально-просветительские усилия Ермолаевой и её сподвижников, в большей степени связанные с фортепиано, способствовали формированию восприятия общеевропейской музыкальной культуры, распространению музыкальных знаний, выявлению местных музыкально-исполнительских сил и привлечению их к совместному музицированию. Благодаря их усилиям, фортепианно-педагогическому и исполнительскому творчеству, в музыкальный быт Азербайджана вошли лучшие образцы мирового музыкального искусства.

Процесс распространения фортепианного музицирования в быту нашел свое отражение в газетной и журнальной периодике, воспоминаниях современников. Приобщение к игре на фортепиано сотен людей, сыгравшее важнейшую

роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана и дальнейшей профессионализации азербайджанского музыкального искусства, происходило благодаря активной деятельности фортепианных педагогов, преподававших в различных частных школах. Организация любительских кружков, пропагандировавших музыкальное искусство и представляющих собой очаги массового музыкального просвещения, способствовала тому, что фортепиано быстро завоевало позиции одного из самых популярных инструментов среди ценителей музыки. В то же время музыканты-любители уже не могли удовлетворить растущего интереса общества к музыке. Управление этим процессом взяли на себя профессиональные музыканты, деятельность которых представляла собой совокупность различных форм обучения: уроки на дому, частные музыкальные школы и музыкальные классы при местном отделении РМО.

Еще один фактор существенно повлиял на динамику фортепианной культуры, формирование эстетических вкусов у музыкальной общественности. Это – бурный приток гастролирующих музыкантов в конце XIX – начала XX веков. Местные же музыканты занимали весьма скромное место на концертной эстраде того времени.

Существенное значение для дальнейшего развития музыкального искусства имело создание профессиональных музыкальных учебных заведений и, в частности, Азербайджанской консерватории. В начале 20-х годов заложенные Узеиром Гаджибековым прочные основы современной системы последовательного музыкального образования: детская музыкальная школа – училище – вуз, заметно расширило подготовку музыкантов, повысило их профессиональное мастерство. В музыкальных учебных заведениях (консерватория, музыкальное училище и т.д.) формируются компетентные в пианистическом отношении педагогические коллективы. Среди преподавателей – ученики Петербургской, Московской и других консерваторий.

Важный вклад в воспитание национальных кадров и развитие фортепианного искусства Азербайджана на начальном этапе (20 – 30-е годы) внесли приглашенные специалисты: Н.Д.Николаев, М.Л.Пресман, И.С.Айсберг. Наибольшая заслуга в становлении и последующем развитии профессиональной фортепианной культуры принадлежала выпускникам Петербургской консерватории Г.Г.Шароеву и М.Р.Бреннеру, а также В.М.Козлову (концертмейстерский класс), Л.Н.Егоровой и Р.И.Сирович (фортепианная методика и педагогическая практика). Эти педагоги-пианисты были незаурядными мастерами своего дела. Заложив основы практической фортепианной педагогики в Азербайджане, создав традиции фортепианного исполнительства, они воспитали сотни музыкантов. Им принадлежит важная роль и в повышении музыкальной культуры населения республики, развитии художественных вкусов.

На рубеже 30 – 40-х годов появляется первое поколение национальных профессионалов. Среди них – К.К.Сафаралиева и Д.М.Мурадова, получившие вузовское образование и активно включившиеся в строительство азербайджанской фортепианной культуры. Активизация культурного процесса способствовала появлению в середине 40-х годов плеяды талантливых молодых пианистов (Р.Атакишиев, А.Зульфугарова, Э.Назирова, Ф.Кулиева и др.), успешно зарекомендовавших себя на Закавказской декаде в Тбилиси и Первом всесоюзном конкурсе в Москве.

Общий ход развития пианистической культуры Азербайджана подготовил появление национальной фортепианной музыки. Этому способствовала деятельность местных исполнителей и возможность популяризировать фортепианные сочинения с концертной эстрады, повышение общего уровня фортепианно-исполнительской культуры, растущая потребность в расширении учебного репертуара за счет произведений национальных авторов.

Фортепианное творчество азербайджанских композиторов первой половины XX века неразрывно связано с азербайджанским фольклором, фортепианным исполнительством и педагогикой.

Главным источником первоначального этапа развития азербайджанской фортепианной музыки был фольклор. В рукописных и печатных сборниках находится ряд фортепианных переложений азербайджанских народных песен. Несмотря на определенную историческую ограниченность методов и приемов обработки, в них удалось воссоздать на фортепиано ряд характерных особенностей оригинального исполнения азербайджанских песен, стиля народного музицирования. В этом смысле фортепианные обработки национального музыкального фольклора, подготовленные Узеиром Гаджибековым и Муслимом Магомаевым, остаются ценным памятником отечественной фольклористики первой половины XX века.

Наряду с фортепианными обработками народных песен и танцев появляются оригинальные произведения азербайджанских композиторов для фортепиано, складываются реальные предпосылки для становления и развития азербайджанской фортепианной музыки как составной части национальной музыкальной культуры. Одним из первых композиторов, фортепианное творчество которого пользовалось популярностью у современников и до наших дней сохранило свою художественную ценность, был Асаф Зейналлы. Его произведения (Детская сюита, фуги и др.) отличаются характерным отражением духовного мира человека, привлекают подлинным лиризмом, искренностью, тонким владением фортепианной фактурой. Зейналлы был первым и в области создания учебно-педагогического репертуара.

Новым, важным этапом в развитии азербайджанской фортепианной музыки явилось творчество и других ближайших последователей У.Гаджибекова – К.Караева и Ф.Амирова. Фортепианная музыка этих композиторов («Царско-сельская статуя» и Сонатина ля минор Караева, Вариации, Две прелюдии и Соната Амирова) во многом определила дальнейший путь развития азербайджанской инструментальной музыки, её интонационную и жанровую специфику.

Естественно, на первоначальном этапе развития, связанном с овладением жанрами и формами профессиональной фортепианной музыки (миниатюрой, сонатой, концертом и др.), ведущую позицию заняли фортепианные произведения малых форм. Единичные и не слишком удачные обращения композиторов к более сложным, циклическим формам – как, например, Соната С.Гаджибекова, первая часть Концерта К.Караева – демонстрируют недостаточность как тематических контрастов, так и разработочного развития, необходимых в крупных формах. Только в середине 40-х годов, т.е. к концу рассматриваемого периода, появляются значительные сочинения крупной формы – две сонаты и два концерта, принадлежавших перу Ф.Амирова и А.Аббасова.

В стилистическом отношении в фортепианном творчестве отразилась эволюция музыкального мышления, которую претерпела советская музыка в рассматриваемый период. В произведениях К.Караева, Ф.Амирова, Т.Кулиева, Э.Назировой, знаменующих собой начальный этап развития азербайджанской фортепианной музыки, выбор выразительных средств, приемов пианистического письма находится еще под воздействием русского романтического фортепианного искусства.

При всём несходстве индивидуальностей композиторов, в применении национального музыкального фольклора, методах его обработки было немало объединяющих свойств. Это – использование функциональных формул ладов и характерных мелодических, интонационных и метроритмических отличительных признаков народной музыки. Данные навыки, приобретённые азербайджанскими авторами в процессе их творческой деятельности, сыграли важнейшую роль в появлении в середине 40-х годов, то есть к концу рассматриваемого периода, масштабных фортепианных опусов, основанных на народном материале – вокальном и инструментальном.

В фортепианных произведениях этого периода намечаются два основных направления. Первое составляют сочинения прямо связанные с национальным мелосом (Детская сюита А.Зейналлы, пьесы и Концерт Ф.Амирова, ряд транскрипций различных авторов). Именно в этом случае наиболее очевидны специфические национально-стилевые особенности фортепианной музыки. Ко второму направлению относятся работы, опосредованно связанные с фольклором, написанные в русле европейских музыкальных традиций (фуги

А.Зейналлы, «Царскосельская статуя» и Сонатина ля минор К.Караева, прелюдии Э.Назировой и Т.Кулиева).

Процесс становления азербайджанского фортепианного искусства первой половины XX века во всех его аспектах – композиторского творчества, педагогики и исполнительства – проходил под непосредственным творческим воздействием Узеира Гаджибекова – патриарха всей национальной музыкальной культуры Азербайджана. Неоценима роль Узеира Гаджибекова в развитии музыкального образования Азербайджана. Его просветительские взгляды, общественно-организационная работа, стали основополагающими в создании современной системы фортепианного образования. В основе его кадровой политики, с одной стороны – стимулирование обучения музыкантов-исполнителей путем приглашения на педагогическую работу высококвалифицированных специалистов русской фортепианной школы, а с другой – направление на учебу в Москву новой поросли молодых талантов. Результатом его заботы в создании национального пианистического репертуара в условиях отсутствия последнего на заре азербайджанской фортепианной культуры, явились транскрипции – переложения и обработки азербайджанского народно-музыкального и композиторского творчества, подготовленные совместными усилиями композиторов и пианистов. В частности, его оперные и инструментальные произведения, в которых он достиг органического синтеза восточной и западной музыкальных культур, легли в основу первых фортепианных транскрипций. Узеир Гаджибеков также заложил основы становления и наметил перспективу развития азербайджанской фортепианной музыки в творчестве его ближайших сподвижников – А.Зейналлы, К.Караева, Ф.Амирова.

Обобщая результаты становления фортепианного искусства Азербайджана в этот период, следует отметить, что стремительность развёртывания творческих сил во всех областях музыкальной культуры проявилась как в сфере композиторского, так и исполнительского, а также педагогического искусства. Живая взаимосвязь и взаимостимулирование этих процессов создали в рассматриваемый период ту прочную основу, которая обеспечила дальнейший рост, развитие и расцвет фортепианного искусства на протяжении всего столетия.

## II ГЛАВА. ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА (1950 – 1970). ВЕДУЩИЕ ПИАНИСТЫ-ПЕДАГОГИ И ИХ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

### 2.1. Активное формирование пианистического искусства

Первые признаки интенсивного развития современной азербайджанской фортепианной культуры и её слагаемых частей – педагогики, исполнительского и композиторского творчества – относится к началу 50-х годов. Послевоенные годы в истории азербайджанской музыкальной культуры отмечены новыми достижениями.

Репертуары оперного театра и филармонии заметно расширяются каждый сезон за счет новых постановок. Ширится также круг исполнителей-гастролёров, регулярно выступающих перед бакинской аудиторией. Особо значимыми, разумеется, явились концерты выдающихся исполнителей, в частности пианистов – Святослава Рихтера, Эмиля Гилельса, Льва Оборина, Виктора Мержанова, Марии Гринберг и других. Это время характеризуется сдвигами в области музыкального образования: достигается массовый характер обучения игре на фортепиано, значительно расширяется сеть музыкальных школ, повышается качественный уровень преподавания.

В начале 50-х годов в педагогический коллектив фортепианной кафедры Азербайджанской консерватории вливаются новые, свежие силы – молодые, но высококвалифицированные музыканты, среди которых немало воспитанников Московской консерватории. Это окончившие аспирантский курс обучения Н.Усубова, Ф.Кулиева, А.Зульфугарова (класс профессора А.Б.Гольденвейзера), Р.Атакишиев (класс профессора Я.В.Флиера), а также – талантливые выпускницы АГК Э.Алиева и Э.Назирова.

Высокий уровень преподавания отличает и школу-десятилетку при АГК, которая подготавливает количественно и качественно лучшую часть музыкантов-исполнителей в среднем звене музыкального образования. В этот период школу-десятилетку возглавляла профессор К.Сафаралиева, а преподавателями были высококвалифицированные профессора консерватории Г.Шароев, М.Бреннер, а также опытные педагоги-методисты Л.Егорова и Р.Сирович.

Генеральную линию великого Узеира Гаджибекова в деле строительства музыкального образования республики во всех его аспектах на посту ректора АГК в течение 50-х и 60-х годов продолжили Кара Караев (с 1949 по 1953 г.), Ашраф Аббасов (до 1957 г.) и Джевдет Гаджиев (1957 – 1969 гг.).

Свидетельством определенных достижений исполнительского искусства может служить проведенный в Азгосконсерватории в феврале-марте 1950 года под председательством Кара Караева внутривузовский конкурс на лучшее исполнение инструментальных концертов русских композиторов. Среди пианистов, премированных на этом конкурсе, – Чингиз Садыхов, Нелли Егиазарова и Зивер Алиева (соответственно ученики классов Г.Шароева, М.Бреннера и К.Сафаралиевой).

В эти годы устанавливаются контакты молодых исполнителей с Союзом композиторов Азербайджана. Благодаря выступлению в концертах с новыми произведениями азербайджанских композиторов, участию в их обсуждениях за «круглым столом», значительно расширяется и углубляется связь исполнителей с фортепианным творчеством многих авторов. В результате этих контактов молодые исполнители получают также возможность приблизиться к современному творчеству. Подобное взаимодействие обновляет и взаимодополняет исполнительское и композиторское искусство.

Огромное значение для стимуляции непрерывного развития и совершенствования композиторского и исполнительского фортепианного творчества имели Декады азербайджанского искусства в Москве и Первый съезд композиторов Азербайджана. Достижения последовательно прослеживаются при сравнении программ Московских декад 1950 и 1959 годов: очевидно, что за девять лет фортепианная музыка Азербайджана пополнилась многими новыми произведениями самых различных жанров, а также – что существенно возрос и укрепился профессиональный уровень азербайджанской фортепианной школы. Следует также отметить, что Первый съезд композиторов Азербайджана, состоявшийся в 1956 году, явился как бы предварительным смотром творческих достижений перед второй Декадой 1959 года. На нём были представлены две тетради прелюдий К.Караева, Сюита на албанские темы для двух фортепиано Ф.Амирова и Э.Назировой, соната В.Адыгезалова, сонатины Т.Гаджиева, В.Судакова, Вариации А.Бабилова и Концерт для фортепиано с оркестром Э.Назировой. Исполнителями перечисленных произведений были молодые пианисты Ф.Кулиева, Е.Перевертайло, И.Плям, Р.Шифрин, Э.Назирова и др.

В мае 1959 года все значительные успехи азербайджанской музыкальной культуры были продемонстрированы в Москве, причём особый интерес вызвало новое сочинение Ф.Амирова и Э.Назировой, в интерпретации которой и прозвучал на Декаде их Концерт на арабские темы. Наряду с другими сочинениями, московские слушатели впервые услышали Балладу и Сонату Д.Гаджиева, а также третью тетрадь прелюдий К.Караева в исполнении С.Касимовой, Ф.Кулиевой и Э.Сафаровой. В декабре того же 1959 года в Баку на Пленуме, посвящённом творчеству молодых композиторов Азербайджана, яркие впечат-

ления оставил концерт студентов композиторского факультета АГК. Особо выделились отмеченные индивидуальностью почерка фортепианные сонаты А.Ализаде и А.Бабилова.

Динамичному совершенствованию мастерства молодых исполнителей в Азербайджане способствует и стройная, хорошо продуманная система исполнительских смотров, конкурсов, включая международные, позволяющая будущим артистам приобрести неоценимый сценический и соревновательный опыт.

В 60-е годы учреждаются закавказские конкурсы музыкантов-исполнителей, которым каждый раз предшествовали республиканские отборочные соревнования. Эти творческие состязания, поочередно проводившиеся в столицах Азербайджана, Грузии и Армении, мобилизовали творческие силы исполнителей, содействовали обмену музыкально-педагогическим опытом, стимулировали рост исполнительской культуры и явились отличной школой для подготовки к всесоюзным и международным конкурсам. Конкурсы сыграли свою положительную роль в выявлении новых индивидуальностей, раскрытии таланта многих пианистов, побуждении и стимулировании их работы, содействию роста профессионального мастерства. Конкурсы прочно вошли в жизнь молодых исполнителей и заняли доминирующее положение в системе музыкального образования.

В течение шестого десятилетия прошло три закавказских конкурса, на которых азербайджанские пианисты неизменно добивались успеха. Среди лауреатов – Рафик Кулиев, Светлана Алиева-Корш, Эльмира Сафарова (Баку – 1960; классы Ф.А.Кулиевой, К.К.Сафаралиевой и М.Р.Бреннера); Лазарь Александровский, Виктор Матюшкин, Арзу Алескеров (Тбилиси – 1965; все трое – ученики М.Р.Бреннера); Иван Меликсетян, Валида Мурадова, Адиля Алиева (Ереван – 1969; их подготовили Н.И.Усубова, Э.Ю.Сафарова и Ф.А.Кулиева).

Закавказские конкурсы музыкантов-исполнителей явились свидетельством роста нашей пианистической школы. Наглядный тому факт: молодая талантливая пианистка Эльмира Сафарова, будучи лауреатом Первого закавказского конкурса, на Третьем – она уже выступила в роли и блестящего педагога, подготовившего одного из лауреатов – Валиду Мурадову.

Наряду с участием в Закавказских конкурсах многие талантливые пианисты пробуют свои силы на всесоюзных и международных конкурсах (З.Алиева, З.Адигезалзаде, Р.Кулиев, В.Матюшкин, А.Алескеров, Г.Садыхова, А.Алиева и др.). Наибольших успехов достиг Ф.Бадалбейли, пианистический талант которого был отшлифован его замечательным педагогом – народным артистом республики, профессором М.Р.Бреннером. В 1967 году на конкурсе имени Бедржиха Сметаны в Градец-Кралове (Чехословакия) он, помимо третьей пре-

мии, завоевал специальный приз на лучшее исполнение произведений Б.Сметаны.

А еще через год молодой пианист добился триумфального успеха: на международном конкурсе имени Виана да Мота в Лиссабоне он, опередив несколько десятков сильнейших соперников, завоевал первую премию. Особое значение этого успеха заключалось в том, что высшую награду международного соревнования впервые вручили воспитаннику Бакинской консерватории. И на это обстоятельство тогда же обратил внимание Кара Караев: «Победа Фархада Бадалбейли на ответственном состязании в Лиссабоне стала подлинным праздником для всей музыкальной культуры Азербайджана. Сегодня мы вправе сказать, что Баку перестал быть «фортепианной провинцией» [43].

Не умаляя заслуг Ф.Бадалбейли, первого азербайджанского пианиста, добившегося столь высокого признания на международной арене, следует отметить, что его победа – это итог долгой, кропотливой и самоотверженной деятельности целой плеяды замечательных педагогов, подготовивших этот феноменальный успех. Это событие доказало, что азербайджанская пианистическая школа достигла зрелости, и в немалой степени этому способствовали педагоги Московской и Ленинградской консерваторий, в которых воспитывались самые одаренные, подающие большие надежды, молодые пианисты Азербайджана.

## **2.2. Основоположники азербайджанской фортепианной педагогики**

Формирование фортепианно-исполнительской культуры Азербайджана во многом обуславливается деятельностью кафедры специального фортепиано Азгосконсерватории имени Узеира Гаджибекова, в которой сконцентрированы лучшие пианистические силы. А потому представляется закономерным более тщательное рассмотрение сложившихся здесь методов преподавания. Работа фортепианной кафедры АГК, как и в предшествующие годы, отличается высоким профессиональным уровнем. Вершинные достижения национальной фортепианно-исполнительской школы рассматриваемого периода связаны с именами профессоров Г.Шароева и М.Бреннера, последовательно претворявших в своей деятельности принципы петербургской фортепианной школы, и К.Сафаралиевой, первой азербайджанской профессиональной пианистки, взявшей на себя высокую миссию в формировании национальной фортепианной культуры во всех ее аспектах. В монографии дается подробный анализ их педагогической методологии.

**2.2.1. Выдающийся педагог и просветитель. Г.Г.Шароев и его методические принципы.** Одним из зачинателей фортепианной педагогики в Азер-

байджане по праву считается выпускник Петербургской консерватории Георгий Георгиевич Шароев (1890 – 1969). «Отличный пианист и музыкант широких возможностей, педагог и публицист, активно выступающий на страницах бакинской печати по самым различным вопросам музыкального искусства, энергичный организатор – вот далеко не полный перечень качеств которые были присущи Г.Г.Шароеву» [73, 143].

Шароев прошел великолепную пианистическую школу. В Москве он обучался у таких выдающихся педагогов, как Г.П.Пахульский, В.И.Сафонов, К.Н.Игумнов. После переезда в Петербург его музыкальное образование продолжается в классах профессоров М.К.Бенуа (до её кончины) и выдающейся пианистки А.Н.Есиповой.

Есипова являлась центральной фигурой Петербургской консерватории. Она триумфально выступала на концертных эстрадах всего мира. Ее исполнение покоряло художественной тонкостью и благородным вкусом, поражало безупречным техническим совершенством. Столь же блестяще проявляла она себя и как педагог. В ее классе сформировались своеобразные, подчас очень различные художественные натуры, но всех их роднили высокая музыкальная культура, вкус и законченное мастерство. «Несмотря на то, что я учился и ранее у самых выдающихся профессоров России, все же был поражен общей одаренностью и подвинутой учеников А.Н.Есиповой, а главное – художественной законченностью ее исполнения» – пишет профессор Г.Г.Шароев в автобиографии.

Характеризуя методические принципы Есиповой (сформировавшиеся без влияния её учителя Т.О.Лещетицкого), можно констатировать, что она стремилась к рационализации процесса работы пианиста, основанной на анализе и тщательной обработке мельчайших деталей каждой фразы произведения. Ее техническая работа с учеником (особенно над пальцевой техникой) посвящалась поиску приемов, дающих нужный художественный результат. Труд пианиста над овладением художественным мастерством она понимала как умственную аналитическую работу, подчиненную слуховому контролю.

В классе А.Н.Есиповой Шароев получил крепкую пианистическую закалку. Отдавая должное педагогическому искусству Есиповой, Шароев, по видимому, интуитивно ощущал некоторые крайности ее школы, связанные, прежде всего, с чрезмерным уклоном в сторону академизма. Небезынтересным в упомянутом плане представляется высказывание С.С.Прокофьева, обучавшегося в те же годы, что и Шароев, в классе А.Н.Есиповой. В своей опубликованной автобиографии Прокофьев пишет: «Характерной чертой есиповского преподавания было желание всех стричь под одну гребенку. Правда гребенка эта

была высокого полета, и если индивидуальность ученика совпадала с индивидуальностью Есиповой, результаты были превосходные» [329, 142].

Занятия в классе у А.Н.Есиповой оказали на формирование Шароева, как музыканта, педагога и пианиста наибольшее влияние. В 1915 году Г.Г.Шароев блестяще окончил Петербургскую консерваторию и ему был вручен диплом свободного художника. Высокая и единодушная оценка его художественной индивидуальности и исполнительских достоинств, особенно проявившихся при исполнении Пятого фортепианного концерта и Двадцать первой сонаты Бетховена, объединила и музыкантов, и широкую публику. А.К.Глазунов, бывший в те годы директором Петербургской консерватории, назвал его выступление на выпускном акте – творческим.

В 1919 году Г.Г.Шароев был приглашен в Бакинский музыкальный техникум при Русском музыкальном обществе на должность старшего преподавателя. После открытия в 1921 году Азербайджанской государственной консерватории последовательно квалифицировался как доцент, профессор кафедры специального фортепиано. В дальнейшем (с 1934 по 1950 год) занимал должности заведующего кафедрой, декана исполнительского факультета, заместителя директора консерватории.

Полвека продолжалась широкая просветительская, педагогическая, исполнительская, общественная деятельность Г.Г.Шароева в Азербайджане. Влияние его на развитие музыкального искусства в республике было весьма значительным. Оно коснулось не только тех, кто у него обучался, но и тех, кто непосредственно общался с ним.

Говоря об истоках пианизма Шароева, необходимо отметить следующее. Хотя Шароев никогда не слышал и не обучался у А.Рубинштейна, есть нечто специфически рубинштейновское в его нескончаемых поисках. И это не случайно. Под влиянием гениального пианиста происходило формирование методических принципов русской фортепианной школы на рубеже XIX – XX столетий. Эти принципы нашли своё продолжение и развитие в педагогической деятельности крупнейших педагогов по фортепиано, среди которых и учителя Шароева – В.Сафонов и А.Есипова. По словам Л.Баренбойма «Рубинштейн оставил нам в наследство нечто большее, чем школа в буквальном и общепринятом смысле этого слова: почти никто из русских педагогов фортепианной игры его времени и ближайших последующих лет не избежал сильного воздействия не только его исполнительского искусства, но и его передовых педагогических принципов. А многие традиции рубинштейновской педагогики и по сей день живут в фортепианных школах крупнейших художников» [125, 349].

Любовь к творчеству Рубинштейна у Шароева зародилась ещё в юные годы после знакомства с оперой «Демон». Тягу к творчеству Рубинштейна вызва-

ло, несомненно, и общение молодого Шароева со знаменитым баритоном Иоакимом Тартаковым – исполнителем партии Демона в одноименной опере композитора (по воспоминаниям Шароева он неоднократно выступал аккомпаниатором Тартакова). Результатом глубокого изучения и исследования творческого пути А.Рубинштейна явилась научная работа Шароева «Роль Антона Рубинштейна в становлении русского пианизма» и редактирование его Третьего фортепианного концерта соль мажор, изданного в Москве в 1966 году.

В своей педагогической работе Шароев, следуя творческому опыту Рубинштейна, заботился, прежде всего, о выявлении поэтического содержания музыки. В тех случаях, когда ученику это не удавалось, Георгий Георгиевич пояснял ему характер пьесы или её отдельных построений. Приводимые им сравнения и аналогии отличались образностью и меткостью.

Замечательные педагогические успехи Г.Г.Шароева объясняются, несомненно, его одаренностью, но и не только этим. В складе педагогического таланта его заключалось нечто особое, делавшее его подлинно современным музыкантом-педагогом. Он по своей природе был искателем. Невозможно представить Георгия Георгиевича успокоившимся, благодушным носителем той или иной педагогической догмы. Нас восхищала культура, истинная всесторонняя музыкальность замечательного человека. Подобно всем большим человеческим личностям Шароев не терпел застоя, и то, что удовлетворяло его сегодня – будь то определенная система упражнений или интерпретация произведения, – завтра – представлялось ему уже несовершенным, требующим улучшения, а порой и коренного пересмотра. Его пытливая мысль не знала покоя, а методические воззрения по отдельным вопросам нередко подвергались серьёзным изменениям. Им руководило постоянное стремление к правдивости музыкальной интерпретации, к более верному раскрытию содержания исполняемой музыки. Следует отметить, что чертами высокой классичности было отмечено понимание им таких произведений, которые, к сожалению, далеко не всегда трактуются с должной строгостью и академизмом.

Другой из этих основ была нетерпимость к любому проявлению скованности при игре на фортепиано. Профессиональная требовательность Шароева была исключительно высока. Он отказывался признавать какие бы то ни было профессиональные достижения, если не верил, что их источником и базой является настоящая исполнительская фантазия и свобода. Он связывал работу над преодолением той или иной технической трудности с главной музыкальной задачей. Приучая своих студентов заниматься творчески, он тем самым учил их объединению художественных и технических целей, всегда делая при этом ведущим и господствующим музыкальное начало.

Профессор достигал в своей многолетней педагогической работе поразительных результатов. Обладая талантом музыканта-воспитателя, он увлекал ученика в подлинно творческую работу, не признающей ничего стандартного, узко ремесленного. Шароев не навязывал ученикам своих убеждений, развивая в них творческую свободу и инициативу. И не случайно творческий облик его учеников столь заметно отличается один от другого. Вот как отзывался после выступления студентов класса Г.Г.Шароева присутствующий на концерте народный артист СССР композитор Р.М.Глиэр: «С большим интересом прослушал вечер пианистов, учеников класса профессора Г.Г.Шароева. Законченная техника, вдумчивое художественное исполнение пьес и концертов даёт им право считать себя на уровне пианистов, окончивших столичную консерваторию» [Цит. по: 145, 28].

Шароев был решительным противником натаскивания учеников и мелочной отшлифовки их исполнения. Его уроки посвящались главным образом вопросам выразительного интонирования, разъяснения смыслового значения лиг, характеристике содержания исполняемой музыки. Он стремился развить у учеников способность к сосредоточенному объективному изучению текста произведения, к постижению композиционной логики. «Георгий Георгиевич тщательно следил и изучал всё то новое, что преподносила искусству научно-теоретическая мысль, однако не всё и всегда принимал он безоговорочно. Приветствуя разработку и развитие ведущими теоретиками дисциплины «Анализ музыкальных произведений», где комплексно рассматриваются вопросы, связанные со средствами музыкальной выразительности, деталями структуры, гармонии, модуляционных планов, и всё это в связи с образным содержанием, Георгий Георгиевич, при всей уважительности к высказываниям теоретиков, считал, что анализ должен иметь какие-то пределы, и что надо «не только говорить о музыке, но уметь и помолчать о ней». Задача теории, – говорил он, – освещать путь практике и помогать ей» [145, 19].

Владея богатым арсеналом технических средств и умением находить целесообразные приёмы преодоления технических трудностей, Шароев никогда не рассматривал фортепианную технику как стандартный набор механически отработанных приёмов. Решение творческих и технологических задач всегда было у него продиктовано конкретным художественным содержанием. Звучание, его характерность, своеобразие, красота – вот что находилось в центре творческих поисков. Отсюда, из впечатляющего представления звучащего образа выводились темпы, туше, педаль, искусство «звучащих пауз» и другие тонкости фортепианной игры.

Первоосновой в освоении репертуара и в достижении свободы исполнения Шароев в своей педагогической работе считал развитие памяти. Каждому

исполнителю известно, что, играя музыку наизусть, он чувствует её иначе, чем при исполнении по нотам. «Аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память», – писал Шуман. Аналогичным было и утверждение И.Гофмана: «Играть на память необходимо для свободы исполнения» [195, 174]. Свои мысли по этому вопросу Шароев изложил в методологическом исследовании «Формирование и развитие музыкальной памяти у пианистов-профессионалов». Шароев рассматривает память пианиста комплексно, разбирая отдельные её компоненты – слуховой, мышечно-игровой, эмоциональный, интеллектуальный и другие. Рассматривая перечисленные свойства памяти как стороны некоего целого, Шароев стремится к достижению гармонического взаимодействия их развития. Его методическая установка: быстроте и прочности запоминания способствуют интерес к изучаемому произведению, эмоциональная заинтересованность, а также образные ассоциации.

Исследование весьма объёмно и охватывает исчерпывающе весь круг разнообразных вопросов особенностей музыкальной памяти. В пяти разделах ее указаны требования, предъявляемые современным искусством к пианисту-исполнителю, разобраны основы метода современной школы пианизма, раскрыт ряд положений о музыкальной памяти, как психической деятельности, связанной с физиологическими процессами, происходящими в центральной нервной системе и составляющий полное функциональное единство. Исследуя эти вопросы в течение долгих лет, профессор Шароев искал подтверждений своим наблюдениям не только в практике, но и в опытах ученых – исследователей в области физиологии. Труды И.П.Павлова сопровождали поиски Шароева и помогали в его исследовании.

В чрезвычайно широком и разнообразном педагогическом репертуаре профессора Г.Г.Шароева преобладала классическая и романтическая музыка, в особенности произведения Бетховена, Шопена и Листа. И это объясняется не только тем, что он трогательно любил музыку этих композиторов, но также и тем, что он всегда рассматривал изучение их произведений как основную предпосылку для выработки подлинной пианистической свободы, виртуозности. Характерно, что Шароев часто обращался к одним и тем же шедеврам мировой фортепианной литературы. Его многочисленным ученикам запомнились, как он интерпретировал 32 вариации Бетховена, его же сонаты №№ 8, 14, 17, 21, 23, 26, 28 – 32, Концерт № 5; рапсодии, транскрипции и Соната си минор Листа; Баллада № 2, Колыбельная и сонаты Шопена и многое другое. Конечно, в отношении к этим авторам были «приливы» и «отливы». Так, например, Шопен временами отходил в сторону и его место занимал Шуман, который в свою очередь уступал место Шуберту или Мендельсону.

Анализируя педагогическую работу Г.Г.Шароева и вспоминая его занятия с автором этих строк (в период обучения в музыкальной школе), можно предположить, что основной установкой его метода воспитания профессиональных навыков было выявление индивидуальных качеств обучающихся музыке. Он умел обратить внимание учащегося на главный, решающий момент в работе. Отличаясь меткостью и лаконизмом, объяснения Георгия Георгиевича вели к серьёзным и глубоким принципиальным обобщениям.

Г.Г.Шароев вошёл в историю азербайджанского музыкального искусства как создатель одной из крупнейших национальных фортепианно-педагогических школ. Многие из его бывших питомцев в дальнейшем успешно работали и работают на музыкальном поприще. Среди более ста его воспитанников есть крупные артисты-исполнители, профессора и доценты, преподаватели высших, средних специальных и начальных музыкальных учебных заведений, концертмейстеры, известные общественно-музыкальные деятели. Не только в нашей стране, но и за её пределами известны имена маститых музыкантов, получивших образование непосредственно под руководством профессора Шароева. Среди них – выдающийся композитор современности Кара Караев, первая национальная профессиональная пианистка народная артистка Азербайджана, профессор Койкеб Сафаралиева, выдающийся мастер концертмейстерского искусства народный артист республики, профессор Чингиз Садыхов, заслуженный деятель искусств республики, профессор Эльмира Назирова, выдающийся джазовый композитор и пианист Вагиф Мустафазаде, доктор искусствоведения профессор Никита Южанин. Среди других учеников – замечательный методист и педагог Лидия Егорова, признанные исполнительницы фортепианных дуэтов доцент Евгения Перевертайло и профессор Иветта Плям, доценты Фариды Теймур гызы Кулиева, Акиф Абдуллаев, Низами Дадашлы.

Масштабы педагогической деятельности Шароева далеко перешагнули рамки работы со студентами в классе. Будучи художником-просветителем, Г.Г.Шароев не мог быть в стороне от общественной жизни страны. В 1934 году на общественных началах при Бакинском окружном Доме офицеров была создана специальная детская музыкальная школа, организатором и руководителем которой до последних дней своей жизни являлся профессор Г.Г.Шароев. Ныне школа имени Георгия Шароева – одно из крупных музыкальных учебных заведений республики, готовящих профессиональные музыкальные кадры.

Заслуженный деятель искусств Азербайджана профессор Г.Г.Шароев прожил долгую, насыщенную интересными событиями творческую жизнь. Выдающийся педагог, талантливый исполнитель, публицист, музыкально-общественный деятель, мудрый наставник молодёжи – Георгий Георгиевич являл собой пример бескорыстной преданности искусству, беспредельной любви

к музыке. Во всех областях своей разносторонней деятельности он достиг высоких результатов, придававших особенную ценность его творческому облику. Он принадлежал к плеяде лучших профессоров старшего поколения и, безусловно, оставил значительный след в становлении и утверждении азербайджанской школы пианизма.

**2.2.2. Пианистическая школа М.Р.Бреннера.** Исключительно важное место в истории азербайджанского пианизма принадлежит народному артисту республики профессору Бреннеру Майору Рафаиловичу (1906 – 1973). Он не просто подготовил многих талантливых пианистов, но, по сути дела, вырастил самую крупную ветвь национальной фортепианной школы.

Сын профессионального пианиста, Бреннер рано начал свою практическую деятельность. Еще в годы обучения в Екатеринославском музыкальном техникуме по классу С.Д.Храмова он одновременно работал концертмейстером, давал уроки фортепианной игры.

Решающий период художественного формирования Бреннера связан с пребыванием в Ленинградской консерватории в классе профессора Леонида Владимировича Николаева – выдающегося педагога, основателя одной из современных пианистических школ. Школа Николаева в те годы переживала пору своего наивысшего расцвета. «Класс Николаева, – пишет один из его учеников С.Савшинский, – к 1920 году стал самым сильным в консерватории по составу учащихся. В 1921 году окончили консерваторию его ученики Владимир Софроницкий и Мария Юдина, сразу же занявшие первое место среди советской плеяды молодых концертирующих пианистов. Через 2 года блестяще закончил пианистическое образование Дмитрий Шостакович» [339, 17].

Маститый профессор обладал стройно выработанной системой педагогических взглядов. Он, безусловно, стремился воспитать во всех своих учениках гармоническое равновесие идейно-логического и эмоционального начал. И все-таки при определении музыкального мировоззрения Николаева ученики, хорошо знавшие творческую лабораторию своего педагога, склоняются к понятию «классическое». Конечно, подобные определения в применении к исполнительскому искусству страдают некоторой ограниченностью. Но главное здесь не в этом. Если сопоставить исполнительскую манеру николаевских питомцев, то нетрудно прийти к выводу, что профессор никогда не стремился к какой бы то ни было стандартизации. «Учитель не должен замыкаться в рамках симпатии к какому-либо одному типу пианистов», – говорил Николаев. И действительно, его школа оказывалась надежной «стартовой площадкой» для раскрытия индивидуального склада того или иного исполнителя. В каждом из них он находил

черты, которые умело пестовал, развивал, готовя ученика к самостоятельной творческой деятельности.

Автору этих строк, будучи учеником Бреннера, а после окончания консерватории и ассистентом его класса, приходилось не только слушать игру своего педагога, но и заглядывать в его, так сказать, исполнительскую лабораторию. Метод показа, которого Бреннер отнюдь не чуждался, позволял нам, его ученикам, расширить свое представление о Бреннере-интерпретаторе. Затронув эту сторону деятельности моего педагога, позволю себе вспомнить обобщенную характеристику, данную в своё время Бреннеру Л.Н.Обориным: «Прекрасный пианист, ученик Л.В.Николаева, с большим репертуаром, М.Р.Бреннер много выступает, неизменно демонстрируя отличное пианистическое мастерство, хороший вкус и проникновенную интерпретацию исполняемых произведений» [Цит. по: 145, 39].

Майор Рафаилович обладал необходимым артистическим комплексом, в котором счастливо сочетались свободное владение пианистическими ресурсами, стилистическое чувство и внутренняя содержательность игры. Но, как нам кажется, ведущей составной частью этого комплекса было рациональное начало. Любое произведение под руками пианиста приобретало удивительно логичные, четко архитектурные очертания. При всей широте его виртуозной амплитуды Бреннер никогда не поражал «шквальностью» пианистических приемов, лавиной октав, яркостью кульминаций. Он предпочитал добиваться общего эмоционального впечатления с помощью расчета всех динамических аспектов, всех агогических элементов. И надо сказать, что благодаря умелой расстановке акцентов, умной соразмерности градаций он достигал ярких художественных результатов. В его игре не приходится наблюдать стихийных протуберанцев темперамента. Зато концепции пианиста всегда отличались цельностью архитектоники, ясностью исполнительского плана. Конечно, те или иные интерпретации претерпевают определенные изменения. Однако, как правило, Бреннер долго вынашивал свои замыслы, и на концертной эстраде редко поддавался импровизационным тенденциям. Все это позволяет отнести Бреннера к пианистам «классического» плана, хотя это понятие носит в исполнительском искусстве весьма относительный характер. Бреннер был великолепным интерпретатором листовской музыки (особенно Первого фортепианного концерта), хотя его экспрессия здесь была весьма далека как от распространенной бравуры, так и от возвышенного пафоса. Еще более созвучными складу художественной природы пианиста оказывались строго «организованные» конструкции Баха, Скарлатти, а также Бетховена. В этой репертуарной сфере Майор Рафаилович демонстрировал чуткое ощущение формы, понимание внутреннего эмоционального подтекста. Быть может, в Первом концерте Чайковского Бреннеру недоставало

стихийной мощи, масштабности, хотя и здесь виртуозная моторика пианиста производила убедительное впечатление. Умение досконально прослушать звуковую ткань произведения помогало артисту находить яркие исполнительские решения во многих опусах Моцарта и Шопена. Здесь некоторая академичность не мешала Бреннеру выявить поэтичный строй музыки, хотя и здесь самоконтроль господствовал над общим планом интерпретации. Быть может, именно этот самоконтроль способствовал несомненным достижениям Бреннера-ансамблиста. Все выступавшие с ним отмечают ощущение редкой «удобности» в процессе музицирования с Бреннером. Он был чрезвычайно чуток к едва уловимым намерениям партнера, а в нужные моменты умел взять на себя музыкальную инициативу.

Нет сомнения, что исполнительское творчество Бреннера – заметная страница музыкальной культуры Азербайджана. Однако еще больший вклад в её развитие внес он как выдающийся педагог. На протяжении почти четырех десятилетий творческая судьба Бреннера была неразрывно связана с Азербайджанской консерваторией. Именно в педагогической деятельности наиболее ярко раскрылась его художественная индивидуальность. Можно смело утверждать, что он обладал всем сложным комплексом качеств, необходимым для педагога-музыканта.

Трудился Майор Рафаилович с редкой самоотдачей. Он и сам признавался: «Я люблю педагогическую работу. Отдавать силы и знания молодому поколению стало девизом моей жизни. Постоянным примером для меня является образ моего дорогого и незабвенного учителя Леонида Владимировича Николаева, который с любовью и вниманием воспитывал меня и моих товарищей. Я рад, что продолжаю славные традиции ленинградской пианистической школы в Азербайджанской республике...» [188].

За период своей работы в консерватории Бреннер подготовил более ста молодых пианистов. Среди его питомцев немало видных музыкантов. Это – народный артист СССР профессор Ф.Бадалбейли, народные артисты Азербайджана профессора Р.Атакишиев, З.Адигезалзаде и С.Ибрагимова, заслуженные деятели искусств профессора Н.Усубова, Ф.А.Кулиева, Э.Сафарова, заслуженный педагог республики профессор А.Векилова, заслуженные артисты профессора А.Алескеров и В.Расулова, профессора Э.Алиева, М.Сулейманова, У.Халилов, О.Абаскулиев, Т.Касимова, Т.Сеидов, доценты Д.Мурадова, А.Зульфугарова и многие другие.

Оценка результатов работы того или иного крупного педагога во многом зависит от того, насколько удачно его ученики выступают на конкурсах различных рангов. Так вот и по этому показателю Бреннер оказывается на высоте. Вспомним итоги межреспубликанских соревнований. В 1960 году лауреатом

Первого закавказского конкурса стала ученица Бреннера Эльмира Сафарова. Следующий конкурс состоялся в 1965 году и принес особенно значительный успех бреннеровским воспитанникам: обладателями первой премии стали Лазарь Александровский и Виктор Матюшкин, вторую премию получил Арзу Алескеров. На Закавказском конкурсе 1969 года обратили на себя внимание Гюльяз Садыхова (почетный диплом) и Валида Расулова (похвальная грамота). Наконец, в 1973 году – первая (Васиф Гасанов) и вторая (Юлдуз Асланова) достались ученикам Бреннера.

Значительной страницей в развитии азербайджанской фортепианной культуры стали успехи одного из наиболее талантливых учеников Бреннера – Фархада Бадалбейли, ставшего первым пианистом-азербайджанцем – лауреатом двух международных конкурсов – в Чехословакии (1967; третья премия) и в Португалии (1968; первая премия). Поздравляя от души талантливого юношу, сумевшего еще на студенческой скамье добиться широкого признания, Кара Караев справедливо подчеркнул «заслуги всего педагогического коллектива Азербайджанской государственной консерватории им. Узеира Гаджибекова и, в частности, народного артиста республики профессора М.Р.Бреннера» [166]. На заслуги последнего обращал внимание и выдающийся советский пианист, профессор Московской консерватории Я.В.Флиер: «Игра Ф.Бадалбейли, – отмечал он, – привлекает большим содержанием и техническим совершенством. Молодой пианист прошел отличную школу подготовки в стенах Азербайджанской консерватории, перенял многие замечательные качества своих педагогов, и в первую очередь, профессора М.Р.Бреннера, который вложил в воспитание своего питомца много творческих усилий» [166]. К сожалению, Майору Рафаиловичу не довелось разделить радость другой своей ученицы – Валиды Расуловой, которая в 1975 году завоевала звание лауреата на Международном конкурсе имени Маргариты Лонг и Жака Тибо в Париже.

Воспитанники Бреннера отчетливо представляют себе, какую значительную роль сыграл педагог в их художественном становлении. Так, Ф.Бадалбейли говорил: «Ко времени поступления в консерваторию я был уже достаточно «закаленный» боец, чтобы выдержать суровые требования и трудные «рабочие» условия, в которые ставит своих студентов замечательный наш педагог Майор Рафаилович Бреннер» [168]. А после лиссабонского конкурса: «Радость моя безгранична. Глубоко сознаю, что своим успехом я обязан родной мне консерватории, любимым педагогам, и прежде всего профессору М.Р.Бреннеру» [165]. А вот что сказала после парижского соревнования Валида Расулова: «Мой успех – лишь небольшая крупица в больших достижениях пианистической школы СССР, и в частности Азербайджана. Я многим обязана родной консерватории, моим педагогам и наставникам – покойному профессору

М.Р.Бреннеру, под руководством которого постигала азы искусства» [169]. Педагогическое мастерство Бреннера высоко ценили и лучшие мастера русской фортепианной культуры. Из множества отзывов приведем мнения двух профессоров Московской консерватории. Еще в 1946 году К.Н.Игумнов писал: «Усвоив от своего учителя профессора Ленинградской консерватории Л.В.Николаева принципы его широко известной школы, М.Р. с успехом уже много лет применяет их на практике, не замыкаясь в догму и сохраняя живое отношение к делу. Мне приходилось слушать многих его учеников, часто приезжавших на прием в Московскую консерваторию, наблюдал наличие тщательной педагогической работы, продуманность метода преподавания, высокий уровень технической и музыкальной стороны исполнения, соответствующего вузовским требованиям. М.Р.Бреннер – лучший педагог Бакинской консерватории...». К нему присоединяется в 1950 году А.Б.Гольденвейзер: «Присутствуя ряд лет в качестве председателя госкомиссии на выпускных экзаменах в Баку в консерватории, я могу засвидетельствовать, что ученики Бреннера всегда отличаются хорошей музыкальной культурой и отличной технической подготовкой» (копии отзывов хранятся у автора настоящей работы) [Цит. по: 145, 43].

Автору этих строк немало лет приходилось наблюдать за педагогической методологией М.Р.Бреннера, которая отличалась последовательной цельностью. Подготовить студента к самостоятельной практической работе – такова была основная цель, которой руководствовался профессор. Отсюда и его специфический подход к учебному процессу. В своем ученике он, прежде всего, стремился воспитать профессиональную ответственность, требовательность к самому себе. Конечно, Бреннер изо дня в день добивался образной, а значит и содержательной интерпретации. Однако он справедливо полагал, что такая образная интерпретация складывается, в конце концов, из конкретного владения фортепианным звучанием и поэтому на эту сторону обращал в процессе занятий особое внимание. Исходя из такой точки зрения, он сравнительно редко прибегал к словесным ассоциациям, литературно-художественным параллелям и так далее. Бреннер принадлежал к типу педагогов-практиков, точно ориентирующихся на возможности ученика. И следует заметить, что Майор Рафаилович, как правило, весьма проницательно определял и степень природной одаренности студента, и его технический «потолок», и стилистические наклонности. В соответствии с требованиями музыкальной педагогики, он не сковывал индивидуальности своих учеников, к каждому предъявлял соответствующие требования. При этом он никогда не форсировал естественное развитие творческой природы музыканта, предпочитая неторопливое, планомерное движение к намеченной цели, проявляя здесь огромное терпение. И в этом сказывалась его преданность пианистическому «ремеслу» в самом хорошем смысле этого слова.

Как же строился урок в классе Бреннера? Обычно ученик исполнял произведение целиком (разумеется, наизусть), и профессор внимательно прослушав игру студента, не прерывал его. Дальнейшая работа складывалась по-разному: иногда Майор Рафаилович давал общую оценку интерпретации, иногда останавливался на положительных или отрицательных характеристиках отдельных ключевых эпизодов той или иной пьесы. Но и в том и в другом случае он был немногословен: с лапидарной точностью он умел найти основное ядро в замысле «подопечного», определить сильные и слабые стороны предлагаемой трактовки, ее образной состоятельности.

В овладении всем современным арсеналом художественных и технических средств, в филигранной работе над звуком видел Бреннер единственный путь к углубленному постижению музыкального содержания. Здесь ему на помощь приходил метод показа. С тщательной кропотливостью готов был Майор Рафаилович работать над каждым эпизодом, каждой фразой, каждой деталью. Он упорно и настойчиво добивался нужного звучания каждого такта. Причем профессор никогда не отпускал студента домой, не достигнув необходимого результата. Тут его терпению поистине не было предела; он вовсе не ждал, что каждый ученик, что называется, на лету схватит любое указание, и поэтому никогда не раздражался. Очевидно, это происходило во многом оттого, что профессор абсолютно реалистично представлял себе, чего можно ждать от того или иного студента. И для каждого из них он находил свои методы овладения музыкальным материалом. Одному он «подыгрывал» на втором рояле, другому подпевал, третьему «дирижировал». Майор Рафаилович тонко чувствовал и эмоциональный настрой ученика, никогда не подавляя его своим авторитетом.

Бреннер уделял скрупулезное внимание чуть ли не каждому такту. Однако в итоге он умел органично выстроить драматургическое целое, и это заставляет думать, что и в процессе поступенной работы над определенным произведением он всегда имел в виду конечный о б р а з н ы й результат. При этом, в соответствии со складом своей художественной натуры, профессор стремился к достижению гармоничной уравновешенности интеллектуального и эмоционального начал.

Бреннер в целом придерживался методической установке неукоснительного следования нотному тексту. Однако и здесь он был далек от догматичности. Он допускал некоторые изменения в фортепианном изложении, если это не наносило ущерба художественной стороне интерпретации. В качестве примера можно привести перераспределение трудных фрагментов между двумя руками в ряде произведений Шопена и Листа. Иногда подобные приемы способствуют усилению тех или иных художественных особенностей фортепианного изложения. Скажем, с помощью октавного удвоения басового *до* Майор Рафаилович

предлагать усилить кульминацию в 24-м этюде Шопена. (Заметим, кстати, что это не облегчало, а, наоборот, усложняло технические задачи, стоящие перед исполнителем.) Он советовал также вводить октавное мартеллато в последние такты Скерцо Джевдета Гаджиева, что подчеркивало виртуозный эффект заключительного эпизода. Здесь же отметим, что Майор Рафаилович, как правило, предостерегал своих питомцев от форсированных темпов, хотя в его арсенале существовали оригинальные приемы выработки необходимой пианистической беглости. Так, в некоторых бетховенских и шопеновских скерцо он предлагал принять за единицу пульсации целый такт и при счете опираться на четырехтактовые построения. При таком темпо-ритмическом потоке скорость исполнения возрастает. Но куда более упорно добивался Бреннер органичности виртуозных элементов, ровности пассажей и других «скоростных построений». Он решительно боролся против скомканности, пустой скороговорки, требовал от своих учеников виртуозной осмысленности, внятного произнесения музыкального текста. А это, в свою очередь, во многом зависит от правильно выбранной аппликатуры. Здесь советы педагога были просто незаменимы. Всякий раз он умел подсказать ученику наиболее естественное положение руки. Мы были неоднократно свидетелями, как после указаний Майора Рафаиловича дотоле казавшийся каверзным эпизод с легкостью преодолевался и не особенно подвинутым студентом.

Пожалуй, основное содержание бреннеровского урока – работа над звуком. Стремясь к ясности и выразительности каждой музыкальной фразы, Бреннер в то же время как бы выдерживал ученика в единой стилистической сфере, когда работал над тем или иным сочинением. С тонким мастерством подводил он ученика к пониманию динамических закономерностей. С этой целью Майор Рафаилович широко применял свойственный вокальному обучению метод филирования, то есть постепенного нарастания и спада звучности.

Бреннер учил восприятию фортепианной звучности во всем её много-тембровом богатстве. Он воспитывал в студенте своеобразный «слуховой самоконтроль». В процессе овладения фортепианной «партитурой» профессор нередко прибегал к сопоставлению той или иной пианистической краски с оркестровыми инструментами. В общий контекст фактурно-звуковой работы входили и достижение мягкой певучести, «длительности» фортепианного звука, и оттачивание аккордовой ровности, и выразительность аккомпанемента, и тонкая педализация. С помощью всех этих элементов Бреннер, к примеру, добивался необычайной выравненности звука в фигурациях, звучащих длительное время на одной педали. Тут вспоминается 11 № Симфонических этюдов Шумана и первая часть Третьей сонаты Бетховена. В бетховенской сонате Майор Ра-

фаилович чрезвычайно ревностно следил за доигрыванием последних нот фигураций при смене позиций рук.

Особо следует упомянуть о прохождении в классе Бреннера полифонической музыки. Вне этой музыкальной сферы он не представлял себе ни общего развития пианиста, ни технической его грамотности. Он справедливо полагал, что вся фортепианная музыка в известном смысле полифонична, если иметь в виду голоса, дополняющие мелодию гармонически, ритмически, темброво в гомофонных произведениях. При изучении полифонических пьес (в первую очередь, И.С.Баха) Бреннер развивал в ученике гибкость, подвижность, объемность пианистического внимания, наконец, умения «собрать» контрастирующие элементы в единое целое. И в полифонической сфере Бреннер особое внимание уделял звуковой стороне дела. Так, в переложениях органных произведений Баха он умело вырабатывал специфическое звучание, в которых ощущались органские тембры как в кантиленных, так и в хоральных эпизодах.

Репертуарная палитра бреннеровского класса была широка и разнообразна. В этом могли неоднократно убедиться посетители классных вечеров в консерватории, где студенты играли самые различные произведения. Постепенно расширяя репертуар ученика, Майор Рафаилович прежде всего преследовал методические цели. Фундаментом здесь на первых этапах вузовского обучения являлись классические произведения русских и западноевропейских композиторов. Прохождение музыки И.С.Баха, Д.Скарлатти, Моцарта, Бетховена содействует становлению общей художественной культуры молодых пианистов. Ученики Бреннера регулярно демонстрировали великолепное понимание стилистических особенностей музыки Шопена, Листа, Шумана, Брамса, Чайковского, Рахманинова, Скрябина и других композиторов. В орбите внимания профессора постоянно входила и русская музыка середины XX века, прежде всего произведения С.Прокофьева и Д.Шостаковича, музыка современных азербайджанских композиторов.

Вся жизнь М.Р.Бреннера была заполнена неустанным трудом на благо азербайджанского искусства. И если сегодня азербайджанская фортепианная культура вышла на уровень «мировых стандартов», то в этом огромную роль сыграла деятельность талантливого пианиста и выдающегося педагога Майора Рафаиловича Бреннера.

Таким образом, на основе анализа исполнительско-педагогических принципов профессоров Г.Г.Шароева и М.Р.Бреннера можно заключить, что в их педагогике сложились две основные тенденции. Первая исходит в основном от образного восприятия, и процесс постижения идет через раскрытие внутреннего содержания музыки к её техническому «оформлению». Вторая тенденция – от технических представлений, виртуозного мастерства, пианистического про-

фессионализма ведет к наиболее яркому выражению образной сущности. Самоочевидно, эти два направления обуславливают определенную взаимозависимость, и речь идет лишь о преобладании той или иной тенденции в методике каждого пианиста-педагога. При этом преобладание каждой из них во многом продиктовано стилевыми устремлениями педагогического творчества, например, романтического (первая тенденция) или классического (вторая).

**2.2.3. Педагогическая деятельность К.К.Сафаралиевой и её роль в создании национального фортепианного репертуара.** С развитием музыкальной культуры республики около 60-ти лет была связана и жизнь народной артистки республики профессора Койкеб Камиль гызы Сафаралиевой (1907 – 1985). К.Сафаралиева хорошо известна как отличный деятель в области фортепианного образования. Самоотверженность в работе, опыт и живой интерес к преподаванию совмещались в ней с подлинным педагогическим талантом. Ученики её играют очень просто, без вычурности. Она внушала им большую любовь к фортепиано.

Широкую известность получила её разносторонняя деятельность – пианиста-педагога, методиста, музыкального редактора, пропагандиста и общественного деятеля. Эти ценные качества унаследованы К.Сафаралиевой от её педагога – профессора Г.Г.Шароева.

Основные черты, отличавшие К.Сафаралиеву как исполнителя и педагога – исключительно серьезное, принципиальное отношение к вопросам искусства. Для молодого поколения музыкантов она служит высоким примером профессионального отношения к своей специальности, к своему долгу педагога-воспитателя.

В художественно-педагогическом облике Сафаралиевой привлекает к себе внимание характерная особенность. Это высокая интеллектуальность, тяга к глубокому постижению композиторского и фортепианно-исполнительского творчества и к синтезу логического осмысления художественных процессов.

«Осознавая комплексный характер воспитания и обучения пианиста, Сафаралиева, – по свидетельству её ученицы А.Маиловой, – глубоко вникала в пути и методы музыкально-исполнительского обучения, направленного на развитие мыслительных и творческих способностей ученика, и в своей повседневной работе выработала соответствующие фортепианно-педагогические принципы, получившие свое непосредственно-практическое выражение» [288, 335-336]. Комплексный подход обучения, по свидетельству ее многочисленных учеников, подразумевает расширение их кругозора, в частности, подробное изучение различных редакций того или иного сочинения и анализ его исполнительских интерпретаций выдающимися пианистами.

Педагогический метод К.Сафаралиевой был ориентирован на доскональную «режиссуру» всех планов исполнительской реализации музыкального произведения: выявление тех разделов сочинения, которые должны быть на первом плане, и тех, которые целесообразнее «отодвинуть» на второй план, как бы затушевать, колористическое соотношение отдельных эпизодов, голосов и т.д. При этом определяющим принципом являлось наиболее точное и полное воплощение авторской идеи. Подобный опыт работы над произведением стал основополагающим в исполнительской практике её студентов.

Глубокий музыкант, обладающий всесторонней эрудицией в области пианистической литературы, Сафаралиева особое значение в формировании исполнительского облика молодых специалистов придавала национальному фортепианному репертуару. Программу ряда концертов студентов ее класса составляла национальная музыка, как это было, например, 2 декабря 1971 года. Тогда были исполнены сочинения А.Азизова, А.Дадашева, С.Ибрагимовой, Н.Шафиевой, А.Азимова и др. Ученики Койкеб-ханум не раз выступали первыми исполнителями азербайджанских фортепианных произведений, получивших с её помощью путевку на большую концертную эстраду. Среди крупных работ отметим интерпретацию Зивер Алиевой Первого фортепианного концерта В.Адигезалова, записанного Всесоюзной фирмой грампластинок «Мелодия». Яркой пропагандисткой национального музыкального творчества стала и другая ученица Сафаралиевой – ныне народная артистка республики профессор Тамилла Махмудова. Составляя свои клавирабенды целиком из сочинений азербайджанских авторов, она знакомит с их музыкой широкую зарубежную аудиторию во время своих гастрольных турне.

Находясь в постоянном общении с композиторами и нередко стимулируя многих из них в написании фортепианных сочинений, К.Сафаралиева становилась составителем и редактором их опусов. В ее редакции изданы составленные ею сборники фортепианных произведений Кара Караева, пьес азербайджанских композиторов, концертные транскрипции отрывков балетной и симфонической музыки и т.д.

Придавая особое значение воспитанию пианистических кадров на национальном репертуаре, она составляет альбомы детских пьес из обработок народной музыки и переложений сочинений Узеира Гаджибекова, М.Магомаева и других композиторов. Методическую ценность представляют и ее работы «О начальном обучении пианиста», «О постановке рук и значении посадки за инструментом», в которых нашли отражение такие вопросы, как естественное положение рук на клавиатуре, воспитание двигательных навыков, занимающих важное место на начальном этапе подготовки музыканта-исполнителя. Широкую известность получила её работа по созданию учебных пособий для началь-

ного обучения музыкантов. Среди них назовём составление и подготовку к изданию сборника гамм и арпеджий, а также методическое руководство и редактирование Пособия для начального обучения игре на фортепиано Л.Егоровой и Р.Сирович.

Одним из главных факторов в деле становления музыканта-профессионала Койкеб-ханум, по свидетельству её учеников, считала планомерное и закономерное усложнение степени трудности изучаемых произведений. Программы, намеченные для концерта или экзамена, должны были отвечать следующим требованиям: соответствовать индивидуальным особенностям ученика, уровню его музыкального мышления, выявлять положительные качества и развивать их. Наряду с этим Койкеб-ханум считала иногда полезным в качестве дополнительного материала изучение произведений повышенной трудности.

Следует сказать, наконец, и о научно-исследовательской работе профессора К.Сафаралиевой, свидетельствующей о широте ее творческих интересов. Из самых крупных работ выделим статью «Музыкальное образование в Азербайджане», очерк о жизни и творческой деятельности Г.Г.Шароева, солидную монографию «Азербайджанская государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова» (в соавторстве с Э.Абасовой, Д.Даниловым и Л.Карагичевой). Узеир Гаджибеков высоко ценил научную подготовленность Сафаралиевой, доверив ей редактирование своего капитального труда «Основы азербайджанской народной музыки». В дарственной надписи экземпляра, преподнесенного Койкеб-ханум, Узеир Гаджибеков, в частности, пишет: «Ваша неиссякаемая энергия и неустанная забота обеспечили мне все возможности для систематической работы над подготовкой настоящего труда к завершению и печати. [...] Каждая страница этой книги напоминает мне Вашу светлую личность».

Таким образом, на основании вышеизложенного можно заключить, что разносторонняя творческая деятельность профессоров Г.Шароева, М.Бреннера и К.Сафаралиевой сыграла основополагающую роль в формировании самобытной национальной фортепианно-исполнительской школы Азербайджана.

### **2.3. Представители второго поколения азербайджанской фортепианной школы (Р.Атакишиев, Н.Усубова, Ф.Кулиева, Э.Назирова)**

В начале 50-х годов к преподаванию в АГК приступают Э.Алиева Р.Атакишиев, А.Зульфугарова, Ф.А.Кулиева, Э.Назирова, Н.Усубова, которые своей творческой деятельностью во многом определили дальнейшее развитие фортепианного образования и исполнительства в Азербайджане. Некоторые из них с самого начала своей работы проявили себя не только как пианисты, но и профессионалы в других областях музыкальной культуры. Это – композитор и пианистка Э.Назирова, а также певец и пианист Р.Атакишиев.

Имя народного артиста республики профессора Рауфа (Рафика) Исрафил оглу Атакишиева (1925 – 1994), выдающегося азербайджанского музыканта – пианиста, певца и педагога, широко известно у нас в стране и за её пределами. Его разносторонняя деятельность длилась около полувека и оставила глубокий след. Это был тонкий, большого дарования и яркой индивидуальности художник. Пел ли он, играл ли на фортепиано, занимался ли с учениками, – во всем он находил свои пути, внося ценный вклад в различные области музыкальной культуры.

В школе при АГК его бессменным учителем была замечательный методист и педагог Лидия Николаевна Егорова. Благодаря ней он уже в детстве получил основательную пианистическую подготовку.

В 1942 году Р.Атакишиев поступает в АГК. Здесь под руководством М.Р.Бреннера он проходит прочную исполнительскую школу, отличающуюся высокой культурой мастерства, зрелым профессионализмом, отличной технической оснащённостью фортепианной игры.

1946 год становится переломным в жизни Атакишиева: молодой пианист получает направление для сдачи вступительных экзаменов с целью перевода в Московскую консерваторию, в которую он был принят на третий курс, пройдя жесткий конкурсный отбор.

Московская консерватория тех лет переживала период расцвета. Время поисков новых форм музыкального образования осталась позади. Сложилась новая система высшего музыкального образования, в которой наряду с профессиональной подготовкой большое место заняло всестороннее развитие музыканта. Вся атмосфера в консерватории была насыщена высочайшей музыкальной одухотворённостью, интеллектуальным и эмоциональным током необыкновенного напряжения. В этой атмосфере переживали подъем и маститые музыканты, преподававшие в консерватории. Фортепианный факультет был особенно богат такими мастерами. Один из них – Константин Николаевич Игум-

нов (1873 – 1948) – принадлежал к поколению, начавшему свой путь еще в конце XIX столетия. Он застал закат жизни Чайковского и Антона Рубинштейна, учился по фортепиано у Н.Зверева, А.Зилоти и П.Пабста, по композиции у С.Танеева, А.Аренского и М.Ипполитова-Иванова, по классу камерного ансамбля у В.Сафонова, был сверстником и другом С.Рахманинова и А.Скрябина и продолжал традиции классического русского пианизма.

В фортепианный класс К.Н.Игумнова и был принят Атакишиев. Время обучения в Московской консерватории совпало с последними годами жизни его учителя, которые отмечены завершением формирования его исполнительских взглядов. По свидетельству самого Игумнова, он «осознал их и «нашел себя» лишь после Великой Отечественной войны» [196, 161].

Выдающийся музыкант и педагог, передававший высокие традиции русской фортепианной школы новой смене музыкантов-исполнителей, К.Н.Игумнов вошел в историю пианизма как создатель одной из крупнейших современных фортепианных школ (среди его учеников – Л.Оборин, Я.Флиер, М.Гринберг, А.Иохелес, О.Бошнякович, Н.Штаркман). Этой крупнейшей музыкальной личности Р.Атакишиев обязан своими прочными и обширными профессиональными знаниями, глубочайшими художественными впечатлениями. К.Н.Игумнов любовно, чутко, но и требовательно растил исполнительскую индивидуальность Атакишиева, прививал ему безупречный вкус, развивал поэтичность и непосредственность, учил правдивости и богатству интонирования, побуждал к постоянным исканиям художественного идеала. Высоко ценил профессор музыкальный талант Атакишиева, его природный пианизм, мастерство звуковедения. «У тебя отличные руки», – говорил ему учитель.

Характернейшей особенностью его метода преподавания было разностороннее развитие ученика – музыкальное, интеллектуальное и артистическое. Игумнов умел пробудить фантазию, развить мышление и раскрыть артистическую природу ученика. Профессор Я.И.Мильштейн, обучавшийся в классе Игумнова, пишет: «В его классе царил атмосфера высокого творческого музицирования... Работа, как правило, шла кропотливая, упорная. Константин Николаевич играл, «искал», «пробовал» по несколько раз одно и то же место, вовлекая в свои поиски ученика. Так постепенно складывался звуковой образ произведения, уяснялись детали фразировки и артикуляции, определялся верный темп, устанавливалась звуковая перспектива» [302, 93]. Уделяя в процессе работы исключительное внимание развитию и совершенствованию пианистических навыков, Игумнов превыше всего ценил легато как основу певучести, из которой «может вырасти подлинное пианистическое мастерство». С педалью он связывал «дыхание» инструмента, выявление «звуковой перспективы». Предметом особой заботы была аппликатура, приспособленная к рельефу музыкаль-

ной фразы или пассажа, «осмысленного» путем выявления в нем мелодического зерна.

В профессиональном формировании молодого Атакишиева-музыканта важную роль сыграли также А.Ф.Гедике (класс органа), М.В.Мильман (камерный ансамбль) и ассистенты К.Н.Игумнова – Р.В.Тамаркина и Я.И.Мильштейн.

В Московской консерватории Атакишиев начинает овладевать еще одной специальностью – он пробует свои силы в вокале в классе великой русской певицы Антонины Васильевны Неждановой (1873 – 1950). Превосходный педагог, идеально чувствующий природу голоса, Нежданова (по свидетельству однокурсника Атакишиева – пианиста О.Бошняковича) высоко оценила его певческие данные (лирико-драматический тенор), определив их по силе, диапазону (с ярким верхним регистром) и тембру как итальянское канто. Она предрекала ему путь на большую сцену, с этой целью показав Атакишиева своему мужу Николаю Семёновичу Голованову – главному дирижёру Большого театра.

Таким образом, обучаясь одновременно по двум специальностям, Атакишиев впитал в себя лучшие традиции русской вокальной и фортепианной школ, которые воссоединились в его жизни как две взаимообогащающие сферы музыкально-исполнительского искусства. Успешному обучению Атакишиева по разным специальностям у двух выдающихся мастеров в немалой степени способствовала близость художественных принципов К.Н.Игумнова и А.В.Неждановой. В подтверждение этому приведем в пример высказывание Я.Мильштейна: «Считая, что только из певучести «может вырасти подлинное пианистическое мастерство», что пение является «жизненной основой музыки», Константин Николаевич с теплотой говорил о больших певцах и певицах, призывая учиться у них. Он обожал А.В.Нежданову и свою любовь к этой изумительной артистке передал всем нам. Часто во время занятий в классе он вспоминал, как чудесно исполняла Нежданова «Вокализ» Рахманинова; говорил, что своей интерпретацией «Мельника и ручья» Шуберта-Листа он обязан певице» [301, 95].

В своих заметках концертмейстер класса А.Неждановой В.Подольская вспоминает высказывание К.Н.Игумнова по поводу исполнений песни «Мельник и ручей» Шуберта: «Когда я услышал эту вещь в исполнении Антонины Васильевны, – сказал он, – то понял, к какой кантилене должен стремиться на рояле». В свою очередь, Антонина Васильевна говорила: «...услышав эту песню в исполнении Константина Николаевича, я находилась под сильным впечатлением его фразировки» [325, 16].

Поворотным моментом в биографии Атакишиева стал 1948 год. 24 марта скончался К.Н.Игумнов, со смертью которого, по словам Р.Атакишиева, «кончилась целая эпоха «игумновского» пианизма, ставшего синонимом самого

глубокого, чистого и правдивого исполнения на рояле» [118, 13]. С этого времени вплоть до окончания консерватории руководителем Атакишиева по классу фортепиано был сменивший после смерти Игумнова его ученик и «истинный его последователь» Яков Исаакович Мильштейн, «на долю которого, – пишет Атакишиев, – выпала почетная, но нелегкая задача довести класс профессора Игумнова до выпуска» [118, 34]. Особенно памятной в занятиях в классе Я.И.Мильштейна, – вспоминал Р.Атакишиев, – оказалась работа над Фантазией до мажор Шуберта, вторая часть которой им проникновенно была исполнена в 1949 году на вечере памяти К.Н.Игумнова.

По окончании Московской консерватории Р.Атакишиев был выдвинут в аспирантуру, куда рекомендовались лишь лучшие выпускники. Руководителем Атакишиева в аспирантуре по классу фортепиано стал ученик К.Н.Игумнова – Яков Владимирович Флиер, «оказавший решающее влияние на Р.И.Атакишиева... Он придал искусству азербайджанского музыканта черты, венчающие становление исполнителя, черты, во многом характерные для его собственной творческой природы: блеск и выпуклость интерпретаций, артистическую широту и свободу, ...яркую эмоциональную окрашенность исполнения.

Я.В.Флиер писал о своем ученике: «Будучи студентом Московской консерватории и занимаясь в классе проф. К.Н.Игумнова, Р.Атакишиев уже в юные годы доставлял много радости своей игрой. Высокого мнения о его даровании был строгий и требовательный Константин Николаевич Игумнов. Когда ушел из жизни К.Н.Игумнов, Р.И.Атакишиев продолжал занятия в моём классе. Молодой аспирант проделал большую работу и зарекомендовал себя как глубокий и яркий музыкант. Прошли долгие годы упорного педагогического и исполнительского труда. [...] Воспитав множество отличных пианистов, продолжая концертную деятельность и непрерывно расширяя свой репертуар, Р.И.Атакишиев стал одним из крупнейших представителей музыкальной культуры Азербайджана» [Цит. по: 145, 101].

Под влиянием поистине выдающихся педагогов – М.Р.Бреннера, К.Н.Игумнова, Я.И.Мильштейна, А.В.Неждановой, Я.В.Флиера – Р.Атакишиев сформировался как большой музыкант – пианист и певец. Если формирование Атакишиева-пианиста начиналось в основном в классе Бреннера, то о Атакишиеве-артисте речь зашла уже в пору учебы у Игумнова, а позднее – у Неждановой и Флиера.

В 1953 году после возвращения в Баку Атакишиев приступил к трудовой деятельности в качестве солиста оперного театра и преподавателя фортепианной кафедры консерватории. Начался новый, продолжавшийся долго, свыше сорока лет, период жизни Атакишиева, период, который стал значительной

страницей в истории азербайджанской музыкальной культуры и оставил после себя яркий незабываемый след.

Пианистическое исполнительство Р.Атакишиева, интенсивно начавшееся еще в Баку в классе Бреннера, было представлено многогранно. Это и сольные концерты, и с симфоническим оркестром (дирижеры Ниязи и Ч.Гаджибеков), и камерно-ансамблевые с пианисткой Фаридой Кулиевой, скрипачами Азадом Алиевым и Рауфом Ахмедовым, виолончелистами Исааком Туричем, Владимиром Аншелевичем и Карленом Алиевым. Особо следует сказать о его многочисленных выступлениях в Баку и в республиках Средней Азии с Азербайджанским симфоническим оркестром под управлением Ниязи. Об одном из этих выступлений в журнале «Советская музыка» писалось следующее: «Молодой солист Р.Атакишиев выступил в концерте как пианист и как певец. В исполнении Первого концерта Листа он продемонстрировал отличную пианистическую технику и большую музыкальность» [391, 119].

О своих совместных с Р.Атакишиевым выступлениях в концертах с симфоническим оркестром его главный дирижер Ниязи отмечал следующее: «Более десяти лет мне приходилось иметь приятные встречи с интересным и своеобразным талантом Р.Атакишиева-пианиста. В наших совместных музицированиях Атакишиев Р.И. всегда оказывался глубоким музыкантом и вдумчивым пианистом, увлекая оркестр и слушателей непосредственной яркостью своего исполнения. Его выступления, будь-то с концертом Листа или же Чайковского, постоянно вызывали одобрение и горячий отклик у широкой музыкальной общности и нашего народа, признавших Атакишиева Р. лучшим пианистом Азербайджана» [Цит. по: 145, 92].

А вот как оценивал искусство Р.Атакишиева Кара Караев: «Атакишиева Р.И. я знаю как очень одаренного музыканта-исполнителя. Отличные пианистические данные, искренность и эмоциональность, высокая музыкальная культура характеризуют Р.И.Атакишиева-пианиста. Его регулярные концертные выступления приносят ему большой и заслуженный успех» [Цит. по: 145, 93].

Р.Атакишиев владел большим и разнообразным репертуаром. При всей широте репертуарных склонностей, в его программах были «опорные пункты», обычные для любого концертирующего пианиста: Бетховен (32 вариации), Шуберт (Фантазия до мажор), Шуман (Вариации АВЕГГ), Лист (Кампанелла, Погребальное шествие, соната «По прочтении Данте»), Чайковский (Русское скерцо, Размышление, Вальс), Глазунов (Соната ми минор). Но особое место в его репертуаре занимают фортепианные полотна концертного жанра. Среди них назовем концерты ля минор Грига, ми минор Шопена, оба концерта Листа, Первый си-бемоль минор Чайковского и Второй до минор Рахманинова.

Содержательностью и привлекательностью отличался и камерно-ансамблевый репертуар пианиста. Это – Гендель, Моцарт, Шуберт, Прокофьев, Шостакович, Мийо (в фортепианном дуэте с Ф.Кулиевой), сонаты для скрипки и фортепиано ми минор Моцарта и № 3 ми-бемоль мажор Бетховена, Элегическое трио ре минор Рахманинова (со скрипачом А.Алиевым и виолончелистом К.Алиевым) и сочинения других авторов.

Музыкальный талант Атакишиева раскрылся как в артистической деятельности вокалиста и пианиста, так и в столь же значительной профессии – педагога фортепиано. Фортепианно-исполнительская деятельность Атакишиева в Баку с течением времени по приоритетности стала отодвигаться на второй план после вокального исполнительства и педагогики.

Особенность Р.Атакишиева, являющего собой редкий пример музыканта, совмещающего две важные сферы творчества – фортепианное и вокальное, накладывает отпечаток и на некоторые свойства его педагогической системы. В любой своей ипостаси – вокальной, пианистической, педагогической – Атакишиев остается романтиком, стремящимся в первую очередь выявить в музыке эмоциональный подтекст. (Здесь уместно вспомнить, что он совершенствовался в Москве у крупных мастеров фортепианного романтизма – К.Н.Игумнова и Я.В.Флиера.) На основе требовательного художественного вкуса Атакишиев особое внимание уделяет воспитанию в своих учениках масштабного драматургического мышления. Специфические приметы разносторонней одаренности педагога находят свое выражение и в постановке конкретных задач перед студентами. К примеру, он стремится добиться от молодых пианистов сочетания оркестральности звучания с органическим выявлением кантиленных возможностей инструмента.

В сфере преподавания его богатая художественная натура раскрылась новыми гранями. В Атакишиеве пробудились интерес к обучающимся в его классе молодым пианистам, особое умение передавать свои знания и удивительно тонкий педагогический такт. Все эти способности, образуя единство, обеспечили успешность его музыкально-педагогической деятельности.

Преподавательская работа требовала от Атакишиева дальнейшего расширения репертуарных устремлений. Каковы же особенности его педагогического репертуара? Не располагая программами всех его учеников нельзя дать исчерпывающий ответ. Но мы вправе судить об основных тенденциях педагогики профессора, отмеченных четкостью и принципиальностью. В основу воспитания и обучения музыканта Рауф Исрафилович ставил сочинения Баха. Он считал, что в баховских произведениях лежат все необходимые для воспитания музыканта-исполнителя элементы. Баховская полифония была представлена множеством прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира», в классе

проходили «Хроматическую фантазию и фугу», сюиты, партиты, концерты. Среди транскрипций баховских сочинений Рауф Исрафилович отдавал предпочтение обработкам Листа и Бузони.

В творчестве венских классиков Атакишиеву было наиболее созвучно наследие Бетховена, являвшееся для него всесторонней школой пианизма. Рауфа Исрафиловича бесконечно увлекали мощный драматизм, яркие контрасты, масштабы звучания бетховенской музыки. Ученикам Атакишиев передавал свое безграничное упоение богатством и щедростью пианизма Листа, роскошью его красок. Русская музыка была представлена в основном фортепианным творчеством Чайковского и Рахманинова.

Наиболее полно в классе было представлено творчество Шумана и, особенно, Шопена, искреннюю любовь к музыке которого Рауф Исрафилович пронес через всю жизнь.

Взгляды Атакишиева на фортепианное исполнительство сложились (через К.Н.Игумнова) под влиянием русской школы. В основе этой школы – глубокое проникновение в художественные замыслы композитора и неустанные поиски целесообразного метода их воплощения, необходимого для исполнительской реализации музыкальных образов. В художественно-исполнительской концепции Р.Атакишиева техника не играла самодовлеющей роли. Она рассматривалась не как тренинг в сноровке и быстроте игры, а ассоциировалась с наиболее глубокой и точной передачей конкретного композиторского замысла и естественно связывалась с частными музыкально-исполнительскими вопросами.

Художественные принципы азербайджанского музыканта брали свое начало и от системы воспитания актерского мастерства К.С.Станиславского. Личная дружба, близость эстетических позиций связывали педагога Атакишиева по вокалу А.В.Нежданову с К.С.Станиславским. Начав свою педагогическую деятельность в 1937 году в оперно-драматической студии К.С.Станиславского, Антонина Васильевна освоила его систему, рассматривающую художественное воображение как основу творческой работы и подразумевающую комплексное воспитание ученика, «в которое входили интеллектуальное развитие, воспитание чувства красоты, осознанное творчество, основанное на анализе и самостоятельной работе» [325, 13].

Руководствуясь этими принципами, Атакишиев, чуждый педагогического догматизма, стремился привить своим студентам умение мыслить художественными категориями, которое подразумевает владение множеством профессиональных навыков. Для изучаемого в классе сочинения не существовало незыблемых установок. План исполнения строился в соответствии с индивидуальностью ученика.

Атакишиев предостерегал как от вольной трактовки текста, так и от формального, чисто механического исполнения нотной записи. Он добивался художественной интерпретации, сохраняя свободное течение музыки в границах определенных автором временных соотношений, метрических построений.

Следуя принципам К.Н.Игумнова, который «в последние годы жизни [...] все чаще и чаще говорил о вреде слишком большой детализации в педагогической работе (опять-таки боясь натаскивания)» [302, 146], Атакишиев не растрачивал свое внимание на второстепенные детали, а останавливался более на том, что определяло конкретно главную установку данного урока. Во главу угла Р.Атакишиев в характерной для него романтической манере всегда ставил постижение музыкального образа, его поэтической основы, раскрывающейся в драматургии композиционного построения. Красочные ассоциации, сравнения, к которым он прибегал, были призваны разбудить фантазию воспитанников, направить её в нужное «русло». Перед учениками раскрывалась поэтическая образность авторского замысла, драматургический смысл формы в целом и в деталях. Из частного рождалось общее. На примере отдельных сочинений ученики знакомились с особенностями стиля.

Для полноценного воплощения художественного замысла того или иного произведения Атакишиев большое значение придавал развитию у учащихся образных представлений. Подсказанные его богатой интуицией красочные сравнения, сопоставления, аналогии возбуждали фантазию молодых пианистов, наполняя их исполнение живым содержанием, максимальной выразительностью. «Четко, определенно формулируя образную задачу, свободно оперируя поэтическими и вообще литературными характеристиками, Р.И.Атакишиев настойчиво добивается возможно большей рельефности и ясности её воплощения. Вспоминается в связи с этим его работа над фантазией «Скиталец» Шуберта (особенно над второй частью), четвертой частью Второй сонаты Шопена, «Сонатой-воспоминанием» Метнера» [145, 97]. Необычайная эмоциональность, романтическая приподнятость в исполнительских интерпретациях Атакишиева всегда дополнялась естественной простотой и гармонической уравновешенностью.

Существенную сторону работы над музыкальным произведением составляют требования к звукоизвлечению. Сочным звучанием, мелодически тонкой нюансировкой, своего рода превосходным бельканто на рояле, отличалось исполнение самого Атакишиева. Свойственное ему ощущение клавиши «до дна» никогда не приводило к чрезмерному нажиму, тем более – «выдавливанию» звука.

«Полнозвучность прикосновения к инструменту является одной из наиболее важных, существенных черт педагогической системы Атакишиева.

Причем качество звука может быть самым разнообразным в том или ином случае, в зависимости от конкретной задачи он должен быть острым, певучим, матовым, «белым» и извлекаться различными способами: стаккато, секко, портаменто, легато, но в любом случае подразумевается максимальная глубина звука и не допускается то, что пианисты называют «недозвученностью» [145, 97].

Рауф Исрафилович был искренне предан педагогической работе. Он любил молодежь, и она ему отвечала тем же. Учеников привлекало личное обаяние и еще больше – талант художника. После очередного урока они уходили, переполненные впечатлениями. За долгие годы работы в Азгосконсерватории музыкально-педагогический талант Атакишиева раскрылся в полную силу. Именно в стенах этого учебного заведения он воспитал не одно поколение высокопрофессиональных музыкантов, среди которых лауреаты международных конкурсов – Васиф Гасанов, Борис Гуслицер, Рауф Касимов, Самира Ашумова, Лала Мустафазаде, лауреаты Закавказских конкурсов Ульвия Велиева (Гаджибекова) и Гаджибаба Алиев, народный артист республики пианист и композитор Рафик Бабаев, пианист и дирижер Ялчын Адигезалов.

Выдающийся музыкант, один из создателей азербайджанской пианистической школы, Р.Атакишиев внес значительный вклад в азербайджанскую музыкальную педагогику.

Исключительно ценной представляется многолетняя работа в Азгосконсерватории заслуженного деятеля искусств республики профессора Нигяр Ибрагим гызы Усубовой (1914 – 1994). В её классе особую роль играет интеллектуальный аспект в решении художественных задач музыкального произведения. В педагогике она первостепенное значение придает тщательному изучению нотного текста, умению осмыслить его вплоть до мельчайших подробностей. Скрупулезно анализируется не только сам нотный текст, но и всевозможные стороны интерпретации. Это роднит педагогические принципы Усубовой с традициями её учителей доцента А.С.Барон и профессора М.Р.Бреннера (в АГК), а также выдающегося мастера фортепианной педагогики профессора А.Б.Гольденвейзера (аспирантура МГК). Именно Гольденвейзер, вошедший в историю пианизма не только как создатель одной из крупнейших фортепианных школ, но и как признанный редактор фортепианного творчества Д.Скарлатти, В.Моцарта, Л.Бетховена, Р.Шумана, сыграл особую роль в формировании педагогических принципов Усубовой. Это сказалось, в частности, в её подходе к тексту сочинения, в котором на основе все более глубокого постижения художественного содержания у студентов класса Усубовой постепенно формируется план интерпретации.

Работая над произведением, Нигяр-ханум нередко расслаивает фактуру. Тем самым она добивается не только иерархического соотношения голосов, их

ясности звучания, но и индивидуальной тембровой окраски звуковой палитры. В подтверждение этому сошлёмся на мнение А.Б.Гольденвейзера, который, в частности, указывал: «Пианист никогда не может хорошо играть, если он ведёт одновременно только одну линию. Исполнение на фортепьяно всегда контрапунктично. Если мы возьмём самую примитивную мелодию с аккомпанементом, это уже будет две линии. Только тогда музыкальное исполнение будет хорошо, когда каждая из этих линий имеет своё самостоятельное живое течение и, в то же время, каждая из этих линий друг другу подчинена» [Цит. по: 293, 123].

Исключительное внимание Нигяр-ханум уделяла линейности мышления. В классе Усубовой часто можно было услышать слово «линейность». Это не четкое теоретическое понятие, а указание на протяженность дыхания, на движение фразы, определяющее цельность исполнения. Как пишут в очерке о своём педагоге А.Магеррамова и Ф.Гаджиева – «Протяженность фразы отыскивается ею в лабиринтах пауз, лиг, отдельных мотивов. Фраза при этом воспринимается как пластическое, выразительное смысловое единство. Нигяр-ханум учит, связывая отдельные построения, охватывать целое, создавая непрерывный, текучий процесс» [145, 88]. Особое внимание уделяется работе над медленными частями. Линейность, т.е. горизонтальное мышление, учитывающее связи предыдущего с последующим, помогает преодолеть обычную у неопытных пианистов статику звучания медленных частей. При этом паузы становятся одним из важнейших элементов интонации.

Профессор Усубова была педагогом с устойчивым кругом излюбленных произведений. При всей широте репертуарной палитры, предпочтение отдавалось тем сочинениям, в которых наиболее отчетливо реализуются педагогические установки любого пианиста, как-то: культура звука, ритмическая дисциплина, аппликатура, педализация и т.д. Отсюда и то огромное внимание, которое уделялось в классе изучению полифонических сочинений, отсюда и репертуарные пристрастия к творчеству Баха и венских классиков. В педагогическом репертуаре Усубовой, воспитанной в традициях русской фортепианной школы, особое место принадлежало русской музыке. Наряду с сочинениями Чайковского, Скрябина, в ее классе можно было услышать и редко исполняемые произведения Танеева, Метнера, Аренского и Глазунова.

В отборе репертуара проявлялась существенная черта метода Усубовой: учет интереса учащегося. Психологическая прозорливость позволяла ей определять стилевые тяготения, индивидуальные вкусы. Поощрялась репертуарная инициатива студентов.

Класс профессора Н.И.Усубовой окончили такие различные по индивидуальности пианисты большого дарования, как Вагиф Самед оглу (Векилов),

доценты БМА Земфира Шафиева, Фирангиз Гаджиева, Агигат Магеррамова, Егана Ахундова, работавшие ряд лет ассистентами класса своего учителя.

Во многом совпадают с педагогикой Н.Усубовой педагогические принципы заслуженного деятеля искусств республики профессора Фариды (Симузар) Алекпер гызы Кулиевой. В этом сказывается общность «родословной» обеих пианисток – обучение в классе М.Р.Бреннера (АГК) и в аспирантуре Московской консерватории у А.Б.Гольденвейзера.

Педагогический процесс в классе Ф.Кулиевой включал все уровни общения с учениками – от чисто профессионального требования максимальной точности в передаче нотного текста, полного воплощения художественного образа произведения, до обычной беседы с учениками, хотя и не демонстративно, являвшейся для них средством формирования высоких художественных и чисто человеческих качеств. Академически строгий вкус ее не терпит компромиссов. Особенно большое внимание обращает Кулиева на стилистические особенности исполнения произведения.

Требование максимальной точности передачи нотного текста ею рассматривается как неперемное условие художественно-оправданного исполнения. Это требование основано не на формальном отношении к тексту, а на стремлении как можно более правильно и полноценно передать во всех деталях замысел композитора и художественный образ произведения. Определяя главные критерии фортепианно-педагогических принципов Ф.Кулиевой, Р.Кулиев, учившийся в её классе, пишет: «...обучая искусству игры на рояле, Ф.Кулиева прежде всего стремится развить своего ученика как музыканта. Отсюда и та направленность на целостный (комплексный) художественно-исполнительский анализ того или иного конкретного произведения, открывающий путь к пониманию органической связи между пианистическими движениями и художественным замыслом. Не случайно, что многие практические занятия Ф.Кулиевой «оборачиваются» музыковедческими лекциями, в которых освещаются вопросы стиля, драматургии и формы данной пьесы, определяется её образно-характерный строй, особенности интонирования, наиболее целесообразные технические приемы звукоизвлечения, аппликатура, динамика, агогика и т.д. При этом главной целью всей предварительной, но столь важной работы является стремление учителя воспитать в учениках внимательное и вдумчивое отношение к авторскому тексту, умение понять внутренний смысл каждой ремарки композитора» [145, 110].

Касаясь методов работы над произведением, уместно указать на то, что Ф.Кулиева, серьезный музыкант и тонкий стилист, чаще всего избирает метод исполнительского показа на уроке. К этой педагогической установке её привел собственный богатый опыт исполнительской деятельности. Ф.Кулиева – пи-

нистка академического склада. Но в репертуаре её значительное место занимали сочинения романтиков (особенно Рахманинова). Интерпретация рахманиновской музыки в её педагогической (как и ранее в исполнительской) деятельности далека от нередко встречающихся в исполнительской практике романтических преувеличений. По мнению пианистки Рахманинова надо исполнять строже, ориентируясь на авторскую интерпретацию его сочинений.

Восхождение Ф.Кулиевой-пианистки не было стремительным. Это объясняется, вероятно, характером её дарования, присущей её склонностью к интеллектуальной углубленности исполнения: такой талант раскрывается лишь с годами. Если в классике ярко проявляется присущее её конструктивное начало, то в музыке романтиков точное чувство формы и взвешенность пропорций не мешает драматической выразительности и поэтичности.

Ведущая роль интеллекта, отличный вкус, потребность к выявлению смысловой основы любого явления – признаки, свидетельствующие об исследовательской направленности мышления Ф.Кулиевой. (Напомним, что в годы учебы в Азгосконсерватории Ф.Кулиева обучалась по двум специальностям – фортепианной и музыковедческой). Эти её свойства художественной личности откладывают отпечаток на её репертуаре: она тяготеет к сочинениям, ставящим перед исполнителем сложнейшие творческие задачи. Об этом в своем отзыве на игру аспирантки Московской консерватории Я.Флиер, в частности, пишет: «Большое впечатление она произвела исполнением таких проблемных сочинений, как Соната си минор Листа, Вторая соната Мясковского и Соната фа-диез минор Шумана» [Цит. по: 145, 107].

Активная исполнительская деятельность Ф.Кулиевой имела самые разнообразные формы. Кроме сольных концертов, она, показав себя замечательным ансамблистом, выступала с симфоническим оркестром с дирижерами Ниязи и Л.Гинзбургом, в трио с виолончелистом И.Туричем и скрипачом А.Алиевым, наконец, в фортепианных дуэтах с Р.Атакишиевым и Л.Уманской.

Важную область исполнительского творчества Ф.Кулиевой составляет азербайджанская фортепианная музыка. «Еще будучи студенткой Азербайджанской государственной консерватории, – пишет в своем отзыве Кара Караев, – Фарида Кулиева проявила себя как активный пропагандист и первый исполнитель фортепианных произведений азербайджанских композиторов. В их исполнении Фарида Кулиева умело сочетала общую пианистическую культуру с тонким проникновением в дух и характер азербайджанской музыки» [Цит. по: 145, 108]. Среди сочинений, впервые «озвученных» Ф.Кулиевой, Сонатина ля минор и третья тетрадь прелюдий Кара Караева, Двойной концерт для фортепиано и скрипки с оркестром, прелюдии и Романтическая соната Фикрета Амирова, пьесы Тофика Кулиева.

Музыкальный облик Ф.Кулиевой подкупает простотою и искренностью, тонким пониманием стиля. Профессор Кулиева – личность особой притягательной силы. Верная своему наставническому долгу, она окружает теплотой и заботой подрастающее поколение музыкантов. Среди её учеников профессора: лауреат Первого закавказского конкурса музыкантов-исполнителей, заслуженный артист республики Рафик Кулиев, заслуженный педагог республики Юрий Сабаев, дипломант международного и лауреат Третьего закавказского конкурса Адила Алиева, заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства Наиля Ибрагимова, кандидат педагогических наук Т.Кенгерлинская, народные артисты республики – пианист и композитор Васиф Адигезалов и пианист и дирижер Рауф Абдуллаев.

Немалую лепту в творческие достижения азербайджанской фортепианной школы внесла великолепная пианистка и талантливый композитор, заслуженный деятель искусств профессор Эльмира Мирза Риза гызы Назирова, в классе которой всегда царит атмосфера живого художественного поиска. «Осмысленное вдохновение», – так характеризуют суть пианистического облика пианистки её ученики Саида Бехбудова и Аида Гусейнова. По их мнению – «Характерные черты пианизма Эльмиры-ханум обнаруживают близость к основным принципам петербургской фортепианной школы, связанным с именем Т.Лещетицкого (педагог Назировой Г.Г.Шароев был учеником А.Есиповой, которая, в свою очередь, занималась у Т.Лещетицкого)» [145, 120]. Оставаясь скрупулезно верной авторскому тексту, пианистка всегда оттеняет интерпретацию «красками» своей индивидуальности. «Тонкая музыкальность, артистический темперамент, изящество техники, певучий, красивый звук, самобытность трактовки, – пишет Д.Данилов в своей рецензии на выступление пианистки, – таковы наиболее привлекательные стороны пианистического дарования Эльмиры Назировой. [...] Яркая индивидуальность позволяет пианистке исполнять произведения разнообразных стилей и эпох» [162]. Одна из примет её индивидуальности – удивительная естественность фразировки: внешняя простота, ясность концепций. Вместе с тем для каждого композитора она находит особые фортепианные краски, соответствующие собственному мировосприятию. Её Бах ничего не имеет общего со стилистически сглаженным, «музейным» воспроизведением музыки классика. Её Моцарт приковывает к себе внимание не только грациозностью и легкостью, но и силой духа. Это подчеркивается, в частности, ритмической выдержанностью, умеренной педализацией, энергичным туше. В том же плане лежит и её понимание Шопена: никакой сентиментальности, строгая простота и вместе с тем – большая сила чувства.

С особой любовью относится Назирова к творчеству Бетховена. К числу лучших её исполнительских достижений принадлежат фортепианные концерты

великого классика. Приведем два отзыва музыковедов. «Помню, как Эльмира Назирова, – писала Л.Меликова, – исполняла Четвертый концерт Бетховена, в медленной части которого в её исполнении особенно выделялись одухотворенность, глубина» [174]. Об исполнении же Третьего концерта Бетховена Д.Данилов отмечал следующее: «Пианистке удалась первая часть концерта с благородной простотой её мелодики, строгостью ритмов, резкими контрастами героики и глубокого лирического чувства. Превосходно была исполнена и средняя часть концерта, проникнутая лирическим пафосом» [162].

Часто выступает Эльмира Назирова с исполнением собственных сочинений. Особенным успехом в её интерпретации пользуется написанный в соавторстве с Фикретом Амировым Фортепианный концерт на арабские темы. Она исполняла его во многих городах СССР и в Польше, Египте, Чехословакии, выступая в ансамбле с дирижерами Ниязи, Н.Аносовым, Н.Рахлиным, А.Стасевичем, Р.Сатановским, Е.Фелдбрили.

Говоря о педагогической работе Назировой необходимо отметить следующее. На уроках, показывая сочинения ученикам, Назирова часто играла их целиком, вдохновенно и захватывающе. Заниматься детальной работой Эльмираханум не очень любила. Она советовала, разговаривала с учениками как равная, искала в студенте прежде всего его собственное «я», творческое лицо. Она учит так, чтобы учащийся сам мог обучаться, причем привычка к труду воспитывается с детства. Вот почему профессор охотно преподавала в специальной музыкальной школе при Азгосконсерватории: именно там закладывается фундамент трудовых профессиональных навыков.

Привлекая внимание ученика к наиболее важным стадиям развития сочинения, Назирова выявляет сущность и намечает допустимую совокупность приемов выражения. Композиторская «закваска» позволяет ей быстро ориентироваться в авторском замысле изучаемых произведений. Часто её меткая характеристика дает ученику ясную перспективу дальнейшей работы, придает определенную целеустремленность его творческой инициативе. Таким образом, фортепианный урок, как основная форма педагогического процесса воспитания пианиста, в практике Назировой обусловлен в каждом отдельном случае индивидуальностью ученика, степенью его зрелости и его исполнительским уровнем.

Музыкант интуитивного склада, Э.Назирова понимала, что педагог не может следовать только личным ощущениям. От интуиции она шла к все более полному осознанию педагогического творчества, учитывающего развитие индивидуальности учеников. Рецензируя один из классных концертов Эльмиры Назировой, Фархад Бадалбейли, в частности, пишет: «Горячая влюбленность в искусство, самоотверженный труд, большой артистический опыт и дали воз-

возможность ей развить столь различные индивидуальности своих питомцев, воспитать в них интерес, настоящую увлеченность музыкой» [167].

Таким образом, собранный автором богатый фактологический материал позволяет утверждать, что начало активного формирования современного азербайджанского пианизма приходится на 50 – 60-е годы, отмеченные расширением функционирования национального фортепианного искусства.

Азербайджанские пианисты, концентрируя главное внимание на раскрытии образного содержания сочинения, творческой передаче авторского замысла, осуществляют эту задачу с немалой долей индивидуальности. У одних педагогов (шароевская линия) решение частных, конкретных задач в реализации замысла начинается после постижения основ художественной идеи и драматургических свойств сочинения. Соответственно, ход работы над сочинением проходит две стадии: на первых порах, на основе целостного охвата замысла произведения, устанавливались основные очертания исполнительского плана, которые на следующей стадии детализировались и корректировались в процессе поступенной работы.

Другие музыканты (брэннеровская линия) следуют принципам практической педагогики, где творческие вопросы решаются на прочной технической основе, характеризующейся тщательной отработкой всех элементов фортепианной фактуры, высокой исполнительской культурой. Оба эти направления в педагогическом искусстве азербайджанских пианистов реализуются в многообразии индивидуальных проявлений.

Подробный анализ фортепианно-педагогических принципов профессоров Азербайджанской консерватории Г.Шароева, М.Бреннера, К.Сафаралиевой, Р.Атакишиева, Н.Усубовой, Ф.Кулиевой, Э.Назировой позволил выявить преемственные связи азербайджанской фортепианной педагогики с традициями русской пианистической школы и её виднейшими представителями – Л.Николаева, А.Есиповой, К.Игумнова, А.Гольденвейзера, А.Шацкеса, Я.Флиера, Я.Зака. Однако в зависимости от индивидуальности музыканта одни, например, Г.Шароев, Р.Атакишиев, Э.Назирова, применяют в основном метод направляющей педагогики с меньшим углублением в технологическую область и с упором на воспитание музыкального мышления студентов. Другие – М.Бреннер, Н.Усубова, Ф.Кулиева – стараются художественное воспитание и общее музыкальное развитие совмещать с тщательной и скрупулезной проработкой отдельных исполнительских проблем, закреплением материала, технологических навыков.

Анализируемый период отмечен интенсивным формированием национальной исполнительской школы. Многообразная концертная деятельность воспитанников фортепианной кафедры консерватории способствовала разви-

тию навыков активного музицирования и исполнительской культуры. Установка на воспитание высокопрофессионального музыканта-исполнителя отразилась на качественном росте молодых пианистов Азербайджана. Заслуги педагогов Азербайджанской консерватории в том и состоят, что они как передовые педагоги-художники сумели чутко уловить новые определяющие тенденции в исполнительском искусстве своего времени и смогли поднять национальный пианизм до уровня мировых стандартов.

Наиболее убедительным доказательством качественного роста азербайджанского пианизма стали успехи его представителей на различного рода конкурсах. В 60-е годы учреждаются закавказские конкурсы музыкантов-исполнителей, ставшие своеобразной школой для подготовки музыкантов к всесоюзным и международным соревнованиям. Данный период отмечен и выходом наиболее талантливых пианистов на международную арену, причем с годами география концертных поездок и доля участия азербайджанских музыкантов в состязаниях все более расширяется. В данном ракурсе особо следует отметить историческую значимость для фортепианного искусства Азербайджана участие в конкурсах пианиста Фархада Бадалбейли, являющегося первым азербайджанским музыкантом, получившим высшую награду международного соревнования. Высокий уровень мастерства азербайджанских пианистов неоднократно подтверждался и участием в конкурсах разного уровня таких музыкантов, как Э.Сафарова, Р.Кулиев, А.Алескеров, В.Мурадова, А.Алиева и другие.

**III ГЛАВА.**  
**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО**  
**АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 50-х и 60-х ГОДОВ.**  
**КАРА КАРАЕВ, ДЖЕВДЕТ ГАДЖИЕВ, ФИКРЕТ АМИРОВ**  
**И ИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛИ**

Зарождение азербайджанской фортепианной музыки, относящееся к концу 20-х годов, связано с жанром малых форм. Центральными жанрами первых десятилетий – 30 – 40-е годы – стали в творчестве азербайджанских композиторов опера, затем – симфоническая музыка. Однако, как следует из приведённого в Главе 1 аналитического обзора фортепианных произведений того периода, определённые успехи были достигнуты и в этой области. Во многом эти успехи были обусловлены ассимиляцией музыкально-исполнительских традиций западноевропейской и русской фортепианных школ. Этот фактор, безусловно, в комплексе с возможностями разработки самых разнообразных приёмов и характерных особенностей народно-национального ладоинтонационного арсенала, стимулировал творческую активность композиторов.

Азербайджанская фортепианная культура второй половины XX века характеризуется интенсивностью поисков композиторов в области жанра, формы, стиля, фактуры, усложнением художественно-технических и исполнительских задач. Все это дает возможность констатировать значительные по своим качественным характеристикам изменения в азербайджанской фортепианной музыке.

В связи с тем, что данные новации отразились, прежде всего, в области жанра, возникает необходимость изучения жанровой панорамы азербайджанской фортепианной музыки в исследуемый период. При этом наиболее целесообразным представляется распределение произведений по принципу «от простого к сложному», что подразумевает и семантику, и масштаб, и архитектуру рассматриваемых сочинений.

### 3.1. Произведения для фортепиано соло

**3.1.1. Циклы прелюдий и вариаций.** Среди фортепианных произведений, созданных в этот период, центральное место принадлежит циклу «24 прелюдии» К.Караева, представляющего собой вершину азербайджанской камерной фортепианной музыки. Прелюдии Караева, его же «Царскосельская статуя» вместе с Балладой Д.Гаджиева, многочисленными фортепианными пьесами Ф.Амирова и его же Концертом на арабские темы (соавтор Э.Назирова) стали настольными книгами для каждого обучающегося пианиста. Являясь представителями старшего поколения, они в эти годы активизируют становление молодых композиторов – возникает яркая школа К.Караева, заметно и результативно влияние Ф.Амирова и Д.Гаджиева на стимулирование творческих поисков молодых композиторов.

В прелюдиях К.Караева как в фокусе сконцентрированы наиболее характерные тенденции развития азербайджанской фортепианной музыки 50 – 60-х годов. Дело в том, что время создания цикла растянулось на двенадцать лет. За этот период претерпели значительные изменения и само мирозерцание композитора, и, соответственно, параметры стилистики.

В цикле прелюдий композитор мастерски воплотил всё многообразие внутреннего мира, тончайшие оттенки душевных состояний и ощущений, а также – бесконечного в своих контрастных проявлениях окружающей среды. Непосредственность эмоционального переживания, просветлённая созерцательность и накал драматизма, тонкая лирика и глубина интеллектуальных и психологических процессов – всё это привлекает исполнителей в 24-х лаконичных миниатюрах. Помимо того, прелюдии, представляют собой настоящую школу для обучения пианиста. Здесь дан широкий жанровый спектр – этюды, полифонические формы (канон, fuga, вариации на басса остинато) и пьесы самого разнообразного характера (песня, танец, ноктюрн, пастораль, баркарола, траурное шествие и т.д.).

В первых тетрадах особенно чётко выявлена жанровая основа прелюдий. Некоторые из них имеют определённую техническую направленность – например, до-мажорная, ре-минорная, си-мажорная. Интересные образцы переосмысления бытовых жанров представлены в соль-минорной, ре-мажорной, соль-диез-минорной прелюдиях. Мечтательно-идиллический характер в сочетании с колористичностью фортепианной фактуры позволяет ассоциировать соль-минорную прелюдию с ноктюрном. Это лирическое высказывание окрашено в оттенки грусти и меланхолии, чему, в частности, способствует элегическая ме-

лодия фригийского «наклонения» и «колеблющийся» мажоро-минорный фон из последовательности ломаных аккордов и интервальных ходов.

Характерные жанровые черты колыбельной песни претворены в ре-мажорной и соль-диез-минорной прелюдиях. Однако в первой более явно воплощена кантиленная основа жанра, во второй же более выделяются метроритмические особенности колыбельной, типичный убаюкивающий остигатный фигурационный фон аккомпанемента. Кроме того, ре-мажорная прелюдия выдержана в духе стилизации и звучит как подлинный образец народной песни. Соль-диез-минорная же прелюдия при всём своём созерцательно-спокойном характере, проникнута тонами поэтического размышления, погружения в себя, в свой внутренний мир, даже некоторой отстранённости.

В противоположность ей прелюдия Соль мажор – это лёгкая жанровая сценка с явными аллюзиями на народные игры и танцы. Несколько тяжеловесный характер придают музыке прелюдии частые возвраты к опорным звукам лада раст, особенно при октавных удвоениях во втором предложении, создающие эффект разудалых притопываний вошедших в раж танцоров. Этому способствует и нонлегатная техника, выдержанная на протяжении всей миниатюры.

Тонкие импрессионистические оттенки музыкальной звукописи в прелюдии Ля мажор создают особую поэтическую атмосферу. Ощущение весенней свежести, начало робкого цветения пробуждающейся природы придают музыке поэтически-напевная мелодия, типичный баркарольный ритм, ладогармонические особенности музыкального языка. «Пасторальная» фа-диез-мажорная прелюдия во многом сходна с ля-мажорной. Здесь также создан равномерный фон из мелодических фигураций, оформленных в квинтоли шестнадцатых и выдержанных светлых диатонических переливах. Мелодия, звучащая на этом фоне, очень незатейлива и напоминает пастушеские наигрыши на тудеке.

Некоторые миниатюры носят драматически напряжённый характер. В ре-минорной прелюдии драматизм внутреннего плана выражен в сопоставлении мужественно-волевого образа (партия левой руки) и беспокойно-стремительного, порывистого (партия правой руки). Их сопоставление не носит конфликтный характер, скорее это так называемый «контраст дополнения».

В ми-минорной прелюдии ещё более ярко выявлен драматический характер, стихийный разгул безудержной силы. Сама динамика и масштабность образа порождают оркестральность фортепианной фактуры, а остигатная ритмическая формула и сдвоенные комплексы аккордов подчёркивают плотность, мощь звучания. Октавные унисоны, сменяющие аккордовую фактуру, и более подвижный темп (с шестого такта прелюдии) в сочетании с фортиссимо усиливают порывистый, неудержимый поток ниспадающих триолей.

Глубоким трагическим чувством отмечены три минорные прелюдии (ля минор, си минор и фа-диез минор). Композитор избирает для них размеренно-замедленный темп и остринатность как выразительный элемент сосредоточения на трагическом характере. Кроме того, эти прелюдии объединяет общий динамический принцип нарастания и ослабления силы звучания, что ассоциативно создаёт почти визуальный эффект приближения и удаления траурного шествия.

В целом караевский цикл строится по принципу темпового контраста, так что круг образов соответственно распределяется соотношением активно-динамического и лирического начал, причём лирическое начало к концу цикла заметно превалирует. Это отнюдь не случайно, а даже показательно в плане эволюции караевского стиля. Тонкая лирика в сочетании с интеллектуализмом последних прелюдий предстаёт как итог эволюции идейно-образного содержания произведения.

На протяжении всего цикла эмоциональная открытость и непосредственность выражения чувств и настроений по большей части беззаботно-радостных и даже легкомысленно-весёлых – постепенно, но неуклонно сменяются философскими размышлениями, драматическими и трагическими образами.

Глубокая органичная связь с национальным фольклором – во всех его формах и жанрах, в особенностях интонационно-ладового, метроритмического и колористического прослеживается во всех произведениях композитора. Однако в 24-х прелюдиях наглядно предстают осязаемые изменения в отношении композитора к методам использования богатейшего своеобразия фольклора. Если в прелюдиях первой тетради наблюдается непосредственно-откровенное воплощение характерных примет азербайджанской народной музыки, то всех последующих тетрахдах фольклорные элементы обретают в музыкальном контексте обобщённое претворение. Причём этот процесс происходит одновременно с углублением содержательного смысла, психологизацией и драматизацией цикла. В творчестве Караева характерный тип национального мышления выражен на разных уровнях и при этом всегда органично слит со стилем композитора, в чём лишний раз убеждает цикл «24 прелюдии».

Нельзя не отметить мастерское владение Караевым полифонией, кстати, тоже постепенно, но неуклонно набирающей «удельный вес» начиная со второй тетради и превращающейся – особенно в четвёртой тетради – в активный конструктивный метод.

Многообразие фактурной палитры в прелюдиях Караева определяется многогранностью образно-эмоционального мира миниатюр. Сам подход композитора к трактовке звуковых возможностей фортепиано демонстрирует основные стилевые параметры его художественного мышления. Глубина и серьёзность творческого замысла композитора исключали возможность использова-

ния внешнего блеска концертно-виртуозного пианизма или пространственно-неопределённой пианистической фактуры, характерной для импрессионистов. Особенно ощутимо стремление Караева к стройности, ясности, рациональности изложения в последней тетради. Удивительное мастерство композитора проявилось, в числе прочего, и в том, как он сумел достичь необычайно насыщенной инструментальной полнозвучности и динамической контрастности.

Все эти несомненно высокие художественно-технические достоинства цикла позволяют причислить 24 прелюдии к классическим произведениям азербайджанской фортепианной литературы.

Образное богатство и специфичность выразительных средств караевского цикла ставят перед исполнителями задачи значительной сложности. Прелюдии Караева в той ли иной мере входят в репертуар каждого азербайджанского пианиста. Самые высокие исполнительские достижения принадлежат великолепным интерпретаторам фортепианного творчества Кара Караева – Эльмире Сафаровой и Фархаду Бадалбейли.

Э.Сафарова, являвшаяся первой исполнительницей многих прелюдий, всегда стремилась передать сущность караевской музыки, а не её внешнюю форму. В этом сказались зрелость интеллекта и многогранность ее художественной натуры. В процессе художественного творчества пианистки, воплощения своего исполнительского замысла тонкая интуиция сочеталась с глубоким знанием стилистических закономерностей музыки Караева.

В трактовке Ф.Бадалбейли отсутствуют нередко встречающиеся у других исполнителей этого цикла изнеженная чувствительность, или преувеличенная сухость «академичности» интерпретации. В его исполнении ощущается полнота чувств и в то же время – наличие властного сдерживающего начала, не допускающего эмоциям «захлестнуть» пианиста. Борьба этих противоречивых начал, венчающаяся их органичным художественным синтезом, способствуют в результате выстраиванию цельной драматургической линии цикла.

Возможность подлинного раскрытия идеи и смысла 24-х прелюдий К.Караева предоставляется только при исполнении всего цикла целиком, ибо цикл представляет собой единый, хотя и многосоставный музыкальный «организм». Однако, допуская неполное исполнение произведения, композитор рекомендовал играть прелюдии «малыми циклами», то есть – по тетрадам, с условием сохранения драматургического единства, создающегося закреплённой автором определённой последовательностью прелюдий.

Касаясь проблем интерпретации, следует сказать, что они должны вытекать не только из субъективных, образных восприятий, но и из закономерностей самой формы и стиля.

Контрастный материал во многих прелюдиях цикла К.Караева требует достаточно рельефного выявления этого контраста (прелюдии ми минор, Ре-бемоль мажор, соль-диез минор, Си-бемоль мажор, си-бемоль минор). Однако исполнителю следует различать уровень интонационного контраста, соотносимого в рамках миниатюры, который очень различен в каждом эпизоде.

Многие прелюдии цикла отличаются особой процессуальностью, непрерывностью развертывания формы. Если не вся форма, то ее отдельные зоны часто облечены общей пульсацией сквозного процесса. В этих случаях исполнителю необходимо отчетливо выявить смысловую цезуру, выделить агогически и характером звучания появление нового раздела формы. Целесообразно рекомендовать заблаговременно определить синтаксические границы между частями формы с тем, чтобы во время исполнения выявить её архитектуру как можно выпуклее, при помощи осознанной (а не спонтанной) фразировки, не нарушая единой пульсации. Относительно темпов следует заметить, что только к прелюдиям четвертой тетради цикла композитор дает метрономические указания, что, по-видимому, не случайно, т.к. полифоничность этой тетради требует осторожного подхода к выбору скорости игры. Темпы не должны быть слишком быстрыми (в соответствующих прелюдиях), чтобы слушатель успевал проследить всю систему контрапунктических связей. В медленных же прелюдиях темпы не должны быть слишком замедленными, чтобы не возникало ощущение аморфности, распада линейного напряжения. Авторские указания темпа как раз и стремятся обеспечить оптимальный темповый режим.

Что касается педализации, то следует учитывать преимущественную графичность фортепианного изложения прелюдий. Педаль должна быть рационально-экономной, чтобы не допустить «размазывания» фактуры. Густая педаль может быть применена лишь в моменты драматических кульминаций.

Завершение К.Караевым монументального цикла прелюдий стало в 60-е годы существенным стимулом для развития этого инструментального жанра в творчестве его учеников А.Азизова, А.Дадашева, А.Азимова и др.

Первое же знакомство с циклом из десяти прелюдий Азиза Азизова позволяет сделать вывод о влиянии творчества учителя. Так, например, последовательность пьес, их взаимодействие основано на том типе контраста, который был применен Караевым еще в первой тетради прелюдий, а именно, контраст темпа и характера образов.

В цикле просматриваются группы жанровых и психологических пьес. Отдельную группу составляют картинные зарисовки окружающего мира. К жанровым относятся скерцозная вторая прелюдия, шутливо-гротесковая – десятая и близкая народным инструментальным наигрышам – третья. Им противостоят пьесы, отражающие глубину сугубо личностных переживаний: речитативная

первая прелюдия, глубоко эмоциональная, порой переходящая в сдержанную экспрессию, – пятая и хоральная девятая прелюдия. Пленэрные зарисовки в шестой, седьмой и восьмой прелюдиях, – как пишет О.Абаскулиев, – «весьма схожи по характеру и выразительной образности и условно могут быть представлены как три части одной пьесы» [248, 7].

Остается добавить, что основа интонационного, ритмического и ладового языка в целом, несомненно, лежит в национальных истоках народного творчества, что придает всем пьесам черты глубокой взаимозависимости.

Появление Шести прелюдий Азера Дадашева не обошлось без влияния двух крупных классиков – Прокофьева и Караева. Черты стиля этих авторов прослеживаются попеременно то в одной, то в другой пьесе. Так, в первой прелюдии несомненно влияние «Мимолетностей» Прокофьева с его игрой ритмического рисунка и разреженностью фактуры. Во второй прелюдии чувствуется стиль Караева, его прелюдий, детских пьес, в которых автор часто применяет оstinatную моторную метроритмику. И в этой пьесе Дадашева оstinатная формула с первой же доли выдерживается до конца прелюдии. Третья пьеса – игра-тоkkата – сродни инструментальным образцам народного творчества по ритмическому рисунку, но частая перемена метрики и отдельные фактурные приемы позволяют говорить о сходстве с отдельными разделами прокофьевских сонат. Четвертая пьеса своей мелодикой напоминает лирическую народную кантилену, причем оstinатность сопровождения роднит ее с наигрышами на народных инструментах. В пятой прелюдии господствует стиль и настроение тарантеллы-тоkkаты, роднящие ее со многими страницами творчества Прокофьева, особенно его раннего периода. Практическое двухголосие, усложненное кое-где удвоениями в октаву или какой-либо иной интервал создает ощущение легкости, полётности. Заключительная шестая прелюдия навеяна настроением Колыбельной из балета «Тропюю грома» или же образом Альдонсы из «Дон Кихота» К.Караева. Достаточно высокая плотность фактуры во втором разделе пьесы напоминает прелюдии Рахманинова с его масштабной трехслойной звучностью. Реминисценция первоначального образа завершает прелюдию на истинном звучании трех пиано.

Продолжается работа также и над разработкой вариационных циклов. Появившиеся в 1953 году Вариации Хайяма Мирзазаде были написаны в период становления творческой личности автора. В то же время их отличает довольно профессиональное владение формой, различного типа фактурой, гармоническими красками. Однако важной чертой этого цикла является вплетение народных ладовых интонаций, в частности, лада шур, черты мелодики которого присущи теме. В основе тематической трансформации лежат метроритмические, жанровые, фактурные преобразования, существенно видоизменяющие

первозданный облик темы. Так, лирическая кантилена темы сменяется страстным порывом *quasi valse* первой вариации. Здесь остаются секундовые интонации ведущего голоса и гармонический остов, лишь незначительно поддерживающий полётную фактуру верхних голосов. Стремительное полиритмическое движение фактуры второй вариации ещё более отдаляет от темы. Её опорные точки вплетаются в мелодическую ткань верхних голосов, образуя скрытое двухголосие. Мерное ритмическое остинато третьей вариации погружает в мир зловещих теней, лишь ненадолго прерываемый эмоциональным всплеском верхнего регистра. Однако здесь тема выводится в ведущий голос почти без изменений. В целом создаётся впечатление постепенно приблизившегося и вновь удалившегося призрака-воспоминания. Четвёртая вариация – дьявольское скерцо, построенное на несимметричном размере  $5/8$  и сменяющемся затем на  $4/4$ . Здесь жанровая трансформация темы доводит её до неузнаваемости. Лишь отдельные тематические интонации вкрапливаются в контекст стремительно развивающейся звуковой массы. Лирическим островком цикла несомненно можно считать пятую вариацию, в которой ламентозные интонации темы растворяются в увеличенном виде и общей, как бы взвешенной в пространстве, фактуре. Последняя, шестая вариация воспринимается как умеренный марш-шествие, своеобразная звуковая лавина, сметающая всё на своём пути. Тематические интонации здесь лишь угадываются. Заключительный всплеск на *sf* сменяется неожиданно хоральным *p* светлого большого септаккорда. И на самой высокой эмоциональной точке цикла возникает тема-реминисценция первоначального образа. Звучит лишь её первая половина, как бы напоминающая изда-дека о своём первозданном облике.

По типу вариационного развития цикл Х.Мирзазаде ближе к строгим, нежели свободным вариациям, тем более что главный цементирующий стержень – тональность – на всём протяжении остаётся неизменным – ми минор.

Свежестью мысли, оригинальной трактовкой ставшей уже классической темы привлекают Вариации на тему Паганини Исмаила Гаджибекова (1968). Они представляют собой еще один вариант прочтения вариационных возможностей, сокрытых в теме знаменитого каприса, оказавшейся своеобразным эталоном для демонстрации мастерства многих композиторов.

Этот цикл содержит восемь вариаций разнохарактерных и разномасштабных по своим выразительным и исполнительским особенностям. Основным драматургическим стержнем цикла, пожалуй, следует считать постепенное усложнение фактуры и гармонического языка, развивающиеся по принципу так называемого «крещендо». В то же время, целенаправленное усложнение указанных средств выразительности сочетается с перемежающимися по динамике

движения темповыми характеристиками, отнюдь не имеющими столь единонаправленного развития, как другие средства.

Исполнительский план сочинения, согласуясь с авторскими указаниями, строится следующим образом. Первая вариация повторяет темп темы, вторая несколько сдержанна за счёт фигуративного движения вокруг основных опорных звуков. Третья идёт в темпе престиссимо при достаточно широком охвате регистров фортепиано, четвёртая же полная противоположность, здесь движение существенно замедляется, появляются элементы лирического распева. Как бы подёрнутая дымкой звучит пятая вариация, при сильно замедленном темпе и динамических нюансах пиано и пианиссимо она воспринимается как нереальная, потусторонняя музыка, готовая исчезнуть в любое мгновение. Шестая вариация вносит не только темповый, но и ладовый сдвиг – появляются откровенно мажорные интонации, вносящие иной колорит звучания, и при этом существенно активизируется темп. Седьмая вариация временно возвращает в сдержанный темп, но при этом изобилует динамическими контрастами от *pp* до *ffff*. Являясь конкретным выразителем сдержанно маршевого начала, эта вариация обрамляется фанфарно-призывным вступлением-заключением в один такт (*Ruvido*). Заключительная – восьмая – вариация возвращает первоначальный темп и характер произведения, существенно разрежается фактура, максимально приближаясь к тематическому звучанию. Завершается цикл стремительной кодой (*Presto*), развивающейся на постепенном динамическом крещендо от пианиссимо до фортиссимо, фактурно переключаясь с третьей вариацией.

В свою очередь весь цикл группируется в два раздела, начиная от темы к пятой вариации и от шестой к восьмой вариации с кодой. При этом обе группы можно рассмотреть как первоначальную экспозицию тем-образов и их трансформацию и развитие, подытоживающееся кодой – проводником основной темы.

Тесно связаны не только с жанрами, но и духом народной музыки Четыре прелюдии Айдына Азимова. В первой прелюдии искусно создана атмосфера звучания ансамбля народных инструментов: имитация звучания балабана (или тутека) явно прослушивается в грациозном разворачивании мелодической линии. Фон же создают сопровождающие её долго тянущиеся звуки, сразу вызывающие ассоциацию с функциональной ролью зурны в ансамбле народных инструментов. Появление же в качестве фона более плотных аккордовых созвучий (возможно, это имитация аккомпанирующих таров и сазов), а затем импровизационных фигураций (явно подражающих звучанию народного духового инструмента) создаёт определённый динамический профиль развития, часто используемый в этой области народного исполнительства.

Во второй прелюдии пространственно звуковая перспектива создаёт эффект горного пейзажа, даже пасторальности благодаря подражанию переключке пастушьих мотивов. Повышенная эмоциональность и динамика в сочетании с характерными аккордовыми и ритмическими формулами – эти стилистические черты третьей прелюдии явно указывают на связь с ашыгской музыкой. В противоположность ей, последняя прелюдия своим мелодическим рисунком и сдержанно-скупым многоголосным изложением имеет мугамно-повествовательный характер.

Композитор умело использует жанровые признаки, а также ладогармонические, ритмические особенности народного искусства, развивая их в различных комбинациях, что придаёт его музыке индивидуальность и ощущение органичного слияния фольклора и современности звучания.

То же качество отличает и Шесть прелюдий Наргиз Шафиевой, хотя композитору не всегда удаётся достичь органичности в сочетании гармонии и мелодии. При ярко современных качествах гармонической основы мелодия выдержана в более традиционно-народном стиле и в результате эти два пласта приходят в противоречие. Наиболее удачной пьесой цикла – очевидно, в силу отсутствия здесь противоречия и противодействия мелодии и гармонии – является четвёртая прелюдия, в которой одноголосная мелодия просто изложена в октавных удвоениях.

**3.1.2. Полифонические циклы.** Четвертая, «полифоническая», тетрадь прелюдий К.Караева вызвала к жизни целую серию произведений, написанных в полифонических формах и жанрах. Одними из первых (в начале 60-х годов) появились восемь фуг Азиза Азизова, которые являют собой образец традиционного полифонического письма как в темообразовании, так и в методах развертывания исходного материала.

Цикл Азизова написан методом постепенного усложнения формы и наполнения её образного содержания: двухтемность третьей и четвертой фуг (с разделным экспонированием тем), «дополнительная экспозиция» на территории репризы в пятой фуге, в которой взаимопроникновение двух разделов формы создает новый композиционный эффект, повышение роли разработанности в шестой и седьмой фугах.

Первая fuga отличается абсолютной диатоничностью, чем вызывает ассоциации с до-мажорной фугой Шостаковича. Трёхголосная по структуре, она имеет дополнительное, четвёртое, проведение в экспозиции. Особенность второй фуги заключается в том, что её разработка состоит только из одного проведения темы в параллельной тональности (Ми-бемоль мажор), а затем наступает довольно большая реприза.

Третья fuga более сложна по структуре. Она двухтемна, причём экспозиции тем разделены; при этом первая из них разработке не подвергается, а после значительной большой интермедии, возникшей после экспозиционного раздела, наступает показ второй темы, которая разрабатывается достаточно широко, с уходом в довольно далёкие тональности. Общая реприза ознаменована дважды стреттным проведением обеих тем в основной тональности. Здесь происходит их сближение и взаимопроникновение.

Четвёртая fuga, также как и третья, двухтемна и имеет практически одинаковые структурные особенности. Однако в репризе обе темы вновь показаны отдельно, при этом решающее слово остаётся за второй темой, активным звучанием которой завершается fuga.

Отличительной особенностью пятой fugи, как упоминалось выше, стала своего рода «дополнительная экспозиция» в репризе. Уже после победной стретты начала репризы вместо ожидаемого завершения появляется тема в зеркальном обращении и при этом в чуждой тональности. Таким образом, взаимопроникновение двух разделов формы создаёт новый композиционный эффект.

В шестой fugе тема подвергается большой мотивной разработке. Её начальные интонации, напоминающие аналогичную си-бемоль-мажорную fugу Баха из первой части «Хорошо темперированного клавира», дают начало как интермедиям, так и обильному среднему разработочному разделу. Лишь единственное репризное проведение темы подхвачено на единой общей волне предъиктового движения. Завершающая fuga кода опирается на аккордово-хоральный склад с элементами тематических подголосков.

Седьмая fuga в отличие от всех предыдущих строго двухголосна. Но не менее важным отличием её стало наличие не доминантового, а субдоминантового ответа, дополнительно повторенного после экспозиции в обоих голосах. Основной чертой этой fugи стала также вариантная игра ритмическим рисунком темы, лёгшая в основу интермедий и разработочного раздела. В репризе тонико-субдоминантовое соотношение тональностей осталось неизменным.

Апофеозом всего цикла стала заключительная восьмая fuga. Она отличается масштабностью и диапазоном темы. При этом двухголосная fuga с небольшой разработкой (скорее тональной, чем тематической) основную точку опоры имеет именно в репризе. По характеру звучания реприза *т е р я е т* свою *п о л и ф о н и ч н о с т ь*, синтезируя в себе черты виртуозного пианизма в сочетании с тематическим проведением. Здесь же звучит стретта из тем в уменьшении на фоне тянущегося глубокого октавного баса. Заключительное проведение темы в басу, удвоенном в октаву в сочетании с гомофонно-гармоническим сопровождением верхних голосов становится вершиной всего цикла, звучащей гимническим перезвоном колоколов.

В отличие от строгой приверженности каноническим устоям в фугах А.Азизова, Прелюдию и фугу А.Дадашева, написанную в 1969 году (первый исполнитель – Фирангиз Ализаде, 1977), отличает свобода трактовки полифонической формы. Составляющие цикла несколько контрастируют друг другу по стиливому признаку. Так, прелюдия по складу напоминает многоголосный хорал со всеми его характерными чертами: строгое голосоведение в каждой мелодической линии, задержания, синкопы, разрешение диссонирующих комплексов – все эти черты роднят её с образцами полифонии строгого стиля.

В то же время fuga построена отнюдь не по классическим канонам. Соотношение ладовых центров темы при различном проведении теряет прежние тонико-доминантовые связи и соответствует полутоновым сдвигам вверх или вниз относительно исходного звука ля-бемоль (*ля-бемоль – соль – соль – ля-бемоль*) и т.д. Основной принцип развития, заложенный в фуге, следует последовательной транспонировке на ту или иную высоту. Лишь в середине появляется тема в увеличении, идущая в стретту со сдвигом на полтона. При предполагаемом количестве голосов фуги – четыре – фактическое звучание редко превышает трехголосие за счет постоянной передачи мелодической линии от одного голоса к другому. А завершается fuga взлетом основной тематической интонации вверх, построенной по принципу цепляемости одного звуковысотного положения за другое.

Примером тенденции, связанной с активным обращением композиторов к полифоническим формам, являются и две тетради Полифонических пьес Бориса Ермолаева. Повышенный интерес композитора к полифоническим формам не случаен. Эта крупная работа автора в значительной степени связана с кругом профессиональных интересов, который лежал в основе его многолетней педагогической работы по курсу полифонии со студентами АГК – композиторами и музыковедами.

В 1965 году была опубликована первая тетрадь, состоящая из двух инвенций, фугетты и двух фуг. Во вторую тетрадь, вышедшую из печати спустя три года, вошли два цикла прелюдий и фуг, а также фугетта, в основу которой легла тема из ре-мажорной прелюдии К.Караева. Интересно отметить, что все пьесы в тетрадях расположены по принципу усложнения пианистической и композиторской техники. Композитор использует типичные стилистические черты азербайджанской народной музыки: характерные интонационные обороты; лады, содержащие интервал увеличенной секунды, метроритмические формулы и размер 6/8, ассоциирующиеся с национальным музыкальным фольклором. В прелюдиях и фугах второй тетради Полифонических пьес автор сочетает эти особенности с додекафонной техникой письма, что также является отражением общей тенденции данного периода.

Полифоническая сюита Олега Фельзера в обще-композиционном плане, во многих языковых приметах сходна с известным полифоническим произведением П.Хиндемита «*Ludus tonalis*»: здесь соблюден тот же принцип чередования фуг и интерлюдий. Примечательна жанровая окраска двух последних фуг. По определению самого композитора вторая представляет собой фугу-скерцо, а третья – жигу.

Чёткость, ясность образных характеристик, структурно-драматургическая завершённость и цельность развития тематического материала отличают Полифоническую сюиту О.Фельзера.

Прелюдия, Инвенция и Фугетта Фараджа Караева – ещё один образец циклического фортепианного сочинения, в котором средства имитационной полифонии являются формообразующим элементом. Для исполнителей эти пьесы не представляют особых технических трудностей, так как изначально предназначались для юных пианистов.

**3.1.3. Отдельные пьесы.** Широкой популярностью, как у исполнителей, так и у слушателей, пользуется Баллада Д.Гаджиева, которая по праву считается одним из ярких произведений азербайджанской фортепианной музыки. Она отличается разнообразием средств фортепианного изложения: пальцевая, орнаментальная техника сочетается в ней с бравурностью октавно-аккордового изложения и приема перебрасывания рук.

В этой пьесе довольно легко прослеживается связь с импровизационностью народной инструментальной музыки и мугамной речитативной декламационностью. Характерными чертами являются также насыщенность мелодического дыхания, свободная трактовка формы, присущая жанру баллады, и богатое разнообразие метра. Отсюда возникают особые трудности исполнительского воплощения художественного содержания сочинения. В частности, пианисты, – по мнению профессора О.Абаскулиева, – иногда «грешат» чрезмерным рубато. На наш взгляд необходимая свобода и выразительность заложены в самой мелодии и излишнее рубато может лишь повредить цельности впечатления (следует постоянно помнить об эпическом характере повествования)» [71, 9].

Интерес для интерпретаторов могут представить и яркие образные характеристики, данные О.Абаскулиевым к эпизодам *Piu mosso* («Октавы здесь могут ассоциироваться скорее с тяжелым топотом конницы, грузной, закованной в латы, с вооруженными всадниками, чем со стремительной погоней») и *Agitato* («Музыка эпизода *Agitato* переносит слушателя в мир образов, которые можно охарактеризовать словами «столкнулась с ратью рать») [71, 9-10].

В 1957 году Д.Гаджиев создаёт следующую концертную пьесу, по своей стилистике отличающуюся от Баллады. За год до создания Скерцо композитор

сочинил Сонату, и изначально само Скерцо было задумано автором как вторая часть этой Сонаты. Безусловно, этим и объясняется явное стилистическое родство Скерцо и Сонаты Д.Гаджиева: в них обоих ощущается влияние прокофьевской музыки, о котором И.Абезгауз писала следующее: «В одночастной Сонате A-dur и Фортепианном скерцо сочетание волевого натиска с мягкой, застенчивой лирикой и фантастической причудливостью образов, острая терпкость гармонического языка, властная энергия ритма, токкатная ударность тембровых эффектов свидетельствуют об органичном усвоении композитором ряда особенностей прокофьевского сонатного письма» [84, 42].

Отказ композитора от первоначального замысла объясняется, очевидно, тем, что уже в первой части Сонаты лаконизм высказывания при многогранности содержания сочетается с интенсивностью и широким размахом развития. Отсюда – восприятие и осознание первой части Сонаты как самостоятельного, законченного произведения, обладающего внутренней слитной цикличностью. Таким образом, и Скерцо обрело свою самостоятельность, стало отдельной концертной пьесой.

По форме Скерцо сложнее традиционных образцов этого жанра. Опираясь в целом на классические принципы формообразования, композитор трактует их очень свободно. Пьеса Д.Гаджиева по своей структуре представляет рондо-сонату, в которой второй эпизод соответствует типичному для жанра скерцо трио. Этот эпизод построен на новом импровизационного склада тематическом материале, как лирическое отступление вносящем существенный образный контраст основному содержанию музыкального произведения.

Главная исполнительская задача заключается в определении значения главной партии как мелодического зерна, модифицированные «всходы» которого в общем драматургическом развёртывании произведения обуславливаются обновлением колористических приёмов и средств. Поскольку сама главная партия представляет собой не однотемное построение, а комплекс тем, имеющих между собой музыкально-логические связи, в результате образуется пёстрый, но одновременно целостный интонационно-ритмический и регистро-колористический сплав. Сюда примыкают и специфические аспекты исполнительской техники: остилатно-механистическое использование приёмов токкатного письма, *non legato*, *staccato*.

Связь главной и побочной партий по принципу контраста дополнения подчёркивается интонационно-ритмическим сходством. Этот эффект сопоставления – дополнения важно сохранить и в репризе, где аккомпанемент побочной темы служит общим фоном для чередования мотивов главной и побочной тем. Исполнителю следует обратить внимание также на то, что состоящая из двух звуков характерная пунктирная ритмоинтонация из главной темы проникает и в

музыку эпизода (трио); её мелодические обороты возникают также и в конце произведения, составляя основу заключительного пассажа. Этот пассаж по рекомендации М.Бреннера можно исполнить в виде октавного мартеллато для придания ему и вместе с ним и завершению произведения виртуозного блеска.

Образцы этюдного жанра рассматриваемого периода принадлежат перу композиторов-пианисток Э.Назировой и Ф.Кулиевой, а также А.Азизова. Профессионализм Эльмиры Назировой как пианистки полностью раскрылся в её этюдах, где ею были использованы разнообразные выразительные и чисто технические возможности инструмента. Это обуславливается использованием как оркестровых, так и специфически фортепианных красок. При этом Назирова отказывается от типичного для этого жанра единого приема пианистического изложения. Контрастность образного содержания большинства пьес обуславливает использование в пределах каждой пьесы разнородных фактурных приемов. Таким образом, каждый этюд, помимо образной контрастности, разрабатывает и различные технические приёмы и типы фактуры.

Разнообразие по насыщенности технических приемов, позволяющих равномерно развивать обе руки, является важной инструктивной особенностью сборника из шести этюдов Фариды Кулиевой. Однако не все пьесы идентичны по техническим возможностям. Если первые три этюда могут быть адресованы ученикам III – IV классов, то последующие три по своим фактурным данным по силе только VI – VII классу. Важной особенностью сборника является разнообразие по насыщенности технических приёмов, позволяющих равномерно развивать обе руки. С точки зрения мелодических характеристик все этюды строятся с опорой на национальные интонационные истоки. При этом звучание также максимально приближено к специфической инструментальной национальной окраске. Этот сборник призван сыграть определённую роль в процессе обучения пианистов.

Два этюда А.Азизова можно также отнести к педагогическому репертуару средних классов музыкальных школ. В первом из них преобладает мелкая техника. Функция левой руки в основном заключается в поддержании технических пассажей правой, лишь изредка включаясь в фигуративные обороты мелодической линии. Зато второй этюд позволяет развить пространственную и ритмическую ориентацию ученика. Перенос триольной группы из одной партии в другую требует большой сосредоточенности и навыка быстрой перестройки внимания. Весь же этюд базируется на аккордовой технике, и синхронность звучания в обеих руках должна быть абсолютной.

Черты этюдности и концертности одновременно сочетают в себе Танец-токатта Сулеймана Алескерова и Токката Мусы Мирзоева. В обеих пьесах царит праздничное настроение, и концертный блеск создаётся использованием

многообразных приёмов виртуозного пианизма, в частности, в Танце-токке С.Алескерова это частое перебрасывание аккордов, глиссандо, мартеллато, в Токкате М.Мирзоева – совмещение мощных октав в нижнем регистре и в более светлом верхнем, на фоне эффектных волн-пассажей аккомпанемента. Ещё одно сочинение – Токката А.Бабирова – разрабатывает типичные для этюдов приёмы изложения. Остинатная триольная пульсация придаёт пьесе характерность, свойственную пьесам типа *regretuum mobile*. Ведущую роль в обрисовке образа и настроения играют фактура и гармония, причём автор использует не традиционную репетиционную, а фигурационную фактуру, то есть попеременное перебрасывание определённой фигуры из правой руки в левую и наоборот. Не менее интересным образцом виртуозного пианизма можно считать Прелюдию-скерцо того же автора. Это как бы мини-рапсодия, написанная в контрастно-составной форме, необычность которой состоит в том, что в ней слиты три различные темы, развивающиеся самостоятельно и достаточно независимо.

**3.1.4. Циклы пьес для детей и юношества.** В послевоенное пятилетие создаётся не так много произведений такого типа: можно назвать лишь относительно примечательные 24 детские пьесы Бориса Зейдмана. Первая из двух тетрадей цикла состоит из пьес достаточно лёгких для исполнения. Вторая тетрадь, очевидно, предназначенная для исполнения детьми старшего возраста, содержит и более сложные во многих отношениях пьесы. Музыкальный язык 24 детских пьес выдержан в обобщённо-традиционном европейском плане. В нём отсутствуют какие-либо признаки музыкально-национального своеобразия и связи с азербайджанским фольклором. Однако в 50-х годах и в последующие десятилетия положение в этой сфере музыкального творчества изменяется в лучшую сторону. В этот период композиторы и старшего поколения, и более молодые, содают довольно много интересных произведений для детей и юношества. Особая заслуга в этом деле принадлежит азербайджанским классикам – Ф.Амирову и К.Караеву. Шесть детских пьес (1950) и Шесть пьес средней трудности (1965) К.Караева, 12 миниатюр (1954) и Детские картинки (1957) Ф.Амирова, Пьесы для детей В.Адигёзалова (1964), Юношеский альбом М.Мирзоева стоят в одном ряду с лучшими классическими образцами фортепианной музыки для детей.

Детские циклы Ф.Амирова – по природе своей в основном носят ярко выраженный жанровый характер. В 12 миниатюрах он заявлен композитором уже в самих заголовках пьес и определяет каждый раз эмоциональную настроенность. Лирика Амирова предстаёт здесь в разных аспектах: в «Балладе» она передана в задумчиво-сосредоточенном плане, в «Ноктюрне» и «Колыбельной» – в утончённо-мечтательном, в «Лирическом танце» и «Элегии» – в грустных,

печальных тонах. Радостным ощущением полноты жизни проникнуты пьесы «На охоте», «Марш», «Вальс», «Ашугская», скерцозный характер носят «Юмореска» и оживлённо-моторная «Токката».

Богатое ладовое разнообразие цикла свидетельствует, в первую очередь, о бережном отношении композитора к особенностям народной ладово-интонационной основы, и в то же время – о творческом развитии потенциальных возможностей народного ладообразования. Амиров обнаруживает в пьесах цикла и оригинальные связи между разными ладами, и создаёт неожиданные внутриладовые модуляционные переходы, что, несомненно, придаёт свежесть и новизну звучанию.

Ещё одно свидетельство тесной связи цикла с народной музыкой демонстрирует ритмическая сторона произведения. Характерно, что Амиров предпочитает использовать типичный для азербайджанского музыкального фольклора размер 6/8, в котором возможны сочетания самых различных ритмических рисунков и комбинаций.

Детские циклы Ф.Амирова широко известны не только в нашей стране, но и за её пределами. Свидетельством огромной популярности этих пьес явилось их издание в России, США, Чехословакии, Польше, Англии, Венгрии. Значительное место принадлежит им и в музыковедческой литературе. Методическим и исполнительским вопросам этих пьес посвятил свой труд замечательный интерпретатор фортепианного творчества Ф.Амирова профессор Зохраб Адигезалзаде в опубликованной им книге «Фортепианные миниатюры Фикрета Амирова» (Баку: «Ишыг», 1979). Наконец, амировские фортепианные миниатюры стали и темой его содержательного доклада и программой исполнения на Первой межвузовской научно-исполнительской конференции, состоявшейся в 1983 году.

Замечательный образец данной сферы фортепианной музыки как в художественном, так и в педагогическом отношении представляют Шесть детских пьес К.Караева. Чёткая конкретизация характерных музыкальных образов делает пьесы интересными для детского восприятия. Одновременно каждая пьеса несёт в себе определённую педагогическую функциональность. Жанрово-бытовые пьесы «Маленький вальс», «Волчок», «Игра», «Весёлое происшествие» оттеняются пьесами, рисующими внутренний мир ребёнка, тонко передающими детскую психологию – «Задумчивость», «Рассказ». В Шести детских пьесах композитор сочетает широкое применение народно-ладовых оборотов с типичными чертами своего, глубоко индивидуального, стиля – отметим, например, приём гармонической полифункциональности, столь характерный для творчества композитора.

В каждой пьесе этого цикла автор преследует определенные методические цели. Некоторых навыков полифонического мышления требует от ученика исполнение первой пьесы «Маленький вальс». Еще сильнее полифоничность присуща пьесе «Задумчивость». Если в первой фактура усложняется до трехголосия, то вторая написана в четырехголосном изложении. Роднят эти пьесы и общий жанр, с той лишь разницей, что вальсовость в «Задумчивости» скрытая, что связано с отсутствием опорных точек на сильных долях такта.

Пьеса «Волчок» – замечательная картинка, рисующая заводную детскую игрушку во время её вращения и жужжания. В фактурном отношении пьеса схожа с до-мажорной прелюдией К.Караева: тот же этюдный характер и моторный эффект, создающийся в данном случае остиной ритмоформулой из четырёх шестнадцатых. Композитор изобретательно и мастерски использует здесь инерционный фактор, который не только соответствует образному содержанию пьесы, но и в методическом плане выполняет важную функцию, облегчая технические трудности «Волчка». В инструктивном отношении эта пьеса развивает технику подвижных фигураций в одних и тех же позициях рук.

В «Игре», как и в «Волчке», многократно повторяется один и тот же исполнительский приём. Кроме того, и здесь в партии левой руки очень важно выявить скрытый второй голос, образующийся из опорных басовых звуков, что намного облегчает усвояемость пьесы в целом. Лёгкость, тонкость и чёткость фортепианной фактуры этой пьесы, написанной в жанре тарантеллы, ассоциируются с манерой письма А.Скарлатти. При первом знакомстве с этой пьесой и, особенно, при дальнейшем разучивании её у ученика возникают определённые трудности, которые преодолеваются путём мысленного деления этой пьесы на сходные по ритмическому и мелодическому рисунку мотивы: два двутакта, трёхтакт, два четырёхтакта и т.д. В смысле ясно выраженной периодичности рисунка, единообразия его, эта пьеса напоминает «Волчок» с той лишь разницей, что в первой наблюдается ограничение на двутакты, а в данной ритмическое дыхание более сложно и прихотливо.

Со всей очевидностью проблема «пения» на фортепиано на первый план выдвигается в пьесе «Рассказ». Здесь необходимо выявление кантиленных потенций фортепиано. Состоящая из коротких мотивов и объединённая одной общей лигой одиннадцатитактовая тема своими свойствами напоминает протяжную мелодию из второй части Сонатины ля минор того же автора. Она должна звучать как бы «на едином дыхании», как взволнованное повествование лирического характера. Сложность воплощения замысла композитора состоит в преодолении «короткого» дыхания, органически свойственного характеру пьесы. Кроме того, при вторичном проведении темы, когда она звучит в виолончельном регистре, возникают дополнительные трудности, связанные с приёмом

«скрещивания» рук. Таким образом, автор строит композицию методом её постепенного усложнения. Немалых усилий потребует и достижение плавности, непринуждённости исполнения – тут надо передать и в то же время преодолеть, прежде всего, прихотливость ритмического рисунка (синкопы, триоли, смена длинных и коротких длительностей), а также хроматизированность мелодической линии.

Последняя пьеса – «Весёлое происшествие» – наиболее сложная в цикле, так как включает в себе контрастный музыкальный материал. Музыка «Весёлого происшествия» – лёгкая, светлая, задорная – носит песенно-танцевальный характер. Этот характер получает своё выражение уже в начальной теме рондо с двумя эпизодами. Первый эпизод заметно контрастирует с рефреном. Если в рефрене главную роль играло повторение начальной интонации в разных ладовых вариантах, то в эпизоде преобладает секвентное развитие. Второй эпизод вносит ещё более значительный контраст. Здесь тематическое противопоставление дополняется жанровым (черты марша). Для этой темы характерно акцентное выделение сильных и слабых долей такта, вследствие чего при исполнении приходится преодолевать силу «метрической инерции». Характерная для Караева лаконичная каденция с типичным сопоставлением различных гармонических функций завершает пьесу и с ней весь сборник. В целом, пьеса способствует выработке крепкого стакато и ритмической выдержки.

Логическим продолжением Шести детских пьес, предназначенных для начинающих музыкантов, явились Шесть пьес средней трудности К.Караева. Эти пьесы могут быть рекомендованы в средних классах музыкальных школ. Этот сборник, как и предыдущий, состоит из характерных пьес, являющихся как бы зарисовками с натуры. В первой из них «Дождь идет» зримо ощущаются падающие дождевые капли. Этого автор добивается за счет постоянной передачи отдельных звуков мелодической линии в разные руки, усиливая эффект капельного перестука. «Маленький рассказ» – это небольшое фугато, построенное на двутактной теме. Почти все голосовые линии по возможности остаются удержанными, что приближает звучание пьесы к старинным полифоническим формам, которыми так увлекался Караев. Пьесу «В горах» также можно рассматривать как еще один образец старинной полифонии. Но здесь в основу лег принцип басса остинато, выдерживаемый почти до самого конца. Пьеса «Неотвязная мысль» содержит остинатные формы гармонического сопровождения на фоне равно повторяющихся четвертей, нередко меняющих свою высоту, в басу выдерживается одна и та же музыкальная фраза, расцвечиваемая протяжными октавами верхнего голоса. Эту пьесу можно определить как музыкальное воплощение *idea fix*. «Забытый вальс» стилизован в духе классического образца жанра эпохи XIX века. В этой пьесе, как и в трех предыдущих, Караев высту-

пает как неотступный приверженец неоклассицизма, возрождения старинных и классических форм и жанров. Заключительная пьеса сборника «Дует норд» фактурно напоминает этюд, требующий отработки различного рода линейных пассажей. С точки зрения образного содержания, автор рисует постоянно изменчивые по силе и скорости порывы ветра, то приближающегося, то удаляющегося в пространстве.

Безусловна педагогическая ценность сборника, позволяющая учащимся развивать как техническое мастерство, так и умение работать над различного рода полифоническими приемами.

Компоновка пьес по принципу темпового контраста типа «медленно – быстро» легла в основу цикла «Шесть миниатюр» А.Дадашева (1968). Такого рода периодичность стала основополагающей в «детских» циклах К.Караева, на композиционные принципы которых ориентировался молодой азербайджанский композитор.

Цикл представляет собой тонкие, прозрачные жанровые и психологические зарисовки, словно рисунки пером, чуть тронутые акварельной подцветкой. Здесь есть музыка и задумчивая, и безоглядно устремленная, и шаловливая, озорная. При этом в каждой миниатюре ощущение национальной почвы – через характерную интонацию, через знакомый танцевальный ритм. Все они вместе – от просветленно печальной первой и до неистово стремительной последней – образуют очень цельную, органичную «цепочку» и воспринимаются как маленький детский альбом изящных произведений «музыкальной графики».

Основная исполнительская задача этих миниатюр состоит в достижении эмоционально-драматургического контраста: грустные, ламентозные интонации первой пьесы сочетаются с оживлённой шуткой второй, колыбельные покачивания в третьей сменяются стремительной тарантеллой четвёртой, сумрачная сарабанда пятой рассеивается полётной волной шестой. Таким образом, интерпретация всего цикла должна быть пронизана единым принципом драматургического контраста сопоставления, на основе которого юный пианист выстраивает логическую последовательность тем-образов. Не менее важная особенность исполнения: достижение прозрачности «незамутнённой» фактуры, не отяжелённой межрегистровыми заполнениями, что создаст дополнительное ощущение воздушности, лёгкости звучания.

Интересно отметить, что в своём подходе к созданию детского учебного репертуара азербайджанские композиторы руководствуются различными методами, что позволяет говорить о наличии двух направлений в этой области фортепианной музыки. Причём каждое из этих направлений связано либо с караевской трактовкой репертуара младших школьников, подразумевающей яркость, характерность образов из жизни детей (к этому направлению можно причис-

лить З.Багирова, В.Адигезалова, А.Дадашева и некоторых других композиторов), либо с амировской традицией адаптированного использования «взрослых» жанров. К этому второму направлению относятся детские пьесы А.Аббасова, Э.Назировой, М.Мирзоева, в которых по названиям невозможно определить их принадлежность к детскому учебному репертуару, но в характере музыки, особенностях изложения и техническом уровне учитываются возможности начинающих пианистов.

Таким образом, период 50 – 60-х годов принёс достаточно значительный прогресс в области азербайджанской детской фортепианной литературы. Были созданы интересные, содержательные и самые разнообразные в образно-эмоциональном и техническом отношении произведения, а также – выработаны различные подходы к проблеме учебного репертуара для юных пианистов. Это позволяет считать данный период важным этапом в развитии национальной фортепианной культуры.

Итак, становление жанра фортепианной миниатюры в азербайджанской профессиональной композиторской школе исторически связано с русской музыкальной культурой XIX – начала XX века. Множество композиторов, музыкантов-исполнителей внесли свою лепту в становление композиторских и исполнительских кадров, а также в формирование профессиональных учебных заведений республики.

В процессе кристаллизации творческой индивидуальности молодых композиторов А.Зейналлы, К.Караева, Ф.Амирова, Д.Гаджиева и других существенную роль сыграли жанры фортепианной миниатюры. Как и в русской музыке XIX века, в них более всего преобладает лирическая и танцевальная миниатюра, тесно связанная с традициями бытового, народного инструментального музицирования. Развиваясь в тесной связи с фольклором, фортепианная миниатюра прониклась мелодической щедростью, эмоциональным теплом. Благодаря этому общеевропейские романтические жанры заметно окрасились на местной основе в национально-характерные, лирические тона. Фортепианные миниатюры такого рода продолжают в изобилии создаваться и по сегодняшний день.

Развитие фортепианной миниатюры в творчестве азербайджанских композиторов также связано со спецификой этого инструментального жанра, получившего свое изначальное развитие в европейской композиторской школе. Беря свои истоки от домашнего и салонного музицирования, этот жанр постепенно завоевывает концертную сцену. Также и у нас в республике – характерные черты народного инструментального творчества переносятся вначале в фортепианную музыку, обогащаясь в дальнейшем завоеваниями западноевропейской классики. Набирая силу – от фортепианных транскрипций 20-х годов – этот

жанр постепенно завоевывает лидирующее место в творчестве азербайджанских композиторов.

Как видно из исторического экскурса в процессе становления и развития различных жанров фортепианной миниатюры каждая из разновидностей инструментальной пьесы претерпела существенную эволюцию от простейших форм до достаточно сложных как по восприятию, так и по исполнению.

О ступенчатости этого процесса можно судить по целому ряду признаков. Если в самом начале зарождения фортепианной композиторской школы в республике господствовало откровенное стремление к единению фольклора и элементов классического пианизма, то постепенно музыкальный язык авторов обогащается стилистическими и композиторскими приемами классиков XX века – Прокофьева, Шостаковича, нововенской школы.

Исторически короткий срок и интенсивность формирования национальной композиторской школы обусловили в целом совпадение этапов этого общего процесса со стадиями развития жанров фортепианной миниатюры, как наиболее мобильных. В 30 – 40-е годы постановка вопроса о создании национальной фортепианной музыки вызвала активную реакцию и уже в 50-х годах фортепианная литература заметно пополнилась произведениями самыми разнообразными – как по содержанию и средствам выразительности, так и техническим параметрам. В пятом десятилетии уже можно констатировать, что интерес композиторов к жанру фортепианной миниатюры возрос и созданными ими произведениями украшают свои концертные выступления не только азербайджанские пианисты, но и исполнители других республик.

В 60-х годах основные традиции этого жанра, сложившиеся ещё в предшествующие десятилетия, закрепляются и развиваются. В этот период углубляется и расширяется образно-эмоциональная сторона, усиливается тенденция творческого отношения к фольклорному искусству. Чем более глубокой психологичностью, интеллектуальностью насыщается музыка азербайджанских композиторов, тем более опосредованный характер приобретают её связи с народным творчеством. Эту тенденцию можно отметить и в творчестве К.Караева, и у таких композиторов, как А.Азизов, Ф.Караев, Н.Шафиева, А.Дадашев. Преломляя структурные особенности, специфические ладовые, мелодические обороты, ритмические фигуры сквозь призму современного музыкального мышления, авторы пьес выводят тем самым азербайджанскую фортепианную музыку на передовые позиции искусства XX века. Наиболее ярко эта тенденция выступает в 24 прелюдиях К.Караева, особенно – в четвёртой тетради цикла, где сложность и глубина содержания влекут за собой усложнение методов подхода к использованию всего арсенала накопленных выразительных средств, как традиционных, так и современных. В частности, одним из показателей этой тен-

денции является полифонизация музыкальной ткани в той же четвёртой тетради караевских прелюдий.

В XX веке возрождение интереса композиторов к полифонии – не редкость, а скорее закономерность, причём композиторы не только используют полифонические приёмы и формы, а создают полифонические циклы. Среди азербайджанских авторов таких циклов – Б.Ермолаев, А.Азизов, Ф.Караев, О.Фельзер, А.Дадашев.

Расширение жанровой сферы и различных форм и приёмов письма в азербайджанских фортепианных пьесах налицо. Единственным мало реализованным в творчестве национальных композиторов жанром в этот период (50 – 60-е годы) является жанр этюда, так как кроме Э.Назировой, Ф.Кулиевой и А.Азизова никто к нему не обращался. Впрочем, наличие этюдных черт в ряде прелюдий, токкатах свидетельствует о потенциальных возможностях развития этого жанра в последующих периодах.

**3.1.5. Сонаты и сонатины.** На возникновении и развитие фортепианной сонаты в азербайджанской композиторской школе оказал несомненное влияние сформировавшийся жанр как в русском, так и в советском инструментальном творчестве. Наиболее яркие образцы в русской музыке, такие как сонаты Чайковского, Рахманинова, Скрябина, позже в советской – у Прокофьева, Шостаковича, Метнера и других, не могли не заинтересовать творческую молодежь зарождающейся профессиональной школы. И хотя первые примеры сочинений этого жанра в своем большинстве не оставили заметного следа в общем процессе развития фортепианной музыки республики, они являются важной вехой на пути формирования стилистических признаков азербайджанской инструментальной сонаты.

Как известно, соната является наиболее сложным, как в структурном, так и в семантическом отношении, жанром. Возникшая и сформировавшаяся в окончательном своем виде во второй половине XVIII века, она претерпела существенные изменения, трансформировавшись от многочастной сюиты до порой крупной одночастной структуры, вмещающей в себе черты цикла в целом. Однако на фоне активного развития этого жанра в инструментальной, и в частности фортепианной, музыке советских композиторов у азербайджанских коллег соната культивируется в основном как творческий эксперимент в учебном процессе: большинство сонат и сонатин создано авторами в годы их учебы в консерватории. Несмотря на это, среди таких работ можно выделить сочинения композиторов, сыгравших значительную роль в формировании жанра сонаты и сонатины в азербайджанской фортепианной музыке: К.Караев, Ф.Амиров, В.Адигезалов, А.Ализаде, А.Бабилов, Ф.Караев, Ф.Ализаде, Ф.Гусейнов и др. И

лишь незначительное число авторов в дальнейшем, в пору их творческой зрелости, обращается к этому жанру – Д.Гаджиев, Р.Гаджиев, М.Мирзоев, Ф.Караев.

Наиболее значительной из фортепианных сонат послевоенного периода следует считать Сонату Джевдета Гаджиева (1956). Следуя листовской традиции, композитор создаёт одночастное произведение, в котором легко просматриваются разделы классического сонатного цикла, хотя форма в целом может быть определена как контрастно-составная. Ладогармонический язык и тип музыкального мышления автора обнаруживают взаимодействие обобщённых приёмов народного музицирования и современных средств выразительности.

Музыкальная драматургия Сонаты строится по законам драматического жанра. Экспозиция представляет главную партию, оба элемента которой носят танцевальный характер, причём первый из них, выдержанный в ашыгской стилистической манере, выполняет функцию лейтмотива. Главной партии противостоит спокойная, песенная побочная партия, имеющая жанровые признаки колыбельной.

В разработке образы главной и побочной партий претерпевают качественное преобразование. В драматургически важных, переломных моментах неизменно вступает лейтмотив, видоизменяясь по ходу развития драматического действия.

Напряжённая экспрессивность разработки усиливается в связи с острыми звучаниями в низком регистре, создающими эффект приближения зловещей развязки, которой можно считать раздел *Andante*. Это типичное траурное шествие, в интонационно-тематическом и фактурном плане кардинально отличающееся от всего предшествующего музыкального материала Сонаты. Здесь же, в *Andante*, появляются колокольные звучания, «выросшие» из ашыгского лейтмотива. Эти же колокольные звучания вновь появляются в репризе, как бы возрождая образ возвышенной и скорбной героини из раздела *Andante*. Вместе с тем трансформация образного строя в репризе смещает акценты – противопоставление главной и побочной партий наполняется новым идейно-смысловым содержанием и каждая из них обретает индивидуализированный характер. Более того, побочная партия в репризе выдвигается на первый план, становясь «главным героем» драматического действия Сонаты.

Яркие образные контрасты при органичном единстве и цельности драматургического развития придают этой сонате поистине симфонический характер, отмечавшийся Ф.Амировым. «Черты Гаджиева-симфониста, – писал он, – ярко проявляются в произведениях других жанров. Одно из последних сочинений его – Струнный квартет-поэма. И здесь слышатся тот же эпический размах, драматическая взволнованность, сдержанная сосредоточенность. В ранее со-

зданных Скерцо, Сонате для фортепиано, словно в миниатюре, сконцентрированы образы крупных симфонических полотен композитора» [164].

Фортепианные произведения Джевдета Гаджиева стали ценным вкладом в азербайджанскую пианистическую литературу и в репертуар концертирующих исполнителей. Являясь симфонистом по типу музыкального мышления, Д.Гаджиев и в фортепианные произведения вносит драматический размах и внутреннюю динамику развития, свойственные симфоническому жанру. Среди других параметров стиля Д.Гаджиева – лаконизм высказывания, что выразилось в стремлении к сжатию цикла (одночастность сонаты), масштабов (Баллада), сокращению реприз. Характерным признаком гаджиевского стиля является и многообразная протейность начального тематизма, то есть преобразование его не только в семантическом плане, но также – в колористическом, что неизбежно влечёт к изменениям в фактуре. Это качество наглядно представлено в экспозиционном и репризном изложениях главной партии Сонаты, в проведении основной темы главной партии в экспозиции Скерцо и побочной в экспозиции Сонаты, а также – в крайних разделах Баллады.

Характерное для одночастной Сонаты Джевдета Гаджиева многостороннее раскрытие художественного замысла и конфликтное столкновение различных музыкальных образов, широкий размах и интенсивную динамику развития мы находим и в Сонате Васи́фа Адигезалова. Есть основание говорить о симфонизме как методе музыкальной композиции этого четырехчастного цикла. Так, основному скерцозному образу второй части, «колкость» гармонического языка которого подчёркивает его гротескность, противопоставлен развернутому тревожному и напряженному маршеобразному эпизоду. В свою очередь, тревожное напряжение, свойственное этому эпизоду, становится основным эмоциональным состоянием третьей, хоральной, части Сонаты. Эта часть имеет форму темы с тремя вариациями. В смысле динамики развития образа важную роль композитор отводит регистровой драматургии. С самого начала третьей части «заявлен» сумрачный колорит – задействован в основном нижний регистр с кратковременным вкрапливанием звучания первой октавы. Далее атмосфера ещё более сгущается – это второе проведение темы, где мелодия проходит в трёх нижних октавах. Контраст между первой и второй вариациями приводит к кульминационной точке в средней (второй) вариации, после чего в третьей вариации, наконец, достигается состояние равновесия и успокоения в заключительном *morendo*.

Интересно отметить, что В.Адигезалов использует тот же драматургический приём, который применял Д.Гаджиев в своей рассмотренной нами выше Сонате Ля мажор. Это – внезапное пересечение торжественной, празднично-ликующей музыки финала скорбно-траурным эпизодом. Медленное развёрты-

вание суровой мелодии в рамках узкого диапазона, заставляющее вспомнить средневековую секвенцию *Dies irae* (день гнева), своеобразную музыкальную эмблему смерти, создаёт сильный по своему воздействию художественный контраст.

В отношении самой структуры Сонаты автор стремится не отступать от классических традиций построения сонатной экспозиции, в частности – скрепляет темы первой части интонационными связями. Так, например, заглавная интонация вступления проникает в главную партию, начальный мотив которой имеет отзвуки в побочной партии, становящейся, в свою очередь, строительным материалом коды. Однако интонационная связь ощущается не только в первой части Сонаты: мотив вступления из первой части «перебрасывается» в финальную коду, создавая своеобразную конструкционную арку, а образно-интонационное сходство основных тем первой части и финала ещё более закрепляют «арочный» эффект, придавая завершению Сонаты особую весомость и логичность.

Интонационно-ритмическая канва Сонаты имеет явно национальные корни. Композитор не только использует цитатный метод (интонации азербайджанской народной песни «*Galanin dibində*» в тактах 25 – 27 первой части), но разрабатывает и принципы совмещения сходных элементов ритмообразования (размер 6/8 в финале по общему рисунку одновременно напоминает и характернейшую ритмическую пульсацию азербайджанских песен и танцев, и ритмосхему жиги и тарантеллы). Отметим также, что характерная смена метра с 6/8 на 3/4, очень часто встречающаяся в национальной музыке, даёт дополнительный эффект динамического и драматургического напряжения в траурно-маршеобразном эпизоде второй части.

Жизненная полнота чувств, воплощение многообразных оттенков эмоциональных состояний позволяет говорить о романтической природе Сонаты В.Адигезалова. Об этом свидетельствует профессор Т.Касимова. Рассматривая вопросы интерпретации, она обращает внимание исполнителей на то, что свойственное второй части «постепенное нарастающее напряжение можно наблюдать в «Погребальном шествии» Ф.Листа, где также используется оstinatное движение в басу» [246, 26], «по-шумановски порывистая и устремленная» главная тема финала напоминает «по характеру и способам изложения Сонату си минор Шопена» [246, 27]. Мелодический рисунок второй темы финала «интонационно по характеру напоминает скорбную мелодию из до-диез-минорной прелюдии для фортепиано Рахманинова» [246, 28].

Фортепианный стиль Сонаты насыщен специфическими виртуозно-концертными фактурными приёмами – в частности, в первой части, где обе руки, исполняя пассажи, последовательно переносятся в противоположные реги-

стры. Замечательным интерпретатором Сонаты стал её автор. «Пианизму В.Адигезалова, – пишет И.Эфендиева, – органически свойственны тонкое ощущение одухотворенной поэтики и успокаивающей тишины и одновременно удивительное воплощение масштабности и пространственности, характерное для симфонического оркестра» [406, 8]. Высоко оценивая пианизм В.Адигезалова, профессор Ф.Кулиева, обучаясь в классе которой композитор на выпускном экзамене фортепианного отделения консерватории исполнил свою сонату, говорит о его ярких художественно-технических данных, о больших руках, охватывающих широкий диапазон фактуры, о глубоком ощущении «межстилевого контраста». «Он создает экспрессивную поляризацию регистров в фортепианной фактуре своей Сонаты [...] выразительные приемы мартеллатного и ударно-шумового ритмического начала в его сонате, создающих экспрессию тембровых эффектов» [цит по: 406, 9].

Другой студенческой работой является Соната Акшина Ализаде (класс профессора Д.Гаджиева), написанная в 1959 году и в 1962 году удостоенная Диплома I степени на проходящем в Москве Всесоюзном смотре творчества молодых композиторов. Как отмечает музыковед профессор А.Тагизаде – «В этом юношеском опусе А.Ализаде, продолжая традиции своих предшественников в жанре национальной фортепианной сонаты (Сонатина К.Караева, Соната Дж. Гаджиева), стремится, прежде всего, к обновлению традиционной структуры через народный по складу тематизм, принципы развития, через использование в фактуре элементов народного инструментализма» [368, 5].

Характерная черта гармонического языка Ализаде проявилась уже в этом раннем сочинении композитора – он свободно объединяет различные диатонические ладовые системы, широко трактуя тональности, используя повышения и понижения ступеней.

Гармонически «пряную» и подвижную с преобладанием непрерывного ритмического движения главную партию и спокойную побочную объединяет господствующее мелодическое начало и лаконизм изложения (в побочной партии всего 18 тактов). Поэтому роль основного контраста выполняет разработка, содержащая в себе иной круг образов, ускоряющая темп до максимального (*Vivo*) и носящая характер токкаты, что является довольно частым явлением в сонатах азербайджанских композиторов.

Другая особенность преломления сонатной формы в сочинении А.Ализаде – применение зеркальной репризы – структуры, в которой лирическая побочная партия становится драматургическим, а значит и смысловым центром части.

В цикле развиваются два противоположных круга образов, заключенных в первой части. Линия побочной партии находит свое продолжение во второй

части и в центральном эпизоде третьей. В финале используется тот же темп и то же непрерывное токкатно-фигуративное движение. Таким естественным развитием на протяжении всего сочинения основных образов из первой части композитор смог достигнуть цельности концепции всей сонаты, её художественной обусловленности и логической стройности.

Более свободная трактовка традиционной формы представлена в Сонате Адила Бабилова (1959). Одночастная композиция Сонаты носит черты романтической поэмности и балладного типа развития. Композиционно-драматургические истоки Сонаты А.Бабилова берут свое начало от Сонаты Д.Гаджиева, которая также одночастна. Здесь, прежде всего, следует сказать о роли вступительного раздела, который как у Гаджиева появляется в узловых разделах сочинения. Другим источником является и Баллада Д.Гаджиева, с которой Сонату связывает мугамно-импровизационного склада эпический, речитативно-декламационный характер вступления. Начальные секундовые интонации вступления проникают в тематизм главной темы и её сопровождение. Перед началом побочной партии появление «аккордов оцепенения», прекликающихся с известной музыкой М.Глинки, напоминает о вступлении, разработка открывается секвенционными звеньями из вступления. Теперь можно смело говорить о принципе монотематизма, который объединяет всю сонату в единое монолитное целое.

Необычным является композиционное решение репризного раздела сонатной формы. Смещение репризного проведения главной партии на кварту ниже экспозиционного превращает её в большой доминантовый предъикт к побочной партии, звучащей в репризе как апофеоз, величественно-торжественный итог всего произведения.

Пианизм Сонаты А.Бабилова содержит в себе как графическую, так и многоплановую фактуру. Непрерывное двухголосие главной партии напоминает классическое *perpetuum mobile*. Голоса индивидуальны и самостоятельны, но соединены в общем ритмическом движении. Дыхание её словно рассчитано на бесконечное развёртывание, вязь мотивов сцеплена в единую мелодическую волну. С этим движением связано ощущение с трудом сдерживаемой энергии, целеустремленности. Развитие же материала во вступлении, отличающегося поначалу простотой и лаконизмом фактуры, движением в унисон, сопутствует многослойная фактура. В глубокой статике раздумья появляется волна движения, которая, взметнувшись в порыве, устремляется к кульминации заключительного речитатива вступления. Здесь он звучит мощно в цепи скорбно звучащих, словно высеченных из мраморной глыбы аккордов. Победно, с большой убедительной силой звучат полнозвучные аккорды в самой высокой точке развития сонаты – заключительном проведении побочной партии, и в коде. В ней

безудержный праздничный перезвон колоколов окончательно утверждают светлое, жизнерадостное начало. Новая цепь вздымающихся ввысь аккордов и бурный низвергающийся пассаж заканчивают это интересное сочинение, в котором композитор развивает глубоко волнующую и тонко разработанную в деталях картину борьбы страстей, драматических столкновений волевых и эмоциональных начал.

Написанная в начале 60-х годов Соната-каприччио Мусы Мирзоева, как и предыдущая, продолжает линию поэмности в одночастной сонатной форме, начатую Д.Гаджиевым. С другой стороны большая роль активного ритмически равномерного движения дает основание рассматривать это сочинение и как сонату-токкату. Если в предшествующих сонатах большинства композиторов токката выступает как средство разработочного развития материала, то здесь этот жанр становится свойством всей сонаты. Сочетание в сонате токкатности с колористически-орнаментальным складом мелодии побочной партии, с одной стороны, вносит в сочинение дух каприччио, а с другой – свободно претворяет принципы мугама в сопоставлении равномерно-ритмованного и импровизационного разделов.

Концертно-виртуозный стиль этого произведения колористически обогащен использованием различных тембров оркестровых инструментов. Звучание главной партии обретает активно-волевой, мужественный характер не только благодаря энергичным интонациям мелодии и аккордовому изложению, но и за счёт ассоциативно-подразумеваемому тембровому колориту тромбонов в начале главной партии, а затем – вступающей группы духовых. По контрасту с ней побочная тема с характерной орнаментикой в высоком регистре звучит как нежно-проникновенное выпевание лирической мелодии флейтой.

Главная партия играет основополагающую роль в драматургии Сонаты – более широко развита, чем побочная. Она экстраполирует свою ритмическую пульсацию на область побочной партии. Зеркальная реприза ещё более утверждает её главенство, распространяя сумрачность колорита на побочную партию.

Характеризуя пианистический стиль Сонаты-каприччио, сошлемся на мнение первого исполнителя этого сочинения профессора Р.Кулиева, считающего, что «дух каприччио, определивший образную специфику этого раннего опуса композитора, нашел своё адекватное выражение и в характере, типе самого пианизма. Речь идет о причудливом сочетании элементов различных фортепианных стилей – постромантического, импрессионистического и неоклассического (барочного клавиризма), которые, однако, органично сочетаются и с сугубо национальными приметами фортепианного письма: полиметрика, полиритмика, принцип остинатных формул (мелодических и ритмических), ударно-

красочная трактовка фортепиано, «ленточный» параллелизм, обилие аккордовой техники, основу которой составляют квартовость. Все это дает право охарактеризовать Сонату-каприччио не только как интересную «заявку» молодого композитора, но и как произведение, представляющее собой яркий пример национального своеобразия в азербайджанской фортепианной музыке 60-х годов» [247, 11].

В силу своей глубокой содержательности и технических трудностей соната, требующая решения исполнителем серьезных и разноплановых задач, в сокращённом (была опущена разработка) и переработанном варианте под названием «Каприччио» была включена (по рекомендации учителя молодого автора – К.Караева) в программу выступления пианистов на Втором закавказском конкурсе музыкантов-исполнителей как обязательное произведение. Исполнительская судьба Сонаты-каприччио сложилась необычайно удачно. Сочинение вошло в репертуар широко известных пианистов – Арнольда Каплана, Игоря Жукова, Анатолия Спивака, Дмитрия Паперно, а также исполнялось студентами Московской консерватории классов профессоров Я.В.Флиера и Э.Г.Гилельса. Получило известность и авторское исполнение Сонаты-каприччио.

Принцип романтической одначастной поэмности лежит и в основе Сонаты-поэмы Эльмиры Назировой, соданной композитором на рубеже 60 – 70-х годов. Сочинение аккумулирует в себе черты трёхчастной сонаты, а также демонстрирует противоборство драматического и лирического начал. Фактуру Сонаты-поэмы характеризует импровизационная свобода, придающая музыке романтическую полётность, эмоциональность. Важной чертой проявления романтизма в этом сочинении является превалирующее значение лейтмотивов главной партии. При всей близости формообразования и тематического развития к классическим канонам, всё же главенствует вариантно-секвентное развитие, уходящее своими корнями в национальный фольклор.

Важное значение для передачи характера образов имеет фактура, которая позволяет выразить романтичность образов в сочетании с народно-песенными истоками. Соединение мугамно-ашыгского инструментализма и классического исполнительского стиля приводит к взаимопроникновению и выявлению нового своеобразного стилистического эффекта.

Результатом развития азербайджанской композиторской школы в конце 40-х и 50-х годах явилось создание основного классического фундамента для дальнейшего укрепления значения национального музыкального искусства. Классическая основа, как определяющая творческую базу композиторов в 50-е годы, в 60-е – переросла в фортепианном сонатном жанре национального искусства (как и в миниатюрах) в широко распространившееся неоклассицистское

направление, возникшее как антипод подчас уже набившей оскомину романтически преувеличенной эмоциональной чувствительности, импрессионистической красочности, картинности музыки.

«Развитие неоклассицизма непосредственно связано и с усилением интереса к старинной музыке, в частности к искусству барокко и раннего классицизма, а вместе с тем – и со стремлением к отражению в творчестве к большей гармонии человека и окружающего мира, человека и природы, с потребностью композиторов заговорить более простыми и экономными средствами, более непосредственно осознать причастность художника к истории» [307, 20].

Естественно, не меньшую роль во всемерном расширении зоны распространения неоклассицизма сыграл и исполнительский процесс. В республике возникают камерные оркестры, ансамбли, специализирующиеся на исполнении старинной музыки.

Сонатина Фараджа Караева была написана в 1963 году в период учебы в классе своего отца профессора К.Караева и несет в себе черты стиля своего учителя. Она состоит из трех частей, где вторая и третья имеют название «Диалог» и «Пастораль». Общая направленность цикла позволяет сделать вывод о стремлении к неоклассическим тенденциям в зарождающемся творчестве молодого композитора. Они выражены в «устойчивой тональной основе, четкой ритмике и линейно-полифонической манере письма» [247, 18]. В Сонатине Ф.Караев осуществляет стилевые включения джазовой музыки. Напомним, что написанная в том же 1963 году одна из прелюдий четвертой тетради цикла К.Караева полностью впитала джазовую ритмику, её гармонические формулы.

В первой части автор следует классическим канонам формообразования. Однако строгость формы сочетается у него со специфической жанровостью. Танцевальность главной партии чередуется с импровизационностью в джазовом стиле, составляющей основу побочной. Но в разработке тонально определённые и интонационно ясные мотивы главной партии переплетаются с джазовой импровизацией побочной, что приводит в конечном счёте в репризе к их полному взаимопроникновению.

Вторая часть представляет собой по форме простую трёхчастную. В пределах которой диалогически контрастируют полифоническая фактура и гомофонический хорал среднего раздела. По настроению эта музыка вызывает ассоциации с окружающим светом пленэра.

Финал по форме традиционен и кристаллизуется в классическое пятичастное рондо. Как и положено данному жанру, наиболее ясно проступает контраст рефрена и эпизодов. Так, рефрен является носителем жизнерадостности, света, фактурно не лишённого отдельных элементов полифоничности. Яркий контраст первого эпизода (В) зиждется на стилистике джазовой импровиза-

ционности с характерным ритмическим рисунком. В то же время пасторальность второго эпизода (С) перекликается с хоралом среднего раздела второй части Сонатины. В целом же Сонатина воспринимается как достаточно смелый поиск индивидуального почерка и доказывает формирующуюся оригинальность мышления молодого композитора.

Другая студенческая работа Ф.Караева – Соната № 1 (1965) представляет собой один из опытов серьезных творческих исканий молодого автора в рассматриваемом жанре фортепианной музыки. Она явилась также своего рода творческой лабораторией для освоения основ додекафонии. Молодой композитор в ней показал достаточно профессиональное использование серийной техники письма. В Сонате претворяются черты, характерные для стилистики современной инструментальной музыки, в частности Стравинского и Прокофьева. Например, тематический материал главной партии отличается несколько однообразным и механистическим движением с ярко выраженной ритмикой. Вторая часть Сонаты представляет собой фугу (опять вспомним четвертую тетрадь цикла К.Караева, в которой ми-бемоль-минорная прелюдия написана в форме фуги). Реприза фуги, по аналогии Прелюдии и Постлюдии из «*Ludus tonalis*» П.Хиндемита, является инверсионным ракоходом экспозиции. В целом, оригинальные черты в формообразовании всех частей состоят в планомерном следовании автором принципу симметрии, выраженной в зеркальном (репризы первых двух частей) и концентрическом (форма *ABCBA* третьей части) расположении материала.

Кульминационной фазой магистральной линии фортепианного творчества Ф.Караева 60-х годов в рассматриваемом жанре явилась его Вторая соната, написанная в 1967 году. По свидетельству автора сочинения, идея её создания принадлежит профессору К.Сафаралиевой. Постоянно занимаясь вопросами обогащения национального фортепианного репертуара новейшими произведениями азербайджанских композиторов, К.Сафаралиева перед ним поставила задачу подготовки молодых пианистов к исполнению современной музыки, приобщить их к новациям в области языка, структуры и фактуры.

По внешним признакам Соната представляет собой двухчастную композицию. Однако в первой части композитор явно сочетает черты сонатного *allegro* и приметы медленной части сонатного цикла. В отличие от первой части, идущей в медленном темпе, быстрая вторая часть соединяет в себе признаки скерцо и финала классического сонатно-симфонического цикла. Автор развивает в этом произведении принципы совмещения двенадцатитоновой системы композиции и азербайджанской национально-музыкальной основы, заложенные К.Караевым.

В первой части цикла царит сумрачная атмосфера, созданию которой во многом способствуют остигатные интонационные ходы из двух звуков, проводящиеся в пяти голосах. В то же время каждый из пяти голосов ведёт свою чётко индивидуализированную линию мелодического развития, создавая насыщенно-плотную фактуру.

Более быстрый средний эпизод отличается и более сложным ритмическим рисунком, также как и более широкой регистровой палитрой: звуки начального ряда расходятся по разным регистрам, словно окрашиваясь различные цветовые оттенки.

Вторая часть представляет собой симметричную пятичастную композицию – это одна из излюбленных Ф.Караевым форм (эта же концентрическая форма *АВСВА* была использована композитором в финале его Первой сонаты), создающая эффект обрамления. Вкупе с реминисценциями тематизма второй части с музыкальным материалом второй фазы развития из первой части (кстати, здесь также звуки исходного ряда расходятся по разным регистрам) это способствует особой цельности цикла. В разделе *В* композитор находит удачный способ воплощения характерного ашыгского приёма игры на сазе, оформляя повторы созвучий в новую ритмоформулу. Центральный эпизод *С* ещё больше закрепляет ощущение цельности цикла – интонации, тематизм и фактура первой части Сонаты воссоздаются здесь в более экспрессивной и лаконичной манере. Интересно необычное завершение Сонаты – непрерывное движение неожиданно как бы замирает и растворяется в паузах последнего такта.

Образное и эмоциональное развитие всех частей Сонаты порождает разнообразие художественно-технических приемов, требующих от исполнителя умелого воплощения динамики фортепианного образа во всей его виртуозно-пианистической специфике. Интерпретацию утонченно-романтического иррационального образного мира первой части сонаты Ф.Караева с музыкой Скрябина связывает доцент А.Абдуллаев [247, 27]. Это выражается в склонности к мягким краскам, воздушной прозрачности, «пространственности» звукописи, в применении импрессионистических средств, связанных не столько с решением звукоизобразительных задач, сколько, прежде всего, передачей тончайших ощущений и переживаний человека. Важнейшим компонентом является педаль, которая приобретает здесь большую колористическую осмысленность. Значительный интерес представляет разнообразная педальная нюансировка: появляются педальные «пятна», «множественная» полупедаль, трепетно дышащая педаль. Подобные колористические приемы Ф.Караева в сфере выразительно-утонченного письма были мастерски переданы в интерпретации пианистки-композитора Фирангиз Ализаде – первой исполнительницы этого произведения.

Контрастом представлена беспедальная звучность пуантилистски изложенной фактуры центрального раздела первой части, исполнение которого с его ритмическими ухищрениями требуют максимально ясной и точной артикуляции.

Сухая и колючая музыка второй части в исполнении Ф.Ализаде выдвигает на первый план аскетизм, специфическую ударность, активизацию ритмического начала, становящегося самостоятельным выразительным фактором. К звучанию ударных в её исполнении приближается стальное секко, «стреляющие» эффекты, суховато стучащие тембры фортепиано. В этой части композитор сознательно избегает романтической красоты, в своих тембровых искажениях добивается материализации звучания. Основную исполнительскую трудность представляют антифонные разновременные противопоставления различных видов артикуляции в партиях обеих рук.

Второй сонате Ф.Караева присущи образно-эмоциональная и смысловая наполненность, воплощаемые в оригинальной конструктивно-драматургической форме, что ставит перед исполнителем большие задачи как в раскрытии образного строя музыки, так и в преодолении исполнительских трудностей в общем нетрадиционной по языку музыке.

Используя аналогичные приемы додекафонной техники, молодой еще композитор Фирангиз Ализаде в 1969 году создает фортепианную сонату «Памяти Альбана Берга». Посвящение Альбану Бергу неразрывно связано с композиционными приемами молодого автора, который в духе классика нововенской школы сочетает серийную технику со строго классической формой. Соната – пример программного сочинения. Содержание, дух, которым проникнута эта соната, свидетельствуют о романтической природе произведения. Все три части её имеют заголовки: «Смятение», «Умиротворение», «Забвение». Основное достоинство сонаты – искренность, эмоциональная непосредственность и безудержная увлечённость. Смелое владение элементами современного композиционного языка ставит сонату в ряд наиболее ярких образцов азербайджанского фортепианного творчества.

Принцип неповторной последовательности звуков хроматического ряда является конструктивной основой тематизма, что наглядно проявляется в каждой теме. Сам же принцип развития тематизма основан на классических методах. Здесь можно проследить репризность в темо- и формообразовании, хотя это и является фактором существенного ослабления единства произведения в целом. При этом соната Ф.Ализаде воспринимается с интересом и оставляет яркое впечатление в силу рельефности образов, взрывной эмоциональности, что есть сравнительно новое явление для произведения азербайджанской классики.

Являясь профессиональной пианисткой и талантливой исполнительницей своей сонаты, Ф.Ализаде исподволь раскрывает интерпретаторские «секреты» обилием указаний на всем протяжении сочинения. Они касаются не только характера, темпов, артикуляции, агогики, но и приемов исполнения, как например, в кульминации третьей части исполнению аккордов в левой руке (т. 59) предпослано пояснение автора: «прижать все звуки между нотами», которое можно дополнить словом «ладонью». Ценными представляются и методические указания А.Абдуллаева. Так, рассматривая первую часть, он предлагает пианисту в главной партии «отказаться от привычной взволнованно-эмоциональной манеры исполнения и совершенно бесстрастно изложить тему». (Отметим, что подобное объективное отношение к музыкальному материалу вообще характерно для исполнения современной музыки.) Во второй части он предостерегает от однозначного в темповом отношении исполнения ремарки автора «*piu mosso*» (т.25). «Её сущность скорее определяет последующее *rubato* – характер более свободный, нежели подвижный. *Tempo rubato (piu mosso ad libitum)* – вот более подробное определение характера этого эпизода». В технически очень сложном финале он как педагог считает: «Работу над финалом следует начинать со скрупулезного подбора аппликатуры, принимая во внимание такие необходимые моменты, как непрерывность движения и ровность звука в целом, плавная позиционная перемена положения кисти при движении вверх и отчетливость артикуляции в пределах *legato*, подразумеваемого автором» [247; 37, 40, 41].

Рассмотренные сонаты Ф.Караева и Ф.Ализаде объединяет новизна языка и отсутствие приёмов традиционного пианизма, что ставит перед исполнителем задачу самостоятельного поиска технического подхода к их исполнению ввиду отсутствия методически-инструктивной литературы по вопросам исполнения такого рода музыки.

Остановимся на произведениях, адресованных иным пианистам. Сонатина Рауфа Гаджиева (написана в середине 50-х годов) – по-юношески светлое и ясное произведение, в лучшем смысле этого слова – молодёжная музыка. Сонатина включает в себя три традиционные части: *Allegro moderato* в сонатной форме (и, как это типично именно для сонатины, с очень кратким разработочным «ходом» от экспозиции к репризе), песенно-романсное *Largo* и энергичный, подвижный финал, по характеру и форме близкий первой части и, таким образом, воспринимаемый как «свободная реприза» цикла.

Сонатина представляет собой отличный материал для отработки и развития различных пианистических навыков. В то же время произведение отличается яркой художественно-содержательностью. Таким образом, методические задачи органично сочетаются здесь с необходимостью постижения образного ми-

ра музыки. Строгая классичность материала в процессе работы над ним может в значительной степени послужить дисциплинированию драматургического мышления молодых пианистов.

В традиционном *Allegro moderato* (первая часть) следует чётко сопоставить по-театральному красочный колорит главной партии с лирической певучестью побочной. Эта обычная двухплановость и служит для исполнителя путеводной нитью на протяжении всего этого раздела.

Отсутствие «спецэффектов» требует от интерпретатора особенно чуткого вслушивания в драматургическую прозрачность *Largo* (вторая часть). В его лирической вальсообразности, в светлой эпичности среднего раздела от пианиста требуется тонкая культура звука, вариационная изобретательность, мастерство фортепианной кантилены.

Как водится, заключительный финал пронизан активным движением, приобретающим в данном случае токкатные очертания, что позволяет пианисту выявить и свои виртуозные (на вполне доступном уровне) качества. Так что в целом Сонатина Р.Гаджиева представляет собой весьма ценный образец юношеского фортепианного репертуара.

Сонатина До мажор Азера Дадашева (1967) продолжает и развивает характерные традиции жанра, широко культивировавшегося в зарубежной и советской музыке (русские композиторы-классики не проявляли большого интереса к этому жанру). Общая композиция цикла напоминает сонатины Равеля, Кабалевского – однако это касается лишь последования и жанровой принадлежности частей, тогда как собственно музыкальный материал Сонатины вполне своеобразен.

Первая часть отличается удивительной ясностью формы. Здесь действует, по выражению В.Цуккермана, «принцип разъяснения формы». Оживлённая, улыбчивая и лукавая главная партия естественно сочетает в себе черты «сонатинности» – прозрачное двухголосие (подвижная мелодия на фоне альбертиева баса), светлый регистр, несложную структуру периода повторного строения, хотя и широко развёрнутого (28 тактов), – и оригинальный, близкий азербайджанскому музыкальному фольклору (и прежде всего творчеству ашыгов) ладовой краски – в До мажоре свободно меняют свои высотные позиции II, VI, VII и даже III ступени (II при этом выступает даже в трёх позициях: натуральной, высокой и низкой).

Побочная партия непосредственно примыкает к главной. Это более певучая и спокойная тема. Её основу составляет двенадцатизвуковая серия, в которой важнейшую роль играет интервал в 5,5 тона (большая септима или столь характерная для азербайджанских народных ладов уменьшённая октава и также её расширенное обращение – малая нона). Фоном для мелодии служит также

фигурация на большой септимере (10-й и 11-й звук серии). Завершается тема двукратным полутоновым опеванием большой секунды (тт. 45 – 48), – тут композитор отказывается следовать жёстким правилам додекафонии во имя естественного музыкального развития. Эта своеобразная каденция служит главным музыкальным материалом в том переходе (тт. 49 – 62), который связывает экспозицию с репризой и основан на хроматически нисходящем движении выдержанного баса – от *си* до *соль*, доминанты главной тональности, в которой и начнётся реприза.

Главная и побочная партии в репризе значительно сокращены. В краткой пятитактовой коде (тт. 87 – 91) композитор контрапунктически соединяет реминисценцию главной партии, её как бы истаивающий вариант (партия правой руки) и инверсию побочной партии (в левой руке).

Медленная часть Сонатины А. Дадашева своей трёхдольностью, характерной ритмикой, общей сосредоточенностью напоминает сарабанду. В её развитии определён выразителен принцип развивающей репризной трёхчастности: первоначальное изложение тематического материала сменяется его всё более напряжённым развитием, подводящим к главной кульминации *Andantino*, а далее следует краткая и тихая реприза. Музыка в целом проникновенна и выразительна, но, пожалуй, несколько открыто выступают композиторские чисто конструктивные задачи: опора на квинту в построении исходной темы-серии, постепенный «рост» секундового кластера в сопровождении (приём, многократно использованный, например Ряэтом в его фортепианных 24-х прелюдиях).

В построении финальной токкаты нетрудно усмотреть черты пятичастного рондо. Рефрен, с которого начинается *Presto* и который возвращается в его середине и в конце, выдержан в непрерывном токкатном движении, напоминающем звучание тара или саза. Между его проведениями звучат разные, хотя и близкие по характеру эпизоды. В первом из них (с такта 30) мелодию-серию, поначалу почти точно повторяющую мелодию побочной партии первого *Allegro*, сопровождает оstinатный фон «перекрёстных мотивов» (фигуры по 3/8 постоянно нарушают тактовую структуру 4/4). Второй эпизод дан в «обращённой» фактуре (с такта 56): мелодию – на этот раз новую и обобщающую характерные интонации предшествующих тем (квартовые ходы, большую септиму, полутоновое опевание) – ведёт левая рука, тогда как гармоническая фигурация непрерывными шестнадцатыми поручена правой. Заключительное проведение рефрена достигает наивысшего уровня динамики, интервалы – напоминая сопровождение *Andantino* – разрастаются в аккорды и кластеры, и такой «вершинной-результатом» завершается Сонатина А. Дадашева – яркое, живое, увлекательное и для исполнителя, и для слушателя сочинение.

При исполнении этого сочинения пианисту следует обратить внимание на классичность его формальных параметров и в то же время на национальную характерность музыкального материала. Это сочетание особенно рельефно проявляется в главной партии первой части Сонатины. Излагая эту тему пианист должен подчеркнуть и прозрачность фактурного материала, и ладовый колорит (без преувеличений), близкий по своей окраске к некоторым элементам ашыгского фольклора.

Необходимо добиться лёгкости, естественности фортепианного высказывания в сопоставлении этих образных сфер. В оживлённом движении музыкального потока не должно быть, однако, форсирования ни темпа, ни динамики. Здесь наиболее уместны умеренные агогические средства.

Как можно заключить, изложение побочной темы должно представлять собой не столько контраст, сколько дополнение к главной партии. Только в её интерпретации требуется больше спокойной лиричности, напевности с органичным применением рубато.

И как итог первой части – логичная реприза, в которой темы в сокращённом виде переплетаются. В коде следует ненавязчиво подчеркнуть контрапунктические сочленения; очень важно также найти в заключении части соответствующие краски на пиано и пианиссимо, используя при этом возможности педали.

Вторая, медленная часть требует от пианиста воссоздания её лирического настроения. Тут главное чётко выявить динамическое развитие тематического материала в его движении к главной кульминации, показать логику крешендо. Сложность заключается в том, что исполнитель при этом не должен выходить за рамки общей умеренности звуковых градаций этого напевного раздела, чтобы закономерным выглядело итоговое *pppp*.

Наконец, в финальной токкате исполнитель может обнаружить и определённую техническую шорровку. Стоит обратить особое внимание, чтобы рефрен, трижды появляющийся в этой части, каждый раз приобретал до определённой степени индивидуальные очертания, тем более что он вызывает некоторые ассоциации со звучанием народных инструментов. Фактурный материал здесь требует от исполнителя отработки различных виртуозных приёмов, и прежде всего аккордовой техники.

Таким образом, 50-е и 60-е годы в истории азербайджанской фортепианной литературы отмечены развитием сонатного жанра. Симптоматично, что ранние образцы этого жанра, представленные в 40-х годах в творчестве К.Караева, Ф.Амирова, А.Аббасова, как первые опыты по овладению жанром, в дальнейшем внимания этих композиторов не привлекали. Очевидно, для развития сонатного жанра были необходимы соответствующие условия, в первую

очередь – подъём общего уровня музыкального искусства. Лишь со второй половины 50-х годов – то есть спустя десятилетие – наблюдается появление произведений этого жанра в творческом «багаже» азербайджанских композиторов. В сравнительно короткий срок создаются четыре сонатины, пять сонат, одобрительно встреченные и критикой, и публикой, что свидетельствует об успешности «возрождения» этого жанра. Интересно отметить, что в основном к нему обратились молодые авторы – В.Адигезалов, А.Ализаде, А.Бабилов и другие, хотя Д.Гаджиев, принадлежащий к другому поколению и более маститый, тоже создаёт в этот период свою одночастную сонату.

В 60-е годы жанр сонаты представлен самыми разнообразными в содержательном и масштабном отношении произведениями. Наряду с романтически приподнятыми настроениями (сонаты М.Мирзоева, Э.Назировой и Ф.Ализаде) в них иногда лидирует интеллектуальное начало (сонаты Ф.Караева). А традиционная трёхчастность цикла в сонатах и сонатинах Р.Ибрагимова, А.Азизова, Э.Махмудова, Ф.Ализаде не исключает использования двухчастного (Соната № 2 Ф.Караева), а также – одночастного (Соната-каприччио М.Мирзоева и Соната-поэма Э.Назировой) строения.

Большинство сонат этого периода – непрограммные, однако названия, данные Ф.Ализаде каждой части Сонаты и заголовки второй и третьей частей Сонатины Э.Махмудова указывают на поиски композиторов в этой области.

В рассматриваемый период использование композиторами национально-традиционных черт фольклора всё чаще и смелее связывается с приёмами современной композиторской техники. Творческое развитие караевского метода разработки двенадцатитоновой системы (представленной в его Третьей симфонии и Скрипичном концерте) наблюдается в сонатах Ф.Ализаде и Ф.Караева.

В целом, период 50 – 60-х годов знаменателен для сольных фортепианных сочинений повышением интереса композиторов к этой области творчества, укреплением, развитием традиций, сложившихся ранее, расширением образно-эмоциональной и жанровой сферы, а также – более творческим отношением к фольклорным истокам. Отмечается углубление психологичности, интеллектуальности, соответственно музыкальная ткань произведений обогащается различными формами, привлекаются полифонические приёмы, разрабатывается метод совмещения двенадцатитоновой системы с национально-традиционными фольклорными чертами. Произведения азербайджанских композиторов часто включают в свои концертные программы исполнители многих республик, что свидетельствует о возросшем качественном уровне фортепианных миниатюр, циклов пьес, сонатных композиций.

### 3.2. Произведения для фортепиано с оркестром

Среди предпосылок, обеспечивающих развитие жанра, должны быть названы заложенные в концертном творчестве азербайджанских композиторов потенциальных задатков, свойственных импровизационному по своей сути музыкальному фольклору азербайджанского народа, его устно-профессиональному творчеству. «Концертность – свойство жанра, порождаемое специфическим характером блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма» [332, 5], является исконно присущим азербайджанской народной музыке. К тому же все эти черты присущи творчеству ашыгов, одной из разновидностей которого является состязание профессиональных исполнителей – дейишме. Очевидно, в этом и коренится органичность в процессе развития этого жанра в творчестве профессиональных композиторов.

Концертный жанр рассматриваемого периода развивался в традициях, заложенных Ф.Амировым и связанных с фольклорным направлением. Фольклорный материал, как азербайджанский (Концерт Ф.Амирова – А.Бабаева), так и инонациональный («Арабский концерт»), стал почвой для поисков новых интонационных и образных решений в творчестве азербайджанских композиторов.

Концерт на арабские темы Ф.Амирова и Э.Назировой, который был написан и впервые исполнен в 1957 году (солистка Э.Назирова, дирижер Ниязи) – одно из самых высоких достижений в республике в жанре фортепианного концерта

Начало успешному соавторству Ф.Амирова и Э.Назировой было положено в 1955 году созданием сочинения также на фольклорной основе – Сюиты на албанские темы для двух фортепиано. Обращение к инонациональному фольклору – явление не новое в музыкальном искусстве. В частности, сам замысел обоих этих произведений Ф.Амирова и Э.Назировой вызывает ассоциации с известными произведениями русского симфонизма, основанными на подлинных народных темах – «Камаринской» М.Глинки, «Итальянским каприччио» П.Чайковского и др.

Обобщая богатейший композиторский опыт в этой области, можно констатировать, что даже при максимальном стремлении приблизиться к стилевым особенностям инородного фольклора, творческая индивидуальность и внутренняя принадлежность к своей культуре неизменны у Фикрета Амирова. При этом происходит обновление отдельных элементов национального стиля композитора за счет инонационального стиля используемых источников.

Тематизм Концерта органично преломляется сквозь призму образного мышления композиторов, сформированного на традициях азербайджанской му-

зыка, её интонационно-звуковой лексике. Именно поэтому в общем звучании ощутим высокохудожественный синтез двух близких по ладово-интонационной и ритмической природе национальных стилей – арабского и азербайджанского. «В Концерте Э.Назировой и Ф.Амирова, – как справедливо пишет Д.Данилов, – использованы отдельные интонации из арабских музыкальных тем, которые подвергнуты творческой переработке в духе азербайджанской музыки. Поэтому концерт, в сущности, надо рассматривать как азербайджанское сочинение на арабскую тематику» [202, 70].

Важной формообразующей особенностью Концерта, характерной для искусства мугамата, является сюитное, рапсодическое построение и распределение материала, основанное на контрастном по характеру и темпу сопоставлении разделов внутри частей цикла. К примеру, в оживленную первую часть вводится медленный эпизод *Moderato*, а общее суровое импровизационно-повествовательное содержание *Andante* расцветивается образами скерцозной танцевальности (центральный эпизод второй части). Эта особенность, как другие характерные композиционные приемы – красочность гармонического языка, оркестрового и фортепианного изложения, широкое применение вариационности, импровизационности в духе народного инструментального исполнительства – свидетельствует о воздействии национального музыкального мышления. В целом, говоря об исторически-генетических истоках концерта, следует, прежде всего, отметить влияние жанров народно-профессионального искусства азербайджанского и арабского народов – мугама и нубы.

Концерт Ф.Амирова и Э.Назировой прочно вошел в музыкальную практику, он систематически исполняется в республике и за её пределами. Большую популярность Концерт получил в интерпретациях Э.Назировой и Ф.Бадалбейли. С прекрасным художественным вкусом, безупречным чувством меры передает Назирова присущие сочинению светлые, жизнерадостные образы, мелодическую щедрость, инструментальный колорит. «Осмысленное вдохновение» (выражение А.Гусейновой) [145, 120] – так можно кратко сформулировать исполнение Назировой Концерта на арабские темы.

В исполнении Ф.Бадалбейли экспрессивность музыки, романтичность мироощущения и лирическая образность получает своеобразное развитие. Это проявляется в обостренном сопоставлении широкой картины динамически напряженного развития, торжественного и величественного апофеоза, в триумфально-ликующих тонах воплощающего мужественные, волевые, героические образы, с мугамной импровизационностью, стремлением со свойственной пианисту эмоциональной непосредственностью передать национальный колорит звучания, в частности в воссоздании на фортепиано иллюзии манеры инструментального исполнительства.

Органической ярко-красочной композицией, целостной по стилистике и колориту предстает Концерт и в талантливом исполнении З.Адигезалзаде. Объединяет исполнительские версии этих пианистов трактовка фортепиано как ведущего участника музыкального соревнования в выражении жизнеутверждающей идеи произведения. В последнем отношении большую роль в их исполнении имеет выделение солирующей партии в нередко встречающихся в Концерте каденционных построениях.

Если говорить об определяющих параметрах интерпретационных идей пианистов в применении к амировскому и шире – всему азербайджанскому фортепианному творчеству, то вполне уместно привести слова Адигезалзаде: «Создавая свои произведения, композитор никогда не стремился придать им лишь внешне современный вид за счёт применения крайне диссонантных созвучий, использования разорванной фактуры, без отчётливой мелодической оформленности. Он нарочито и настойчиво говорит на своём музыкальном языке, неповторимость и своеобразие которого составляет синтез нового, современного и национально-характерного, народного. Ф.Амиров постоянно и неустанно изучает особенности национальной музыки, умело извлекает из глубины фольклорного наследия самые драгоценные элементы и правильно использует их в своей творческой практике. Вместе с тем он ищет и находит средства, отвечающие строю и образу мышления, чувствам и переживаниям современного человека» [88, 5].

В начале 50-х годов Ф.Кулиевой в 1953 году и Э.Назировой – в 1954 также были созданы два фортепианных концерта, однако «сценическая судьба» их оказалась недолгой и в исторически-ценностном плане они особого влияния на дальнейшее развитие жанра не оказали.

В рамках концертного жанра следует рассматривать Фантазию для фортепиано с оркестром народных инструментов С.Алескерова, продолжающую опыт Концерта для фортепиано оркестра народных инструментов Ф.Амирова и А.Бабаева, написанного за 10 лет до Фантазии С.Алескерова. Ярко выраженный фольклорный характер тематизма обусловлен и определён звучанием инструментов народного оркестра.

Концерты 60-х годов открывают новую страницу в истории развития этого жанра в Азербайджане. Концерт до мажор для фортепиано с оркестром В.Адигезалова, в исполнении Зивер Алиевой впервые прозвучавший на смотре творчества молодых композиторов Азербайджана в 1961 году, уже в следующем году был удостоен Диплома 1 степени на Всесоюзном смотре молодых композиторов в Москве.

Подчёркнуто-жанровый песенно-танцевальный тематизм, своеобразие, яркость и красочность гармонического языка, удачные колористические наход-

ки являются отличительными особенностями Концерта, обеспечившими ему успех у слушателей.

В сонатном аллегро (первая часть) композитор меняет акценты в драматургической трактовке формы. Основной контраст, обычно помещаемый между главной и побочной темами экспозиции и обеспечивающий, по традиции, их конфликтное столкновение и противоборство в разработке, здесь заложен между всей экспозицией и разработкой. Песенная и танцевальная темы экспозиции не контрастируют, а по существу, дополняют друг друга, имея, в принципе, родственно-жанровое происхождение и не предполагают дальнейшего конфликтного развёртывания музыкального материала. Разработка же резко отличается от экспозиции и совершенно иным, воинственно-тревожным кругом образов, и динамикой, усиленной приёмами развития, среди которых немаловажную роль играет полифоническое насыщение музыкальной ткани (фугато, в основе которого – интонации фанфарных сигналов, впервые прозвучавших в начале разработки на фоне синкопированного ритма струнных).

За разработкой – в чём состоит ещё одна особенность строения данного концерта – следует развёрнутая фортепианная каденция. Этот драматургический приём, использовавшийся ранее в фортепианных концертах Чайковского, Рахманинова – служит здесь для утверждения и демонстрации могущества и победы солиста в его состязании с оркестром, а также – для разрядки психологического конфликта.

Интересен драматургический прием и во второй части Концерта. Напряжённый характер вступления и двойная экспозиция эпически-повествовательной темы у солиста и оркестра психологически настраивают слушателя на ожидание развития этой темы. Однако это оказывается так называемый «ложный ход», иногда используемый в музыке для активизации внимания слушателей, повышения интереса к дальнейшему развёртыванию музыки, и нередко имеющий юмористический подтекст, и поворачивающий «действие» в совершенно иное русло. В своём концерте В.Адигезалов также вводит подвижную тему, напоминающую ашыгские наигрыши.

Своеобразна и образная трактовка финала, пронизанного духом героико-драматической патетики и представляющим собой в семантическом и драматургическом отношении самую значительную часть цикла.

Исполнительская интерпретация Концерта В.Адигезалова ставит перед пианистом ряд сложных проблем. Например, в главной партии помимо жизне-радостной танцевальности необходимо выявить некоторую скерцозность, обнаруживающую себя в хроматически-изломанных ходах и повторяющейся формуле струнных, сопровождающих мелодию фортепиано. В побочной партии гармонические фигуры широкой амплитуды в фортепианной партии подра-

зумевают создание ощущения «разлива» звучаний, пространственно-звуковую перспективу, в которой певучая тема струнных прозвучит более рельефно и выразительно. Зато стремительные пассажи фортепиано в начале разработки – важный переломный момент в драматургии первой части. Они должны быть и исполнены соответственно, ибо предвосхищают драматизм всего раздела с кульминацией, попадающей на каденцию солиста. Значительна роль этого раздела в образной трансформации в репризе нежной мелодии побочной партии, торжественно-приподнятый характер звучания которой подчеркнут широким расположением аккордов.

Во второй части Концерта задача исполнителя – показать тему *Andante* в развитии и найти особые нюансы как в её первоначальном сольном изложении, так и повторном – с оркестровым сопровождением.

В финале широко представлены виртуозно-пианистические приемы изложения. В главной партии пианисту предоставляется возможность разносторонне проявить себя во владении остро неравномерным ритмом, нечетным размером, в умении свободно переключаться в сопоставлении гаммообразного, скачкового движения с напряженно пульсирующим и временами остро диссонантным аккомпанементом. В центральном эпизоде постепенное нарастание «бесконечного» мелодического движения должно достигнуть необычайной мощи и привести к главной кульминации всего Концерта.

Спустя четыре года В.Адигезаловым был написан (им же исполнен) еще один фортепианный концерт – на этот раз с оркестром народных инструментов. Этот Концерт является логическим продолжением линии, начатой Ф.Амировым и А.Бабаевым в их аналогичном концерте. Ведущая роль в темообразовании частей Концерта принадлежит жанровому началу, что придает музыке светлый, жизнеутверждающий характер. Равноправие солиста и оркестра сближает конструктивные особенности музыкального материала с классической концертной формой. При этом рояль выступает как равнозначный оркестровый инструмент. Тематизм Концерта целиком и полностью опирается на фольклор, в первую очередь на ашыгское исполнительство. Характерные кварто-квинтовые, а также секундовые созвучия, являющиеся неотъемлемой чертой инструментальных ашыгских наигрышей, легли в основу интонационной тематической базы всей музыки Концерта.

Активное ритмическое начало значительно сближает специфический фольклорный тематизм с современным звучанием, существенно динамизируя общий поток тематических преобразований. Это приводит к имитационным приемам в партии солиста, что роднит её с исполнительскими принципами народных музыкантов.

Фольклорная линия развития концертного жанра в 60-е годы была продолжена и в сочинениях З.Багирова, С.Ибрагимовой и Н.Мамедова. Концерт Закира Багирова отличается непосредственная связь с народными песенными и танцевальными истоками. Ладовые, мелодические, метроритмические подробности, характерные для азербайджанской народной музыки, даны здесь в их первоначальном виде.

В Поэме для фортепиано с оркестром Севды Ибрагимовой (дипломной работе автора) просматривающаяся цикличность в рамках одночастной композиции, несомненно, находит свое родство не только с одночастной романтической поэмой, но и с принципом цикличности мугама, в котором разделы один за другим сменяются согласно законам жанра. Так, Поэма вмещает в себя четырёхчастный цикл: четыре её раздела выражают соответственно «сонатное *allegro*» первой части, *andante* второй, скерцо третьей и финал четвёртой. Тем не менее, репризный повтор первого раздела (существенно динамизированный), а также наличие каденции солиста между третьим и четвёртым разделами подчёркивают поэмную одночастность произведения, близость его формы к сонатной, на территории разработки которой вводятся два новых эпизода.

Первый концерт Наримана Мамедова написан композитором с опорой как на мугамное, так и ашыгское искусство. С самого начала звучание и оркестра, и фортепиано отличается ярко самобытный колорит, создающийся особенностями гармонии и оркестровки. Наслоения секундовых комплексов и широкое использование интервала уменьшённой октавы создают кластерные звучания, имеющие явно национально-музыкальное происхождение, как и весь тематизм концерта, основанный на типичных ритмоинтонационных формулах азербайджанских народных танцев. Лирические разделы концерта – побочная партия первой части и вторая часть – представляют импровизационную сферу, также являющуюся характерной для народной музыки Азербайджана.

Свободная смена внутри одной части размеров, темпов, общего характера музыки создаёт ощущение некой рапсодичности, и это ещё одна черта, придающая Первому концерту Н.Мамедова сходство с мугамными построениями.

60-е годы ознаменованы появлением первого азербайджанского концерта, адресованного юным исполнителям. Это был Концерт до мажор Азера Рзаева (1964). Благодаря простоте изложения тематизма, имеющего ярко выраженный жанровый характер, ясности, чёткости построения частей цикла и небольшим размерам сочинения, Концерт доступен для исполнения учащимися музыкальных школ. При всей простоте музыка Концерта очень выразительна – национально-окрашенный мелодизм, многослойные сочетания, разнообразие гармонических комплексов, расширяющих ладовую и колористическую сферы.

В первой части царит романтически-приподнятая песенность, причём основными приёмами развития здесь являются повторность и вариантыные изложения – отсутствие широких разработочных построений позволяет не мельчить, не дробить музыкальный материал.

Вторая часть – лирически-углублённое размышление, финал же во многих отношениях контрастирует с первыми двумя частями. Лирику сменяет здесь юмор, нередко переходящий в сарказм, острота и колкость ладомелодического языка как нельзя более соответствует жанру скерцо, в котором и написан финал.

Обобщая III главу, отметим, что в истории азербайджанского музыкального искусства 50-е годы стали временем «цветения» всех жанров национальной фортепианной литературы. Это период создания цикла прелюдий Кара Караева, Баллады и Сонаты Джевдета Гаджиева, циклов миниатюр Фикрета Амирова и его «Арабского концерта», написанного в соавторстве с Эльмирой Назировой. Эти шедевры азербайджанской фортепианной музыки постоянно звучат не только в республике, но и за ее пределами. От них тянутся нити к творчеству многих азербайджанских композиторов.

Кара Караев внес значительный вклад в развитие азербайджанской фортепианной литературы. Он является создателем одной из крупных композиторских школ современности. Свыше 70 его учеников вместе с воспитанниками Джевдета Гаджиева продолжают и развивают лучшие традиции своих учителей. Основное кредо композиторского и педагогического творчества Караева и Гаджиева основанный на традициях Узеира Гаджибекова – синтез, соединение народной и европейской музыкальных культур.

Путь этих художников – от претворения черт фортепианного наследия романтизма (Царскосельская статуя К.Караева, Баллада Д.Гаджиева), через усвоение традиций Прокофьева и, особенно, своего учителя – Шостаковича – вплоть до использования самых современных композиторских техник. Своим творчеством они во многом определили магистральные пути развития азербайджанского музыкального искусства.

Основная стилевая ориентация в фортепианном творчестве азербайджанских авторов связана с неоклассицизмом, неотступным приверженцем которого выступал в своем творчестве К.Караев. В 60-х годах эта тенденция прослеживается в фортепианном творчестве Б.Ермолаева, А.Азизова, Ф.Караева, А.Дадашева, И.Гаджибекова и других авторов. Стремление К.Караева к воплощению новых художественных идей привело его к необходимости значительных новшеств в области средств выразительности, в частности, в применении техники додекафонии. Оно породило как естественное следствие максимальное использование ресурсов старинных музыкальных форм. В пределах своего сти-

ля Караев довел до высшей точки язык полифонии и такие важнейшие её формы, как фуга, вариации на басса остинато. Это было сделано Караевым в пределах стилевых особенностей современной музыки и получило развитие у последующих композиторов, но уже на иной, их собственной стилистической основе. К.Караев развил старинные полифонические формы и подготовил внутри них элементы новых стилевых тенденций последующих десятилетий.

Стоит заметить, что обращение Караева к формам и жанрам музыкально-исторической эпохи XVII – XVIII столетий характерно не только для прелюдий. Подобную «ориентацию» можно найти и во многих других произведениях Караева, в том числе и крупных, как, например, в «Пассакалии и Тройной фуге» для симфонического оркестра. Об этом также красноречиво говорит, использование формы фуги и фугато в Первой симфонии. Вспомним еще Сонатину (первая часть) и Пассакалию (четвертая часть) во Второй симфонии; черты упомянутой эпохи органично стилизованы в «Паване» из «Дон Кихота». Интересно, что склонность к полифоническим формам музыкального высказывания отмечается и в симфоническом и камерно-инструментальном творчестве Джемдета Гаджиева того же времени.

Классическая чёткость и графичность мелодики К.Караева отражают афористический тип художественного мышления композитора. Соответственно и типы фортепианного изложения преимущественно линейного плана, при ограниченном количестве голосов и аскетически-суховатой фактуре. Логика и экономность – неотъемлемые качества караевского метода, влекут за собой сдерживание гармонического развития в тех пьесах (или разделах произведения), где имеет место интенсивность мелодического развёртывания. Естественно, принцип имеет силу обратного действия – то есть при активном гармоническом развитии становится инертной мелодическая линия.

В одних случаях обращение к полифонии у последователей Кара Караева обнаруживается в приверженности к её строгим формам, как, например, в фугах А.Азизова, в других – к свободной структуре (фуга во второй части Сонаты № 1 Ф.Караева, Прелюдия и фуга А.Дадашева), в третьих – в использовании серийной техники письма (вторая тетрадь полифонических пьес Б.Ермолаева).

Полифония выступает нередко и как средство разработочного развития, как, например, в первой части Концерта № 1 В.Адигезалова (эпизод фугато). Напомним, что прием введения фугато как средства развития был впервые в азербайджанской музыке использован К.Караевым в разработочном разделе первой части его Симфонии № 1.

От Караева (прелюдия ре мажор из первой тетради цикла) берут начало приемы стилизации свойств народной музыки в прелюдиях А.Азимова и

Н.Шафиевой вплоть до цитирования мелодии прелюдии ре мажор Караева как тематической основы фуги Б.Ермолаева.

Неоклассицистская направленность демонстрируется и в сонатном творчестве Ф.Караева и Ф.Ализаде. Вслед за своим учителем К.Караевым, который мастерски применял 12-тоновую технику композиции на национальной почве (Третья симфония, Скрипичный концерт), они «оформляют» художественное содержание своих сочинений в четкую и ясную классическую конструкцию.

Оценивая же вклад Джевдета Гаджиева в азербайджанскую фортепианную музыку, необходимо, прежде всего, сказать о его роли в развитие сонатного жанра. Именно в этом жанре, являющимся наиболее сложным, как в структурном, так и в семантическом отношении, у Гаджиева, к тому времени автора четырех симфоний, основополагающей становится «идея Б.Асафьева о симфонизме как движении антитетическом, все составляющие элементы которого диалектически соподчинены и наделены способностью приобретать качественно иной смысл, вплоть до перехода в свою противоположность. Сюда же примыкает понятие Ю.Тюлина о «динамическом сопряжении» как сущности сонатности» [Цит. по: 361, 93].

У Гаджиева и его последователей, работающих в жанре фортепианной сонаты, напряженность драматического развития, резкие ритмо-интонационные сопоставления, подчеркнута ударное использование фортепиано, стремление к графическому изложению отражают ориентацию авторов на фортепианную классику XX века. Здесь, прежде всего, следует назвать Сонату ля мажор Д.Гаджиева, отличающуюся симфонизацией жанра на основе синтеза достижений мировой музыкальной классики и народного инструментального творчества.

Другая стилевая линия азербайджанской фортепианной музыки – фольклорная и во многом смыкающаяся с ней романтическая. Фольклорная линия берет свое начало от первых фортепианных пьес Асафа Зейналлы и получает свое дальнейшее развитие в творчестве Фикрета Амирова на основе традиций Узеира Гаджибекова и в соединении с принципами русского и западноевропейского пианизма. Эту, условно говоря, фольклорно-романтическую линию мы наблюдаем в фортепианной музыке А.Аббасова, Т.Кулиева, З.Багирова, Э.Назирова, А.Бабилова, Н.Мамедова, А.Ализаде, С.Ибрагимовой, А.Азимова. Надо сразу же оговориться. В произведениях многих композиторов переплелись традиции романтизма и неоклассицизма. Красочность музыкального языка напоминает в них романтическую музыку. Вместе с тем «оформление» созданного образа во многом классицистская (с этим явлением мы уже встречались еще в «Царскосельской статуе» К.Караева, в которой картинно-

импрессионистическая романтическая образность пьесы сочетается с фактурными свойствами, присущими Третьей сонате Прокофьева).

Ведущим компонентом музыкального языка Ф.Амирова является мелодика, крепко связанная с народными истоками. Впрочем, следует отметить, что эта связь обнаруживается не только в мелодике, но и во всех элементах и структурах амировской музыки, как на глубинных уровнях музыкального мышления, так и во «внешних», выступающих на поверхности принципах и приёмах выразительности.

Другая отличительная черта музыки Ф.Амирова – яркая живописность, колористическая насыщенность, почти расточительная щедрость в использовании красочных эффектов. Основой этой богатейшей колористической палитры служит ладогармоническое своеобразие музыкального языка Ф.Амирова, которое является результатом синтеза народно-национального ладового мышления и европейской мажоро-минорной системы.

Фортепианным сочинениям Ф.Амирова свойственны все те черты, которые отличают его творчество в целом. Кантиленное начало в соединении с красочно-живописной щедростью, неизменная опора на фольклорные истоки и очень индивидуализированная интерпретация выразительных возможностей инструмента – всё это, вместе взятое, и создаёт неповторимый фортепианный стиль Ф.Амирова. Его талантливые, яркие фортепианные сочинения значительно обогатили фортепианную культуру Азербайджана.

Традиции Ф.Амирова нашли широкое развитие в творчестве азербайджанских композиторов. Прежде всего отметим, что опыт Ф.Амирова жанрового обновления и обогащения фортепианной литературы поэтикой и красками народного инструментализма, начатый им в 1946 году Концертом для фортепиано с оркестром народных инструментов (соавтор А.Бабаев), получил свое продолжение в Фантазии С.Алескерова и в Концерте № 2 В.Адигезалова. (Напомним, что сочетание фортепиано со звучанием народных инструментов впервые было предпринято в Фантазиях Узеира Гаджибекова).

Традиции Ф.Амирова, идущие от его симфонических мугамов, нашли свое отражение и в формообразовании сочинений многих авторов. Формообразующие свойства мугамов лежат в основе Фантазии для фортепиано с оркестром С.Алескерова, в двух концертах Н.Мамедова и Поэме для фортепиано с оркестром С.Ибрагимовой.

С фольклорно-романтической линией в азербайджанской фортепианной музыке связаны господство мелодического начала и «пряные» гармонии в Сонате А.Ализаде, колористически орнаментальный склад мелодии и её обогащение тембрами народных духовых инструментов в побочной партии Сонаты-каприччио М.Мирзоева.

Таким образом, в фортепианной музыке азербайджанских композиторов выделяются две основные тенденции: постижение опыта мастеров XX века, стремление к интернациональному, овладение достижениями мирового профессионального искусства – и неослабевающий творческий интерес к исконно национальным музыкальным традициям.

## **IV ГЛАВА. ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА 70 – 90-х ГОДОВ. РОЛЬ ФАРХАДА БАДАЛБЕЙЛИ В РАЗВИТИИ И МЕЖДУНАРОДНОМ ПРИЗНАНИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ПИАНИЗМА**

### **4.1. Расцвет азербайджанского фортепианно-исполнительского искусства**

Одним из ключевых моментов в процессе изучения исполнительского творчества национальной школы следует обозначить период 70 – 90-х годов. Начало 70-х годов – это пора зрелости фортепианно-исполнительского искусства и всей азербайджанской музыкальной культуры в целом. Успешно пройдены стадии становления, формирования, накопления сил, первых значительных творческих достижений во всех областях. С успехом звучат за рубежом сочинения азербайджанских композиторов, в разных странах гастролируют представители исполнительского искусства республики. Многие пианисты принимали участие в различных музыкальных форумах, проводившихся в течение 70 – 80 годов в республиках СССР, знакомя самую широкую аудиторию с образцами азербайджанского фортепианного творчества. Упомянем алма-атинскую «Трибуну стран Азии и Африки» в 1973 году (Джахангир Караев), фестивали искусств «Белорусская музыкальная осень» в 1974 году (Намик Султанов) и «Закавказская весна» в Тбилиси в 1975 году (Акиф Абдуллаев и Джахангир Караев), Декаду литературы и искусства Азербайджана на Украине в 1978 году (Зохраб Адигезалзаде, Арзу Алескеров, Фархад Бадалбейли и Валида Расулова). С фортепианным искусством Азербайджана все шире знакомится публика зарубежных стран и республик Советского Союза. Этому способствует и работа азербайджанских педагогов-пианистов – в России (Тамилла Махмудова и Гюльнар Садыхова), Египте (Рафик Кулиев), Алжире (Намик Султанов и Акиф Абдуллаев), Йемене (Юрий Сабаев), Сенегале (Джахангир Караев), Сирии (Арзу Алескеров), Турции (Ахад Аскеров), Монголии (Валида Мурадова).

В 90-е годы после государственного переустройства Азербайджана и приобретения им независимости неизмеримо расширяются культурные связи наших пианистов с зарубежными странами. Азербайджанскую фортепианную школу достойно представляют в США Чингиз Садыхов, Намик Султанов, Валида Расулова, Камилла Шахтагинская, в Израиле Эльмира Назирова, во Франции Адиля Алиева и Лала Мустафазаде, в Германии Фирангиз Ализаде, Азиза Мустафазаде, Джамиля Кеберлинская, в Турции Зохраб Адигезалзаде,

Васиф Гасанов, Тамилла Касимова, Агигат Магеррамова, Теймур Шамсиев, Самир Мирзоев, ведущие активную творческую деятельность.

Эти годы ознаменованы также оживлением концертной жизни силами как местных, так и зарубежных исполнителей. Среди них особенно следует выделить роль Беллы Давидович и Наума Штаркмана, совмещавшие свои концертные выступления с проведением открытых мастер-классов со студентами Бакинской Музыкальной Академии и учащимися средних специальных музыкальных учебных заведений.

В истории любого искусства после периода накопления опыта время от времени наступает период творческих обобщений и создания культурных ценностей, в которых искания и достижения многих предшествующих художников получают наиболее полное и яркое воплощение. Такие периоды – своего рода вершины на пути развития искусства: с них легко обзревается пройденное и открываются дальнейшие перспективы.

В эти этапные периоды творчество художников получает широкое распространение, оно выходит за пределы своего времени, за границы своей родины и приобретает общенациональное значение. Это оказывается возможным потому, что творчество подобного рода возникает на основе объединения лучших традиций собственной национальной культуры и передовых традиций мирового искусства.

Рубеж 60 – 70-х годов в азербайджанской исполнительской культуре стал одним из таких периодов, связанных с деятельностью выдающегося пианиста современности Фархада Бадалбейли. В подтверждении сказанному приведем слова Фикрета Амирова после успешного выступления пианиста на международном конкурсе в Чехословакии в 1967 году: «Достижение молодого одаренного пианиста выходит за рамки его личного успеха. Это – первое международное признание азербайджанской исполнительской школы, «визитной карточкой» которой явилось яркое искусство нашего земляка. Молодой музыкант, как Фархад у Низами, покоровивший горы, прославил азербайджанский пианизм во всем мире» [183]. А в следующем, 1968 году после триумфальной победы Ф.Бадалбейли на Международном конкурсе в Лиссабоне Кара Караев оценил ситуацию следующим образом: «Баку перестал быть «фортепианной провинцией» [165].

В новых условиях, благодаря исполнительскому и педагогическому искусству Ф.Бадалбейли, необычайно возросла роль фортепиано в общественной жизни Азербайджана – как в художественном воспитании слушателей и популяризации мировой и национальной фортепианной классики, так и в развитии профессионального пианизма. Многочисленных слушателей покоряет его подлинное творчество во время исполнения, неограниченные виртуозные возмож-

ности, и, наконец, горячий, взрывной темперамент артиста, имеющий, по-видимому, в своей основе национальные корни.

Исполнительское искусство Ф.Бадалбейли всколыхнуло пианистическую молодежь, вслед за ним начавшей пробу своих сил на международной арене. Новые лауреаты появились после семилетнего перерыва уже с середины 70-х годов, пополнение их рядов продолжается и поныне.

Фархад Бадалбейли принадлежит к категории музыкантов-деятелей. Сегодня, в эпоху стремительных перемен, когда старое уходит в прошлое, а новое находится пока в стадии становления, он остро ощущает свою причастность к происходящему. И, что вероятно еще более важно, Ф.Бадалбейли осознает свою ответственность за судьбы родной культуры. Тревогой за будущее азербайджанской музыки пронизаны его статьи, интервью, публичные выступления, где он предостерегает от опасности растерять тот драгоценный потенциал, который азербайджанская музыка накопила в XX веке.

Вновь и вновь напоминает Ф.Бадалбейли о заветах великого Узеирбека, призывая не замыкаться в узконациональных рамках, сохранять и приумножать связи с европейской, мировой культурой. Причем он никогда не ограничивается просто констатацией неблагоприятных фактов или тенденций. К какой бы проблеме не обращался Фархад Бадалбейли – будь то бедственное финансовое положение нашей культуры, миграция музыкальных кадров или пустые концертные залы – он всегда конструктивен, предлагает конкретные пути выхода из кризисной ситуации. И кстати, он не просто предлагает, но и осуществляет сказанное на практике.

На дальнейшее развитие азербайджанского музыкального искусства, безусловно, оказывают его эстетические взгляды. Так, в одном из интервью, касаясь ситуации, сложившейся в азербайджанской культуре конца 80-х годов, Фархад Бадалбейли отмечает: «Дело в том, что сегодня в нашей культуре есть тенденция (и очень опасная), которая может превратить естественный возврат к национальным истокам в замкнутый круг. Естественный интерес людей к языку, к своей культуре, к своим национальным традициям может превратиться в фетиш. А самокопание в себе и восхваление своего национального неминуемо приводит и к провинциализму, и, я бы сказал больше, – к примитивизму» [187].

Невольно вспоминается время из нашей истории, когда Узеир Гаджибеков на заре профессионального музыкального искусства вел борьбу с консерваторами за развитие профессионального музыкального творчества на основе синтеза азербайджанского традиционного искусства с достижениями мировой музыкальной классики. «Величие Узеира Гаджибекова не только в том, – говорит Ф.Бадалбейли, – что он поднял на новую ступень национальную музыку, а

в том, что он соединил национальную музыку с общечеловеческими формами. Только после этого азербайджанская музыка вышла на мировую арену» [187].

Свои взгляды на пути развития музыкальной культуры Азербайджана Фархад Бадалбейли начал реализовывать, претворяя в жизнь, возглавляя Союз музыкальных деятелей республики, а с 1991 года и Бакинскую Музыкальную Академию. Возглавив музыкальный вуз в трудные для республики годы, в период значительных политических перемен, Ф.Бадалбейли быстро и успешно корректировал план приема, способствовал тем самым более равномерному распределению специальностей. Ввел такую специальную дисциплину, как мугамное исполнительство на народных инструментах, создал новые кафедры – дирижирования и оркестровки, органа и клавесина, истории и теории искусств. Укрепляется и научный сектор Музыкальной Академии. Следуя традициям, заложенным основателем профессионального музыкального образования в республике Узеиром Гаджибековым, Ф.Бадалбейли открывает две научные лаборатории по изучению основ азербайджанской народной музыки. Под его руководством продолжает развиваться научная мысль в области практической музыкальной педагогики и методики обучения. В частности, результатом исследовательской и опытно-экспериментальной работы стал ряд созданных на базе школы-студии при БМА полезных методических пособий и рекомендаций, внедренных в учебно-воспитательный процесс музыкальных школ и училищ.

В одном из интервью Фархад Бадалбейли как-то сказал: «Думается, мы много добьемся в деле обновления и оздоровления нашей духовной жизни, если каждый на своем месте будет честно трудиться» [185]. Фархад Бадалбейли делает свое дело с максимальной отдачей. И верит в то, что будущее азербайджанского искусства будет достойным его многовековых славных традиций.

Фархад Бадалбейли занимает особое место в художественной жизни Азербайджана. Уже в ранней юности он вошел в когорту первопроходцев национального искусства – став первым азербайджанским музыкантом, удостоенным лауреатства престижных международных пианистических конкурсов. Но это было лишь начало, трамплин, точка отсчета. Затем последовал стремительный творческий рост, в ходе которого выявлялись и раскрывались все новые и новые грани богато одаренной личности Фархада Бадалбейли. Сегодня Фархад Бадалбейли – это выдающийся представитель азербайджанской культуры, в деятельности которого тесно переплелись творчество и организаторская работа, просветительство и педагогика. Его творческая страстность, настойчивость, целеустремленность являются для молодого поколения музыкантов лучшим примером.

#### **4.2. Деятельность фортепианного факультета Азербайджанской консерватории по подготовке кадров пианистов**

Рассматривая фортепианное искусство Азербайджана 70 – 90-х годов необходимо обратить особое внимание на ту огромную роль, которую играет в процессе подготовки профессиональных музыкантов-исполнителей Азгосконсерватория имени Узеира Гаджибекова, перешагнувшая в 1971 году свой 50-летний рубеж. С каждым годом укрепляется авторитет Азербайджанской консерватории, оттачивается мастерство её педагогов. Здесь по-прежнему плодотворно трудятся К.Сафаралиева, Р.Атакишиев, Ф.Кулиева, Н.Усубова, Э.Назирова, Э.Алиева, М.Сулейманова, З.Алиева. Бок о бок с ними, развивая традиции прошлых лет, работают и талантливые представители «новых волн» азербайджанской исполнительской культуры Э.Сафарова, Р.Кулиев, У.Халилов, З.Адигезалзаде, О.Абаскулиев, Г.Садыхова, А.Векилова, Т.Касимова и другие, в классах которых воспитано немало перспективных пианистов.

Характерной чертой в деятельности АГК рассматриваемого периода является возрастание и углубление обучения. Начавшееся еще в 60-е годы увеличение приема студентов-пианистов, соответственно, числа преподавателей привело к некоторым структурным изменениям фортепианного отделения. В музыкальном вузе республики, возглавляемом в течение 70 – 80-х годов видным музыковедом профессором Эльмирой-ханум Абасовой, теперь работают три кафедры специального фортепиано (заведующие – профессора Р.Атакишиев, Ф.Кулиева и Э.Назирова; в 90-е годы после объединения кафедр их сменил на этом посту выдающийся пианист – ректор Бакинской музыкальной академии Ф.Бадалбейли). Открываются кафедры методики и педагогической практики (заведующие – А.Мирзоева, а затем профессор С.Ибрагимова) и концертмейстерского мастерства (заведующие Э.Аскерова и профессор Н.Ибрагимова), органа и клавесина (заведующая – профессор Т.Якубова). В 1976 году фортепианное отделение выделяется из исполнительского факультета в самостоятельный факультет (декан – профессор О.Абаскулиев).

70 – 90-е годы в работе Азербайджанской консерватории отмечены широтой деятельности, углубленным подходом к самому педагогическому процессу. Именно в этот период из стен АГК вышли сотни профессиональных пианистов, готовых к всесторонней профессиональной деятельности. Да и в целом фортепианный факультет, в состав которого входит и кафедра общего фортепиано (заведующие – профессора И.Плям, Ф.Т.Кулиева и М.Дильбази), занимает осо-

бо значительное положение в консерваторской жизни: здесь проходит обучение весь студенческий контингент музыкального вуза.

Продолжал обновляться и пополняться новыми силами состав педагогов фортепианного факультета. В работе фортепианных классов все больше место занимает одаренная молодежь, продолжающая дело старших поколений. В 70-е годы к педагогической работе привлечены молодые пианисты, многие из которых прошли ассистентуру-стажировку в Московской, Ленинградской и Азербайджанской консерваториях. Это – Ф.Бадалбейли, А.Алескеров, Н.Султанов, В.Мурадова, В.Расулова, Д.Караев. Некоторые из них, наряду с обучением в ассистентуре-стажировке, получают солидную педагогическую подготовку, работая ассистентами в классах ведущих профессоров Азербайджанской консерватории: у М.Р. Бреннера – Т.Сеидов, С.Ширинова, В.Алиева; К.К.Сафаралиевой – В.Якубова, Л.Топчубашева; Р.И.Атакишиева – В.Гасанов; Н.И.Усубовой – З.Шафиева, И.Наджафалиева, Ф.Гаджиева, А.Магеррамова; Ф.А.Кулиевой – Ю.Сабаев и у Э.М.Назировой – С.Бехбудова, А.Аскеров.

В течение последних двух десятилетий XX века состав педагогов кафедры специального фортепиано пополнился новыми именами талантливых пианистов. Среди них назовем Е.Ахундову, У.Гаджибекову, М.Гулиева, С.Ашумову (80-е годы), Н.Гулиеву, Э.Хиндристанского, Н.Римази, Э.Кеберлинскую, Н.Алиярову, М.Адигезалзаде, Г.Сафарову (90-е годы).

В результате к сегодняшнему дню на фортепианных кафедрах успешно работают как опытные мастера, так и представители младших поколений. Такой органичный сплав опыта и молодости приносит зримые плоды, обеспечивает преемственность самого педагогического процесса, его неизменное обновление. А несомненные педагогические завоевания закономерно приводят и к успехам всего азербайджанского фортепианного исполнительства, укреплению его авторитета. В то же время в консерватории много делается для повышения квалификации специалистов, в полной мере подготовленных к практической работе самого разнообразного характера. В таких специалистах нуждаются музыкальные училища и школы, концертные организации, театры и художественные ансамбли.

Одна из примет этого времени – рост музыкальной культуры во многих районах республики. Отсюда – острая нужда в квалифицированных кадрах. Можно смело утверждать, что фортепианный факультет внес свою лепту в этот закономерный процесс. Повсюду работают ныне его выпускники – в Сумгайыте, Гяндже, Лянкяране, Шеки, Нахичеване и других городах.

Разрешению одной из творческих проблем, связанных с дальнейшим ростом фортепианного образования на новом этапе, педагогов занимает задача обогащения национального концертного репертуара. Готовятся новые редак-

ции, переложения, составляются нотные сборники. Составителем и редактором сборника фортепианных сочинений Кара Караева явилась профессор К.Сафаралиева. Профессору З.Адигезалзаде принадлежит составление и редакция сборника фортепианных произведений Фикрета Амирова, входящих в постоянный репертуар пианиста.

Ряд педагогов для различных звеньев обучения создает программы, куда входят фортепианные произведения азербайджанских композиторов. Выпускают программы, рекомендуемые для использования в учебном репертуаре класса специального фортепиано музыкальных вузов, профессор О.Абаскулиев (1978), профессор Т.Касимова совместно с доцентом А.Векиловой (1980); для учащихся музыкальных училищ – профессор М.Сулейманова (1978); по концертмейстерскому классу – профессор Э.Аскерова (1979); по коллоквиуму для студентов фортепианного факультета – О.Абаскулиев (1976).

Эти программы составлены опытными педагогами, отлично знающими разнообразный репертуар, учитывающими соответствующие трудности и, главное, стремящимися направить студента по пути всестороннего и гармонического музыкального мышления.

Открытие в 80-е годы Секции музыкального искусства Научно-методического Совета Минвуза республики, возглавляемой последовательно профессорами Э.Абасовой и Р.Зохрабовым, способствовало развитию научной мысли в области методики. Это естественным образом привело к попыткам теоретического понимания насущных вопросов музыкальной, и, в частности, фортепианной педагогики. Одна из наиболее интересных работ – «О воспитании мышечной свободы в классе специального фортепиано», авторы которой – Ф.Гаджиева и А.Магеррамова – рассматривают техническое развитие пианистов исключительно с позиций художественной, творческой их эволюции, отсутствие которой представляется совершенно немислимым для дальнейшего существования и развития в студенте художника-исполнителя [159].

Важным подспорьем в обучении студентов может послужить и методическая работа С.Бехбудовой «К проблеме аппликатуры как одного из компонентов в комплексе средств воплощения художественного образа». Знакомя студентов с характерными аппликатурными принципами видных деятелей пианистической культуры, автор доказательно подтверждает вытекающую из рассуждений формулу: «Основополагающим критерием целесообразности аппликатуры следует считать её соответствие замыслу автора, характеру, стилю музыкального произведения» [133, 4].

Методические пособия по практическому обучению будущих педагогов и концертмейстеров, составленные доцентом А.Мирзоевой, профессорами С.Ибрагимовой, Н.Мамедовой, Т.Кенгерлинской (кафедра специальной педаго-

гической подготовки), профессором Н.Ибрагимовой, доцентами Э.Аскеровой, Т.Бедирхановым, Л.Абаскулиевой (кафедра концертмейстерского мастерства), профессорами И.Плям, М.Дильбази и доцентом Н.Дадашлы (кафедра общего фортепиано) нашли свое применение не только у студентов музыкальной академии, но и в музыкальных школах республики.

С середины 80-х и в 90-е годы выпускаются сборники методических разработок по проблемам интерпретации фортепианных произведений азербайджанских композиторов. Самыми крупными среди этих работ представляются подготовленные коллективом педагогов фортепианного факультета, составленные под редакцией Т.Сеидова и изданные в 1985 году два сборника под названием «Фортепианные сонаты и сонатины азербайджанских композиторов», куда вошли практически все произведения этого жанра [246; 247]. Методические разработки написаны в ясной и доступной форме, образным и профессиональным языком. Они в значительной степени способствуют лучшему пониманию рассматриваемых сочинений, более полному раскрытию творческих задач, стоящих перед исполнителем. Обращаясь к этому сборнику, студенты в работе над национальным фортепианным репертуаром получили возможность переработать полученную информацию из соответствующей разработки применительно к изучаемому произведению.

Важной составной частью образовательной программы фортепианного факультета АГК является хорошо отлаженная практика студентов – мощный стимул профессионального развития студентов. Она включает в себя два основных вида – исполнительскую, включая концертмейстерскую, и педагогическую.

**4.2.1. Концертно-исполнительская практика: академические концерты и конкурсы.** Исполнительская практика – это живой процесс работы педагогов со студентами. Они обучаются исполнительскому искусству не только на занятиях в классах специального фортепиано и концертмейстерского мастерства, но и на практике в концертной деятельности. Основная задача концертной практики – приобретение студентами навыков исполнения перед самой разнообразной аудиторией. Она содержит в себе выступления на открытых зачетах, академических вечерах и концертах, а также на конкурсах – высшей формы практического обучения. И, наконец, исполнительская практика является частью музыкально-просветительской деятельностью вуза. В ходе такой практики студенты не только осваивают навыки эстрадного исполнительства, но и выполняют важные просветительские задачи, вступают в контакт с широкой аудиторией любителей музыки.

В формировании студента-пианиста на фортепианном факультете обращается пристальное внимание к «основам основ» пианизма. Это выражается, в частности, в установленных Фархадом Бадалбейли зачетных требованиях к технике в исполнении инструктивных этюдов Черни, Крамера и Клементи и к звукоизвлечению в «Песнях без слов» Мендельсона и ноктюрнах Фильда. Выполнение этих задач как «лакмусовая бумага» обнажает достоинства и недостатки обучающихся пианистов. С учетом этого педагог и строит свою дальнейшую работу со студентами. Обязательный характер носят и регулярные зачеты по исполнению национальной фортепианной музыки.

Фортепианный факультет АГК в своей работе стремится к достижению органичного развития всех сторон образования пианиста. Этому, в частности, способствует планомерный характер академических концертных вечеров. Формы академической жизни факультета весьма разнообразны. Естественно, большой интерес по-прежнему вызывают классные вечера – эти своего рода отчеты педагогов о проделанной работе перед широкой аудиторией. Репертуар таких вечеров все чаще приобретает тематический характер. Место пестрых программ занимают циклические построения, связанные либо с творчеством того или иного автора, либо с развитием определенного жанра. Среди таких концертов назовем следующие: «Партиты Баха», в связи с 300-летием композитора (класс О.Абаскулиева, ДМШ № 7 и № 12, 25 и 28 октября 1985 г.), «Произведения Шумана» (студенты классов У.Халилова, 20 февраля 1975г.; Т.Касимовой, 2 апреля 1977г.; объединенный концерт студентов всех трех кафедр специального фортепиано, 10 апреля 1980г.), «Концерты Листа» (с симфоническим оркестром филармонии; класс Р.Атакишиева, Азгосфилармония, 24 ноября 1974 г. и 17 февраля 1978 г.). Отдельно следует отметить концерт студентов класса профессора К.Сафаралиевой (2 декабря 1971 г.), на котором прозвучали произведения, вошедшие в составленный и изданный ею в том же 1971 году сборник «Фортепианные пьесы азербайджанских композиторов».

Особую приверженность к такого рода классным вечерам проявляет профессор Э.Ю.Сафарова. Эту направленность её работы особо отметил в своем отзыве Кара Караев: «Результаты работы Э.Сафаровой раскрываются в многочисленных, тематически направленных классных концертных программах, которые всегда детально продуманы, кропотливо отделаны и вызывают большой интерес как у слушателей, так и у исполнителей» [Цит. по: 345, 5].

Назовем некоторые из них – «18 прелюдий и фуг Шостаковича» (Большой зал АГК, 3 марта 1972 г.), три концерта, посвященных в отдельности русской (классической), советской и азербайджанской фортепианной музыке (ноябрь 1981 г.), вечер фортепианной музыки французских композиторов-

импрессионистов К.Дебюсси и М.Равеля (Музей искусств им Р.Мустафаева, март 1984 г.).

Наибольший общественный резонанс получил представленный профессором Э.Сафаровой в концертных залах Азгосфилармонии и Бакинской музыкальной академии со 2 февраля по 3 марта 1995 года цикл из пяти концертов – «Фестиваль классической и современной музыки», ставший кульминационной точкой её творческой работы. «Нынешний фестиваль, – по словам профессора А.Тагизаде, – событие исключительное по своей многогранности, обращенности к широкому кругу не только профессионалов, но и любителей музыки. Концертная, профессиональная и педагогическая стороны этого творческого отчета составляют нерасторжимое целое, ибо все участники фестиваля – воспитанники школы Эльмиры Сафаровой». Школу профессора Э.Сафаровой на этом масштабном фестивале представили её ученики разных поколений – заслуженная артистка республики Р.Рзаева, лауреат Закавказского конкурса М.Кулиев, Н.Алиярова, Г.Аннагиева, М.Гусейнов, Н.Маркина, Л.Сулейманова. Программа фестиваля включала в себя произведения, созданные на протяжении огромного временного диапазона – с XVIII по XX век. Это – Моцарт, Шопен, Лист, Дебюсси, Мусоргский, Рахманинов, Шёнберг, Г.Уствольская, В.Сильвестров. Особый раздел фестиваля Э.Сафаровой составила фортепианная музыка азербайджанских композиторов. Из произведений азербайджанских авторов прозвучали фортепианные прелюдии К.Караева, цикл «Белые и черные» Х.Мирзазаде, «Семь пьес с интерлюдиями в мугамных ладах» Д.Кулиева, «Эскизы в духе Ватто» и «Три идиллии» И.Гаджибекова, сонаты Р.Гасановой и А.Бабаева, Вариации С.Камбарова. Ученики профессора Э.Сафаровой на этом фестивале продемонстрировали перед слушательской аудиторией своеобразную антологию современной азербайджанской фортепианной музыки.

При всей важности и ценности педагогической работы преподавателей с молодыми исполнителями, наиболее действенной формой подготовки будущего пианиста всегда будут разнообразные конкурсы, в которых в геометрической прогрессии множится количество побед, одержанных азербайджанскими пианистами. Особое распространение получили организованные деканом факультета О.Абаскулиевым вузовские конкурсы на лучшее исполнение сонат венских классиков – Гайдна, Моцарта, Бетховена, а также произведений советских и азербайджанских композиторов. Так, О.Абаскулиев в 80-е годы организует конкурс пианистов, по условиям которого каждый участник должен был исполнить три произведения советских композиторов: одну из прелюдий и фуг Д.Шостаковича или Р.Щедрина, произведение крупной формы и сочинение азербайджанского автора. Первое место на этом конкурсе поделили студенты класса Н.Султанова – Г.Марданова и Ф.Адигезалзаде.

В стенах консерватории получил путевку в жизнь новый вид состязания – научно-исполнительский конкурс студентов. Разработка методического обоснования и организация этого конкурса, который впервые состоялся 11 – 15 апреля 1983 года, принадлежит Т.Сеидову. Конкурс был нацелен на совершенствование подготовки исполнительских кадров, повышения их теоретического уровня и, что очень важно, укрепление непосредственной связи теории с практикой исполнительства. По условиям конкурса каждый участник должен был выступить с научным докладом по исполняемой программе. Среди премированных особенно выделились А.Гусейнова и Э.Хиндристанский (студенты классов Э.Назировой и Т.Сеидова), а также Н.Гулиева, представившая под руководством О.Абаскулиева первое интерпретаторское исследование и исполнение изданного в эти годы в Москве фортепианного цикла К.Караева «Шесть пьес средней трудности».

Существенную роль в деле подготовки исполнительских кадров играют получившие большое распространение республиканские конкурсы. Начиная с 70-х годов увеличивается их число, многие из них устраивались в связи с подготовкой к очередному закавказскому конкурсу или по случаю знаменательной даты. Так, на Республиканском конкурсе на лучшее исполнение камерно-инструментальных музыкальных произведений азербайджанских авторов, организованном в 1970 году Союзом композиторов Азербайджана, жюри присудило звания лауреатов студентам А.Магеррамовой со скрипачом Ф.Гусейновым за исполнение Сонаты А.Рзаева, Ф.Ализаде, исполнившей с Н.Мирзазаде Скрипичную сонату К.Караева, Ю.Сабаеву с Ч.Мамедовым (альт), представившими Сонату Э.Назировой. Готовились они к этому конкурсу под руководством профессоров кафедры камерного ансамбля В.Ц.Аншелевича и А.Г.Рзаева.

Широкий общественный резонанс получил прошедший 24 и 25 апреля 1978 года по инициативе и под председательством профессора К.К.Сафаралиевой Республиканский конкурс на лучшее исполнение фортепианных прелюдий Кара Караева (в связи с 60-летием со дня рождения композитора). По условию этого конкурса его участникам было предложено исполнить по выбору одну из четырех тетрадей цикла «24 прелюдии». В творческом состязании приняли участие 39 молодых пианистов – студенты АГК и учащиеся средних специальных музыкальных учебных заведений республики. Первую премию этого конкурса завоевала талантливая пианистка, ученица школы имени Бюль-Бюля по классу З.Атакишиевой – Самира Ашумова.

Конкурс лишний раз продемонстрировал, что цикл «24 прелюдии» К.Караева – классическое произведение азербайджанской фортепианной музыки – представляет собой вершину азербайджанской камерной фортепианной

музыки и занимает важное и почетное место в современной музыкальной жизни республики.

Необходимо отметить, что многие пианисты показали свой, индивидуальный подход к раскрытию музыкального содержания этого сложного сочинения, требующего (особенно в последней, четвертой, тетради) от исполнителя художественной зрелости, большого мастерства.

Инициатива профессора К.Сафаралиевой нашла свое продолжение в учрежденных Бакгорисполкомом (позднее переименованным в мэрию г. Баку) общегородских конкурсах, также носящих имя Кара Караева, среди учащихся детских музыкальных школ.

Под руководством преподавателей АГК с 1977 года поочередно в Баку, Сумгайыте, Кировабаде, Степанакерте стали регулярно проводиться республиканские конкурсы и среди учащихся средних специальных музыкальных учебных заведений. Они, как и другие подобного рода конкурсы, организуются в целях стимулирования роста профессионального мастерства учащихся и повышения качества подготовки молодых специалистов.

В 90-е годы значительно увеличивается количество конкурсов и фестивалей молодых исполнителей. К вышеназванным прибавляются Республиканский конкурс имени Асафа Зейналлы, фестивали «Гонча» и «Юные пианисты». Своим уровнем (49 участников высокого класса), возрастным диапазоном (до 25 лет) выделяется среди них Республиканский конкурс на звание лучшего пианиста 1996 года, организатором которого стал Фархад Бадалбейли. Уже название этого конкурса свидетельствует о его высоких требованиях. Каждый участник должен полно и разносторонне показать себя как в классическом, так и в современном репертуаре. Конкурсный репертуар предполагал виртуозное техническое мастерство, широкую исполнительскую палитру, свободное владение стилями композиторских школ различных стран и эпох. О высоком профессиональном уровне конкурса говорит и состав его участников, среди которых лауреаты республиканских конкурсов предшествующих лет и даже участники международных конкурсов. Жюри под председательством профессора Р.Кулиева две первые премии присудило ассистенту-стажеру Ю.Саюткину и студенту V курса БМА М.Адигезалзаде (оба – ученики класса профессора Ф.Бадалбейли).

В 1999 году Ф.Бадалбейли организует и проводит ещё один конкурс – на этот раз «На звание лучшего концертмейстера года». В соревновании наряду со студентами кафедры концертмейстерского мастерства приняли участие ученики Средней специальной музыкальной школы имени Бюль-Бюля и Бакинского музыкального колледжа. Несмотря на высокие требования, предъявленные к его участникам, конкурс прошёл на высоком творческом уровне и выявил ряд

талантливых пианистов-концертмейстеров. Лучшим концертмейстером 1999 года стала Тамила Кулиева (класс профессора Н.Ибрагимовой). Звания лауреатов были присуждены и студентам классов Г.Аджаловой, Л.Абаскулиевой, Т.Караевой и Г.Мамедъяровой.

Значительной поддержкой в выявлении новых имен среди молодых талантов, их тяги к музыкальному профессионализму стал созданный в 1995 году и руководимый Мехрибан ханум Алиевой благотворительный фонд «Друзья Культуры Азербайджана». Благодаря совместной деятельности этого Фонда и Средней специальной музыкальной школы имени Бюль-Бюля, возглавляемой профессором Нигяр Джарулла гызы, стало возможным регулярно проводить новые общегородские соревнования юных музыкантов-исполнителей: конкурс имени Назима Аливердибекова и фестиваль имени профессора Койкеб Сафаралиевой.

Особо следует сказать, что присвоение этим соревнованиям имен видных деятелей национальной музыкальной культуры Койкеб Сафаралиевой и Назима Аливердибекова, многие годы руководивших этой школой и не жалея своих сил сделавших все от них зависящее в деле подготовки будущих профессионалов, полно глубокого смысла. Их имена определяют не только дух и характер этих творческих соревнований, но и предreshают те высокие задачи и цели, которые стоят перед юными музыкантами-исполнителями.

Так как конкурсные требования соответствовали планам обучения пианистов в музыкальных училищах и средних музыкальных школах-одинадцатилетках, учащиеся имели возможность готовиться к конкурсу почти без изменений в программе обучения. Таким образом, конкурсы стали частью процесса обучения. В них принимают участие почти все школы, поэтому ход конкурсов и достигнутые в них результаты довольно ярко отражают рост уровня пианистов. Стабильно демонстрируют хорошие результаты в конкурсах учащиеся Бакинского музыкального училища им. А.Зейналлы (ныне Бакинский музыкальный колледж) и Средней специальной музыкальной школы им. Бюль-Бюля. Конкурсы содействовали дальнейшей концертной деятельности целого ряда молодых пианистов, добивавшихся успеха и в других соревнованиях.

Отмечая положительную роль конкурсов и их смысл, можно утверждать, что они содействовали более интенсивному развитию молодых пианистов. Однако хорошо взвешенная и налаженная организация конкурсов не ограждает от иногда встречающихся устаревших, рутинных способов подготовки. Досадным является, в частности, в течение длительного времени скрупулезная отделка деталей нескольких произведений в ущерб объема программы, многосторонности обучения и последовательности развития пианиста. В итоге изменяются отличительные признаки объективности суждений об уровне профессионализма:

внимание сконцентрировано на «сиюминутном» результате, а не на будущем развитии ученика. В целом же эти конкурсы, как и ежегодные открытые отчетные концерты учащихся средних и семилетних музыкальных учебных заведений, подтверждают неуклонный подъем в процессе подготовки пианистических кадров в республике.

Немало молодых пианистов успешно проявили себя и на межреспубликанских соревнованиях. В 70 – 80-е годы были проведены четыре закавказских конкурса. Среди победителей и лауреатов IV Закавказского конкурса (1973) – В.Гасанов и Ю.Асланова (класс М.Р.Бреннера), Э.Алескеров (класс А.Алескерова). В 1977 году в Тбилиси лауреатами V Закавказского конкурса стали Р.Касимов, Ф.Мамедов, Е.Джалалов (студенты классов Р.И.Атакишиева, Ф.Ш.Бадалбейли и Э.Ю.Сафаровой). В 1981 году в Ереване на VI Закавказском конкурсе успеха добились Т.Шамсиев, М.Гамзаева и М.Кулиев. Этих лауреатов подготовили З.А.Адигезалзаде, Ф.Ш.Бадалбейли и Э.Ю.Сафарова.

Особенно «урожайным» по составу лауреатов оказался последний, VII Закавказский конкурс, проводившийся в Баку в 1985 году. Две первые премии были присуждены Ф.Адигезалзаде и Г.Алиеву (классы Н.А.Султанова и Р.И.Атакишиева), четыре вторые – Д.Газарову, Э.Мамедову, Г.Мардановой и Л.Мустафазаде (классы Э.М.Назировой, З.А.Адигезалзаде, Н.А.Султанова и Р.И.Атакишиева).

Успешно выступили пианисты и в конкурсах смежных специальностей. Так, в 1977 году на I Закавказском конкурсе музыкантов-исполнителей на духовых инструментах почетного диплома была удостоена концертмейстер А.Магеррамова. Дипломы лучшего концертмейстера получила и Ф.Гаджиева на закавказских конкурсах в Тбилиси (1977) и Баку (1979).

Азербайджанское фортепианное искусство продолжало заявлять о себе и на международной арене. Звание лауреата (восьмая премия) в 1975 году на Международном конкурсе имени Маргариты Лонг и Жака Тибо в Париже завоевала Валида Расулова (выпускница класса профессора М.Р.Бреннера). Через ответственные испытания прошла и Эльвина Зейналова. Будучи студенткой Московской консерватории по классу профессора В.К.Мержанова, она в 1977 году стала лауреатом третьей премии Международного конкурса имени Джованни Баттиста Виотти в итальянском городе Верчелли. В следующем 1978 году она вновь вступила в борьбу, завоевав вторую премию (первая не присуждалась) Второго международного конкурса пианистов в Афинах. Заметим, что в этом конкурсе советские пианисты впервые приняли участие.

После Э.Зейналовой в 1980 году лауреатом (вторая премия) Международного конкурса имени Виотти стал Васиф Гасанов, в прошлом ученик М.Бреннера, Р.Атакишиева (АГК) и Д.Башкирова (ассистентура-стажировка в

МГК). К этому успеху пианист пришел уже достаточно зрелым артистом, на что обращала внимание и критика.

Третьей премии (одной из «Гран при») на Международном конкурсе пианистов имени Паломы о Ша в городе Сантандер (Испания) в 1984 году удостоился выпускник класса профессора Р.И.Атакишиева – Рауф Касимов. Этот успех явился результатом большой творческой работы пианиста, который в течение ряда лет вёл интенсивную многогранную концертную деятельность – сольную, камерно-ансамблевую (со скрипачкой З.Якубовой) и с симфоническим оркестром.

На состоявшемся в 1986 году Первом международном конкурсе пианистов имени Панчо Владигерова в болгарском городе Шумене звание лауреата завоевал студент АГК Фарид Адигезалзаде (класс Н.Султанова).

В 90-е годы плеяда азербайджанских лауреатов пополнилась новыми именами. Лауреатом второй премии на Международном конкурсе музыки в Италии (1990) стала Самира Ашумова, а Лала Мустафазаде одержала блистательную победу (первая премия) на престижном Международном конкурсе имени Альбера Русселя во французском городе Эпинале (1991). Обоих пианисток готовил к конкурсам профессор Р.И.Атакишиев.

Успех сопутствовал и ученицу профессора Э.Ю.Сафаровой Эльнару Гашимову-Кеберлинскую – обладательницу первого приза международного состязания виртуозов-пианистов в Швейцарии (1995).

Лауреатами международных конкурсов стали и четыре ученицы класса профессора О.Абаскулиева – Гюльнара Сафарова (Туркменистан, 1995), Зулейха Байрамова (Турция, 2004), Аян Салахова (Россия, 2005) и Нигяр Меджидова (Украина, 2005), а также студентка класса профессора Э.Алиевой – Айла Пашаева (Франция, 2006).

Начало нового столетия ознаменовано выдающимися успехами учеников класса профессора Ф.Бадалбейли. Мурад Адигезалзаде одержал победу в 2001 году на международном конкурсе в Тбилиси (II премия, первая не присуждалась), а в 2002 году обладателем I премии Международного конкурса имени Пуленка во Франции стал Мурад Гусейнов. Заслуженные артисты республики Мурад Адигезалзаде (является солистом Московской филармонии) и Мурад Гусейнов ведут обширную концертную деятельность.

В целом, участие азербайджанских пианистов в различных конкурсах способствует популяризации национальной исполнительской школы. Успехи на международных соревнованиях открыли им дорогу на большую концертную эстраду.

**4.2.2. Педагогическая и концертмейстерская практика на базе школы-студии.** Другой важной составной частью практического обучения является педагогическая и концертмейстерская подготовка студентов. Немало внимания уделяется эффективной организации педагогической практики молодых пианистов. Как считает профессор Т.Касимова, – «подготовленность молодого специалиста к профессиональной работе после окончания учебного заведения является решающим его полноценности» [260, 5]. Еще Н.А.Римский-Корсаков в «Проекте преобразования теории музыки и практического сочинения в консерватории» писал: «Практика есть лучшее средство научиться. ...Главное, необходимо создать в консерватории практическую музыкальную жизнь, близкую к жизни действительности» [Цит. по: 260, 5].

В 1971 году в целях усовершенствования практического обучения пианистов в Азгосконсерватории создаётся кафедра «Методика, педагогическая и концертмейстерская практика», руководство которой поручается А.Мирзоевой. В 1977 году кафедра была разделена на две самостоятельные – «Методика и специальная педагогическая подготовка» и «Концертмейстерское мастерство». «Разделение это, – пишет профессор Н.Ибрагимова, – было обусловлено большой значимостью и расширением в учебном процессе методико-педагогических дисциплин и концертмейстерской практики, играющих огромную роль в комплексной подготовке музыкантов-специалистов, всесторонне подготовленных для будущей профессиональной деятельности» [237, 10].

Кафедра методики и специальной педагогической подготовки осуществляет ряд насущных вопросов в деле организации учебного процесса, отвечающего современным требованиям педагогической подготовки студентов. Среди широкого круга проблем отметим следующие:

- усовершенствование методов обучения, и как следствие – учебных планов и программ, подготовку новых учебных пособий;
- занятия по предметам психолого-педагогического цикла.
- формирование у студентов подлинного интереса к будущей педагогической работе, привитие им вкуса к этого рода деятельности.

Подготовка начинающих педагогов в стенах вуза рассматривается в русле преемственной связи внутри всего комплекса психолого-педагогических дисциплин и, в особенности, взаимодействия методики и педагогической практики.

Для успешного решения широкого круга проблем, связанных с практическим обучением студентов, в 1980 году в Азгосконсерватории была организована Средняя специальная музыкальная школа-студия, до 1990 года работавшая на общественных началах силами педагогов и студентов музыкального вуза. Школа-студия стала за эти годы, – по словам профессора Фархада Бадалбейли, – «признанным центром музыкального воспитания детей [...] Здесь создана

надежная база для педагогической практики студентов Азгосконсерватории, повышения квалификации педагогов музыкальных школ и училищ, ведется большая исследовательская и экспериментальная работа в области музыкальной педагогики» [20, 107].

До 1980 года студенты нашего вуза были лишены возможности получить по-настоящему содержательную и всестороннюю педагогическую практику. Дело ограничивалось по преимуществу занятиями с дошкольниками. В этом случае предметом практики становился первоначальный процесс обучения музыке, а это мало соответствовало рабочим перспективам специалиста, получившего высшее музыкальное образование. Сложившиеся и в определенной мере ограниченные рамки необходимо было расширить, наполнить педпрактику действительно серьезными задачами, развивающими и навыки, и творческую самостоятельность будущих педагогов.

Настало время обобщить «опыт школ-студий, преобладающих сегодня, в том числе и в Уральской консерватории, где практика приближена к работе, которая предстоит выпускнику (среднее звено) [234, 50], Тбилисской консерватории, где «Школа мыслится как экспериментальная лаборатория в области музыкальной педагогики» [86, 17]. Непосредственное знакомство состоялось и с деятельностью школ-студий Киевской, Новосибирской и Московской консерваторий.

Изучив и обобщив опыт ведущих консерваторий в деле организации педагогической подготовки студентов, школа-студия при БМА строит свою работу на объединении усилий различных кафедр по руководству педагогической практикой студентов в единую целостную систему. Предусмотренные во всех музыкальных школах предметы закреплены за соответствующими кафедрами вуза. Так, практикой студентов фортепианного факультета руководят педагоги кафедры методики и специальной педагогической подготовки – профессора: народная артистка Азербайджана С.Ибрагимова (заведующая кафедрой), заслуженные педагоги республики Н.Мамедова и Г.Косьянчук, кандидат педагогических наук Т.Кенгерлинская, доценты: И.Наджафалиева, С.Ширинова, Л.Мамедалиева, Ц.Цинамдзгваришвили, С.Мустафаева и др. Изучаемый на кафедре комплекс теоретических предметов (основы педагогики, психологии и методики фортепианного обучения) находит свое органическое применение на практических занятиях студентов с учеником. По мнению доцентов И.Наджафалиевой и Н.Цинамдзгваришвили «в школе-студии при Азгосконсерватории форма педагогической практики в классе педагога-консультанта является одной из основных форм проведения педагогической практики и, насколько можно судить по сегодняшним результатам, имеет бесспорные преимущества. Для проверки педагогических навыков и умений у выпускников на по-

следнем курсе остается форма самостоятельной работы с учащимися школы-студии» [310, 12].

Студенты кафедры специальной педагогической подготовки фортепианного факультета проходят практику также на базе Средней специальной музыкальной школы Министерства национальной безопасности, руководимой Н.Мамедовой. Являясь одновременно профессором кафедры, она знакомит студентов со специфическими особенностями воспитательной работы в музыкальной школе.

Практическое обучение студентов в школе-студии осуществляется и кафедрой концертмейстерского мастерства. Под руководством педагогов кафедры – профессора Н.Ибрагимовой (заведующая кафедрой), доцентов Т.Бедирханова, Л.Абаскулиевой, Г.Аджаловой, старших преподавателей И.Алиевой, В.Алиевой, Т.Караевой, Н.Имановой, Н.Чантурия и Г.Мамедъяровой – пианисты-практиканты работают аккомпаниаторами в специальных классах струнных, духовых и народных инструментов, а также в классах сольного и хорового пения.

Как указывается в монографии профессора Н.Ибрагимовой «История, теория и практика концертмейстерского мастерства в Азербайджане» – «Основными задачами обучения в классе концертмейстерского мастерства являются:

I – воспитание у студента творческого отношения к исполнению фортепианных партий в соответствии с принципами ансамблевого исполнения, понимания роли пианиста;

II – развитие практических навыков, необходимых для концертмейстерской работы во всех видах, в том числе умение аккомпанировать с листа и транспонировать, на основе полученных им теоретических знаний» [237, 26-27].

Основная забота коллектива школы-студии – поиски новых путей совершенствования обучения будущих музыкантов. Под руководством профилирующих кафедр фортепианного факультета здесь интенсивно ведется работа по составлению новых учебных программ для музыкальных школ начального и среднего звеньев обучения, максимально соответствующих профессиональной подготовке юных пианистов на современном этапе обучения.

Ярким подтверждением синтеза научно-методической и педагогической деятельности коллектива школы-студии стали организация и проведение городских фестивалей «Фортепианные произведения азербайджанских композиторов в учебном репертуаре» (1989 и 1993) и Первого фестиваля «Юные исполнители джазовой музыки» под председательством мэтра джазового искусства Азербайджана – композитора Тофика Кулиева (1994). «Основной целью меро-

приятя, – по мнению председателя организационного комитета джазового фестиваля Фархада Бадалбейли, – является пропаганда классических образцов джазовой музыки среди учащихся музыкальных школ» [8].

Школа-студия является творческой лабораторией вышеуказанных кафедр в их исследовательской и опытно-экспериментальной работе в области педагогики и методики обучения. Многие преподаватели БМА, активно участвуя в работе школы-студии, создали на её базе немало полезных и необходимых методических работ, которые внедряются в учебно-воспитательный процесс музыкальных школ и училищ республики.

Следует особо отметить, что у истоков экспериментальной работы школы-студии стояла старейший методист начального фортепианного обучения Лидия Николаевна Егорова. Её опубликованная в 1987 году последняя работа (совместная с С.Аскеровой) – «Новое пособие обучения игре на фортепиано» (редактор – Т.Сеидов) – была подготовлена и апробирована в школе-студии. Особенностью этого «Нового пособия», отличающегося не только от предыдущего (авторы Л.Егорова и Р.Сирович), но и от всех существующих такого рода пособий, заключается в том, что учебный материал в нем представлен совершенно оригинально: поурочно и к каждому уроку даны чёткие рекомендации не только ученику, но и его педагогу.

На базе школы-студии были также осуществлены и одобрены кандидатские монографии по педагогике доцентов кафедры специальной педагогической подготовки фортепианного факультета Т.Кенгерлинской и кафедры специального фортепиано Г.Сафаровой.

**4.2.3. Общественно-музыкальная деятельность.** Как приблизить обучение к жизни, как еще лучше подготовить молодых музыкантов, чтобы они могли полностью удовлетворить растущие художественные потребности, стать подлинными воспитателями эстетических вкусов? Над этими первоочередными проблемами немало работает коллектив консерватории.

Важным способом укрепления связей с действительностью служит учебно-производственная и педагогическая практика студентов, а также новые виды просветительской работы. Окрепили связи АГК и с массовым слушателем. Большими событиями в концертной жизни исполнительских факультетов Азгосконсерватории были организованные в течение 70 – 80-х годов ректором тех лет профессором Э.Абасовой неоднократные поездки пианистов в числе концертных бригад не только в районы Азербайджана, но и республики СССР. Этим не исчерпывается просветительская деятельность пианистов. Студенты и педагоги обслуживают концертами и лекциями музыкальные лектории и университеты культуры разных типов.

Все эти факты свидетельствуют о том, что пианистическая деятельность в консерватории не замыкается в узко-академические рамки и выходит на широкое поле общественно-музыкальной деятельности.

Постоянной заботой АГК является оказание методической и практической помощи подшефной музыкальной школе имени Бюль-Бюля, школе-студии и другим средним музыкальным учебным заведениям. Шефская работа ведется в форме консультаций, выездных студенческих концертов и выездных концертов самих преподавателей.

Основным «поставщиком» пианистических кадров для поступления на учебу в консерваторию является Средняя специальная музыкальная школа имени Бюль-Бюля при АГК. На протяжении многих лет ведущую роль в её работе играют виднейшие музыканты республики – профессора Г.Г.Шароев, М.Р.Бреннер, К.К.Сафаралиева, Ф.А.Кулиева, Э.М.Назирова, А.Ф.Векилова, Т.Г.Касимова, С.А.Бехбудова и Т.А.Сеидов.

Руководимый О.Г.Абаскулиевым фортепианный факультет консерватории поддерживает постоянную творческую связь с музыкальными школами. Для популяризации произведений азербайджанских композиторов среди юных пианистов Азгосконсерваторией в Большом зале 21 марта 1978 года был устроен силами учеников школы имени Бюль-Бюля тематический вечер «Фортепианные пьесы азербайджанских композиторов». Концерт был предварен вступительной лекцией его организатора – Т.Сеидова.

Успешным было и выступление учащихся фортепианного отделения школы-студии АГК в 1984 году на Пленуме правления Союза композиторов Азербайджана, посвященного творчеству для детей и юношества.

Укрепляются связи педагогов кафедры специального фортепиано и с другими средними учебными заведениями. Шефскую работу ведут Э.Ю.Сафарова и У.А.Халилов соответственно в музыкальных школах имени Ф.Э.Дзержинского и Г.Г.Шароева. В целях выявления достойных кандидатов для поступления в Азгосконсерваторию, а также для их консультирования, в музыкальные училища районов Азербайджана в разные годы направлялись Э.М.Алиева (Сумгайыт, Кировабад), У.А.Халилов (Кировабад, Степанакерт, Сумгайыт и Агдам), Р.Т.Кулиев (Шеки), Т.А.Сеидов (Лянкяран и Шеки), З.М.Шафиева (Степанакерт и Шуша), С.А.Бехбудова (Лянкяран), А.А.Магеррамова (Кировабад и Шеки).

Одной из действенных форм оказания помощи педагогам музыкальных училищ является организация для них со второй половины 70-х годов в стенах консерватории системы стажировки, программа которой предусматривает всестороннее развитие музыкантов. С открытыми уроками и методическими лекциями здесь выступали Э.Ю.Сафарова, У.А.Халилов, О.Г.Абаскулиев,

З.А.Адигезалзаде, Р.Т.Кулиев, Т.А.Сеидов и Н.А.Султанов. Отметим также открытые уроки У.А.Халилова на семинаре преподавателей средних специальных учебных заведений и два цикла лекций и практических занятий Т.А.Сеидова на курсах повышения квалификации педагогов фортепианных классов детских музыкальных школ республики [175].

**4.2.4. Разработка комплексных методов обучения.** Одним из ключевых вопросов усовершенствования музыкального образования является разработка комплексных методов обучения и воспитания. Она соответствует требованиям современной культуры, художественной практики, отображает ход взаимодействия дисциплин в музыкальной науке, заключающих в себе системность учебного процесса, профилизацию образования. В основе междисциплинарных связей лежит идея формирования профессии специалиста-музыканта, обладающего достаточно высоким общетеоретическим уровнем подготовки. Подробно об этом в справках информационного центра по проблемам культуры и искусства Государственной библиотеки СССР имени В.И.Ленина [363].

В своей статье «Богатство духовного мира», опубликованной в 1973 году на страницах газеты «Бакинский рабочий», Ф.Бадалбейли эту проблему ставит следующим образом: «Мое глубокое убеждение – музыкант, если он действительно посвящает искусству свою жизнь, должен быть м н о г о с т о р о н н и м (разрядка наша – Т.С.). [...] Музыка – это особого рода человеческое мышление, высокое, гордое выражение человеческого духа, и не разобраться в ней неучу, человеку ограниченных интересов. Одной беглости пальцев, даже технической виртуозности мало. Это не возмещает пустоты духовного мира, без богатства которого невозможно творить, невозможно создать настоящее искусство, невозможно называться музыкантом» [168].

Современная система музыкального обучения в настоящее время ставит и решает задачу формирования всесторонне образованного музыканта-профессионала, обладающего в достаточной степени навыками различных специальностей: композиторской, исполнительской, музыковедческой. Скажем, для музыканта-исполнителя особенно важны те знания, которые обеспечивают осмысление композиторской технологии. В связи с этим вопросы взаимодействия дисциплин имеет два важных аспекта. Первый затрагивает проблему единения научно-методической и учебной практики, музыковедения и исполнительской практики. Другой связан с задачей единства дисциплин как в отношении взаимодействия теоретических знаний, так и в отношении сближения теоретических и практических знаний. Тенденция к интеграции учебных процессов, курсов и дисциплин имеет широкое распространение в России, Литве, Грузии, США, Франции и других странах [225].

Проблема сближения музыкознания и исполнительства стала настолько актуальной, что возникла необходимость принятия конкретных шагов в совершенствовании всей системы музыкального образования, ее профилизации. Позитивная концепция профилизации учебных курсов, разработанная в трудах А.Д.Алексеева, Ф.Г.Арзаманова, Е.В.Назайкинского, С.С.Скребкова, В.А.Цукермана и др., не ведет к упрощению и снижению профессиональных требований, а, наоборот, является закономерным этапом восхождения к существу содержания музыки. Профилизация – это путь к перестройке всего учебного процесса, путь эволюционный. Возникла необходимость решения проблемы подготовки педагогических кадров, готовых в будущем осуществлять профилизацию музыковедческих курсов на исполнительских факультетах. Идея профилизации приобретает в современном образовании достаточно широкую трактовку. Речь идет о необходимости дисциплин «исполнительского музыкознания», «исполнительской критики» как одной из форм профилизации дисциплин историко-теоретического цикла.

Логическим продолжением профилизации являются комплексные курсы – новое направление совершенствования межпредметных связей, требующее более конкретных изменений учебных планов. К настоящему времени в современной педагогике определились три направления разработки комплексных курсов: объединение музыкально-теоретических дисциплин, объединение дисциплин музыкально-исторического цикла или родственных им, объединение дисциплин исполнительского и музыкально-теоретического циклов.

Существо первого и второго направлений состоит в объединении отдельных теоретических или исторических дисциплин в целостный курс по историко-стилевому принципу. Явления музыкального стиля рассматриваются в широком историческом диапазоне. Характерная черта курсов – выход за пределы собственно теории или истории музыки к проблемам музыкальной эстетики, культурологии, теории и истории стиля, жанра, ориентация на последние достижения музыкознания. Вместе с тем по содержанию и методам обучения курсы приближены к специфике обучения музыканта-исполнителя, в которых все поставлено в зависимость от исполнительской интерпретации.

В ракурсе данной проблемы Азгосконсерваторией впервые в СССР был введен разработанный и организованный профессором Т.Сеидовым совершенно новый вид научно-творческой работы – научно-исполнительские конференции и конкурсы. Регулярно проводимые с 1983 года по настоящее время, они вызвали многочисленные отклики во всесоюзной и республиканской прессе [171; 172; 178; 179; 180; 181; 184; 186].

Научно-исполнительские работы предложили своеобразный аспект исследовательской деятельности: единый принцип толкования произведения на

основе его целостного восприятия – исполнения и связанного с ним теоретического анализа, включающего в себя вопросы интерпретации. Соответственно каждое сочинение не только подвергалось анализу, но и исполнялось. Таким образом решалась важная задача тесной, органической связи теории с практикой исполнительства.

Идея научно-исполнительских конференций и конкурсов открывает новые возможности совершенствования учебного процесса. Такие мероприятия могут быть определенным итогом работы Бакинской Музыкальной Академии в направлении интенсификации учебного процесса. Можно предположить, что они будут способствовать сближению не только теории и практики, но и различных внутренних сторон теоретической и исполнительской деятельности, а также преодолевать относительно узкую специализацию педагогических кадров. Такого рода конференции и конкурсы, как одна из форм комплексного обучения, представляют собой попытку объединения элементов различных дисциплин в единую целостную систему, базирующуюся на принципе взаимодействия и взаимообусловленности знаний, умений и навыков.

Научно-исполнительские конференции и конкурсы характеризуются установкой на многостороннее, с позиций разных дисциплин, изучение явлений стиля, жанра, музыкального языка, музыкально-исторического процесса, привлечением результатов исследований смежных наук, развитие у студентов синтезирующего мышления.

Специфику научно-исполнительских конференций и конкурсов определяет сочетание моментов целостности и внутренней дифференцированности, сохранения относительной самостоятельности. Такие конференции и конкурсы должны обеспечивать овладение в полном смысле теми знаниями, навыками, которое давало изучение дисциплин до их объединения, и, вместе с тем, осуществлять выход к значительным обобщениям, лежащим за пределами отдельно взятой дисциплины.

Примечательная особенность научно-исполнительских работ – их тесная связь с тенденцией к профилизации обучения, то есть к достижению более глубокого единства между установкой на профессиональную специализацию музыкантов и одновременно на подготовку разносторонне образованных деятелей культуры. Непосредственным стимулом к внедрению таких форм состязания служит необходимость поиска конкретных путей совершенствования учебного процесса, его структуры и организации, достижения большей целостности всей системы дисциплин.

Разработка и внедрение положений о научно-исполнительских конкурсах предусматривает решение ряда задач, в числе которых преодоление дробности, разорванности знаний, дублирования, нарушения преемственности в прохож-

дение материала. При такой системе подготовки важным является переход на уровень фундаментальных, ключевых знаний и углубление проблематики программ конкурсов.

Разработка научно-исполнительских конкурсов к настоящему времени определилась как устойчивая тенденция для нашего вуза, имеющая объективные предпосылки. Эти конкурсы относятся к конкурсам обобщающего типа. Практика показывает, что в силу своей гибкости они могут использоваться на различных этапах обучения в системе музыкального образования. Вместе с тем научно-исполнительские конкурсы должны быть органично введены в эту систему, что требует специальных организационных мероприятий (создание методических пособий, разработки программ, корректировки учебных планов, подготовки педагогических кадров).

Эффективность научно-исполнительских конкурсов во многом зависит от их теоретико-методологической оснащенности. Первостепенную роль в практической реализации подготовки и проведения научно-исполнительских конкурсов играет обеспечение их соответствующей методикой, задача которой сформировать у учащихся способность к синтезу полученных знаний, умению применять их на практике. В этом случае усиливается тенденция к взаимопроникновению различных видов учебной, художественно-практической деятельности, к усилению в занятиях элемента творчества.

Использование новых комплексных форм обучения позволяет более полно и разносторонне раскрыть творческие способности учащихся, вызывает у них повышенный интерес к предмету, тем более что усвоение теоретических положений происходит не отвлеченно, а в процессе исполнения музыки.

Внедрение научно-исполнительских конкурсов представляет собой составную часть осуществления более общей задачи комплексного обучения и воспитания и должно выступать в единстве с остальными уже определившимися конкурсами. Будущее научно-исполнительских конкурсов неотделимо от перспектив совершенствования межпредметных связей в учебном процессе. Конкретные направления его могут быть различными. Полезным было бы введение семинаров по междисциплинарным проблемам с привлечением музыкантов разных специальностей, как музыковедов, так и исполнителей, включение обобщающих тем и соответствующей проблематики в традиционные курсы. Эти и другие переходные формы сделают внедрение научно-исполнительских конкурсов в учебный процесс более гибким и органичным.

Научно-исполнительские конкурсы входят в современный учебный процесс как интересная и привлекающая идея, как реально складывающаяся в вузовской практике форма состязаний. Связь их с потребностями современной

культуры и образования свидетельствует о перспективности научно-методического метода в данном направлении.

Настоящему профессионалу отнюдь недостаточно иметь хорошую практическую подготовку. Необходимо обладать и значительным научно-теоретическим багажом знаний. Это требование перед музыкантами нашего времени выдвигает сегодня высокий профессионализм и мастерство азербайджанской национальной исполнительской школы.

#### **4.3. Педагогическое и исполнительское искусство видных пианистов (Э.Сафарова, Р.Кулиев, О.Абаскулиев, З.Адигезалзаде, Ф.Бадалбейли, Т.Махмудова и др.)**

В работе всех педагогов фортепианной кафедры можно отметить фундаментальные, основополагающие черты, характерные для современной музыкальной педагогики. Прежде всего, это «комплексный» подход к проблемам фортепианного исполнительства, плодотворность которого проверена временем. Осмысление художественного содержания произведения и пианистическая техника его воплощения рассматривается как единый творческий процесс раскрытия и донесения композиторского замысла до слушателей. Проблемы узкой специализации решаются в тесной связи с задачами воспитания художественного вкуса, формированием представлений о стиле и характере исполняемых произведений западноевропейского, русского и азербайджанского музыкального творчества, с развитием способности критически разбираться в явлениях музыкального искусства. В то же время первоочередная задача педагогов заключается в воспитании нравственной и творческой личности студента, в формировании его гражданской и эстетической позиции. В консерватории стремятся подготовить к самостоятельному труду музыканта широкого кругозора, способного верно ориентироваться в бурном и противоречивом потоке современной художественной жизни.

При всех этих объединяющих факторах, у разных педагогов существуют свои педагогические методы и приемы, отшлифованные многолетней практикой и связанные с индивидуальными особенностями того или иного музыканта.

Первоклассными воспитателями пианистической молодежи зарекомендовали себя лауреаты Первого закавказского конкурса (1960), выпускники Азгосконсерватории Эльмира Сафарова (класс М.Р.Бреннера) и Рафик Кулиев (класс Ф.А. Кулиевой). К педагогической деятельности в АГК они приступили в 1961 году, завершив аспирантский курс Московской консерватории.

В классе профессора МГК Абрама Владимировича Шацкеса – ученика Н.К.Метнера и ревностного пропагандиста музыки своего учителя – Сафарова

и Кулиев досконально изучили неповторимый сложный внутренний мир великого композитора. С именами Сафаровой и Кулиева во многом было в дальнейшем связано введение в постоянный концертный и учебный репертуар азербайджанских пианистов творчества Метнера, которому принадлежит одна из вершин, определивших развитие русской музыки XX века. После смерти А.Шацкеса Э.Сафарова и Р.Кулиев продолжили свое образование в классе выдающегося мастера фортепианного романтизма Якова Владимировича Флиера. Если в классе А.Шацкеса Сафарова и Кулиев освоили тонкий лиризм, разнообразие красок пианизма своего педагога, то, обучаясь у Я.Флиера, они, безусловно, находились под влиянием свойственных пианисту романтических черт – захватывающего темперамента, возвышенного пафоса и душевной открытости.

Значительный след в фортепианном искусстве Азербайджана оставила заслуженный деятель искусств республики профессор Эльмира Сафарова (1934 – 1997), творчество которой, – по словам Ф.Бадалбейли, – «одна из самых ярких страниц азербайджанской музыкальной культуры» [345; 15]. Вся её жизнь в искусстве полна творческого горения, беззаветной любви к своей профессии.

В музыкальном облике Э.Сафаровой обращает на себя внимание высокая интеллектуальность, склонность к глубокому осмыслению процесса художественного творчества, любовь к логическим обобщениям. Её страстная артистическая натура проникнута подлинным темпераментом. Приведем несколько высказываний видных деятелей музыкального искусства: Кара Караев – «Э.Ю.Сафарова является отличной пианисткой, обладающей яркой индивидуальностью, волевым темпераментом и технической завершенностью», Лев Власенко – «Её исполнению свойственны яркий темперамент, искренность и подлинный артистизм», Яков Мильштейн – «Эльмира Юсуфовна Сафарова является отличной пианисткой, обладающей ярким артистическим темпераментом и большими пианистическими возможностями», Михаил Воскресенский – «Зная Э.Ю.Сафарову много лет, я всегда люблю слушать эту талантливую исполнительницу, тонко проникающую в замысел автора, обладающую незаурядными виртуозными данными, артистическим темпераментом, лирическим обаянием» [345; 5-11].

Пианистическое искусство Сафаровой привлекает умением ярко и красочно использовать богатство звуковой палитры фортепиано (как, например, в её блестящей интерпретации «Фейерверка» Дебюсси). На это свойство её пианизма обращали внимание В.Адигезалов («Меня всегда поражало звукоизвлечение Эльмиры ханум»), О.Абаскулиев («Слушая её учеников, всегда можно было угадать с первой же ноты, с первого прикосновения, что это выступает

представитель класса Э.Сафаровой») и её ученики – Н.Касимова-Гусейнзаде («Клавиши рояля буквально пели под её пальцами»), Л.Абасова («Прикосновение к инструменту, извлечение звука, краски и нюансы, показанные ею, были потрясающие»), Э.Гашимова-Кеберлинская («Звук для неё был той сферой, где не прощались ни одна малейшая оплошность»). Э.Сафарова с необычайной чуткостью передавала тончайшие оттенки чувств, образно раскрывала художественный замысел сочинения. В подтверждение сказанному приведем слова композитора и пианистки Ф.Ализаде: «В «Царскосельской статуе» К.Караева, которую сыграла Э.Сафарова (на юбилейном концерте композитора – Т.С.), особенно ощущалась приверженность исполнительницы к тонкой звукописи и импрессионистическим эффектам. Игра светотени, хрупкие и скользящие гармонии, всплески вздымающихся пассажей – все это было подчинено единому настроению одухотворенного созерцания» [176].

Со звуковой сферой, с поисками тончайших акварельных красок и тщательной отделкой деталей у Э.Сафаровой неразрывно была связана интонационная сторона исполнения. Она в поисках выразительности часто отходила от инструментальной трактовки фортепиано. Сафарова достигала максимальной выпуклости, работая над вокальностью фразировки.

Зрелостью и глубиной проникновения в авторский замысел, стильностью и артистизмом отличались её концертные выступления. В рецензии на один из концертов, состоявшийся в Азгосфилармонии в 1961 году, в частности писалось: «Центральные номера программы – Соната (фа мажор) Моцарта и знаменитая Фантазия (до мажор) Шумана были исполнены безукоризненно. Пианистка чувствует стиль и формы моцартовской камерной классики, чутко выявляет в её музыкальной палитре ласкающие слух краски. Близка ей и Фантазия Шумана, романтический дух которой пианистка передала с неподдельной силой и гибкостью. Вариации Рахманинова на тему Корелли привлекают в исполнении Эльмиры Сафаровой глубоким содержанием и оригинальностью трактовки» [163].

Привлекательные качества художественной природы Сафаровой – выразительность интерпретаций, гибкость, тонкость артикуляций – в не меньшей степени проявлялись и в её педагогической работе. С особой тщательностью она искала красоту, тембровое своеобразие и «обаяние» фразы. Технические приемы подчинялись таким тембровым поискам, много внимание уделялось оттенкам педализации, сочетанием педальной и беспедальной звучности. Скрупулезная пианистическая работа над прочтением текста подкреплялась серьёзным анализом. Форма, гармония, элементы полифонии – все подвергалось рассмотрению. Сафарова учила постигать сочинение разумом и сердцем, проверяя чувства контролем и расчетом разума, нацеливая на многосторонний охват произ-

ведения. Она понимала, что исполнитель в процессе работы не отдается беззаботно чувству, не творит по наитию. Чем эмоциональнее сочинение, тем важнее уметь рационально над ним работать. И наоборот: сочинение сдержанное нуждается в том, чтобы уже в процессе работы быть дополненным и обогащенным эмоциями самого исполнителя.

В методах педагогической работы Сафаровой – умение выделить в сочинении главное, ясно сформулировать задачу, найти целесообразные приемы техники. Она органически сочетает в педагогике развитие воображения с воспитанием технических навыков. Опыт Сафаровой подсказывает, что удобные двигательные ощущения часто способствуют активности воображения. Значит, с учениками следует терпеливо заниматься и черновой работой, исподволь подготавливая будущие художественные достижения. Педагогика для Э.Сафаровой была школой выдержки и терпения.

Профессор Э.Сафарова умела рано распознать индивидуальность учащегося, найти «изюминку» таланта, сыграть на лучших качествах ученика, поддерживая в нем беспредельную увлеченность музыкой. Э.Сафарова властно и уверенно вела своих учеников к постижению профессионализма.

В целом, творческий почерк Эльмиры Сафаровой характеризуется сочетанием глубокого интеллектуализма, стремлением к осмыслению всех этапов художественного процесса и способностью артистично использовать все богатство звуковой палитры фортепиано. Э.Сафарова умела добиваться предельной выпуклости и выразительности фразировки, четкости интонационного выражения музыкальной мысли. Привлекательные качества художественной природы Сафаровой в не меньшей степени проявляются в её педагогической работе. Работа над музыкальным текстом помимо пианистических, технических моментов, непременно включала анализ формы, мелодической линии, гармонии, полифонии, а также развитие художественной фантазии и воображения.

Заслуженный артист республики профессор Рафик Кулиев – пианист, наделенный четко очерченной индивидуальностью. Тяготение к естественности и ясности, классичности интерпретации Кулиева противостоят нередко имеющие место в исполнительской практике случаи проявлений вычурности, манерности.

Репертуар пианиста в основном представлен масштабными сочинениями, такими как «Карнавал» Шумана, Соната № 30 Бетховена, Прелюдия, хорал и fuga Франка, Первый и Четвертый концерт Рахманинова и, конечно же, сонаты Метнера. В этих сочинениях Кулиев соединяет масштабность, яркий темперамент с содержательной осмысленностью, не ведающей сентиментальной расслабленности. Он концентрирует внимание на крупных построениях с подчинением им структурных деталей. Он никогда не мельчит фразировки, а вместе с

тем все его исполнение насыщено внутренними мельчайшими оттенками выразительности.

Р.Кулиев, обладатель строгого музыкального вкуса, не приемлет произвола, добивается точности исполнительского рисунка, которая свойственна его трактовке произведений Моцарта и Шопена, избегает излишней чувствительности в исполнении Дебюсси. Наши личные наблюдения позволяют предположить, что с течением времени Кулиев стал последовательнее придерживаться большей строгости интерпретации изучаемых сочинений: трактовка словно проходила процесс окончательной кристаллизации. Так, он стремится к сочетанию тонкости дифференциации с цельностью звукового образа в творчестве Моцарта. Безукоризненное чувство формы, тяготение к максимальной отточенности музыкальной речи помогают Кулиеву найти нужный тон, который придает всему произведению соответствующий характер (поздние сонаты Бетховена).

Исполнительская и педагогическая деятельность Рафика Кулиева основана на принципах стилистической выдержанности и классичности интерпретации, строгом следовании высоким эстетическим параметрам. Несмотря на большую эмоциональность, импульсивность, свойственную натуре музыканта, он напор темперамента всегда умеет ввести в рамки строгой классичности и направить его на оптимальное высвобождение и выявление потенциальных возможностей и индивидуальности ученика.

Строгий музыкальный вкус и стилистическая выдержанность Р.Кулиева в большей степени проявляется в его педагогической работе, в которой придается первостепенное значение обучению студентов на классике. По мнению профессора, эта школа мастерства станет надежной основой их преподавательской работы по профессиональному обучению учащихся ДМШ.

Поверхностному наблюдателю работа профессора Р.Кулиева в классе, в силу импульсивности его характера, может показаться несколько импровизационной, навеянной мимолетным настроением и фантазией музыканта. На самом же деле эта «импровизация» является результатом глубоко продуманного педагогического расчета.

Прибегая к возбуждению творческого воображения подопечных путем различных ассоциаций, Кулиев помогает направить их мысль на создание художественного замысла, образа. Фортепианный урок в практике Кулиева не может быть охарактеризован как нечто однотипное, подчиненное раз навсегда установленным «правилам». Это скорее живая и гибкая форма педагогического воздействия, обусловленная в каждом отдельном случае индивидуальностью ученика, степенью его зрелости и уровнем его исполнительского мастерства.

Все, что показывает Кулиев за инструментом, иллюстрируя в своем исполнении мысль, все его слова и жесты, – все это несет на себе отпечаток его художественной личности. Убедительность этих музыкальных, словесных доводов, подкрепленных внутренним сопереживанием музыканта, обладают значительной силой воздействия.

Убедительность объяснений Кулиева определяется, однако, не только яркостью его художественного воображения, глубиной анализа и талантливостью воплощения музыкального замысла в реальном исполнении в классе. В этом процессе раскрытия ученику его задач огромное значение имеет способность Кулиева органически связывать свое объяснение музыки с пианистической стороной её исполнения. Ученик при этом не только получает более глубокое представление о художественном содержании произведения, но и познает, как, какими путями и средствами можно передать на инструменте те образы, которые созданы композитором. Таким образом, кратко формулируя его взгляды, можно сказать, что для профессора Р.Кулиева важно не только мыслить, чувствовать, понимать, но и подходить ко всему пианистически.

Высокий дух профессионализма отличает и пианистическую деятельность профессора Октяя Абаскулиева – педагога и руководителя фортепианного факультета консерватории (с начала 2000-х годов первого проректора БМА и заведующего кафедрой № 2 специального фортепиано). Ученик М.Р.Бреннера – он придерживается классического направления исполнительского искусства. «Систематизированность, организованность работы, постепенное, контролируемое усложнение поставленных задач очень характерны для О.Абаскулиева, в этом прослеживается связь с методическими принципами его учителя М.Бреннера», – так пишет в монографии о своем педагоге лауреат международного конкурса доцент Г.Сафарова [342, 107]. Наибольшие пианистические достижения Абаскулиева связаны с творчеством Листа. Среди крупных работ выделим Сонату си минор и сонату «По прочтении Данте», Испанскую рапсодию, Мефисто-вальс и Концерт № 1. Музыка Листа составила основу программы «монографического» концерта пианиста 21 декабря 1971 года в Большом зале Азгосконсерватории.

Абаскулиева-пианиста сформировали во многом его человеческие качества: ведущая роль интеллекта, воля, отличный вкус, потребность к выявлению и постижению организующей закономерности, смыслового стержня любого явления – свойство, свидетельствующее об исследовательской природе мышления.

Черты характера и музыкального дарования, которые определяют облик пианиста, выявляются, прежде всего, в его исключительном умении во всем смотреть в корень, строгом вкусе, высокой целесообразности, разумном начале

– не в плане отсутствия эмоциональной стороны, но при непременном контроле со стороны «рацио». В интерпретаторских решениях Абаскулиева это проявилось в логичнейшем голосоведении, лаконизме средств, экономном пианизме. В его исполнительском почерке, во многом характеризующем и педагогическую работу музыканта, особенно ценна соразмерность свободного высказывания с базой художественного интеллекта.

Художественная зрелость Абаскулиева нашла свое наиболее полное и глубокое проявление в его педагогической работе. «Снайперское» умение определить точку приложения сил, трезво соотнести объективную творческую потребность обучающегося студента с его потенциалом и склонностями – одно из ценных свойств педагогической «стратегии» профессора О.Абаскулиева.

И еще одно важное качество его педагогики – «пульс современности», ориентация на новинки фортепианной литературы, настойчивое его стремление расширять и обновлять учебный репертуар. Особое внимание уделяется музыке азербайджанских композиторов разных поколений – «Белые и черные» Х.Мирзазаде, «Альбом» для фортепиано М.Кулиева, фуги и сонатина А.Азизова, пьесы И.Гаджибекова и т.д.

Исполнительское искусство как часть музыкальной культуры несет в себе печать разнонаправленных тенденций, характеризующих дни нашей жизни. Это, в первую очередь, строго выверенный взгляд на исполняемую музыку, умение найти её неповторимую психологическую тональность. Напомним точку зрения лауреата международного конкурса имени П.И.Чайковского выдающегося пианиста Михаила Плетнева: «Эстетические нормы, господствующие в концертных аудиториях, ведут скорее в сторону кристально чистой, безукоризненно выверенной игры... Я бы сказал – рояль стал интеллектуальнее... На концертной эстраде все отчетливее дают о себе знать веяния... художественного интеллектуализма» [Цит. по: 190, 63].

Приведем еще мнение Фархада Бадалбейли по проблеме современного пианизма: «История музыки, как известно, развивается также по своим правилам исполнительского мастерства. В XIX веке играли по одним канонам, совсем по другим в XX, и наверняка пойдет по-новому развитие в веке XXI. ... проявление нового подхода: минимум эмоций при максимуме профессионализма. [...] Нас ведь учили совсем по-другому в Московской консерватории, когда нужно было «всю драматургию произведения перенести не только через голову, но и через сердце».

Таким образом, новая историческая эпоха во многом изменила функции артиста-исполнителя. В то же время следует подчеркнуть, что романтическая личность ни в одной современной исполнительской культуре не является (и никогда не была) в прошлом. Она, просто уступив господствующие позиции, про-

должает существовать в воплощениях тем более ярких, что последние заметно отделены от типичного на сегодня исполнительского фона. Романтическая тенденция нарастает ныне в исполнительском искусстве повсеместно.

В подтверждении сказанному дадим подробные творческие портреты З.Адигезалзаде и Ф.Бадалбейли, интенсивно концертирующих по стране и за рубежом. В их деятельности много общего. Ими руководит стремление играть как можно больше и притом – самому разнообразному слушателю. Они дают сольные концерты, выступают с симфоническим оркестром, участвуют в камерно-ансамблевых вечерах, наконец, успешно сочетают исполнительскую деятельность с преподавательской. Такое сочетание вообще характерно для нового пианистического поколения.

Разумеется, сама природа искусства интерпретации требует от артиста постоянного перевоплощения. Включая в свой репертуар новые произведения, тем более нового автора, исполнители должны «отыскать» в себе соответствующий эмоциональный настрой, найти согласованные данной музыке пианистические приемы. Высокая профессиональная культура, свободное владение техникой позволяют им обращаться к различным сферам фортепианной литературы: от западноевропейского барокко – Гендель, Бах – через буквально все стили зарубежной и русской классической музыки – до самых последних сочинений современных композиторов, среди которых важное место занимают произведения композиторов Азербайджана.

В плеяде признанных мастеров национального фортепианного искусства заметное положение занимает народный артист республики профессор Зохраб Адигезалзаде. Органичность и цельность развития пианиста во многом определились тем, что и в школе, и в консерватории он постигал секреты мастерства, творчески формировался под благотворным и чутким воздействием профессора М.Р.Бреннера. Замечательный педагог сумел привить своему питомцу ответственное отношение к своей профессии – высокую музыкальную культуру, ясность художественного мышления – все те качества, которые отличают брэннеровскую школу. Сосредоточенная углубленность игры, сдержанный эмоциональный спектр, строгость исполнительской манеры в органичном сочетании с внутренним импровизационным началом – все эти аспекты отчетливо просматривались в пианистическом почерке Адигезалзаде уже в пору его становления как музыканта.

Окончательному формированию пианиста, безусловно, способствовали занятия в аспирантуре Ленинградской консерватории под руководством профессора П.А.Серебрякова. Нелишне привести здесь слова ленинградского педагога: «Как человек, который на протяжении всех лет руководил подготовкой аспиранта Зохраба Адигезалзаде, должен сказать: в нем очень счастливо соче-

таются талантливость и завидное трудолюбие. А ведь эти свойства главные для того, чтобы стать выдающимся исполнителем» [173].

Известно, что художественный облик исполнителя прежде всего определяется содержанием его внутреннего мира, характерными особенностями его человеческой природы. Зависимость тут простая: чем богаче интеллектуальный кругозор артиста, чем шире спектр его эмоций, тем больший интерес вызывает его музицирование, тем больший отклик находит оно у слушателей. Попробуем именно с этой точки зрения бросить взгляд на творчество пианиста.

Среди наиболее привлекательных качеств Адигезалзаде – интеллигентность, открытость, задушевность, которые в той или иной степени проецируются на интерпретаторские концепции пианиста. Однако даже в музыке, полной открытой импульсивности, темперамента Адигезалзаде сохраняет столь характерную для него «психологическую устойчивость». Никакого будоражащего своеволия, никаких шокирующих преувеличений. Ему присуща какая-то интеллигентность музыкального выражения.

Пианиста, пожалуй, больше всего влечет вдумчивая, полного чистого чувства лирика. Именно лиризм, взволнованный и искренний (а не подчеркнутый драматизм!), подкупает в его истолкованиях, скажем, Сонаты си минор, Первой баллады Шопена или Второго фортепианного концерта Рахманинова. Характерен в этом смысле и подход Адигезалзаде к музыке прокофьевских сонат (№№ 3 и 7). Он стремится подчеркнуть здесь не мобильную моторность и напор, а внутреннюю поэтичность, мелодическую выразительность. Не следует думать, однако, что пианист склонен к некой односторонности. При всей деликатности его игровой манеры, при всех интеллектуальных (без манерности) наклонностях, Адигезалзаде привлекает симпатии слушателей простотой художественных замыслов, а главное, редкой гармоничностью пианистического почерка, доверительной простотой игры.

Магистральной линии лирической образности соответствует и чисто пианистический арсенал, как правило, применяемый артистом в концертной практике. Его технические данные отвечают принятым ныне высоким стандартам. Однако виртуозная бравада никогда не привлекала пианиста. Во всем он проявляет взыскательный вкус, чувство меры, отменную культуру звука. При широкой динамической шкале обращает на себя внимание его склонность скорее к камерной и в чем-то даже вокальной, нежели масштабной оркестровой трактовке фортепианной палитры, что позволяет ему рельефно выделить все оттенки, нюансы музыкальной ткани. Этому способствует и склонность к некоторой сдержанности темпов, и тонкость фразировки, и естественность рубато.

И еще об одной особенности пианистического почерка Адигезалзаде. В его исполнении ясно ощущается национальная определенность, почвенная

связь с традицией народного музицирования. «Творчество во время исполнения» – так определил его игру Ф.Амиров. Действительно, в манере пианиста порой появляется налет некоей импровизационности, свободы действий. С искусством народных инструменталистов его роднит непринужденность игры, раскованность артистических решений.

Перед фортепианной музыкой современного Азербайджана З.Адигезалзаде имеет особые заслуги. Произведения соотечественников он исполняет не только в городах республики; они входят полноправной частью и в его гастрольные программы за рубежом. Музыку азербайджанских композиторов он с большим успехом представляет в республиках бывшего СССР, Польше, Финляндии, Германии, Сирии, Ливане, Бельгии, Дании, Иране, Турции и многих других странах.

Адигезалзаде проявляет постоянный интерес к творчеству наших композиторов разных поколений – от признанных мастеров до молодых авторов. Многим памятно его отличное прочтение прелюдий Кара Караева и Баллады Джевдета Гаджиева, где пианист проявляет и отточенное мастерство, и безупречное чувство стиля. В роли «первооткрывателя» он выступает в фортепианных циклах «Музыкальные картинки» Джевдета Гаджиева и «24 настроения» Севды Ибрагимовой. Оба цикла в интерпретации З.Адигезалзаде выпущены Всесоюзной студией грамзаписи «Мелодия» в 1985 году.

Наиболее тесные творческие контакты связывали пианиста с Фикретом Амировым. Уже на протяжении многих лет фортепианные опусы выдающегося мастера азербайджанской музыки входят в активный исполнительский багаж артиста. Практически все фортепианное наследие Амирова нашло в лице З.Адигезалзаде замечательного интерпретатора – и Детские картинку, и 12 миниатюр, и Две прелюдии, и Два экспромта, и Вариации. Пожалуй, именно здесь наиболее ярко раскрывается национальный колорит пианистического облика Адигезалзаде. Надо сказать, что на это указывал и сам композитор, высоко ценивший творческий дар пианиста. «То, что Зохраб, – писал он, – тот самый исполнитель, о котором я втайне мечтал, я понял, когда услышал в его исполнении моих прелюдий и миниатюр то, чего я там не писал. Услышал и совсем не удивился. Потом всё думал: почему? Может, потому, что азербайджанская музыка, исполненная без некоторой доли импровизационности, как-то вянет, теряет свой аромат и блеск?» [110, 60].

С этим тонким наблюдением композитора можно согласиться, не принимая, конечно, его слова – «то, чего я там не писал» – в буквальном смысле. Просто пианист сумел так вчитаться в нотный текст, что обнаружил в нём скрытые до того возможности и, прежде всего, неповторимое очарование национальной характеристики. Для Адигезалзаде это вовсе не спонтанный процесс.

Можно сказать, что к музыке Амирова он подошёл не только интуитивно, но и аналитически. Недаром его перу принадлежит брошюра «Фортепианные миниатюры Амирова». Это весьма интересное исследование, в котором вслед за разбором пьес в целом рассматриваются «крупным планом» отдельные средства музыкальной и, в частности, пианистической выразительности, мобилизованные композитором: регистр и фактура, ритм и динамика и так далее. Автор словно бы прослеживает жизнь каждого произведения, начиная с его эмоционально-смыслового и жанрового облика – через воплощение замысла в нотном тексте – до конкретного выражения в исполнительской трактовке со всем необходимым её техническим «обеспечением». Такое сочетание разбора композиторской работы с исполнительским самоанализом представляется полезным и оригинальным.

Именно так и трактует пианист амировские пьесы, подчёркивая в них органичное сочетание национальной почвенности и современного толкования выразительных возможностей фортепиано. Убедиться в этом помогает грампластинка, записанная пианистом на всесоюзной фирме «Мелодия».

В интересной панораме исполнительской деятельности Зохраба Адигезалзаде немаловажное значение придаётся ансамблевому музицированию. Ещё в 60-е годы возникло творческое содружество пианиста со скрипачом, ныне народным артистом Азербайджана, профессором Сарваром Ганиевым. Знаменательным было начало работы этого инструментального дуэта – Кара Караев доверил молодым музыкантам первое исполнение своей Сонаты для скрипки и фортепиано, состоявшееся в 1964 году. Подготовка премьеры шла при непосредственном участии самого композитора, что, конечно, способствовало становлению и быстрому прогрессу нового камерного ансамбля. За прошедшие два десятилетия З.Адигезалзаде и С.Ганиев вынесли на эстраду множество разнообразных произведений, заслуженно завоевав репутацию последовательных пропагандистов азербайджанской камерной музыки. В интерпретации различных произведений они проявляют безупречность ансамблевого взаимопонимания, выразительность звучания, насыщенность кантилены, чёткость фразировки. В их репертуар вошли сонаты Т.Бакиханова, Мугам-поэма Ф.Амирова, Алжирская поэма Р.Гаджиева, Адажио и Вальс-скерцо М.Мирзоева, Поэма Э.Махмудова (Сабитоглу), пьесы А.Рзаева, А.Бабилова.

Разумеется, в ансамблевых концертах Адигезалзаде звучат многие классические произведения – скрипичные сонаты Генделя и Бетховена, Поэма Шоссона и другие. Чутким партнёром проявил себя пианист и в совместных выступлениях с вокалистами – народным артистом СССР Лютфяром Имановым и народным артистом республики Рауфом Атакишиевым. Тончайшее мастерство аккомпанемента демонстрировал Адигезалзаде в романсах Глинки, Дарго-

мыжского, Чайковского, Рахманинова, Узеира Гаджибекова, а также в интерпретации азербайджанских песен.

Наконец, следует сказать и еще об одной ипостаси напряженной творческой жизни музыканта. Со свойственной его натуре увлечением профессор З.Адигезалзаде ведет педагогическую работу. Под его руководством отличную школу прошли многие способные музыканты. Одно из свидетельств педагогических достижений Адигезалзаде – успех его ученика Теймура Шамсиева на VI Закавказском конкурсе музыкантов-исполнителей, завоевавшего на этом соревновании первое место, и присуждение ему же по результатам трёх туров VI Всесоюзного конкурса специального приза. Т.Шамсиев так же, как и его учитель, являясь ярким пропагандистом азербайджанской музыки, ведет активную концертную деятельность.

Прочное место на современном пианистическом Олимпе по праву принадлежит Фархаду Бадалбейли. Как уже отмечалось, его победы на международных конкурсах в Чехословакии (1967) и в Португалии (1968) стали своего рода точкой отсчета, которая положила начало дальнейшим завоеваниям национального исполнительского искусства на мировой арене.

Еще по горячим следам лиссабонского конкурса народный артист СССР профессор Московской консерватории Я.И.Зак, бывший тогда членом жюри, подчеркивал: «Победитель конкурса – Фархад Бадалбейли – очаровал слушателей своим безупречным пианизмом, точным, четким, необыкновенно качественным звуком. Юношеская свежесть, проникновенность и пылкий темперамент отличали его интерпретацию Сонаты си-бемоль минор Шопена и минорной сонаты Бетховена (соч. 90), Сонатины Равеля и этюдов Дебюсси, Второго концерта Сен-Санса. Талант азербайджанского пианиста только еще начинает раскрываться и обещает очень многое...» [Цит. по: 145, 163]. Прошедшие годы оправдали самые оптимистические надежды. Завоевав конкурсные лавры, Бадалбейли продолжал упорно работать, смело раздвигая рамки своего художественного кругозора на фундаменте той отличной школы, которую он, как и многие другие азербайджанские пианисты, прошел под руководством М.Р.Бреннера. В его классе он стал действительно «закаленным бойцом», готовым к самостоятельным решениям самых разных и сложных творческих задач.

Конкурсные победы открыли ему путь на большую концертную эстраду, стимулировали неустанные творческие поиски пианиста. Гастрольные маршруты Бадалбейли пролегают через многие страны мира. И везде артисту сопутствует горячий прием аудитории. Во многом этот успех (помимо других слагаемых) объясняется подкупающей контактностью артистичной личности пианиста – какие-то загадочные токи всегда связывают его со слушателями, с партне-

рами по совместному музицированию. Стоит привести хотя бы два отклика зарубежной прессы на выступления нашего музыканта. Критик португальской газеты «Примейро Жанейро» пишет: «Состоялся концерт лауреата IV Международного конкурса имени Виана да Мота – Фархада Бадалбейли. Зрительный зал муниципального театра был переполнен, с нетерпением ожидая встречи с пианистом. Музыкант не обманул наших ожиданий. Мы лишний раз убедились как сильна фортепианная школа России. Бадалбейли – отличный интерпретатор, который соединяет в себе тонкую музыкальность, отточенную технику, горячий темперамент. Соната Гайдна была сыграна очень тонко, с ювелирной точностью всех деталей. Изумительно прозвучал Шуман. Поэзия и страсть, лирика и трагедия – все это было в его исполнении. Второе отделение показало нам совершенно другие качества пианиста. Монументальная прелюдия и fuga Шостаковича поражала своим размахом и вызвала бурную овацию, Этюд-картина Рахманинова показал, что Бадалбейли – настоящий виртуоз...» [189]. Еще один фрагмент из рецензии белградской газеты «Борба»: «Выступления Фархада Бадалбейли, неизвестного прежде югославским любителям музыки, стало для нас подлинным открытием. Прекрасный и светлый фортепианный звук, совершенное владение пианистической техникой, особое понимание современной музыки и чувство ритма – вот что отличало интерпретацию фортепианного концерта Гершвина. Казалось, сам оркестр черпал многие нюансы у этого талантливого пианиста» [170].

В этих, да и во многих других откликах, рецензенты неизменно отмечают великолепную виртуозность азербайджанского пианиста. И это действительно так. И мелкий ажур сверкающих пассажей, и размах октавной фактуры, и динамика острых сопоставлений, и эффектные скачки – все это выглядит у Бадалбейли весьма впечатляюще, а, главное, гармонично укладывается в общий художественный контекст его интерпретаторских концепций. Однако сама по себе фортепианная бравура, при всем повышенном тоне его игры, не привлекает внимание исполнителя. Техника, конструктивные приемы служат ему верной подмогой в цепи образных построений. И не она позволяет ему находить взаимопонимание со слушателями. Тут, как нам кажется, в первую очередь следует говорить о природном артистизме Бадалбейли. Сама манера музицирования Фархада Бадалбейли подкупает органичностью сценического выражения, естественностью звукоизвлечения, конструктивной ясностью, логичностью инструментальной речи. Во всех его выступлениях проявляется умение артиста выстраивать драматургическую форму, концепционность художественного мышления, артистический размах, богатство творческой фантазии.

Слушая в исполнении Бадалбейли шумановский «Карнавал», Новеллетту или Симфонические этюды, Второй концерт Рахманинова (особенно вторую

часть), многочисленные опусы Шопена, в том числе си-бемоль-минорную Сонату, можно придти к выводу, что ближе всего ему музыка, полная романтической приподнятости, мятежных борений, задушевной поэтичности. Пианиста не без оснований называют «поэтом фортепиано». Сколько лиричности обнаруживает он в музыке Шуберта или Мендельсона, сколько открытого чувства, патетики в его листовских трактовках, какой проникновенностью, эмоциональным подъемом полны у него миниатюры Скрябина или Рахманинова... Что же касается Шопена, то и в количественном отношении он занимает одно из ведущих мест в программах артиста. Даже в столь ему любимом Прокофьеве у него на первый план выдвигаются пленительные лирические острова, хотя он уверенно держит в руках и моторную токкатность многих прокофьевских страниц. Однако же рафинированная утонченность, аристократическая изнеженность не в характере пианиста. Сам пианизм Бадалбейли с его «сноровкой» и искрометностью предпочитает крупные контуры, насыщенные цветовые гаммы.

При всех романтических тенденциях Бадалбейли зарекомендовал себя и глубоким истолкователем наследия Баха, Гайдна, Бетховена. К числу его лучших достижений можно отнести, скажем, интерпретацию фа-мажорной Сонаты Гайдна, где он находит точные краски и для прозрачной чистоты первой части, и для мягкой поэтичности второй, и для радостного финала, всюду проявляя чувство драматургических пропорций, наполняя музыку светом и теплом. Не менее убедительно звучит у него и ре-минорный концерт Моцарта. Со временем все более значительное место в репертуаре пианиста занимает музыка Бетховена. Причем он вдумчиво осваивает разные периоды сонатного творчества великого композитора. Он уверенно чувствует себя и в ранних опусах – Первой, Пятой, Шестой, Восьмой сонатах, проявляет художественную зрелость, раскрывая глубокое философское содержание таких шедевров позднего Бетховена, как Двадцать седьмая и Тридцать первая сонаты. Непреклонная пианистическая воля, сила драматизма – эти черты творческой природы артиста ярко выявляются в трактовках бетховенских сонат. Пожалуй, именно здесь с особой силой ощущается трансформация внутреннего мира пианиста, постигающего теперь глубину мысли в творениях Бетховена.

Таким образом, и в подходе к музыке венских классиков Бадалбейли сохраняет эмоциональный склад своей творческой природы. И здесь выплескивается наружу его внутренний темперамент, стремление к яркой выразительности, свободе музыкального потока. Его игра отмечена захватывающей страстностью, размахом искреннего чувства. Однако если в юности ему были даже свойственны эмоциональные перехлесты, то теперь он, сохраняя живость, так сказать, непреднамеренность высказывания, четко контролирует течение музы-

ки, держит его в русле необходимых пропорций. И, тем не менее, приподнятый, даже несколько ораторский пафос – неотъемлемая черта почерка Бадалбейли.

Наконец, еще одна сфера постоянного внимания артиста – музыка XX века, лучшие ее образцы. Здесь, несомненно, следует выделить произведения Прокофьева. Исполнителю близка его музыка, искрящаяся победительной динамикой, полная мускульных ритмов, активного, чисто токкатного движения. «Есть композитор, – признается Бадалбейли, – играть которого для меня всегда наслаждение. Это Сергей Прокофьев. У Прокофьева прекрасно выражено чувство инструмента. Это великий мастер, пианизм которого несет в себе эмоциональный импульс нашего времени. Прокофьев близок мне напором и упругостью ритма, «наваждением» музыкальных образов, склонностью к инструментальной токкатности, наконец, своей сдержанной, немногословной лирикой». И пианисту удастся на концертной эстраде реализовать все это многогранное богатство, заложенное в прокофьевской музыке. Он умеет органично сочетать остроту, броскость ритмических структур с мелодическим своеобразием в «Мимолетностях», «Наваждении», «Сарказмах», в Третьей, Шестой и Восьмой сонатах. Но может быть, с особенной отчетливостью ощущается властная императивность, масштабность его игры в интерпретации Первого концерта для фортепиано с оркестром, который он неоднократно исполнял и у нас в стране и за рубежом.

С подлинным размахом исполняет он монументальную Прелюдию и фугу ре минор Шостаковича; в причудливом сочетании экспрессивного динамизма и насыщенной застылости предстает у него Соната Бартока; увлеченно, с отменным ощущением джазовой стилистики играет он концерты Гершвина и Вагифа Мустафазаде.

Как можно заключить, репертуарный диапазон Бадалбейли выглядит весьма внушительно, и в его многогранности трудно определить какие-то опорные точки. Высказываясь по этому поводу, сам пианист однажды заметил: «Проблемы репертуара у меня не существует. Это не означает, что я играю все – нет, хотя «всеядности» некоторых исполнителей порой завидую. Играю чаще те произведения, которые, на мой взгляд, лучше всего отражают мою музыкантскую и, я бы сказал, эстетическую сущность. Но при выборе той или иной программы необходимо учитывать не только свои собственные интересы, но и запросы аудитории. Концерт должен непременно увлечь слушателей».

Да, для Фархада Бадалбейли чрезвычайно важна ответная реакция зала, ответное сопереживание публики. Он не из числа замкнутых, так сказать, «лабораторных» пианистов. Быть может, поэтому столь строг он в отборе новых произведений своих современников? В национальном фортепианном творчестве его привлекает философская сосредоточенность третьей и четвертой тет-

радей прелюдий Кара Караева, яркий народный колорит Концерта на арабские темы Ф.Амирова и Э.Назировой, темпераментность Лезгинки Т.Кулиева, специально обработанной автором для пианиста.

Верный своему принципу отбирать для себя сочинения, созвучные его артистической индивидуальности, Бадалбейли обнаруживает заметную склонность к крупным полотнам, где проявляет и широту художественного мышления, и артистический размах, и богатство творческой фантазии. Сольные вечера Бадалбейли нередко складываются из сонатных циклов. Так, одна из лучших его программ включала сонаты Гайдна, Бетховена, Прокофьева и Сонатину Равеля. И в каждом из этих произведений ощущалась зрелая индивидуальность мастера, его отточенный пианизм, а главное одухотворенность в передаче музыкального содержания замечательных шедевров мировой фортепианной литературы. Но особенно о его склонности к масштабным произведениям красноречиво свидетельствует исполнение фортепианных концертов Гайдна, Моцарта, Бетховена, Брамса, Грига, Сен-Санса, Рахманинова, Прокофьева, Гершвина. Творческими партнерами солиста при исполнении многих из этих концертов были такие дирижеры, как народные артисты СССР Ниязи, В.Дударова, В.Федосеев, народный артист республики Р.Абдуллаев, известные зарубежные дирижеры Альфред Хеллер (США), Хикмет Шимшек и Гюнер Айкал (Турция), В.Синайский и В.Михновский.

Говоря о творческих связях пианиста, нельзя не упомянуть его многолетнее совместное музицирование с певцами – Б.Руденко, Р.Атакишиевым, Ф. и Х. Касимовыми.

Народный артист Азербайджана и СССР профессор Фархад Бадалбейли живет напряженной творческой жизнью. Каждый концертный сезон приносит ему новые художественные завоевания, а слушателям яркие, памятные впечатления. Пианист вносит значительный вклад в строительство национальной культуры и как педагог. Вот уже много лет он преподает в Бакинской музыкальной академии. «Преподавание я расцениваю как сугубо художественный процесс и не разделяю педагогику и концертную деятельность, – говорит музыкант. – Деятельность выдающихся пианистов полностью подтверждает плодотворное взаимовлияние педагогики и исполнительства». Им воспитано множество талантливых исполнителей – лауреатов республиканских, региональных и международных конкурсов. В основе его преподавания методические принципы, которые он унаследовал от своих учителей М.Бреннера (петербургская линия), Я.Зака и Я.Флиера (московская), обогащенные его исполнительским и педагогическим опытом. «Четкая драматургическая канва, культура звука и академическая выдержанность стиля – таковы «краеугольные камни» педагогики Фархада Бадалбейли» (Гусейнова А.) [20, 19]. Кульминационной точкой в ре-

зультатах педагогической работы профессора Фархада Бадалбейли являются, пожалуй, исполнительское искусство двух замечательных пианистов – воспитанников его школы – лауреатов международных конкурсов, заслуженных артистов республики Мурада Адигезалзаде и Мурада Гусейнова. Они достойно продолжают дело своего учителя, совмещая обширную концертную деятельность с педагогической.

Широкую концертную деятельность ведет и народная артистка Азербайджана профессор Тамила Махмудова – ученица К.К.Сафаралиевой и Я.И.Зака. Являясь солисткой Госконцерта СССР, она в своих выступлениях постоянно пропагандирует фортепианные произведения азербайджанских композиторов. В программы её концертов входят обработки произведений Узеира Гаджибекова, практически все фортепианное творчество К.Караева, пьесы Ф.Амирова, Р.Гаджиева, М.Мирзоева, А.Султановой, а также собственные обработки народных песен.

Значительное место в её исполнительском творчестве занимают тематические программы, такие как «Концерты для фортепиано с оркестром И.С.Баха», «Ф.Шопен», «Музыка Венгрии», «Вальсы для фортепиано», «К.Дебюсси», «К.Караев» и др. Эти программы, как правило, предваряются интересными и содержательными комментариями самой исполнительницы.

В своей исполнительской деятельности Т.Махмудова тяготеет к миниатюрам. В этом отношении показательна программа 1973 года, целиком посвященная жанру вальса: от вальсов Брамса, связанных с бытовой демократической музыкой своего времени, через музыку романтиков Шопена, Листа – к вальсам французских импрессионистов Равеля и Дебюсси; затем Сибелиус, Рахманинов, Прокофьев, К.Караев.

Большой интерес представляют и монографические концерты Т.Махмудовой из произведений Шопена. Исполнить в клавирабенде музыку одного автора, тем более Шопена, трудная задача, решить которую под силу далеко не каждому концертанту, так как интерпретация музыки гениального польского композитора требует большой зрелости мышления и тонкости в выражении чувств. Как свидетельствует З.Адигезалзаде, – «Тамила Махмудова с неповторимой тонкостью передает нежность шопеновской лирики и изящество её ритмов, гармоний, прихотливо вьющихся мелодических рисунков, шопеновских рубато». Шопеновская программа Т.Махмудовой включала Фантазию фа минор, Колыбельную, 14 вальсов, мазурки и этюды.

Успешно выступает пианистка и как исполнительница концертов для фортепиано с оркестром. Так, например, в 1974 году на открытии концертного сезона в Архангельске она в сопровождении симфонического оркестра музыкального училища исполнила Второй концерт Листа. В том же году

Т.Махмудова сыграла Венгерскую фантазию Листа с Государственным симфоническим оркестром Венгрии во время её гастролей на родине великого композитора.

Исполнительское мастерство Т.Махмудовой получило высокую оценку отечественной и зарубежной критики, отмечающей в её искусстве «блестящее сочетание музыкальности и виртуозности (польская «Газета Поморска»), характеризующей её как «исполнителя очень высокого класса, сочетающего в себе ослепительную технику и редкую выразительность» (бельгийская газета «Прованс») [Цит. по: 145, 140].

Ещё одна пианистка, исполнительской индивидуальности которой импонирует творчество Шопена – это заслуженная артистка республики лауреат международного конкурса Валида Расулова – ученица профессора М.Р.Бреннера. Кроме Шопена, её исполнительской природе также очень близки Гайдн и Моцарт, в сочинениях которых она демонстрирует высокое мастерство и свежесть интерпретации, чувство стиля и искренность фразировки. Отличительные черты стиля В.Расуловой – изысканная простота, изящество, элегантность. Её игра привлекает тонкой и мягкой нюансировкой, ритмическим чутьем, естественной плавностью переходов, точной шлифовкой деталей и природным художественным вкусом.

Художественный облик другого ученика М.Р.Бреннера – заслуженного артиста республики профессора Арзу Алескерова, характеризуется, прежде всего, отменным мастерством, ясностью исполнительских намерений. Его исполнение, традиционное в лучшем смысле, имеет своей основой вдумчивое изучение текста и его истолкования лучшими современными мастерами. Эмоциональность артиста сдержанна и неизменно направляется интеллектом.

А.Алескеров – пианист с незаурядной техникой. Со спокойной уверенностью преодолевает он серьезнейшие трудности программы. Привлекательные качества Алескерова – четкость замысла, верное понимание музыкальной формы, стремление к ясности выражения. Неожиданных интерпретаторских «новинок» и «дерзких сюрпризов», в принципе, трудно ожидать от Алескерова, музыканта, явно отдающего пальму первенства объективному началу в исполнительстве. Его пианизм привлекает, прежде всего, ярким, полнокровным звучанием инструмента. В его игре чувствуется темперамент, воля, убежденность. Избранный им репертуар: Шопен – Фантазия фа минор, Франк – Прелюдия, хорал и fuga, Чайковский – Концерт № 1 и многое другое – давал достаточно простора для того, чтобы проявить эти черты своего дарования.

Заслуженная артистка республики профессор Адиля Алиева (воспитанница Ф.А.Кулиевой) – пианистка ярко выраженного романтического склада, благородного музыкального вкуса, исполнение которой отличается взволно-

ванностью и лирической проникновенностью трактовок. Алиева обладает великолепным пианистическим аппаратом, изящным и гибким пианизмом.

Страстная пропагандистка национальной музыки А.Алиева часто строит свои сольные программы полностью из азербайджанских фортепианных произведений, во многом определяя их исполнительскую судьбу (таких как Сонатина Азера Дадашева, Полифонические пьесы Фараджа Караева, пьесы Вагифа Мустафазаде, Арифа Меликова и др.).

Среди работ А.Алиевой отметим Тройной концерт Баха, который впервые прозвучал в исполнении камерного оркестра под управлением Назима Рзаева и солистов Азада Алиева (скрипка), Музаффара Агамализаде (флейта) и Адилы Алиевой (клавесин). Алиева была участницей еще одной бакинской премьеры, исполнив сольную партию Поэмы-токкаты для фортепиано с оркестром Ибрагима Мамедова в 1979 году в дни V съезда композиторов Азербайджана.

Заслуженный артист Азербайджана, лауреат Международного конкурса имени Виотти профессор Васиф Гасанов (ученик М.Р.Бреннера и Р.И.Атакишиева) – одаренный пианист большого концертного темперамента. Играет он непринужденно, любые технические трудности преодолеваются им очень легко. В его репертуаре грандиозные по своему замыслу и воплощению Сонаты № 28 Бетховена, си минор Листа и № 7 Прокофьева, являющиеся «пробным камнем» на художественную зрелость любого пианиста. Его пианизм отличает отсутствие внешней аффектации, игре присущ четкий художественный расчет – все выверено и рассчитано, без каких бы то ни было романтических преувеличений. Пианист стремится к самоограничению в выборе выразительных средств, концентрации эмоций.

Широкая концертная деятельность заслуженной артистки республики, лауреата Международного конкурса в Неаполе профессора Самиры Ашумовой началась еще 80-е годы в период её обучения в Московской консерватории (класс М.Л.Межлумова) и аспирантуре при МГК по классу профессора А.И.Ведерникова. К лучшим достижениям пианистки принадлежат интерпретация таких значительных произведений мировой классики, как Чакона Генделя, Вариации на собственную тему Брамса, Юмореска Шумана, «Трагическая соната» Метнера, Соната № 8 Прокофьева и др. Она охотно играет различные виртуозные пьесы, среди которых можно выделить этюды Листа, Рахманинова и Скрябина. В опубликованной рецензии на её выступление с симфоническим оркестром Азгосфилармонии под управлением немецкого дирижера Вольфганга Хоккэ Фортепианного концерта до минор Моцарта музыковед И.Якунина, в частности, пишет: «Её воодушевленная игра, сочетаясь с крепким профессионализмом, тонкость и мягкость нюансировки – с мужественностью и драмати-

ческим темпераментом, полнокровно раскрыла глубину самого драматичного из 28 концертов В.Моцарта» [182].

В 90-е годы концертная деятельность С.Ашумовой приобретает еще больший размах. Это многочисленные сольные и с симфоническим оркестром концерты – на Первом всемирном фестивале тюркоязычных народов в Анкаре (1991), участие в Днях культуры Азербайджана в Турции, Финляндии, ФРГ, гастроль в США (Чикаго, Нью-Йорк, Вашингтон), Канаде и ФРГ (1995 – 1997).

Важным стимулом для развития творчества композиторов является возможность услышать свои сочинения в концертном исполнении. В своей концертной деятельности наши пианисты придают большое значение пропаганде творчества азербайджанских композиторов, с которыми они поддерживают тесную связь. Этим в значительной степени определяется интенсивность композиторов республики в области фортепианного творчества. Много национальной музыки представлено в сольных выступлениях Т.Махмудовой, Э.Сафаровой, Р.Кулиева, В.Гасанова, Н.Султанова, А.Алиевой, Ф.Ализаде, Т.Шамсиева. Фортепианные миниатюры Ф.Амирова, «Музыкальные картинки» Д.Гаджиева, «24 настроения» С.Ибрагимовой в тонкой и глубокой интерпретации З.Адигезалзаде записаны на пластинки, выпущенные Всесоюзной фирмой «Мелодия» в 1979 и 1984 годах.

Многие пианисты принимали участие в различных музыкальных форумах, проводившихся в республиках СССР, знакомя самую широкую аудиторию слушателей с азербайджанским исполнительским и композиторским творчеством в области фортепиано.

Достаточно необычной для академической эстрады 80 – 90-х годов стали тематические компоновки программы. В тематических концертах, посвященных творчеству какого-либо автора, какому-либо жанру или стилевому направлению, открывались публике связь времен в музыкальном искусстве, различные стороны и связи композиторского стиля, его происхождение, открывалось ключевое, наиболее характерное.

Событиями этих лет явились пианистические вечера в честь памятных дат и юбилеев, многие из них превратились в подлинные смотры творческих сил азербайджанской фортепианной школы. Состоялись концерты, посвященные 210-летию Бетховена и 170-летию Шопена (со вступительным словом о прозвучавших на этих вечерах произведениях и их исполнителях выступил организатор концертов – Т.Сеидов). Шопеновские сочинения были сыграны молодыми педагогами в программе, показанной 4 марта 1980 года. В концерте приняли участие А.Аскеров, Р.Ахундов, С.Бехбудова (баллады №№ 2, 3 и 4), Ф.Гаджиева (Скерцо № 2) и Н.Султанов (Полонез № 6 Ля-бемоль мажор). Сочинения Бетховена 17 декабря 1980 года исполнили Ф.Бадалбейли («Патетиче-

ская» соната), Р.Кулиев (Соната № 31 ор. 110 Ля-бемоль мажор), В.Гасанов («Аппассионата»), В.Мурадова со скрипачом профессором Азадом Алиевым («Крейцера» соната) и А.Аскеров со скрипачом С.Бабаевым (Скрипичная соната ор. 12 № 2).

В праздник музыки вылилось проведение 11 ноября 1977 года вечера в честь 60-летия со дня рождения Кара Караева и Джевдета Гаджиева, на котором прозвучали фортепианные произведения этих композиторов. В первом отделении были исполнены сочинения Д.Гаджиева в интерпретации Э.Сафаровой (Баллада и Соната), Т.Сеидов (Скерцо) и З.Адигезалзаде, представившего первое исполнение нового сочинения композитора – «Музыкальные картинки».

Второе отделение было посвящено фортепианному творчеству К.Караева. Э.Сафарова и Ф.Бадалбейли вдохновенно исполнили «Царскосельскую статую» и четвертую тетрадь прелюдий. Детские пьесы сыграла ученица 6-го класса музыкальной школы имени Бюль-Бюля Л.Мустафазаде (класс Э.Назировой).

Вступительным словом предварил каждое отделение концерта его организатор – Т.Сеидов, осветивший наиболее характерные особенности фортепианного творчества Д.Гаджиева и К.Караева и отметивший, в частности, что выступление в одном концерте с видными пианистами юной даровитой участницы явилось своеобразной демонстрацией творческой эстафеты исполнительских сил республики.

На вечере памяти К.Караева (в связи с 65-летием со дня рождения) состоялась премьера последнего сочинения композитора: 7 февраля 1983 года Намик Султанов с большим мастерством и безупречным вкусом сыграл сложнейшие 12 фортепианных фуг. С первым сообщением об этом сочинении на Всесоюзной научной конференции, проходившей в Баку в те же дни, выступил Т.Сеидов.

В настоящий смотр достижений азербайджанской пианистической школы превратились вечера памяти в честь выдающихся музыкантов Г.Г.Шароева (1970 и 1979), М.Р.Бреннера (1974 и 1977), К.К.Сафаралиевой (1987 и 1997), Р.И.Атакишиева (1995), Э.Ю.Сафаровой (1997).

Демонстрацией пути, который прошла азербайджанская фортепианная культура в определенной степени явились состоявшиеся 3 апреля 1980 и 17 февраля 1981 года два концерта-цикла «Фортепианные сонаты азербайджанских композиторов». На примере сонатного жанра в течение двух сезонов была дана панорама развития композиторского искусства Азербайджана и широко представлено наше исполнительство. Сонаты прозвучали в интерпретации пианистов различных поколений – от профессора до студентов: Э.Сафарова, Р.Кулиев, В.Мурадова, В.Гасанов, Ф.Ализаде, А.Алиева, Н.Султанов, С.Бехбудова, А.Магеррамова, Т.Сафаралиев, А.Маилова, А.Салаев,

Г.Аннагиева, С.Кафарова и др. Вступительное слово о сочинениях и их исполнителях на каждом концерте произнес организатор цикла – Т.Сеидов.

Существенную роль в развитии национального исполнительства призван сыграть плодотворный союз пианистов и симфонического оркестра. Событием общественного значения в культурной жизни Баку явилась организация в Большом зале консерватории в 1973 и 1974 годах цикла концертов симфонического оркестра Азгостелерадио под управлением Р.Мелик-Асланова. С этим симфоническим оркестром выступили Ф.Бадалбейли (Концерт Гершвина), З.Адигезалзаде (Концерт № 2 Листа), Р.Кулиев (Концерт № 4 Рахманинова), Гюльнар Садыхова (Концерт № 5 Прокофьева), А.Алескеров (Концерт № 1 Чайковского) и Д.Караев (Концерт Равеля для левой руки).

Интерес вызвали и содержательные клавирабенды Р.Кулиева, В.Гасанова, С.Ашумовой, С.Бехбудовой, Ф.Гаджиевой, А.Магеррамовой, Р.Касимова, Т.Шамсиева и др. Фортепианной музыке XX века посвящает свои выступления Д.Караев. В его репертуаре оба концерта для фортепиано с оркестром Равеля, Фортепианный концерт Ф.Караева (первое исполнение), «Остров радости» Дебюсси, пьесы Мессиана и собственные сочинения.

Примечательным как и в предыдущие годы явилось возникновение постоянно действующих камерных ансамблей. Среди них наибольшее число фортепианных дуэтов. С 1975 года в течение многих лет посвящает себя дуэтному исполнительству заслуженный педагог республики профессор А.Векилова. Её репертуар охватывает солидный и разнообразные по стилю произведения от западноевропейской и русской классики до современной музыки. С интересными программами выступал фортепианный дуэт З.Шафиевой и Н.Дадашлы, отличающийся высоким профессионализмом. 24 декабря 1977 года этот дуэт посвятил свой вечер современной зарубежной музыке (сонаты Пуленка, Стравинского, Хиндемита, Вариации Лютославского на тему Паганини). Ровно год спустя, 19 декабря 1978 года, Шафиева и Дадашлы дают тематический концерт из произведений Баха. Творчеству Рахманинова посвящают одно из своих выступлений С.Алиева (Корш) и Ю.Сабаев. Отметим также непродолжительные по времени, но привлекавшие к себе внимание и другие творческие содружества пианистов: М. и А. Абдуллаевы, Т.Бедирханов – Н.Дадашлы, С.Алиева – З.Шафиева, Т.Агаларова – С.Ширинова, Л.Топчубашева – В.Якубова, Т.Касимова – В.Алиева, И.Наджафалиева – Н.Цинамдзгваришвили, В.Мурадова – Л.Мамедалиева, Е.Ахундова – У.Гаджибекова и др.

Замечательным ансамблистом является профессор Эльмира Алиева – тонкий и чуткий концертмейстер, дипломант четырех закавказских конкурсов и всесоюзного конкурса виолончелистов. Будучи пропагандистом азербайджанской музыки, первой исполнительницей многих камерных произведений наци-

ональных авторов, Э.Алиева неизменно участвует на декадах азербайджанского искусства в Москве, на съездах и пленумах Союза композиторов Азербайджана. Выступала преимущественно с виолончелистами народным артистом Азербайджана профессором С.Алиевым и его учеником, ныне народным артистом республики профессором Э.Искендеровым.

Широкую концертную деятельность в республике и за рубежом вёл талантливый концертмейстер-аккомпаниатор народный артист Азербайджана, профессор Чингиз Садыхов. Долгие годы его творческая судьба была связана с выдающимися певцами Бюльбюлем, Рашидом Бейбутовым, Муслимом Магомаевым, Рауфом Атакишиевым, Лютфияром Имановым, Фидан и Хураман Касимовыми и многими другими «звёздами» вокального искусства. Обладая репертуаром широкого диапазона и длительным опытом концертмейстерской деятельности – Чингиз Садыхов, как правило, выступал без нот. Это обстоятельство придавало его искусству импровизационную свободу исполнения: сосредоточив своё внимание на ансамблевом музицировании, он каждый раз как бы заново творил, создавая вместе с солистом новую интерпретационную версию музыкального произведения.

Следует особо сказать и об ансамблевом музицировании Ф.Бадалбейли – его излюбленной сфере исполнительской деятельности. Еще в 1974 году он стал создателем и руководителем Ансамбля старинной музыки, в репертуар которого вошли камерно-инструментальные произведения Баха, Генделя, Телемана, Перголези и др. В последующие годы он также часто обращался к камерно-инструментальному музицированию. Но, безусловно, «венцом» ансамблевой карьеры Бадалбейли стали выступления со звездами оперной сцены. В 1982 году это был блистательный дуэт с народной артисткой СССР Б.Руденко. Три концертные программы, в которые вошли шедевры оперной и романсовой музыки XVIII – XX веков, были исполнены в различных городах Америки, Европы и Азии по маршруту следования теплохода «Максим Горький», позже повторены в Баку и Москве. Потом было творческое сотрудничество с выдающимся азербайджанским музыкантом Р.Атакишиевым – в 80-е годы в Баку, Москве, Ленинграде, Киеве в их исполнении прозвучала вокальная лирика русских композиторов. В последние годы Ф.Бадалбейли выступает со звездами азербайджанской оперы Ф. и Х.Касимовыми. И всюду критики отмечают удивительное, филигранное мастерство – не аккомпаниатора, а соавтора, сотворца исполняемых произведений. Заслуживает внимания и дуэты Ф.Бадалбейли со скрипачом А.Манафлы, виолончелистами Э.Искендеровым и Р.Абдуллаевым.

В формировании репертуара азербайджанских исполнителей необходимо отметить наличие двух традиционных в фортепианном исполнительстве линий – с одной стороны использование классических музыкальных произведений, с

другой – все более широкий поиск новых фортепианных сочинений. В последнем отношении особо следует сказать о талантливой пианистке и композиторе народной артистке республики, профессоре Фирангиз Ализаде, посвятившей свою концертную деятельность пропаганде современного искусства. Рядом с зарубежной музыкой в её программах неизменно звучат новинки молодых азербайджанских композиторов. Она является первой исполнительницей Второй сонаты Ф.Караева, Сонаты О.Фельзера, «Альбома для фортепиано» М.Кулиева, Прелюдии и фуги А.Дадашева, Вариаций Р.Рустамзаде и собственных сочинений – Сонаты и Концерта для фортепиано с оркестром.

С большим успехом выступила Ф.Ализаде в 1979 году в Малом зале имени М.И.Глинки Ленинградской филармонии с лауреатом международных курсов виолончелистом Иваном Монигетти. Их выступление открыло цикл абонементных концертов, посвященных музыке XX века. На этом вечере помимо сочинений А.Веберна, Я.Ксенакиса, С.Губайдулиной, Т.Маюдзуми прозвучал также «Габиль саягы» Ф.Ализаде для виолончели и фортепиано (сочинение вдохновлено искусством замечательного кяманчиста Габиля Алиева).

В 90-е годы в фортепианном исполнительстве усиливается интерес к современной музыке, появляется ряд исполнителей, «специализирующихся» в этой области музыкального искусства. Одним из стимулирующим этот процесс факторов, безусловно, явился цикл концертов двух бакинских фестивалей «Музыка XX века» имени Кара Караева предшествующего десятилетия. Фестивальные программы поражали разнообразием и обширностью: Стравинский, Мессиян, Лютославский, Шёнберг, Штокхаузен... Немало было известных имен современного исполнительского искусства – Ф.Бадалбейли, Х.Касимова, Ф.Ализаде, Л.Исакадзе, О.Крыса, И.Монигетти, Н.Сук, Г.Жислин. Фестивали, оставив заметный след в культурной жизни республики, вовлекли в свою орбиту новых исполнителей современной музыки. Среди них, прежде всего, нужно назвать заслуженную артистку республики Рену Рзаеву и лауреата международного конкурса Гюльнару Сафарову. Они представили публике ряд клавирабендов, состоящих из сочинений различных стилей и направлений современного авангарда.

Современная исполнительская действительность – по мнению петербургского музыковеда и пианиста Л.Гаккеля, – отмечена рождением новых специфически современных ингредиентов личности исполнителя: организатора, режиссера компоновки концертных программ. Еще в 70-е годы подобную режиссерскую работу предвосхитил Ф.Бадалбейли в драматургическом решении интерпретации четвертой тетради цикла прелюдий К.Караева. В его исполнении с согласия композитора отдельные пьесы следуют без перерыва. Задерживая последний звук каждой предыдущей прелюдии, пианист как бы настраивает слу-

шателя на музыкальную волну последующей. Тем самым достигается непрерывность чередования пьес, эффект сквозного действия. Индивидуален подход Бадалбейли и к исполнению Фортепианного концерта Вагифа Мустафазаде. Пианист, включая в произведение собственную сольную импровизацию, тем самым возрождает старинные исполнительские традиции классического концерта, которые в данном случае имеют связь с корнями импровизационного по своей сути народно-инструментального искусства.

Синтез различных творческих тенденций, органичного «совмещения несовместимого» характеризует исполнительский стиль пианистки и композитора Ф.Ализаде. В её искусстве в специфической форме отразились динамические, новаторские элементы современной исполнительской культуры. Драматургия её концертных программ (80 – 90-е гг.), составленных из произведений разных стилей и направлений современной музыки (Р.Щедрин, Дж.Кейдж, Дж.Крамб и др.), развивалась в едином потоке непрерывного музицирования, соединенного специально написанными Ф.Ализаде интермедиями. Нестандартной формой построения привлекли к себе внимание и концерты Р.Рзаевой «Круг К.Караева» (1996) и «Музыка в стихах» (1997). Своеобразен синтез музыки и слова в концертной программе 1989 года пианистки А.Магеррамовой и актрисы Л.Духовной, посвященной поэзии А.Ахматовой. Пианистке удалось найти поэтическому слову адекватный музыкальный эквивалент в творчестве Баха, Шумана и К.Караева. Тяга к театрализованности в исполнительском искусстве особенно наглядно проявилась в выступлениях Г.Сафаровой 2000 года на сцене (!)... Театра оперы и балета, где в одноактном балетном спектакле «Белые и черные» на музыку Х.Мирзазаде вместо оркестра в качестве сопровождения в её талантливой интерпретации прозвучал одноименный фортепианный цикл композитора.

#### **4.4. Отличительные черты современного фортепианно-исполнительского искусства**

В истории исполнительской культуры Азербайджана 70 – 90-е годы отмечены значительными творческими достижениями пианистов. Если предыдущие годы в истории национального пианизма были периодом накопления потенциала, то 70 – 90-е годы явились временем реализации. В эти годы с успехом звучат фортепианные сочинения азербайджанских композиторов за рубежом, расширяется география гастролей представителей исполнительского искусства республики. Рассматриваемый период характеризуется также многообразием форм концертной деятельности пианистов – от сольного и камерно-

ансамблевого исполнительства до участия в программах симфонического оркестра.

Вершинные достижения этого времени связаны с искусством выдающегося пианиста современности Фархада Бадалбейли, чья многогранная творческая – исполнительская, педагогическая и музыкально-общественная – деятельность сыграла особую роль в развитии азербайджанского пианизма и, далеко перешагнув границы своей страны, способствовала его международному признанию.

В развитии фортепианного искусства Азербайджана значительная роль принадлежит видным пианистам Э.Сафаровой, Р.Кулиеву, О.Абаскулиеву, З.Адигезалзаде и многим другим музыкантам, достигшим в своей профессии высокого уровня профессионализма и поднявшим национальный пианизм на новую, более высокую ступень развития.

Динамичному росту исполнительских сил, как и в предыдущий период, способствовали различного рода конкурсы, на которых в геометрической прогрессии множится количество побед, одержанных азербайджанскими пианистами. Получили большое распространение республиканские конкурсы, посвященные творчеству азербайджанских композиторов, в частности конкурс на лучшее исполнение фортепианных прелюдий К.Караева (в связи с 60-летием композитора). Ряд новых имен молодых пианистов выдвинули и закавказские конкурсы. Наиболее наглядным показателем зрелости национальной фортепианно-исполнительской школы явилось появление целой плеяды пианистов – лауреатов международных конкурсов (В.Расулова, Э.Зейналова, В.Гасанов, Р.Касимов, Б.Гуслицер, Ф.Адигезалзаде, С.Ашумова, Л.Мустафазаде, Г.Сафарова).

В 70 – 90-е годы значительно расширяется сфера концертной деятельности, в которой все большее место занимают тематические программы, в одних случаях посвященные фортепианному творчеству того или иного композитора (Бах, Бетховен, Шопен, Шуман, Лист, Прокофьев, Шостакович, К.Караев, Д.Гаджиев), в других – определенному стилистическому направлению (музыкальный импрессионизм, композиторы нововенской школы и их последователи). Отметим особо ряд концертных циклов, посвященных различным жанрам азербайджанского фортепианного творчества. Среди них выделяется своим масштабом растянувшийся на два сезона цикл «Фортепианные сонаты азербайджанских композиторов». Сонаты прозвучали в исполнении пианистов различных поколений. На примере сонатного жанра в этом цикле было широко представлено композиторское и фортепианно-исполнительское творчество Азербайджана.

В формировании репертуара исполнителей с одной стороны отмечается традиционное использование классических музыкальных произведений, а с другой – все более широкое привлечение новых фортепианных сочинений.

Важнейшим стимулом для развития творчества композиторов является возможность услышать свои сочинения в концертном исполнении. Азербайджанские композиторы имеют такую возможность – многие пианисты постоянно пополняют свой репертуар новыми произведениями соотечественников. Этим в значительной степени объясняется интенсивность фортепианного творчества композиторов республики в рассматриваемый период.

Фортепианное исполнительство Азербайджана поднялось на высокий уровень профессионального мастерства, ему свойственны безупречное чувство стиля, глубокая содержательность интерпретаций, естественность творческого высказывания. Одной из отличительных черт пианистов нового поколения является усиление интеллектуализма, являющегося доминантой современного исполнительства вообще, психологическая углубленность в подходе к интерпретации произведений.

Интеллектуализация исполнительства, выдвигая на первый план задачу объективного воплощения замысла композитора, не исключает при этом выявления личного отношения исполнителя к данному произведению. Объективизм такого рода стал характерной приметой современного музыкального искусства, наблюдающейся даже в интерпретационных решениях произведений композиторов-романтиков.

Роль объективного и субъективного начала в азербайджанском пианизме наиболее наглядна при подробном анализе исполнительского творчества Ф.Бадалбейли и З.Адигезалзаде. Если Адигезалзаде привлекает симпатии слушателей логичной простотой художественных замыслов, уравновешенностью и непредвзятостью игровой манеры, гармоничностью пианистического «почерка», то у Бадалбейли проявляется богатство творческой фантазии, артистический размах. Ему ближе всего музыка, полная романтической приподнятости, мятежных борений и страстей, задушевной поэтичности.

«Пульс современности», умение интерпретировать классику и романтику сквозь призму современности характеризует педагогическое и исполнительское творчество Э.Сафаровой, Р.Кулиева, О.Абаскулиева, Н.Султанова и других пианистов.

Таким образом, важной вехой в истории развития азербайджанского фортепианного искусства являются 70 – 90-е годы. Если ранее азербайджанское фортепианно-исполнительское искусство находилось в тени успехов композиторской школы, то ныне оно играет равнозначную роль в системе общенациональной музыкальной культуры. Эти годы можно назвать периодом зрелости и

укрепления авторитета национального пианизма. Немалая заслуга в его достижениях принадлежит сформировавшейся фортепианно-педагогической школе, перенявшей и развившей на национальной почве прогрессивные традиции современного пианизма. В их основе – задача воспитания целостного музыканта-исполнителя, обладающего не только высоким профессионализмом, но и умеющим критически разбираться в разнообразных явлениях музыкального искусства, ориентироваться в бурном и противоречивом потоке современной художественной жизни.

В 70 – 90-е годы значительно расширяется сфера приложения педагогического искусства азербайджанских пианистов. Это и регулярные консультации педагогами консерватории средних специальных учебных заведений, и шефская работа в детских музыкальных школах, и система стажировки педагогов музыкальных техникумов в музыкальном вузе (в 90-е годы для этой цели открывается факультет повышения квалификации).

Для различных звеньев музыкального обучения (школа – училище – вуз) издаются программы на основе фортепианных сочинений азербайджанских композиторов, выпускаются методические рекомендации к изучению и исполнению азербайджанской фортепианной музыки. Тесной связи теории с практикой исполнительства способствовал совершенно новый, ранее нигде не применявшийся, вид исполнительской деятельности – научно-исполнительские конференции и конкурсы, основанные на едином принципе толкования произведения – исполнения и теоретического анализа. В эти годы интенсивно развивается и просветительская работа азербайджанских пианистов. Популяризации творчества азербайджанских композиторов и национальной исполнительской школы способствуют поездки концертных бригад в районы республики, выступления пианистов в совместных программах в рамках культурных связей с другими республиками, участие в съездах и пленумах Союза композиторов СССР и Азербайджана.

Весь этот многоплановый спектр, включающий концертную, педагогическую, научно-методическую и просветительскую работу, и составляет содержание повседневного труда азербайджанских пианистов, деятельность которых и выдвинула фортепианную культуру Азербайджана на передовые рубежи современного художественного творчества. Достижения азербайджанских пианистов в эти годы приумножаются, что является лучшим доказательством жизнеспособности принципов национального пианизма, его нацеленности в будущее.

**У ГЛАВА.**  
**АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА**  
**70 – 90-х ГОДОВ. НОВЫЕ ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ**

В последние три десятилетия минувшего столетия композиторами Азербайджана создано множество фортепианных сочинений, к фортепианному творчеству обращаются в той или иной мере все композиторы. Их творчество, как и ранее, развивается в тесном взаимодействии с исполнительской культурой республики.

В современной фортепианной музыке на новом уровне синтезируются стилистические и технические композиторские новации с основными закономерностями национального музыкального мышления. Слияние фольклорных компонентов с приемами алеаторики, сонористики, усложненной ладогармонической базой, полифонией, широко используемой как в классических рамках, так и модифицируемой в стиле, характерной для современной композиторской практики, все это, безусловно, оказывает содействие истинному обновлению фортепианной музыки азербайджанских композиторов.

Менее стандартной стала композиторская сторона произведений, значительно расширяется и тематическое содержание фортепианной музыки. Соответственно расширению образной палитры музыки заметно модифицируется в рассматриваемый период музыкальный тематизм сочинений, становится более обширной жанровая сфера, появляются новые жанровые разновидности: эскизы, фрески, мимолетности, настроения и т.д. Фортепианная музыка активно включилась в процесс взаимовлияния жанров, это подтверждается появлением жанровых гибридов: концерт-симфония, поэма-токатта, вариалюдии. Протяжные, «бесконечные мелодии», основанные на принципе «вариантного» прорастания, сосуществуют с лаконичными темами-тезисами, создающими эмоциональный настрой произведения и несущими функцию строительной единицы всей интонационно-ритмической системы.

В развитии фортепианной музыки заметно расслоение на две основные стилевые тенденции. Первая из них несет на себе явное влияние барочного искусства, которое влечет за собой интеллектуализацию музыкального содержания, вторая тяготеет к реалиям романтизма, подразумевающим раскрытие многогранного внутреннего мира современного человека. В конкретных сочинениях подчас заметно преобладание одной из тенденций: К.Караеву, Х.Мирзазаде, Ф.Караеву, И.Гаджибекову ближе в их сочинениях барочная линия, а А.Меликов, В.Адигезалов, С.Ибрагимова, Ф.Ализаде тяготеют, скорее, к романтизации музыкальных образов. Предпочтение каждой из вышеназванных тенденций нашло выражение в формировании соответствующих фортепианных

стилей: так называемого неоклассического реально-беспедального и позднеромантического иллюзорно-педального пианизма (терминология Л.Гаккеля). Нередки и примеры стилистического синтеза, признаком которого являются гибридные разновидности пианизма, в немалой степени обусловленные народными основами творческой манеры того или иного композитора.

### 5.1. Пьесы и циклы миниатюр

70 – 90-е годы в области малых форм продолжают линию развития, наметившуюся в предыдущее десятилетие. Появляется ряд сочинений, созвучных духу времени, развивающих современные стилистические приемы, отражающих настроения композиторской молодежи этих лет. В 70-е годы с новой силой вспыхивает в азербайджанской музыке неоклассическая тенденция, возникшая в первой половине XX века. При этом питательной средой становятся не только традиции Кара Караева, через творчество которого азербайджанская музыка оказывается связанной со многими ведущими композиторскими школами (в частности, Стравинского, Бартока, Хиндемита, Прокофьева, Шостаковича), но и опора на весь предшествующий опыт современной и классической музыки, приводящий к новому восприятию любого стиля «как системы средств» [114, 173].

Развитие неоклассицизма непосредственно связано и с усилением интереса к старинной музыке, в частности к искусству барокко и раннего классицизма, и вместе с тем с потребностью композиторов выражать мысли более простыми и экономными средствами.

Не меньшую роль в расширении зоны распространения неоклассицизма сыграл и исполнительский процесс. В республике все чаще появляются солисты и камерные коллективы, специализирующиеся на исполнении старинной и современной музыки.

Трёхчастная сюита Исмаила Гаджибекова «Эскизы в духе Ватто» (1972, первый исполнитель Фархад Бадалбейли) – является оригинальной страницей в стиле не просто неоклассицизма, а, скорее всего стилизацией в духе эпохи барокко, когда настал подлинный расцвет клавесинной музыки. Вот почему фактура всех пьес сюиты откровенно клавесинная, и даже вкрапление широких скачков воспринимается как техническая транскрипция двухмануального текста оригинального инструмента того периода. Название цикла оправдано стилистикой его музыкального наполнения. Подражая известному французскому художнику конца XVII – начала XVIII века в манере отображения художественных образов, И.Гаджибеков максимально приблизил звучание пьес цикла музыке того же периода. Он вносит те же черты ироничности, порой грусти,

специфической жанровости, которые были характерны для полотен знаменитого художника.

Первая пьеса называется Соната in E. По существу, это лишь предтеча классической сонаты, которая знакома нам по сонатам Скарлатти. Практически это монотемное сочинение, построенное исключительно на тональном контрасте, а также по законам формообразования этих прообразов современной сонаты. Характер темы, ее моторность, постоянное движение, вызвали к жизни наполненность звучания доклассического типа сонатной формы, активность ее тематического развития.

Вторая пьеса – Менуэт – представляет собой стилизацию в духе баховского полифонического менуэта. При этом ясно прослеживается строгое четырехголосие, обрастающее во второй половине пьесы дополнительными подголосками, дублированием на различные интервалы, что приводит в конечном итоге к появлению трехстрочной записи, выявляющей основные линии тематического развития. В музыке Менуэта меньше всего от танцевального жанра. Очевидно, целью автора было создать общую атмосферу определенного стилистического направления, а не создавать менуэт *alla* Бах.

Заключительная пьеса цикла носит название Рондолетто, т.е. опять-таки это стилизация классицистского рондо. К тому же это многочастная разновидность рондо, в которую привносится полиметрия, приближающая звучание к импровизационной манере. Тематизм Рондолетто, несомненно, связан с многокуплетным Рондо клавесинистов, у которых зачастую моторный характер звучания темы определял специфику межрефренных эпизодов. При этом тональный контраст, как правило, отходил на второй план.

Это сочинение можно считать одним из примеров увлечения современных композиторов стилистикой раннего и развитого классицизма в музыке XVII – XVIII веков.

Неоклассические искания мы наблюдаем и в вариационных циклах Э.Дадашевой, Э.Мамедова и С.Фараджева.

В Вариациях Эльнары Дадашевой (1971) представлен синтез современных средств выразительности, основанный на народно-песенных интонациях. Сама тема включает своеобразный хорал, своими секундовыми комплексами напоминающий ашыгские гармонии народных инструменталистов. Общая структура темы тоже нестандартна: внешне это трехчастная репризная форма с усеченной репризой и серединой, резко контрастной по тональному плану и стилистике (бассо остинато). Вариации воспринимаются как открытые, тонально незавершенные. Да и исключение внутривариационного контраста фактически компенсируется межвариационным. Следование драматургии образов на пути внутрициклического развития определяется сменой фактуры, темпа, а за-

тем и тональности. В целом этот цикл можно охарактеризовать как строго-свободный, сочетающий в себе черты классического видения формы вариаций и современного тонально-фактурного развития темы.

Большая доля индивидуальности, стремление внести свою личностную лепту в процесс развития современной азербайджанской профессиональной музыки отличает и творчество Эльнара Мамедова. При первом же знакомстве с музыкой его Вариаций, написанных в 1976 году, в период обучения в классе К.Караева, обращает на себя внимание строгость звучания темы, приближенность к барочному хоралу с ясно выделенной мелодией и сопровождением. При явно неоклассицистских тенденциях в формообразовании и фактуре несомненным остается влияние современного музыкального языка, выражающееся в свободно-атональной трактовке гармонических комплексов.

Вариационный цикл Сардара Фараджева (1978) представляет собой конгломерат классических и современных средств вариантной трансформации исходного тематического материала. Цикл содержит тему и девять вариаций, построенных по принципу драматургического контраста. От классических образцов в этой серии сохранен основной тип фактурного и интонационного развития. Во всем остальном это абсолютно свободные, ничем не регламентированные варианты тематические преобразования. Сама тема представляет собой весьма выразительную мелодию, развивающуюся в стиле свободной атональности, слегка поддерживаемую довольно скромным аккомпанементом с опорой на метрически сильные доли. Такой принцип изложения тематического материала свойствен классическим вариациям, однако в данном случае автор наполняет эту «форму» вполне современным звучанием.

Цикл отличает богатство образного содержания. Здесь и страстный порыв в третьей вариации, и философское размышление четвертой и пятой вариаций, написанных в алеаторической манере без конкретной метрической и ритмической определенности, и колыбельная в шестой, и аскетический мужской хор средневекового собора в седьмой. Заключительная девятая вариация завершает предыдущее развитие, соединяя в себе черты философского погружения, размышления и светлую лирику человеческих чувств. Автор стремится подвести итог, поставить логическую точку предшествующим коллизиям в трансформации образа, но вместо этого происходит растворение, исчезновение, а точнее прекращение действия какими-то посторонними силами. Этому находят и соответствующие выразительные средства: после четкой тактировки всей вариации – алеаторически неконкретная кода как бы рассыпается в окружающей среде.

В 80-е годы композиторы получили новый творческий импульс, который был вызван последним сочинением Кара Караева – 12 фуг для фортепиано.

Фортепианное наследие Кара Караева по своему объему не столь велико, сколь симфоническое и тем более музыка для театра и кино. Однако музыка Караева для фортепиано весьма разнообразна по жанрам, она даже наводит на мысль о своего рода принципе «жанровой неповторности». В самом деле, перечень фортепианных сочинений композитора открывается своеобразной музыкальной картиной «Царскосельская статуя». Позднее К.Караев обращается к фортепиано уже в жанре сонатно-циклического сочинения: пишется Сонатина в трех частях. Далее следуют детские пьесы: потом цикл из 24-х прелюдий, и так далее. Композитор постоянно и планомерно охватывал все новые и новые фортепианные жанры, как правило, не возвращаясь к ним впоследствии, – в то время как к жанрам симфонии, балета и кантаты и он обращался неоднократно.

12 фуг (1981, первый исполнитель Намик Султанов) – есть результат «вторжения» в еще одну область, которую композитор ранее затронул лишь косвенно.

Традиция клавирных полифонических циклов насчитывает чуть ли не три столетия. Начиная эту тему, прежде всего, обращаются, конечно, к двум грандиозным циклам И.С.Баха – к «Хорошо темперированному клавиру», в котором впервые в европейской музыке были продемонстрированы художественные возможности всех разновысотных мажорных и минорных тональностей именно в жанре прелюдии с фугой. Два советских композитора – Дмитрий Шостакович и Родион Щедрин – отважились на создание циклов такого рода: у них тоже по 24 прелюдии фуги. Цикл Кара Караева, однако, насчитывает лишь 12 фуг, и это напоминает о другом сочинении нашего столетия – о полифоническом цикле Пауля Хиндемита «Ludus tonalis» (1942). Для этого автора тональность определялась только высотой тоники и объединяла в себе мажор и минор, так что разных тональностей оказывалось у него только 12. На первый взгляд, между этим циклом и 12 фугами К.Караева заметны важные общие черты: одинаковое количество фуг, очень свободная трактовка тональности и оттого отсутствие ключевых знаков – хотя каждая fuga имеет свою высотную позицию (Кара Караев, правда, в этом отношении чувствует себя еще более свободно, чем Хиндемит, и завершает большинство фуг не той тоникой, которую можно было бы предсказать по первому проведению темы).

Тем не менее, обнаруживаются и существенные отличия 12 фуг от «Ludus tonalis». Прежде всего, это отказ К.Караева от сопоставления полифонии с гомофонией. У Хиндемита цикл открывается Прелюдией, завершается ее зеркальным отражением – Постлюдией, а между фугами всякий раз звучат Интерлюдии, которые, кстати, осуществляют модуляцию в тональность очередной фуги. Караев же написал чисто полифонический цикл, в котором кроме фуг нет ничего. Но, пожалуй, гораздо интереснее другое: цикл Кара Караева представ-

ляет собой несколько масштабные, настолько же и своеобразные вариации – поскольку все фуги написаны на одну и ту же тему, точнее на разнообразные (разножанровые и разнохарактерные) варианты одной темы. Таким образом, перед нами цикл монотематический. А это обстоятельство сразу же заставляет вспомнить последние сочинения И.С.Баха – «Музыкальное приношение» (1747) и «Искусство фуги» (1749-1750); как известно, последнюю фугу этого монументального цикла композитор завершить не успел. В «Музыкальном приношении» ряд полифонических пьес – ричеркар, разные каноны, каноническая фуга. Все они написаны на одну тему, которую Баху предложил король Фридрих Второй. В «Искусстве фуги» содержится 18 образцов этой формы и все они опять-таки написаны на одну тему (кстати сказать, во многом сходную с темой Фридриха).

Можно предположить, что, прекрасно зная художественные результаты развития традиции, заложенной «Хорошо темперированным клавиром» (в циклах Шостаковича, Щедрина), К.Караев решил обратиться к другой баховской традиции, которая позволила бы создать произведение, отличающееся, прежде всего своей цельностью, своим единством, обеспеченным опорой на общую для всех фуг тему, своего рода лейттему.

Удивительно многообразные трансформации лейттемы, связанные с огромным жанровым и образным богатством караевских фуг, вызывают в памяти еще одно замечательное сочинение – «Карнавал» Шумана, в котором предельно лаконичный исходный тематический материал («Сфинксы») послужил основой для создания целой вереницы красочных и контрастных друг другу зарисовок. Наконец, если далее говорить об истоках 12 фуг Кара Караева, нельзя сразу же не отметить их национальной характерности, выраженной не демонстративно, не плакатно, но – последовательно, органично, строго и сдержанно, как то и подобает серьезной и глубокой камерной музыке высочайшего мастерства и безупречного вкуса.

Уже в начальных звуках лейттемы, в той ее части, которая служит темой первой фуги удивительно сочетание буквально обнаруженной конструктивности, строгой симметричности и – фольклорной ладовой основы.

Четыре звука, очерчивающие тоническое трезвучие ля минора с задержанием к квинтовому тону, образуют последовательность малой терции и чистой кварты вверх, а затем малой секунды вниз. Далее идут те же интервалы, только в обратном порядке: за нисходящей малой секундой следуют восходящие кварта и терция, – налицо полная зеркальная симметрия. Но не менее интересно другое: звукоряд темы, включающий в себя две увеличенных секунды (*до* – *ре-диез* и *фа* – *соль-диез*) есть не что иное, как традиционный азербайджанский лад чаргах от тоники *ми*.

Так уже в основном тематическом зерне цикла Кара Караев естественно, органично синтезирует свойства европейской профессиональной и азербайджанской народной музыки (подробнее о теме будет сказано несколько позже).

Попытаемся охарактеризовать цикл в целом – как со стороны его собственно музыкальных свойств, так и со стороны исполнительских проблем (а эти стороны, разумеется, неразрывно связаны), затем остановимся на некоторых особенностях отдельных фуг.

Из 12 фуг более половины – трехголосные, и это полностью отвечает как нашим представлениям о прозрачной, «графичной» манере письма Кара Караева в поздний период его творчества, так и наиболее успешному решению задачи доступности музыки – и исполнителю, и слушателю. Но к трехголосию композитор приходит не сразу, он словно «отыскивает» его. Начальная fuga написана на 4 голоса, следующая – всего лишь на 2. И только в третьей как бы обретается «золотая середина», которая и становится основным «уровнем» цикла. Из десяти фуг (с III по XII) ни одна не снизит этого уровня, а три превысивших его будут очень расчетливо распределены: VI и VIII четырехголосны, X – пятиголосная, две последние утверждают трехголосие как основной тип изложения.

По масштабу фуги сравнительно невелики. Если ориентироваться на обозначения метронома, то средняя протяженность фуги получится около трех минут. Однако средняя величина выводится из достаточно разных величин: VIII fuga, например, длится около 4-х минут, а VI – самая большая – даже 4,5. Зато окружены эти фуги самыми короткими: V и VII длятся менее двух минут, а IX – кратчайшая – не занимает и полутора минут.

Не менее разнообразно и строение фуг. Среди них есть фуги вполне привычного вида: экспозиция, за нею срединная (развивающая) часть и – репризная (заключительная). Все три примерно равновелики и равнозначны – таковы I и II, V и XII фуги. III fuga и третья от конца (X) напоминает фугетты и отличаются тем, что вторая и третья части в них значительно уступают экспозиции, которая занимает половину времени. Это напоминает старинную сонату, в которой экспозиции отвечает разработка-реприза. Впечатление двухчастности оставляют и IX и XI фуги, но по другой причине: в них достаточно развернутые разработки фактически сливаются с краткими репризами, и хотя при этом вторая часть значительно превышает экспозиционную, но все же воспринимается как одна. Главная причина – в краткости репризного заключения, которое напоминает скорее коду, чем репризу. Но вот в IV фуге после огромной разработки, превышающей экспозицию и репризу, вместе взятые, тем не менее, дается самостоятельная и весьма значительная реприза.

Отдельного разговора заслуживает VIII fuga, в которой экспозиция, середина и реприза образуют ряд постепенно уменьшающихся частей, но затем воз-

никает вторая разработка и вторая реприза, причем каждая часть больше предыдущей. Складывается оригинальная форма с пропорциями 22-17-7-11-25 (число тактов). Здесь по-своему преломилось типичное для Кара Караева стремление к симметрии, к уравновешенности. И, конечно, особый интерес представляют собой X и XII фуги, выполненные как двойные, – хотя роль второй темы в них выполняют варианты все той же, единственной для всего цикла лейттемы.

Несколько слов о полифонических приемах развития в 12 фугах Кара Караева. В этом сочинении композитор выступает как мастер-полифонист высочайшего класса. Он использует разнообразные, в том числе сложнейшие приемы полифонической техники, достигая при этом такой естественности и такой выразительности, которая, казалось бы, совершенно несовместима с решением столь сложных чисто технических задач. Композитор использует различные преобразования темы – она звучит в прямом движении и в обращении, в возвратном движении («ракоход») и в разнообразных ритмических вариантах – в увеличении, уменьшении, «выпрямляясь» до равномерности (как во II и X фугах, во вторых темах X и XII фуг) или «обостряясь» пунктирным ритмом (V фуга).

Нет, вероятно, ни одного вида сложного контрапункта, которым не воспользовался бы композитор. Самые разные интервалы вертикальных перемещений и различные горизонтальные сдвиги имеются в фугах. Широко использованы стретты, в которых совершенно неожиданно меняется время и интервал вступления голосов, – и это освобождает прием от обычной стандартности и предопределенности. Интересно, что стретты в фугах Кара Караева строятся не только на основном виде темы (фуги X, III, IV и ряд других), но и на обращении темы (в той же IV) и даже на ракоходном ее движении (фуги IX, XII).

Особый вопрос, который возникает, когда знакомишься с 12 фугами Кара Караева, это вопрос о тональности. Тут снова надо вернуться к разговору о теме. В семизвучной теме I фуги (о ней уже говорилось) обращает на себя внимание звуковая неповторность. В последующих тактах фуги находим продолжение: к семизвучной последовательности прибавляется еще пять новых звуков – нисходящее движение по тонам мажорного трезвучия, окруженное верхними вводными тонами к его квинте и приме. Возникает полный 12-звуковой ряд, включающий все ступени темперированной системы.

Таким образом, говорить о тональности темы можно только условно, имея в виду, например, высотную позицию первых четырех звуков. При таком подходе тональность I фуги можно определить как ля минор, II – си-бемоль минор, III – си минор, IV – до минор. Как видно, идет восхождение по полутонам, и это очень напоминает «Хорошо темперированный клавир». Но в V фуге

эта закономерность нарушается, композитор применяет новый прием: он начинает тему данной фуги с возвратного движения начального хода лейттемы: вместо *ля-до-фа-ми* здесь слышим *ми-фа-до-ля*.

А затем дается лейттема от *си* – как она шла в III фуге. Начало V фуги создает ясное ощущение Фа мажора, тогда как лейттема проходит, условно говоря, в *си* миноре. Подобным образом строит композитор и тему IX фуги: он начинает ее ракоходным обращением заключительного пятизвучия из полного ряда (сравните: *g-gis-e-cis-c* и *d-cis-ais-fis-g*), а потом уж от звука *dis* лейттема идет в прямом движении. Но слух уже настроен на до-диез минор, и ре-диез-минорное начало ряда можно только увидеть в нотах, но не услышать реально. Таким образом, в V и IX фугах высотная позиция лейттемы уже не совпадает с даже условно определяемой тональностью фуги.

То же явление и в двух центральных фугах, которые построены на обращении лейттемы. От этого в VI фуге поначалу ясно слышен Соль мажор. Можно было бы ожидать Ля-бемоль мажор в VII, но – композитор долго обыгрывает три начальных звука, и тем самым создает окраску до минора. А мажорной можно будет назвать еще только одну фугу в цикле – это будет заключительная фуга, тема которой представляет ракоход полной лейттемы. Тем самым VI и XII фуги оказываются ладово-контрастными по отношению к остальным, каждая из них – как мажорный аккорд минорного сочинения – завершает «свой» минорный полуцикл, и это еще одна примета строгой организованности всего сочинения – его четкое деление на две половины.

Сочинение представляет собой целостный цикл, в котором ясно продумана логика движения на каждом этапе, в котором каждая часть отвечает целому, выполняет в нем свою функцию, а целое является не простой суммой, но результатом сложного взаимодействия частей, результатом общего развития. Вот почему желательно исполнение Двенадцати фуг целиком (это примерно отделение концерта). Тем не менее, вполне правомерно, конечно, исполнять и отдельные фуги, и их «малые циклы» – по две, три, может быть, четыре, – поскольку каждая из них есть содержательное и оформленное, вполне завершенное произведение.

12 фуг для фортепиано К.Караева ставят перед исполнителем целый ряд своеобразных, специфических задач. Первая из них – найти характер исполняемой фуги. Эта задача в ряде случаев может иметь несколько равно убедительных решений. В самом деле, композитор указывает только темп по метроному и только наиболее существенные моменты динамики. А придать музыке более лирический или более эпический характер, подчеркнуть кантиленность или танцевальность, сделать изложение более значительным или более легким, выделить тот или иной голос – это уже доверено инициативе исполнителя.

В связи с особенностями самого сочинения, при исполнении фуг Кара Караева особое значение приобретает тембровая индивидуализация голосов. Будучи построено на одной теме, которая появляется в очень разнообразных вариантах, произведение предъявляет к исполнителю требование донести эту особенность до аудитории, сделать слышимой и саму тему, и всю богатейшую гамму ее преобразований как внутри каждой фуги, так и в цикле в целом (последнее – особенно сложно, но и необычайно интересно!).

Наконец, нужно сказать о чисто технических сложностях, не раз возникающих в фугах К.Караева, и тут уместно остановиться хотя бы вкратце на отдельных фугах. Уже в I фуге исполнитель встретится с аппликатурными сложностями – в связи с тем, что широкие интервалы темы и противосложений приводят к тому, что голоса то растекаются по всей клавиатуре, звуча одновременно в разных регистрах (а рук – только две!), то, напротив, тесно сгущаются в узком диапазоне, буквально толкая друг друга.

Фуга II, своим оживленным движением, непрерывными шестнадцатыми и двухголосием естественно напоминая баховскую ми-минорную из I тома «Хорошо темперированного клавира», предъявляет требования, прежде всего к мелкой пальцевой технике («brilliantе» – пишет композитор). Острые, как бы укалывающие акценты на второй и третьей долях в начале темы и ее повторений доставят пианисту дополнительные сложности.

Но, пожалуй, еще более сложная работа над штрихами предстоит в III фуге, носящей иронический (а возможно и саркастический) характер. Сохранить в многоголосии все богатство выразительности острого ритмического рисунка в сочетании с разными и причудливо чередующимися штрихами будет далеко не просто.

IV фуга необыкновенно лирична – это мягкий, грациозный и женственный танец. Трудности будут преследовать исполнителя и в его стремлении к певучести при мелодии, расчлененной паузами, при широком разбросе голосов; и в «выведении» то перекрещивающихся, то «разлетающихся» голосов; и, наконец, в динамической организации кульминации, которая должна быть полнозвучной, насыщенной, но при этом не противоречить общему характеру фуги.

Энергичная, устремленная V фуга ставит перед исполнителем крайне сложные технические задачи и аппликатурного и ритмического плана. Во многих местах двум рукам крайне сложно «угнаться» за тремя голосами; а при этом необходимо еще совместить безупречную равномерность триолей с «железной» чеканностью пунктирного ритма.

VI фуга сложна не столько технически, сколько необходимостью охвата больших масштабов и насыщения их содержательными «событиями». Здесь как

мало где еще требуется активная «мелодическая работа»: голоса должны выразительно и разнообразно петь, донося до слушателя всю интонационную содержательность этого «полуфинала» цикла.

На примере первой половины цикла видно, сколь различные требования ставит это сочинение перед исполнителем. Несомненно, что преодоление исполнительских трудностей будет вознаграждено не только удовлетворением самого пианиста, но и благодарностью слушателя, которому откроется еще одна грань бесценного для нас всех творчества Кара Караева.

Все сказанное позволяет заключить, что 12 фуг Кара Караева – сочинение уникальное не только для композитора и даже не только для республики. Этот богатейший в своем музыкальном содержании и мастерски выполненный полифонический цикл – исключительный вклад в фортепианную литературу.

Интересным полифоническим экспериментом представляется Фуга Фарханга Гусейнова – одно из интересных явлений его творчества. Это достаточно оригинальное сочинение отличается звучанием, подобным струнным, с ярко выраженной импровизационностью не только на интермедийных участках фуги, но и в самой теме. Другой, не менее важной, особенностью фуги является тематическая работа уже на территории экспозиции, что заменяет классические тонико-доминантовые отношения темы и ответа.

Рассматривая линейность развития голосов фуги, четко прослеживается ее двухголосная природа. Очевидно, автор ограничивается подобным количеством голосов, учитывая достаточно широкий диапазон самой темы, что также продиктовано чисто исполнительскими возможностями пианиста.

В основе фуги яркая, активная тема, занимающая по диапазону уменьшенную дециму, которая вырисовывается почти в самом начале звучания и заполняется постепенным импровизационным подъемом снизу вверх.

Ответ теме звучит не в доминантовой тональности, а в виде зеркального отражения в основной тональности. Подобное формирование ответа, пожалуй, конкретнее всего отражает саму суть названия вторичного звучания темы. Важно и то, что противосложение остается удержанным на протяжении всей пьесы, причем прямое проведение темы сопровождается зеркальным звучанием противосложения, и наоборот. Подобная тематическая стабильность позволяет ощутить единый стержень всей фуги.

Полифонические импровизации остаются аналогичными и в разработке. Кульминационной вершиной ее является стреттное проведение зеркальных тем на pp. Своеобразная предваряющая кульминация на fff за четыре такта до стретты остается сонорным фоном для фактической тематической кульминации.

Выразительный речитатив разграничивает разработку и репризу, которая начинается также классическим приемом: звучит стретта, где сочетаются темы в прямом и зеркальном звучании в основной тональности. Завершающая фуга кода представляет собой многослойный, широкомасштабный по звучанию комплекс, охватывающий буквально весь диапазон рояля и интонационно построенный на отдельных мелодических оборотах темы.

Исполнителям следует учесть, что в целом fuga отмечена некоторой аскетичностью выразительных средств при откровенно мугамной инструментальной импровизационности построения мелодических линий каждого голоса.

Прелюдии для фортепиано «Белые и черные» Хайяма Мирзааде (написаны в 1984 году, первые исполнители Рена Рзаева и Гюльнара Сафарова) представляют собой переложение одноименного цикла органнх прелюдий (идея переложения, как свидетельствует титульный лист опуса, принадлежит первой исполнительнице пьес на фортепиано Рене Рзаевой). Среди музыкально-исторических параллелей «Белых и черных» наиболее правомерной кажется аналогия с полифоническим циклом П.Хиндемита «Ludus tonalis». В этом ракурсе показательно, что анализируемое сочинение состоит всего из 12 тональностей (вверх по тональностям белых клавиш, вниз – черных), которые можно уподобить «расширенной хроматической тональности» Хиндемита, свободной от тонально-функциональной гармонии и мажоро-минорной ладовой системы.

Особенность ладогармонического языка прелюдий заключается в синтезе неомодальных принципов организации с тональной. Так, несмотря на то, что на протяжении всех прелюдий главный устой лада не воспринимается явно в виде непрерывно ощущаемой высоты, тем не менее, каждая из них завершается определенным централизованным тоном. Ладогармонический язык некоторых прелюдий характеризуется также проникновением национального ладового мышления. Так, характерные ладоинтонационные попевки, ладовая переменность нижнего вводного тона октавы тоники, сам избранный тональный центр пятой прелюдии (*Соль*) – все это вполне определенно свидетельствует о проявлении в музыкальном языке прелюдий типических особенностей лада раст.

Цикл представляет интерес и с точки зрения воздействия на фортепианную музыку сугубо органнх приемов изложения материала. Среди подобных приемов исполнителям следует обратить внимание на «органную педаль» – выдержанные на большом протяжении времени басовые звуки, имитационные приемы развития, преобладание моторного характера движения, орнаментальных фигураций, присущих импровизационным по сути жанрам органной музыки (фантазиям, токкатам, прелюдиям). Даже в визуальном отношении изложение музыкального материала на трех нотных станах ассоциируется с органными опусами. Как правило, в основе каждой пьесы цикла «Белые и черные», как

и в классических органнх прелюдиях, лежит один музыкальный образ. Обычно начальный микротезис – первичное воплощение музыкальной мысли, слитное с последующей тканью, – служит основанием для дальнейшего развития. Традиционные для органной музыки приемы выступают в стыке со средствами современной композиторской техники, среди которых особо отметим обильные сонористические эффекты.

Образно-эмоциональный строй цикла необычайно многогранен. Спектр эмоциональных состояний колеблется от созерцательно безмятежной идиллии до тревожно-гнетущего состояния, от скерцозности до философской углубленности. В этом аспекте нельзя не отметить те семантические токи, которые связывают цикл «Белые и черные» с 24 прелюдиями К.Караева. Окончание же цикла прелюдией До-диез, ядерная структура которой представляет собой перепев прелюдии фа минор К.Караева, позволяет выдвинуть гипотезу, что данный цикл, возможно, представляет собой своеобразную музыкальную эпитафию, посвященную Х.Мирзазаде памяти своего учителя.

В эти годы создаются также циклы пьес, которые отличаются общей романтической направленностью, стремлением передать мгновения состояний человеческой души. Названия циклов определяют восприятие музыкального материала. И если один из них вызывает в памяти аналогичный по названию сборник Прокофьева, то другой своим содержанием глубоко связан с национальными традициями инструментального музицирования. Речь идет о «Мимолетностях» А.Меликова и «24 настроениях» С.Ибрагимовой.

Название фортепианного цикла Арифа Меликова «Мимолетности» (1980) безусловно навеяно аналогичным циклом пьес С.Прокофьева. Как и в исходном образце, эти пьесы у А.Меликова располагаются по принципу контраста сопоставления. Всего написано семь пьес, но как разнохарактерны, неповторимы и специфичны каждый из образов, представленных автором в цикле.

Небольшая, всего семь тактов, первая пьеса как бы вводит в атмосферу последующих образов, эмоционально подготавливает появление ярких динамических контрастов. По сути это пролог, введение в действие. И не случайно следующая пьеса следует за первой без перерыва – она представляет тип шопеновской лирики с характерной разложенной аккордовой фактурой. Сам же интонационный материал темы, ярко выразительный и гармонически контрастный, поддерживает состояние эмоционального напряжения, несмотря на прозрачную ясность сопровождения.

Третья пьеса призвана создать ощущение крупномасштабного объема за счет максимального охвата практически всей клавиатуры фортепиано. Достижимость этого эффекта исключительно за счет активного использования педали позволяет зримо представить монументальность того образа, который изобра-

жает автор в данной мимолетности. Скорее всего, это яркий блик, оставшийся в сознании от воздействия какого-то неповторимо могучего явления.

Следующая четвертая пьеса напоминает колыбельную с характерными интонациями секундовых попевок – ламенто. В то же время перенесение мелодической линии в басовый – виолончельный регистр – максимально очеловечивает звучание, приближает к откровенному высказыванию души.

Пятая пьеса своим звучанием, фактурой говорит сама за себя. Это явно саркастический марш, то и дело сбивающийся включением или снятием одной доли (переменная метрика – 2/4, 5/8, 3/8 и т.д.). По характеру воздействия она воспринимается как маленькое дьявольское скерцо.

Шестая мимолетность возвращает в лоно лирики. По типу образного содержания она близка прокофьевским темам, таким, например, как тема Джульетты из балета «Ромео и Джульетта». Мерная, раскачивающаяся поступь мелодического последования вносит состояние умиротворенности, покоя после вызывающих сарказмов пятой пьесы.

Седьмая мимолетность по своему воздействию может сравниться с ярко вспыхнувшей и неожиданно исчезнувшей звездой на небосклоне. Этого эффекта автор добивается практически абсолютно импровизационным стилем изложения. Стиль последней пьесы цикла составляет резкую стилистическую и колористическую противоположность всем предшествующим мимолетностям, хотя в определенной степени она соотносится со стилистикой пятой пьесы. Основной конструктивный принцип этой пьесы – джазово-ударный ритм, регистрирующий постоянную смену метра. Отсутствие педали только подчеркивает эту особенность, характерность заключительной пьесы.

Таким образом, весь цикл – есть серия индивидуальных, характерных пьес, образующих галерею музыкальных образов, представленных различными специфическими жанровыми чертами.

В ярко романтических тонах написан цикл Севды Ибрагимовой, состоящий из двух тетрадей пьес. Созданные последовательно в 1981 и 1983 годах и впервые исполненные Зохрабом Адигезалзаде, обе тетради объединены автором не только в названии: «24 настроения», но и общим замыслом и содержанием, которые выражаются в разнохарактерности отдельных сочинений, призванных отразить все стороны человеческой личности, его индивидуальности. Существенной отличительной чертой цикла следует считать глубоко национальный характер пьес, отражаемый ладовыми, ритмическими и иными колористическими средствами. В то же время, характерной чертой практически всех пьес стала концертная фортепианная стилистика, помогающая более цельному восприятию цикла. И все это выражается в форме миниатюры, не превышающей по размерам простые двух- или трехчастные формы. Отражая различные

стороны человеческой души, эти пьесы становятся носителями романтически приподнятых, искренних, порывистых и иных интимных переживаний личности.

Совершая краткий экскурс в образный строй пьес цикла, можно отметить разнообразие, сразу же отмечающееся на первых страницах. Так, первая пьеса – носитель лирического образа, вторая – напоминает по жанровым признакам токкату, третья передает регистровую диалогичность отдельных музыкальных фраз, четвертая – есть яркое выражение глубоко внутренних чувств. Контрастом ей звучит пятая, передающая острую драматическую напряженность, а шестая разряжает обстановку легким скерцо, носящим выраженный национальный характер. Поэтика седьмой пьесы основана на азербайджанской народной песенной лирике, а потому контрастом ей звучит упругая ритмика яллы в восьмой. Глубоко внутренняя печаль сокрыта в девятой пьесе, которая окружена контрастом как предыдущей, так и последующей десятой пьесы, по энергичности дающая возможность сравнить ее со скерцо. Возврат к философскому размышлению в одиннадцатой сменяется кульминационной двенадцатой пьесой, передающей борьбу контрастов, особую героику мужественных образов.

Во второй тетради сумрачная сдержанность первой пьесы переходит в страстный порыв второй, экзальтированная экспрессия третьей разбивается огненным взрывом четвертой. Плач души пятой пьесы сменяет шутка скерцо, игра ритмикой и акцентами в шестой. Ощущение особой поэтичной нежности вызывает седьмая пьеса, но его тут же перебивает стремительно-яростное, мятущееся движение восьмой. Объединены идеей девятая и десятая пьесы – ламентозные интонации одной сменяются нервным, отчаянным взрывом чувств другой. Завершается весь цикл двумя пьесами, также взаимосвязанными между собой, ибо нежности и мягкости одиннадцатой просветленно отвечает финальная двенадцатая, воспринимаемая как полет, песня души.

Завершая краткий обзор образов цикла С.Ибрагимовой, можно отметить, что в музыке пьес отражено художественное содержание, колоритный тематизм в сочетании с оригинальной пианистичностью и яркой индивидуальностью авторского почерка.

Фольклорная направленность ярко проявилась еще в ряде произведений малых форм этого периода. К ним относится, в частности, довольно крупный сборник Мамеда Кулиева «Альбом» для фортепиано. Сборник содержит 20 разнохарактерных пьес, предназначенных для студентов училищ и консерваторий. Многие из них могли бы украсить репертуар концертирующего пианиста. В этих пьесах достаточно ярко отражено мастерство композитора, которое формировалось и оттачивалось в классе К.Караева. Индивидуальность стиля,

высокое профессиональное мастерство, выражающее авторский замысел в этом цикле миниатюр, нашли свое яркое воплощение буквально в каждой пьесе «Альбома». Здесь есть и жанровые пьесы типа вальса, танца, токкаты, и сочинения, стилистически напоминающие народные образцы типа мугама, рэнга, ашугских наигрышей. Но, пожалуй, главной характерной чертой сборника является практически повсеместная опора на мугамную ладовую основу. Во многих пьесах можно услышать откровенную имитацию таких народных инструментов как гоша-нагара, балабан, тутек. Мастерское владение традиционной техникой фактуры делает это подражание органической составной частью цикла в целом.

Важно, что каждая пьеса сборника по своей завершенности формы, по ее смысловому наполнению достаточно самостоятельна, и потому может быть исполнена в отдельности от цикла, не теряя при этом своего «лица». В то же время, объединяя вместе по нескольку пьес, можно добиться единого впечатления разнообразия окружающего мира.

Отличительная особенность практически всех пьес «Альбома» – их насыщенное, оркестровое звучание, что является характерной чертой творческого мышления автора. При всей яркости национальной окраски музыкального языка пьес, в то же время наблюдается тяготение к современным ладотональным особенностям. Однако они не являются самоцелью, а становятся дополнительным средством для раскрытия тех или иных образов, заложенных в пьесе. Наличие тех или иных полифонических приемов свидетельствует о всесторонне развитой композиторской технике автора.

Разнообразие пианистической фактуры от традиционно камерной до оркестрово масштабной, в которую мастерски вкраплены элементы народного инструментализма, дает возможность оценить этот сборник как одно из наиболее значительных сочинений современной азербайджанской фортепианной музыки.

«Семь пьес с интерлюдиями в мугамных ладах» Джаваншира Кулиева (1982) представляются достаточно своеобразным образцом творческого поиска современных азербайджанских композиторов. Использование препарированного рояля, в котором удары молоточков по струнам имитируют звучание уда, гоша-нагара, боя стенных часов, приближает, хоть и весьма отдаленно, этот инструмент к современному синтезатору, способному воспроизводить звучание, как отдельных инструментов, так и их групп, вплоть до оркестровой звучности.

На протяжении цикла вступительная прелюдия и интермедии образуют серию остинатных пьес, повторяющихся практически без изменений с незначительными фигуративными украшениями. При этом мелодические линии правой и левой рук контрапунктируют в различных ладах – чаргях в правой и шуштер или же баяты-шираз в левой.

Собственно пьесы представляют собой свободно-импровизационные формы, базирующиеся на звукорядах основных азербайджанских ладов. Достаточно большой диапазон звучания, постоянная переброска мелодических линий из одной партии в другую, широкая интервалика звучания создают эффект объемности, а непоследовательное, нетрадиционное использование звукоряда ладов приближает звучание прелюдий к додекафонной технике письма. Обрамление пьес звуком соль-диез второй октавы, который «запрограммирован» на бой стенных часов, создает ощущение завершенности, цельности всего цикла.

Импровизационное начало, берущее свои истоки в народном инструментальном музицировании характерно и для Пяти прелюдий Назима Миришли (1982). В то же время разделы четкой ритмической и мелодической фиксации позволяют сделать заключение о постоянном поиске в области интонационных основ своего языка, а также его метроритмического оформления.

Так, например, первая прелюдия (*Moderato – Adagio moderato*) полностью построена на импровизационных тематических исканиях. Конкретная метрическая определенность в той или иной мере отсутствует на протяжении всех пьес. А выставленные автором тактовые черты – всего лишь визуальная опора исполнителю, разграничивающая отдельные музыкальные фразы, помогающие исполнителю ориентироваться в тексте, находить конкретные точки опоры.

Отсутствие конкретной метрической определенности в первой прелюдии, сопоставление полиметрической импровизации и четко ритмованного текста, передающего характер игры на сазе – во второй, игра переменных размеров – в третьей, чистая импровизация – в заключительных двух прелюдиях – все это дает свободу и одновременно возлагает ответственность на исполнителя.

Своеобразным образцом фольклорного направления является «Дастан» Акшина Ализаде, созданный в духе народного повествования с опорой на современные средства музыкальной выразительности.

«Дастан» для фортепиано А.Ализаде (1986) по жанровым признакам вполне можно отнести к рапсодии, а, продолжая более глубокие аналогии связать его с эпическим сказанием, каковым и является истинно литературная основа этого жанра. По типу драматургического развития эта пьеса представляет собой постепенное восхождение к наивысшей эмоциональной точке, совпадающей с предкодовым разделом. Следующий за кульминацией срыв-провал приводит к завершающему разделу, в котором воспроизводится первоначальный образ ищущего героя. Вообще же основную идею этого сочинения можно вывести как показ исканий, стремлений и борений главного действующего лица, его мучительного поиска ответа на главный вопрос, достижение цели, казавшейся истиной жизни. Но пришедшее неожиданно прозрение в тщетности предшествующих попыток придти к пониманию вечного вопроса жизни воз-

вращает его с «неба на землю», и он вновь отправляется на поиски смысла всего живого. Такова, на наш взгляд, примерная концепция «Дастана». Что же касается пианистических средств, то здесь автор использует свободную метроритмическую организацию, предоставляя исполнителю возможность внести свою творческую лепту в претворение авторского замысла. Наряду с традиционной техникой фортепианного звукоизвлечения здесь применяются достаточно широко, кластеры, беззвучное нажатие тех или иных клавиш, в целом же отмечается спонтанно-импровизационный стиль пианизма.

Творчество композитора Рахили Гасановой в магистральной линии своего развития, безусловно, можно отнести к неофольклорной волне. Для представителей данного направления характерно, как известно, «качественно иное отношение к фольклору – повышенный интерес к архаике, к сложным и необычным ладовым и жанровым формам, специфике их применения, к различным типам синтеза его с иными принципами мышления» [300, 13].

Отметим, что для творчества Р.Гасановой характерен особый ярко-индивидуальный тип синтеза глубинных пластов фольклора с приемами современной композиторской техники. Наиболее показательным в данном контексте произведением является цикл прелюдий для фортепиано «Чешме» (1984). Название цикла «Чешме» (здесь: родник, источник) является, по-видимому, олицетворением народного музыкального творчества, представляющего собой неиссякаемый источник вдохновения. Жанровые ассоциации данного опуса с музыкальным фольклором охватывают огромное пространство от незатейливой народной песенки до мугамной импровизации. В основе каждой из прелюдий цикла лежит жанрово-определенный музыкальный образ. Так, мугамные импровизации составляют пианистическую основу первой, второй прелюдий, ритмически четкий оstinatный рисунок рэнгов лег в основу третьей, терпкие созвучия саза слышны в пятой, а ритмоинтонации яллы ощутимы в двенадцатой прелюдиях.

В цикле прослеживается стремление композитора раздвинуть национальные рамки фольклора путем сочетания народных интонаций с различными приемами композиторской техники. Так, например, часто импровизационная по духу попевка в народном стиле оказывается в остродиссонантном окружении. Автор стремится возродить типы национального песенного фольклора, основанного на оstinatных повторениях кратких ячеек-попеек. В основе многих прелюдий лег прием своеобразного рождения мелодии из начальной двух-трехзвучной интонации путем последовательного приращения к ней новых звуков.

В целом же фортепианный стиль цикла обнаруживает многочисленные точки пересечения минималистских приемов с сугубо национальными принци-

пами музыкального мышления, что свидетельствует не о механическом соединении далеких, на первый взгляд, друг от друга явлений, а именно об их органичном синтезе.

Одной из особенностей современного музыкального мышления является повышенный интерес к имманентно-музыкальным категориям, не имеющим аналогий в других видах искусства. Драматургическое решение подобных сочинений основывается на оперировании исключительно музыкальными категориями. Название фортепианной композиции Салмана Камбарова «Вариалюдии» (1986) отражает симбиоз двух музыкальных понятий – вариаций, как музыкальной формы, и прелюдии (а точнее, второй части этого составного слова – «людус» игра), как жанра, культивирующего импровизационно-фантазийное начало. В основе Вариалюдий лежит необычайно лаконичная тема, состоящая из трех сонорно окрашенных аккордов.

Напомним, лаконичность тем нетрадиционных вариационных форм музыки XX века – явление вполне обычное. Своеобразие эмбриона Вариалюдий заключается в том, что уже в пределах темы он, расщепляясь на более мелкие сегменты, раскрывает свой вариабельный потенциал. Далее, модифицируясь по вертикали, горизонтали, диагонали, основной эмбрион произведения трансформируется в разные музыкальные образы. Так, основная тема, рассредоточиваясь в первой вариации по горизонтали, создает настроение медитации. Но, начиная с третьей вариации, преобладает действенное начало. Биение остиной фигуры в басу в четвертой вариации, подобно джазовым ритмическим оборотам, передает скрытый напор, внутреннюю энергию, развивающуюся в скерцозном беге пятой вариации. Все образные трансформации темы приводят к установлению статического состояния, отражающего некий иллюзорный, ирреальный мир. Таким образом, апеллируя к глубинным пластам самой музыки, С.Камбарову удается создать в традиционном жанре современное по стилю произведение.

Оригинальное сочинение для двух роялей создает в 1985 году Сардар Фарраджев. Это «Концертная сюита», состоящая из четырех частей. Каждая часть имеет свое определенное название, предполагающее жанровую основу пьесы. По характеру наименований частей цикла можно соотнести эту музыку с типичными образцами романтических сюит – это Элегия, Скерцо, Ноктюрн и Финал. С аналогичными названиями частей можно встретиться в инструментальных сюитах Чайковского, Рахманинова. Да и сам характер музыки этого сочинения близок стилистически и образно фортепианным произведениям русских композиторов конца XIX начала XX века.

Следующий этап в развитии фортепианной музыки Азербайджана открывают 90-е годы XX века. В области азербайджанской фортепианной музыки он

характеризуется интенсивностью поисков новейших музыкальных стилей и творческой ассимиляцией современных техник композиции – минимализма, коллажной техники, полистилистики и т.д. Этот процесс является органичным продолжением стилистических и технических новаций азербайджанской фортепианной музыки 70 – 80 гг. Анализируемый период дает множество новых интересных решений в трактовке инструмента, расширении его звукоокрасочной тембровой и сонористической сторон. На уровне стилистики произведений на первый план выдвигаются сложнейшие принципы взаимодействия авторского стиля с другими стилевыми тенденциями.

Одним из характерных произведений анализируемого периода, саккумулировавшим в себе новейшие творческие искания в области пианизма, является «Постлюдия» (1990) Ф.Караева. Рассматриваемое сочинение представляет немалый исполнительский интерес с точки зрения оригинального претворения в азербайджанской фортепианной музыке принципов минимализма. Художественный образ Постлюдии базируется на эффекте возникновения и затухания звуков, рождение звучания из «небытия».

Развертывание музыкального материала здесь происходит не по логическим правилам, а в результате выявления его энергодинамических свойств. Таким образом, на первый план выдвигается процессуальность развития тематического материала, что является важнейшей особенностью минималистских произведений. «Мир звуков» произведения Ф.Караева рождается из одного звука – ля, затем «нащупывается» второй интонационный остов – ми, а лишь позже завоевывается определенное музыкальное пространство.

«Микротезисом» Постлюдии является оstinатная попевка, которая постепенно расширяется, доходя до 12 звуков, а затем, теряя свои «кирпичики», сужается и завершается нотой *ми*: возникает «замкнутый круг», возвращение в небытие. Отсутствие в произведении ярких контрастов, кульминаций приводит к тому, что основным принципом развития здесь становится метод варьированных повторений. Процесс интонационного становления сочинения разворачивается на фоне приглушенно-матовых диатонических и хроматических кластеров.

Новый виток развития произведения начинается со звучания цитаты из Грига (ор. 17). Коллажное привлечение произведения Э.Грига привносит в сочинение новый фактор времени, создает сложные отношения временных связей, в результате чего возникает «музыкальный диалог» между прошлым и настоящим. Принципиальным для семантического плана Постлюдии является и тот фактор, что «знаки прошлого неизменно несут в себе символы высокой духовности, ибо через них, прежде всего, подчеркивается общезначимое в музыке» [213, 195].

Неординарностью воплощения различных принципов современного фортепианного письма отличаются и произведения молодого азербайджанского композитора Заура Фахрадова – «Нирвана» (1990) и «Замкнутое пространство» (1991). При общности стилистических исканий каждое из сочинений отличается своей образно-структурной системой.

Семантическая доминанта первого из указанных произведений определяется его названием: центральное этико-психологическое понятие джайнизма «нирвана» означает «совершенное состояние души, освобожденной от оков материи» [358, 901]. Данное понятие созвучно концепции пространства в минималистских произведениях, где определяющим является погружение в один образ, в одно состояние. Такое созерцательно-статическое наблюдение над процессуальным течением музыки ассоциируется с медитацией. Именно «медитативное погружение в звуковую материю, «отождествление» с ней» [цит. по: 338, 119] составляет основу «Нирваны» З.Фахрадова.

Главным инструментом воздействия на слушателя является прием остинато, создающего состояние созерцательного транса. Анализируемая музыкальная композиция начинается с долгой репетиции одного звука, прерываемым или глиссандированным пассажем, или сонористически окрашенным кластером. Вступительное по своей функции построение приводит к основной микроячейке произведения – многократно повторенному трихорду.

Особый тип изложения тематического ядра, передающего на фортепиано импровизационный дух народного музицирования, воссоздает обобщенный образ восточной монодии. Мелодическое ядро тезиса обладает внутренней индивидуальностью и мобильностью. В процессе импровизационного развития основной тетраход подвергается многочисленным модификациям: звучит в увеличении, октавном изложении, расщепляется на более мелкие сегменты или концентрируется в кластеры.

В становлении образного строя при исполнении этого произведения важна роль тембро-артикуляционного фактора. Использование пианистом сурдин, металлических и пластмассовых линеек, а также многочисленных экстраординарных артикуляционных приемов, которыми изобилуют ноты, создают особый эффект звучания восточных инструментов.

Другая композиция З.Фахрадова «Замкнутое пространство» (посвящена пианистке Р.Рзаевой) отмечена еще большей динамизацией темброартикуляционного фактора. Уже само предназначение произведения для одного исполнителя на трех клавишных инструментах – двух роялях (один из них должен быть препарирован) и клавесине предполагает разнообразие артикуляционных приемов. Сама идея композиции в том то и состоит, что исполнитель, находящийся в середине поставленных треугольником инструментов, играет, как бы

находясь в замкнутом пространстве. «Партитура» артикуляционных приемов сочинения носит по сравнению с «Нирваной» еще более детализированный характер (помимо всевозможных линеек и сурдин применяются деревянные бруски, книжка и т.д.). Насыщенность артикуляционного плана помимо создания эффекта иллюзорных тембров привносит также в исполнение театрализованное начало: оперирование исполнителя всевозможными предметами создает особый визуальный ряд, играющий определенную роль в становлении образного строя произведения.

Содержательно-смысловой пласт произведения во многом определяется тем, что оно представляет собой свободные вариации на тему *Robert Schumann*. Не ограничиваясь использованием характерной темы, композитор в качестве коллажного привлечения использует фрагменты из произведений Р.Шумана – вокального цикла «Любовь поэта» и «Крейслерианы». Вплетаясь в сложную канву художественных образов композиции, коллаж создает особую, характерную для поэтики произведений Шумана атмосферу балансирования на грани реальности и вымысла, настоящего и прошлого.

Резюмируя, отметим, что «Замкнутое пространство» З.Фахрадова, обладающее широким спектром музыкально-культурных ассоциаций, аллюзий, является художественно убедительным образцом полистилистики в азербайджанской музыке.

Фантазия для фортепиано «Мейхана» (1996) Рахили Гасановой представляет собой один из интересных образцов претворения принципов минимализма на национальной почве. Основным фактором развития музыкального материала в анализируемом произведении является метод варьированных повторений, столь характерный для опусов минималистов. Но уже с первых тактов дает о себе знать и национальная принадлежность композитора. Начальный микротезис «Мейханы», удерживаемый долгое время в одном модусе, развивается, прежде всего, за счет ритмоинтонационного фактора, который имеет вполне определенные аналоги в азербайджанской народной музыке.

В отличие от опусов минималистов, в которых отсутствуют контрасты, кульминации, драматическая линия произведения Гасановой построена по нарастающей аналогично импровизационно-состязательному по характеру акту исполнения мейханы. Но в Фантазии прослеживаются и иные ассоциации с жанрами азербайджанской народной музыки. Так, частые репетиционные приемы, специфические пассажи, напоминающие мугамные «гезишме», суть импровизационные авторские ремарки типа «ладообразный «молниеносный» спуск», безусловно, берут свои истоки в искусстве мугамата.

Фантазия «Мейхана» представляет определенный интерес и в исполнительском аспекте. Хотя данное произведение и не написано в традициях алеа-

торики, но определенные моменты «случайности» в нем имеются. Так, нотная запись произведения содержит ряд указаний, реализация которых представляется на усмотрение исполнителя. Безусловно, указанные особенности фантазии позволяют утверждать, что данное произведение может быть полноценно интерпретировано лишь исполнителем, обладающим определенным импровизационным даром и острым ощущением современной музыки.

90-е годы ознаменованы появлением новой крупной работы Васифа Адигезалова – фортепианного цикла «24 прелюдии», впервые озвученного пианисткой Эльнаррой Гашимовой-Кеберлинской. В творчестве азербайджанского мастера традиция цикла фортепианных прелюдий, воспринятая от предшественников и старших современников, нашла оригинальное и характерное претворение. Даже поверхностный экскурс в историю жанра позволяет утверждать, что цикл фортепианных прелюдий всегда являлся для композиторов своеобразной лабораторией творческих исканий и смелых экспериментов. В этом смысле завершенный в 1991 году цикл «24 прелюдии для фортепиано» Васифа Адигезалова не является исключением.

Совершенная оригинальность методов творческого преломления фольклорного начала, рельефность и выразительность мелодического материала, внутренняя стройность и логичность драматургического развития, в основе которого чередование по принципу контраста напевно-лирических и острохарактерных, драматических прелюдий – вот наиболее показательные черты фортепианного цикла В.Адигезалова.

Драматургия цикла складывается из нескольких образно-тематических линий, образующих своего рода контрапункт. В многоликой образно-психологической палитре цикла сосуществуют и экспрессионистский накал, и идущая от восточной философии медитативность, и типичная для композитора утонченная элегичность. В целом же многомерность, разноплановость содержания не препятствует, а в какой-то мере, возможно, и способствует трактовки цикла в виде единой макроформы.

Неоднороден и музыкальный язык цикла. Он сочетает широко трактованную тональную технику (амплитуда которой простирается от характерных национально-ладовых образований до хроматической 12-ступенности) со сложной полиструктурной аккордикой, насыщенными и во многом опирающиеся на специфику ашыгской гармонии кластерными звучаниями, с некоторыми чертами серийности и вместе с тем – романтическими приемами разработочной техники: интонационными трансформациями и взаимопроникновением различных тематических элементов. Отметим, кстати, что в этом цикле, как в фокусе преломляются вообще характерные для стиля композитора особенности: соедине-

ние исконно национального с современным, традиционно знакомых приемов с новаторскими явлениями XX века.

Среди характерных особенностей цикла отметим также уплотнение в некоторых прелюдиях фортепианной фактуры, приводящей к «оркестральности» камерного звучания. Следует отметить также, что, расширяя диапазон средств выразительности, композитор настойчиво стремится к полифонизации музыкальной ткани (например, в прелюдиях №№ 13, 16, 20, 21), что является, безусловно, отражением типичного для более позднего творчества мастера характерного соединения экспрессии с дисциплинирующим интеллектом. В целом, 24 прелюдии Васифа Адигезалова в смысле концентрации различных стилистических исканий и выразительных средств является «знаковым» не только для творчества композитора, но и для азербайджанской фортепианной литературы в целом.

Как и в предыдущие периоды, азербайджанская фортепианная литература 70 – 90-х годов обогатилась значительным числом произведений учебно-педагогического назначения. В течение долгого времени (около 20-ти лет) после написания Скерцо (1957) фортепиано оставалось вне поля интересов Джемдета Гаджиева. Он вернулся к нему только в 1976 году, написав цикл пьес для детей «Музыкальные картинки». Пьесы эти представляют собой сюиту характерных зарисовок – то более развернутых, то очень лаконичных, но повсюду предельно выразительных и наглядных. Название цикла как нельзя лучше соответствует той буквально зримой конкретности, которая присуща музыке. Вместе с тем, автор нигде не сбивается на натуралистическую звукоподражательность, он достигает наглядности собственно музыкальными, чисто художественными средствами.

Восемь миниатюр, составляющих сюиту, ярко контрастируют друг с другом в образном отношении, в отношении средств музыкального воплощения и в частности – по собственно пианистическому изложению. Но при этом единый композиторский замысел, жанровое родство всех пьес и самообытный «почерк» автора органично объединяют все произведение в целом. Единство цикла создается и тональной планировкой пьес: тональности «картинок» следуют по квинтовому кругу в сторону диезов, чередуя мажор с параллельным минором – как в прелюдиях Шопена op. 28, Шостаковича op. 34, как в прелюдиях и фугах Шостаковича op. 87.

В «картинках» Д.Гаджиева удачно и органично сочетаются собственно художественные достоинства, которые, в частности, так необходимы для воспитания музыкального вкуса, и те качества, которые отвечают педагогическим требованиям и активно способствуют развитию музыкального мышления и совершенствованию исполнительских навыков.

Цикл открывает веселая, даже несколько шаловливая «Прогулка». Предельно просто, в прозрачно двухголосной фактуре, и ничем не замутненным До мажоре изложена главная тема. (Общее настроение и тональность пьесы напоминают прокофьевскую «Прогулку» из ор. 65, – однако более существенны различия – в метрике, в ладовом развитии и общем ходе движения, в композиции пьес.)

Далее начинаются «шалости» – ступени мажора хроматически «раскачиваются», тональность «соскальзывает» по тонам вверх (Ре мажор, Ми мажор), обогащается фактура. Наконец вступает реприза – сжатая, но дополненная гармонически насыщенным и динамически контрастным заключением.

Жанровым прообразом «Прогулки» является этюд. Перекликаясь с одним из известных упражнений Ганона, эта техническая формула станет основой «Этюда» (№ 5), а также встретится в «Шутке» (№ 3), «Марше» (№ 6) и даже в «Медленном танце» (№ 7).

«Легенда» – спокойная и задумчивая – является своеобразной интермедией между двумя скерцозными пьесами и образцом предельного лаконизма высказывания. Всего в семнадцати тактах композитор успеваеt изложить емкий, образно содержательный тезис, дать его исчерпывающее развитие и естественно завершить пьесу. Отметим, между прочим, что подобная концентрированность высказывания ставит очень не простую задачу перед исполнителем, который должен найти средства передать значительность и содержательность буквально каждого звука.

Господство строгой диатоники обуславливают полное отсутствие во всей пьесе случайных знаков. Впрочем, нет и ключевых, поскольку пьеса написана в натуральном ля миноре и играется лишь на белых клавишах. Натуральный лад придает ей черты архаики. «Легенда» требует овладения различными фортепианными красками, естественной «вокальной» фразировкой, она дает прекрасный материал для обучения игре легато.

«Шутка» – живая, искрометная и в немалой мере язвительная пьеса. Это «шутка» достаточно колкая. (Внутренний масштаб пьесы и активное внутреннее развитие могли бы послужить веским основанием назвать ее Юмореской или Бурлеской.) «Колкость» достигается прежде всего средствами гармонии – опорой на тонику в виде большого септаккорда, «выкриками» недиафонических звуков, полифункциональными и политональными сочетаниями и многим другим (в этом плане «Шутка» явно предвосхищает «Марш»). Прекрасно соответствует общему характеру пьесы «перевернутая» реприза – словно «шутник» решил «под занавес» пройтись на руках...

И в образном плане, и в сфере средств выразительности «Шутка» создает яркий контраст с предшествующей «Легендой». Это сказывается и в пианисти-

ческих приемах: если в «Легенде» господствовала мелодическая плавность, то здесь преобладает стаккато. Подвижный – но без торопливости – темп, ощущение бодрого юмора, заметные черты танцевальности, капризные смены штрихов и своеобразная акцентировка отличает пьесу от предыдущей.

«Сказка», как и «Легенда», выдержана в характере повествования, но написана более «просторно». Её неторопливая, но как бы подталкиваемая баркарольным ритмом сопровождения главная тема повторена. Развивающая середина даже несколько шире темы, а реприза хотя и сокращена, но возвращает тему достаточно полно и значительно, чему способствует излюбленный композитором прием переноса мелодии в нижний регистр и гармоническое насыщение фактуры (аналогичное преобразование повторных проведений темы – в «Марше» и «Медленном танце»).

Жанровые связи «Сказки» ведут не только к баркароле; её метрическая структура в сдержанно-подвижном темпе, её специфическая ритмика выявляют родство с сицилианой. Присущий «Сказке» легкий «воздушный» колорит, вызывает «акварельные» ассоциации.

Достаточно интересен в музыкальном и техническом отношении «Этюд» – занимательная сценка, рисующая образ пианиста, яростно разучивающего упражнения. «В конце пьесы происходит неожиданный поворот действия: устав играть «нудный» этюд, ученик дает волю своей фантазии и заканчивает его созвучиями-кластерами и аккордами в джазовом ритме» [369, 37].

Фактура «Этюда» достаточно разнообразна – как за счет различия ритмических групп, исполняемых то каждой рукой отдельно, то обеими вместе, так и за счет соотношения партий – то как бы противопоставленных друг другу, то смыкающихся в «передачах» движения от одной руки к другой. Фактурное разнообразие «Этюда» объединяется постоянным движением шестнадцатыми, которое не прерывается на протяжении длительного времени.

Следующие две «картинки» – «Марш» и «Медленный танец» – жанрово связаны с «Прогулкой». Вместе они образуют группу пьес, воплощающих движение. «Марш» носит явно шутливо-комический характер. Если в первой теме на это «тонко намекают» лишь некоторые гармонические «кляксы» (упорно, кстати говоря, повторяемые), то уже в следующей теме – традиционном «соло басов» – ладогармонический разноряд мелодии и аккомпанемента приобретает откровенно шаржированную звучность. На улыбку слушателя рассчитано и введение в пьесу скерцозно-суетливой темы (*pp*, фа-диез минор), достаточно далекой от маршевого жанра. Все «несообразности» музыки носят добродушно-юмористический характер; они могут натолкнуть и на конкретную программу – вроде, скажем, торжественного шествия детского и не очень стройного, не очень сыгравшегося оркестра.

Серьезным и печальным чувством проникнут «Медленный танец». Мелодия, построенная на свободном импровизационном «плетении» интонаций, близких народным наигрышам, словно сдерживается оковами остигатного сопровождения. Впечатляющая кульминация (т. 14) дает начало длительному спаду, который приводит к завершающему, гармонически обогащенному напоминанию о главной теме.

Завершает цикл «картинок» торжественный речитативно-декламационный «Эпилог», построенный на патетических «ашыгских» интонациях. «Сквозная» форма этой пьесы наилучшим образом соответствует её характеру. Приподнятый тон высказывания, действительно, может быть воспринят как выражение некоего итога развития, его завершения. Нельзя не признать удачным выбор жанровой основы для заключительной пьесы цикла. Вместе с тем, известно, что музыкальная образность неоднозначна. И если принять во внимание, что в своих «Музыкальных картинках» Д.Гаджиев создал своего рода открытую форму, начав тональное движение по квинтовому кругу от До мажора, но доведя его только до Ля мажора, то нетрудно было бы представить «Эпилог» в качестве «Пролога» к очередной серии фортепианных миниатюр. Такая мысль возникает еще и потому, что «Эпилог» по своей психологической напряженности и глубине выделяется из ряда остальных «картинок». Эта сложность находит свое выражение в диалогическом сопоставлении мужественного, волевого образа (партия левой руки) со страстным, патетическим (партия правой руки).

Будучи вполне самостоятельной и своеобразной пьесой цикла, «Эпилог» вместе с тем обнаруживает и ясные связи с другими пьесами и более всего – с предшествующим «Медленным танцем», в котором тот же импровизационный стиль изложения, определенно напоминающий о народно-жанровых корнях этой музыки.

«Музыкальные картинки» Джевдета Гаджиева – вполне целостный цикл, прекрасно воспринимаемый в своем единстве, но и допускающий исполнение отдельных пьес и их групп. Поставленные себе задачи композитор решил хотя весьма разнообразными, но достаточно скромными средствами, и это позволяет обращаться к рассматриваемой сюите очень широкому кругу пианистов (пьесы впервые прозвучали в 1977 году в исполнении Зохраба Адигезалзаде); это же качество открывает возможности успешно использовать «Музыкальные картинки» и в педагогической практике, обогащая репертуар юных исполнителей высококачественным и – что немаловажно – национально характерным материалом.

Фактурная простота фортепианного цикла Д.Гаджиева включает в себе немало трудностей и для зрелого пианиста. Раскрыть эмоциональный мир му-

зыки, оттенить своеобразие отдельных эпизодов, выявить драматургическую цельность цикла – всё это задачи не из лёгких. И все они великолепно были разрешены З.Адигезалзаде. Пианист подобрал верные ключи и для раскрытия образной конкретности каждой пьесы, и для выявления линии «сквозного действия» всего цикла. Самобытный почерк автора ощущался и в мягкой поэтичности лирических образов, и в скерцозной остроте жанровых зарисовок, и в темпераментном изложении эмоционального подтекста. Адигезалзаде с успехом играл гаджиевский цикл не только в Баку, но и во многих других городах – в Одессе и Волгограде, Астрахани и Махачкале, Грозном и Орджоникидзе...

В 70-е годы Хайям Мирзаде пишет цикл пьес для детей и юношества под названием «Детские пьесы». В него вошло 18 сочинений, каждое из которых представляет картинку из детской или окружающей нас жизни. Так, наряду с типично детскими сценками («Маленький марш», «Считалочка», «Прогулка», «Марш-прогулка», «Игра», «Колыбельная куклы», «Шествие Деда-Мороза», «Указармы оловянных солдатиков», «Песенка»), здесь присутствуют зарисовки из народной жизни и чисто программно-изобразительные пьесы («Наигрыш», «Сельская сценка», «Пейзаж», «Старинный гобелен», «Народный танец», «Шествие», «Весенний дождик», «Ашыгская», «Этюд»). При этом выразительные средства, применяемые автором, сочетают в себе как типично народные ладовые и исполнительские приемы, так и современные стилистические особенности.

В целом сборник пьес является важным подспорьем в учебно-педагогическом репертуаре начального этапа обучения, знакомя детей не только с современным звучанием, но и оригинальной метроритмикой на относительно простом в техническом отношении музыкальном материале.

Юным исполнителям предназначен и другой сборник пьес для фортепиано, изданный Арифом Меликовым в 70-е годы. Серия разнохарактерных образов, имеющих название и нет (например, три прелюдии), наполнены глубоким содержанием, передающим авторское видение создаваемых зарисовок. Первая прелюдия стилизована под старинный менуэт, хотя интонационное наполнение скорее ближе к фольклорным образцам. Постепенное ускорение темпа во второй прелюдии вызывает ассоциации с раскручивающейся спиралью часового механизма, чему дополнительно способствует постоянство мелодической линии. Третья прелюдия по жанру близка скерцо с элементами токкатной фактуры, выражающейся в частых репетициях аккордовых комплексов. Пьеса «Раздумье» содержит в себе элемент авторских философских размышлений, а «Медленный вальс» вызывает чувство подернутой дымкой мечтательной меланхолии. Стремительное «Скерцо» вихрем проносится в воображении, напоминая порыв ветра. Лирический «Ноктюрн» написан в лучших традициях жан-

ра, когда мелодическая линия развивается в характерном виолончельном регистре. А завершающая сборник «Шутка» не более чем мимолетная зарисовка, музыкальный штрих, случайно подмеченный автором.

Оригинальность пьес этого своеобразного альбома свидетельствует о постоянном творческом поиске автора не только в области «серьезной» симфонической, камерной музыки, но и в процессе формирования музыкальных вкусов, технического мастерства юных музыкантов, для которых и создан настоящий сборник пьес.

80-е годы открывает «Альбом Джамили» Тофика Кулиева, посвященный внучке композитора. В этот сборник вошли 12 разнохарактерных пьес различной степени трудности, хотя в целом его можно отнести к педагогическому репертуару младших и средних классов детской музыкальной школы. В мелодических линиях каждой из пьес Альбома можно увидеть элементы песенных интонаций, столь характерных для творчества автора. Упомянутое свойство сборника Т.Кулиева, по-видимому, и послужило основанием для создания одноименного музыкального спектакля силами учащихся школы-студии БМА.

Несмотря на многожанровость сборника, лирическое настроение стало основополагающим буквально во всех его номерах. Вокальная основа тематизма выражена так ярко, что помогает восприятию юными музыкантами любой, даже кажущейся и сложной фактуры пьес. В каждой отдельной пьесе автор дает яркий образ, выражающий то лирическое настроение («Грустная», «Колыбельная», «Лирический вальс»), то стремительное движение танца («Лезгинка», «Танец», «Марш»), или же просто жанровую зарисовку («Сева с велосипедом», «Мотор», «У озера», «Скакалка», «Прогулка»). Отдельно стоит отметить пьесу «Сказка», написанную в необычном для детского восприятия размере 5/4 и требующем при этом повышенного внимания в процессе метроритмической работы. Очевидно, использование такого размера, отличающегося некоторой «размытостью», «неквадратностью» метрических акцентов (возможна двоякая трактовка в зависимости от мелодического рисунка –  $3/4 + 2/4$  или же  $2/4 + 3/4$ ) способствует созданию сказочного, ирреального образа.

Четыре пьесы Сулеймана Алескерова созданы специально для начинающих пианистов и основаны на национальном фольклоре. Наряду с использованием цитируемого материала («Карабахская») он также пишет оригинальные мелодии, которые базируются на интонациях азербайджанских ладов.

Почти полностью посвятил свое творчество подрастающему поколению Рашид Шафаг. Им были написаны два вариационных цикла на тему азербайджанской народной песни «Gubanin ağ alması». Фактически автор использовал традиционные средства выразительности, перенес их на национальную почву. В принципе эти циклы вариаций можно рассматривать как образец синтетиче-

ского мышления, соединяющего народную песенность с классическими принципами варьирования. Для детей Р.Шафаг создает целую серию пьес и циклов. Среди них «Два народных напева», «Музыкальные фрески», «Две детские картинки» и цикл «Детям», в который вошли 35 легких пьес для начального обучения.

Взглядом взрослого на мир глазами ребенка можно было бы определить «Детскую сюиту» Акшина Ализаде. При всей внешней «детскости» этих пьес ясно прослеживается четкая логика развития, присущая зрелому мастеру. Может потому столь редко появляются по-настоящему ценные произведения для детей, что авторы стремятся все внимание сконцентрировать на простоте исполнения и звучания, забывая о подлинно художественной ценности своих творений.

Сочетание простой мелодической линии с довольно оригинальными гармоническими комплексами позволяет одновременно приобщить юного музыканта и к национальным интонациям, и к современному звучанию политональных, диссонантных образований.

Характерно и расположение пьес в сюите, направленное по принципу «от простого к сложному». Так, если в первой пьесе «Размышление» фактура в целом представляет собой монодию, скупое поддерживаемую аккомпанементом, включающим, правда, разнообразные диссонирующие комплексы, то в двух последних – «Медленный танец» и «Марш» уже видно метроритмическое разнообразие, требующее не только исполнительских навыков, но и осознание их сквозь проблему координации партий обеих рук. Таким образом, все пьесы цикла дают возможность продемонстрировать исполнительский рост начинающего музыканта. Разнохарактерность музыкального материала, его умелая компоновка по принципу жанрового и темпового контраста дают возможность, в случае цельного исполнения сюиты, ярче оттенить заложенные в пьесах образы.

Вариации Октя Зульфугарова представляют собой оригинальное воплощение принципов изменчивости первоначального тематического материала с жанровой трансформацией, проявившейся в цикле настолько ярко, что это дало возможность озаглавить каждую вариацию в отдельности. Облегчает восприятие отдельных пьес-вариаций использование автором специфических композиционных приемов, характеризующих трансформированный образ в каждом конкретном случае. По своей завершенности любая отдельно взятая вариация воспринимается как самостоятельная пьеса, что дает возможность вычленить их в зависимости от методических задач преподавателя. Здесь наблюдается также необычная, но в то же время необходимая перспектива как вычленения

отдельных пьес – вариаций, так и компоновки их по усмотрению преподавателя, исходя из возможностей учащегося.

Все 12 пьес цикла (тема и 11 вариаций) можно условно разделить на полифонизированные и гомофонно-гармонические по типу изложения. Так, тема («Дуэттино»), первая («Беседа»), шестая («Могучий дуб») и одиннадцатая («Славные подружки») вариации стали носителями тех или иных полифонических приемов: контрастно-имитационное двухголосие (тема), контрастное двухголосие («Беседа») и четырехголосие («Могучий дуб») и, наконец, каноническая имитация («Славные подружки»). Ряд пьес-вариаций стали воплощением конкретных жанров. Например, четвертая («Марш»), седьмая («Вальс»), восьмая («Мугам»), девятая («Тесниф»), двенадцатая («Яллы»). Остальные пьесы представляют собой жанровые сценки-зарисовки, отражающие то игровой момент – третья («Игра»), то образы природы – пятая («Веселый воробей»), то лирическую сценку – десятая («Любимая мама»).

Как видим, автор остается верен своему творческому направлению – раскрывать образы окружающего мира через детское восприятие.

Определённую степень сложности для молодых исполнителей представляют собой цикл пьес «Лейла» Азера Рзаева, посвящённый внучке композитора. Пьесы рассчитаны на учащихся младших классов. Использование характерных особенностей народного инструментального музицирования в сочетании со специфическим европейским пианизмом рождает своеобразный тип фактуры, отличающий авторский почерк. Все пьесы цикла разнохарактерны – это типично инструментальная кантилена («Песня» и «Колыбельная»), яркое острое игровое скерцо («Марш оловянных солдатиков», «Игра в мяч»), а также танцевальные («Маленький вальс» и «Яллы»).

В создании национального фортепианно-педагогического репертуара для учащихся музыкальных школ значительная роль принадлежит композитору, пианистке и педагогу Севде Ибрагимовой. Среди множества её фортепианных пьес особое место занимает сборник «Азербайджанские напевы». В него вошли 15 транскрипций народных песен и теснифов, записанных и опубликованных Сеидом Рустамовым (Азербайджанские народные песни. – М.: Советский композитор, 1963) и Рамизом Зохрабовым (Азербайджанские теснифы. – М.: Советский композитор, 1983). В основу сборника С.Ибрагимовой положен широко известный дидактический принцип фортепианного цикла Б.Бартока «Детям» – активизация формирования музыкально-слуховых представлений на близких детскому восприятию образцах народных мелодий. При этом пьесы этого сборника сочетают два основных аспекта преподавания – музыкальную выразительность и развитие техники.

В создании детского репертуара пробуют свои силы Джаваншир Кулиев и Джалал Аббасов.

В музыке Д.Кулиева обращает на себя внимание увлечение сонористическими эффектами, яркими диссонирующими созвучиями, политональными комплексами, вплоть до применения кластеров (например, в пьесе «Утро»). В то же время ритмическая ясность как бы уравнивает фонические усложнения. У Д.Аббасова же (цикл «Первая тетрадь Аяза») преобладает ясная диатоничность мелодики, основанная не только на европейских, но и на азербайджанских ладах. Однако он более увлечен игрой ритмического рисунка, что достаточно характерно и для национального инструментального исполнительства.

Таким образом, в период 70 – 90-х годов все большее значение в творчестве азербайджанских композиторов приобретают общие с современной классикой черты как в средствах выразительности, так и в композиционных приемах. Сочетание классического видения формы и современных средств трансформации исходного тематического материала характеризует вариационные циклы Э.Дадашевой, Э.Мамедова, С.Фараджева. И хотя к этому вновь возрожденному жанру обращаются в основном молодые композиторы, тем не менее в их пьесах можно найти множество оригинальных черт, развивающихся в творчестве этих авторов.

Расширением тематики, углублением образно-смыслового содержания характеризуются фортепианные пьесы 70 – 90-х годов. Яркая индивидуально-стилевая направленность многих пьес, наряду с отражением образов внешнего мира, отличается многообразием оттенков чувств, настроений, предопределяющих особую значимость личностного начала.

В связи с расширением тематики становится более обширной жанровая сфера. Наблюдается появление новых жанровых разновидностей, таких как «картинки», «эскизы», «фрески», «милолетности», «настроения», вариалюдии.

Новую веху в инструментальном творчестве азербайджанских композиторов знаменует сюита «Эскизы в духе Ватто» И.Гаджибекова – это откровенный поворот к неоклассицизму не только в области музыкального языка, но и в формообразовании.

Мгновения состояния человеческой души стремятся передать в циклах пьес А.Меликов («Милолетности») и С.Ибрагимова («24 настроения»).

Определенный пласт фортепианной музыки этого периода составляют пьесы, в которых последовательно развивается как сам фольклор, так и его характерные стилистические элементы. Глубоко национальный характер, отражаемый ладовыми, ритмическими и иными колористическими средствами, следует считать существенной отличительной чертой цикла «24 настроения» С.Ибрагимовой. В духе народного повествования с опорой на современные

средства музыкальной выразительности написаны «Дастан» А.Ализаде. Спонтанно-импровизационный стиль сочинения предоставляет возможность исполнителю внести свою творческую лепту в претворение авторского замысла. Достаточно своеобразным образцом творческого поиска современных молодых композиторов представляются «Семь пьес с интерлюдиями в мугамных ладах» Д.Кулиева. Свидетельством тому использование препарированного рояля, имитирующего звучание уда и гоша-нагара. Мастерски вкраплены элементы народного инструментализма и в «Альбоме» Мамеда Кулиева, в котором блестящий концертный пианизм отличается разнообразием фактуры – от традиционно камерной до оркестрово масштабной. Импровизационное начало, берущее свои истоки в народном инструментальном музицировании, в целом характеризует и Пять прелюдий Назима Миришли.

Значительный вклад в азербайджанскую фортепианную литературу 90-х годов внес цикл «24 прелюдии» Васифа Адигезалова. В отличие от большинства сочинений 90-х годов, в которых используются новейшие композиционные приемы (Ф.Караев, Р.Гасанова и др.), в этом цикле не дается предпочтение ни одной из тенденций периода. Композитор, рационально используя элементы музыкальной выразительности, характерные для различных направлений, сумел найти их композиционно-драматургическое равновесие.

Вершиной всего этого периода стали 12 фуг Кара Караева – его «лебединая песнь», в которых как в едином фокусе отразились наиболее характерные черты его высокого мастерства, индивидуального мышления композитора, философа, гуманиста. В этом монотематическом цикле находит свое логическое завершение стилистическая линия творчества композитора, связанная с усилением роли полифонии и органичным синтезом свойств европейской профессиональной и азербайджанской народной музыки.

Как и в предыдущие периоды не оставлены без внимания юные музыканты. Среди созданного в этой области наибольшую популярность получили «Музыкальные картинки» Джемдета Гаджиева, «Альбом Джамили» Тофика Кулиева и программный вариационный цикл Октя Зульфугарова. В основе этих опусов типично детские сценки, зарисовки из народной жизни и чисто программно-изобразительные пьесы.

Специально для обучения пианистов создают пьесы и С.Алескеров, З.Багиров, Ф.Кулиева. А.Рзаев, Т.Бакиханов, С.Ибрагимова, Р.Шафаг, Д.Кулиев, Д.Аббасов. Наряду с цитированием народной музыки они также пишут оригинальные мелодии, базирующиеся на интонациях азербайджанских ладов. Взглядом взрослого на мир глазами ребенка можно было бы определить «Детскую сюиту» Акшина Ализаде, в которой ясно прослеживается четкая логика развития, присущая зрелому мастеру.

Своеобразным воплощением фольклорных элементов в сочетании с современной манерой письма являются детские пьесы А.Меликова, Х.Мирзазаде, Ф.Гусейнова, Э.Рустамова. При этом выразительные средства, применяемые композиторами, объединяют в себе как ладовые и исполнительские приемы, так и современные стилистические особенности, позволяющие приобщить юного музыканта и к национальным интонациям, и к современному звучанию политональных, диссонантных образований. В целом авторы детских пьес показали хорошее знание как современной, так и народной стилистики, соединив их в оригинальном сплаве выразительных средств.

## 5.2. Сонаты и сонатины

Начиная с 70-х годов творчество азербайджанских композиторов в области сонатных форм приобретает новое направление. Среди авторов наиболее ярким выразителем современных тенденций выступает уже широко известный Фарадж Караев. Наряду с традиционной цикличностью и устоявшимися средствами музыкальной выразительности в арсенал композиционных и формообразующих приемов вклиниваются алеаторика, значительная доля импровизационности, вплоть до препарированных инструментов и дополнительного включения звучащих единиц. В связи с этим появляются новые имена среди молодых авторов: Д.Кулиев, Ф.Гусейнов, Г.Мамедов, Д.Зульфугаров, Н.Миришли, А.Бабаев, Р.Гасанова. Наряду с «серьезной», «взрослой» сонатой создается серия сочинений для детей, написанных Р.Шафагом, работающим в основном в этой области. Разнообразие имен позволяет сделать вывод обо все возрастающем интересе к этому жанру, о стремлении освоить композиционную технику в условиях более современного наполнения классической формы.

В сонатных жанрах достигается большая философская глубина концептуального плана, изначально предполагающаяся самим принципом сонатного мышления. Основопологающей в понимании процессуального истолкования сонатной формы становятся взаимоотношения её с симфоническим жанром. Азербайджанская фортепианная соната, впитавшая в себя опыт предшествующих лет, теперь возродилась в новом качестве на ином, более зрелом витке развития национальной культуры. Значительно быстрее и интенсивнее стало протекать развитие сонаты от овладения формой-схемой к постижению сути жанра.

Подчеркнем общее важное качество фортепианных сонат этих лет – обостренное стремление к взаимодействию формы и содержания, избирательности жанрово-композиционных средств, осознанное отношение к приемам драматургии, степени её соответствия интонационно-тематическому материалу.

Освоение сонатного жанра рассматриваемого периода в азербайджанском фортепианном творчестве сопровождалось характерной тенденцией: обострившимся стремлением к освоению различных стилевых направлений современной музыки. Поэтому фортепианные сонаты и сонатины различны не только по образному строю, но и по стилистическим ориентирам. Так, сонатины Ф.Гусейнова и Д.Кулиева близки караевской музыке, Соната Д.Зульфугарова отражает воздействие творчества Шостаковича; Ф.Караев и Н.Миришли в своих сонатах обращаются к алеаторическим приемам и т.д.

Синтез традиционных сонатных форм и современной лексики демонстрирует Сонатина Джаваншира Кулиева. Классическая трехчастность сонатины, выдержанная жанровая принадлежность каждой части (сонатное аллегро, медленная часть, рондо), ярко выраженные фольклорные истоки музыкального языка органично сочетаются с современной метроритмической техникой, особенностями звукозаписи. Токкатность, моторика, изобретательность ритмических образований, лейтритмические фигуры придают особую импульсивность музыкальному языку, динамизируя и осовременивая национальный мелос сонатины. Так, ярко выраженная токкатность, уже ставшая традиционным для азербайджанской фортепианной музыки средством интонационно-мотивной работы в разработке, выступает в среднем разделе первой части сонатины. Одновременно можно усмотреть в таком типе мелодики родство со стилем исполнительства на таре, когда музыкант задевает постоянно настроенные басовую и высокую струны, создавая эффект далекой переклички. Метрическая импровизационность (полиметрия на протяжении всей части) также роднит мелодику первой части сонатины со свободными инструментальными наигрышами народной музыки.

Вторая часть носит в себе черты типичного *Andante* средних частей (в данном случае *Andantino*). Но в отличие от классической трехчастности, автор прибегает к изложению основного материала, с последующим вариантным и интонационно-разработочным его развитием. Элемент репризности, присутствующий в конце части, выражен в полифоническом варианте темы (инверсионное изложение), а также в повторе второй половины темы в нижнем регистре в главной тональности.

Завершает сонатину искрометный, жизнерадостный финал, написанный в классической для заключительной части форме рондо. Три основные темы, образующие пятичастное рондо, контрастируют между собой по характеру и стилю изложения. Полиметрии основных эпизодов *A* противостоит постоянство размера в эпизодах *B* и *C* (4/4, с незначительным вкраплением 2/4 в эпизоде *B*, не нарушающим в целом периодичность акцентировки). Гротесковость и игровая буффонада рефрена чередуется с взволнованной мелодикой эпизода *B* и ли-

рическими откровениями эпизода С, содержащего также контрастно-полифонические приемы письма.

Характеризуя это сочинение Д.Кулиева, можно отметить, что разумное сочетание классических методов формообразования с современной ритмикой и мелодическим рисунком позволяет говорить о плодотворности взаимодействия традиционного и новаторского в музыке наших дней.

Совмещение сонатных принципов с полифоническими (как это было, например, в рассмотренной выше Сонатине Д.Кулиева) отражает характерную, отличительную для искусства XX века направленность к индивидуализации концепций художественного замысла сочинений. Воздействие на Сонатину Фарханга Гусейнова (1974; опубликована в сборнике «Фортепианные произведения советских композиторов». – Вып. 2 – Москва: Музыка, 1979) полифонии добаховской эпохи ярко выражено в первой части. В совокупности с остинатностью токкатного движения, зародившегося изначально, всё это свидетельствует о взаимодействии фортепианного стиля сочинения с современным неоклассицизмом. Первая часть представляет собой особый род полифонической ткани, которая существует в постоянном имитационном движении. Характерно и практически строгое трехголосие части, что дает возможность говорить о непосредственном влиянии неоклассицизма.

Отличительной особенностью является использование полифонических приемов не только как действенного фактора развития, но и для экспозиции материала. В одночастной Сонате Галиба Мамедова трехкратное проведение темы (как экспозиция трехголосной фуги) исполняет роль главной партии.

С фактурой квартетного письма связана вторая часть Сонаты Джахангира Зульфугарова. Причем характер голосоведения в сочетании с современными интонационными комплексами близок к строго классической полифонии, что является специфичным для музыки Шостаковича, как симфонической, так и камерно-инструментальной.

Структурно-композиционные решения фортепианных сонат отличаются множественностью интерпретаций, нормативной становится индивидуальная трактовка цикла, особенности которой вытекают из естественного развития музыкального материала. В сонатном творчестве азербайджанских композиторов наблюдается стремление к внутренне спаянным структурам, скрепленным различными средствами: объединением цикла путем образно-эмоционального и жанрового родства частей, монотематизмом либо тематическими реминисценциями. С одной стороны, эти явления отражают общие, характерные для современной музыки тенденции, а с другой – обнаруживает родство с такими особенностями народного импровизационного искусства, как монообразность, интонационная целостность вариантно-динамической формы народной музыки.

Классически строгая логика сонатного Allegro уступает место спонтанности, определяющейся внутренними закономерностями художественной логики, диалектичность осуществляется в соотношении разделов цикла.

Попыткой расширения принципов сонатного мышления выделяется Соната для двух исполнителей Фараджа Караева. Она значительно расширяет жанровые границы современной фортепианной музыки. В этом сочинении кристаллизуются те черты авторского стиля, которые, в частности, получили свое воплощение в его ранней Сонатине и последующих двух сонатах для фортепиано. Это – конструктивная цельность, строгая организованность музыкального мышления, психологическая углубленность.

По словам самого автора, он не ставит в этом сочинении никаких глобальных проблем. Его смысл заключается в погружении в себя, лирическом самосозерцании, внутреннем размышлении. Эпиграфом к Сонате стали слова Джорджа Байрона: «Я люблю это нежное имя». Особенностью этого сочинения является использование самых современных средств музыкального языка, а также всякого рода фонические эффекты. Двое исполнителей играют на двух роялях, колоколах, вибратоне и препарированном рояле (безусловно, не сразу, а поочередно). Важной особенностью этой сонаты является возможность варьирования временных границ. Это связано с алеаторической системой записи многих разделов в частях сонаты. А так как алеаторика подразумевает импровизацию в заданных блоках (сериях), то и звучание музыки во временных границах различно; оно зависит от самих исполнителей. Все четыре части сонаты идут без перерыва.

Первая часть делится условно на два раздела. Первый раздел представляет собой каноническое чередование темы-блока в партиях исполнителей. Затем канон прерывается и начинается второй – импровизационный раздел. Оба раздела разграничиваются ударами колокола и вибратора.

Вторая часть – образец сонористического звуколюбования. Поочередно берутся несколько аккордов и выдерживаются на педали до полного затухания звука. Неожиданно после очередного аккорда включается магнитофонная запись детского плача, выводящая слушателя из состояния некой эйфории и как бы возвещающая о начале следующего раздела Сонаты.

Оживленная третья часть – самая пианистичная из всех, в ней больше всего возможности для демонстрации своих исполнительских способностей. Начинается она резким аккордом на фортепиано – единственная громкая звучность во всем сочинении. В принципе она состоит из скерцозного противопоставления двух звуковых блоков, где один «основной», а другой «побочный». Причем «основной» блок первого пианиста становится «побочным» у второго и наоборот. Принцип сопоставления «основных» и «побочных» блоков заключа-

ется в следующем. Все записанное в «основном» блоке подлежит обязательному исполнению (варьирование допускается), а запись «побочного» блока дает возможность отбора и включения отдельных его разделов в исполнение «основного» блока. Такой принцип звуковой организации дает максимальные возможности для импровизации обоим исполнителям.

Кульминационной стадией развития всей лирической образности Сонаты Ф.Караева становится её заключительная четвертая часть. Видоизменённая цитата из романса М.Глинки «Я помню чудное мгновенье» выступает как символ духовного начала, одновременно подытоживая развитие лирической линии всего произведения.

В целом, Соната Ф.Караева для двух исполнителей – один из самых смелых творческих экспериментов композитора, нашедших в дальнейшем свое воплощение в его новых сочинениях.

Соната Ф.Караева, в которой освоены творческие искания композиторов второй половины XX века, требует от исполнителей высокого творческого потенциала. Это, прежде всего, владение алеаторной техникой воспроизведения музыкального материала, различными специфическими приемами звукоизвлечения и, наконец, ансамблевой сыгранности. Все эти предъявляемые интерпретаторам сложные задачи были осуществлены на высоком профессиональном уровне доцентом Акифом Абдуллаевым и Джахангиром Караевым. Компонуя между собой различные музыкальные разделы формы, они как бы возродили старинные традиции, заключающиеся в сотворческой роли исполнителя и автора. Имея длительный опыт совместной исполнительской работы, им удалось достигнуть единства интерпретационной целостности современного сочинения.

В фортепианных сонатах особый интерес представляет взаимодействие двух противоположных типов образного развития. «Очевидно, соотношение разных образов внутри художественного произведения и изменения, которыми подвержен каждый из них, специфически отражают ход развития в реальной жизни. Специфика же – в возможности иллюзорного преобладания в образном развитии одного из диалектически взаимосвязанных начал всякого развития: единства и борьбы противоположностей. В одних случаях образное развитие акцентирует взаимоистолкование, взаимоотталкивание противоположностей. В других – обнажается их единство, взаимодополняемость» [281, 71]. Образное развитие, подчиняясь закону единства и борьбы противоположностей способно произвольно претворять его составные компоненты, отдавая предпочтение одному из них – единству или борьбе. Отличие проявляется в том, что в «одном случае оно нацелено на доведение борьбы противоположностей до логического конца, выявление её результата (или его отсутствия на данном этапе, при данных обстоятельствах). В другом – образное развитие устремлено к утвержде-

нию устойчивости и неизменности основных качеств центрального образа, к обнаружению связей с этим центром всего постепенно разрастающегося круга образов. Поэтому в первом случае преобладают центробежные тенденции (акцент на борьбе противоположных образов и их элементов), а во втором – центростремительные (акцентируется единство противоположных образов и их составляющих). Думается пара «центробежность – центростремительность» достаточно четко обозначит критерий отличия двух типов образного развития» [281, 72].

Понятие о двух видах развития образного строя произведения носит условный характер. Самые различные переплетения черт центробежности и центростремительности иногда приводят к таким индивидуальным случаям образного развития, которые позволяют предположить о его «модулирующих типах». «Два типа драматического конфликта – биполярный и моноцентрический – открывает путь к преломлению закономерностей конфликтно-драматического и лирико-монологического симфонизма. В первом случае происходит непрерывное динамическое развитие конфликта, во втором – складывается его свободное течение во времени с возвращением «вспять» по многим руслам потока размышлений «лирического» героя» [361, 93].

Диалогическое противоборство конфликтных начал отличает драматургию Сонаты Джахангира Зульфугарова. Вообще же принцип образного контраста является доминирующим во всей сонате в целом, так и непосредственно на отдельных участках формы. Таково значение эпизода *meno mosso* в разработке, который создает впечатление философских раздумий в окружении бурного, стремительного потока.

Продолжая линию образных контрастов, взятую в первой части, автор в скорбно сосредоточенной средней части – *Andante cantabile* – для достижения большого действенного эффекта вводит новый материал, противопоставляемый крайним разделам буквально по всем характеристикам.

После философских размышлений второй части стремительным потоком врывается активный финал. Опираясь на принципы классического рондо, автор наиболее контрастным делает второй эпизод, достигая в его жанровой определенности сходства с веселым народным танцем. Своеобразно и завершение сонаты. После третьего проведения рефрена внезапно появляются первые три такта второй части с несколько удлиненной звучностью, которые сменяются блестящим трижды повторенным заключительным комплексом сильноудаленных, но стремящихся к сближению кварто-квинтовых гроздьев. Такое сопоставление разнохарактерного материала на завершающем этапе развития является носителем основной драматургической концепции, выраженной в постоянном столкновении противоположных по своей значимости образов.

В Сонате Галиба Мамедова мы встречаемся с центростремительной тенденцией образного развития. Оригинально начало сонаты – активная подвижная тема излагается одногласно. Тема явно танцевального происхождения, но она несет в себе нечто большее, нежели только жанровое начало, энергию, решительность и вместе с тем – какую-то внутреннюю осложненность, выраженную в угловатой интервалике (в теме много тритонов и полутонов) и в ритмических переборах (мотивы по 2/8 при делении такта на группы в 3/8), и в переменах размера.

Замысел композитора проявляется, когда в такте 13 квартой ниже темы вступает ответ: определяется имитационно-полифонический принцип изложения изначального образа. Короткая с резкими репетирующими аккордами интермедия подводит к третьему проведению темы – ещё квартой ниже.

Троекратное проведение темы (как экспозиция трехголосной фуги) выполняет роль главной партии Сонаты; продолжающее разработочное развитие словно наталкивается на непреодолимое препятствие: в глубоком басу *ff* звучит органнй пункт фа-диез, секундами выстукивается «роковой мотив», напоминающий «Аппассионату» и Пятую симфонию Бетховена.

Моноцентрический конфликт в разработке сонаты (как и в экспозиции) обуславливает концентрацию её музыкального материала вокруг тематизма главной партии. Особую роль приобретают здесь те троекратные репетиции отдельных звуков и созвучий, которые были «заданы» в первой интермедии главной партии, а потом оформились в «роковой мотив» в конце связующей. Развитие все более активизируется и на его вершине появляется усеченная и резко видоизмененная реприза главной партии: пропущены первые шесть тактов, появился новый контрапункт и новое продолжение. Внутреннее развитие в репризном проведении главной партии приводит к еще более яркой вершине, генеральной кульминации всей сонаты. А далее следует небольшая связка, имитирующая прелюдирование на таре. Конфликт – единоборство с судьбой – раскрывается в сонате с перерывами во времени. Этот раздел, как и краткая побочная партия, становятся самостоятельными звеньями в виде «мугамных» отступлений в композиционной структуре сонаты.

Словно почувствовав, что главное уже сказано, «рассказчик» прерывает повествование, не утруждая себя и слушателей традиционными каденциями. Соната, исчерпав свое содержание, не завершается, а как бы прекращается, заостряя внимание слушателя на основной, центральной образно-смысловой сфере сочинения.

Диалектичность, воплощающая сущность сонатности, выражена в сопоставлении разделов Сонаты для двух исполнителей Ф.Караева. Содержание музыки сконцентрировано вокруг двух полярно противоположных образов: со-

зерцательности и действенности, серийность выступает как фактор константности, единства.

Нетрадиционна первая часть сонатного цикла: композитор не создает атмосферу образной антитезы, а погружает слушателей в сферу психологически углубленной музыки, внутренне бесконфликтной и спонтанной. При сохранении подобия всех версий фактурно-тематических воплощений начальной музыкальной идеи здесь достигается контрастное единство произведения в целом. Принцип тотального микротематизма, вырастающего в тематическую концентрированность фактуры, выражает стремление к лаконичной форме высказывания, к насыщенности и «плотности» музыкальных событий во времени.

Вместе с тем Соната Ф.Караева производит впечатление спонтанности: бездейственность, лирическая созерцательность, медитативность внезапно сменяются динамически взрывчатым драматизмом. Так, после воспроизведения магнитофонной записи детского плача во второй части, эмоциональный взрыв – звучание аккорда-кластера в эмоционально-драматическом ключе – в начале третьей части словно высвобождает сконцентрированную, подобную сжатой пружине, творческую энергию. В целом, моноцентрический вид конфликта воплощен в Сонате Ф.Караева средствами глубинных закономерностей лирико-монологического симфонизма.

Яркое выражение фольклорных истоков и современных стилистических приемов мы находим в Сонатине Фарханга Гусейнова. Побочная партия первой части сочинения, выдержанного в типичной для современности стилистической тенденции в строгой и почти неизменной линейной фактуре, представляет собой кантилену в виде параллельного движения чистых кварт. Ритмически и интонационно она связана с традициями ашыгов. В дальнейшем на основе родственности с национальной интонационностью (преобладание в тематизме кварто-квинтовых и секундовых интонаций) оформляются самостоятельные «мугамные» разделы Сонатины (обрамляющие во второй части и центральный – эпизод вместо разработки – в финале).

Принцип интонационного единства импровизационной по складу музыки, цементирующий мугам в цельную и слитную композицию, прослеживается в тематизме Сонаты Джахангира Зульфугарова, в котором при всей внешней современности средств выразительности нельзя не отметить достаточно близкое сходство с фольклорными интонациями. Не менее важной характерной чертой тематизма Сонаты является лейтинтонационная основа, проистекающая из двух основных элементов темы вступления.

Отношение к народному творчеству выявляется не только в связях с мелодикой, гармонией, тембровыми свойствами народных инструментов, но и

обуславливает специфику музыкальной формы и драматургии, другими словами, рубежи фольклорного существенно расширяются.

На глубинной национальной почвенности художественного мышления основана свободная трактовка сонатной формы и у Джахангира Караева. Специфический для его сонаты моноцентризм (каждая из частей основана на единой теме) связан с отсутствием сонатной формы. В этом сочинении уже не только на уровне языковых средств, деталей формы, а более масштабно – на уровне музыкальной драматургии – выявляется связь с мугамными стилистическими закономерностями.

Фортепианную сонату Д. Караева в целом отличает монументальность и вместе с тем лапидарность. Автор обладает способностью длить музыку, долго оставаясь в сфере одного образа, но непрерывно поддерживая слушательский интерес все новыми подробностями. Соната виртуозна в самом лучшем смысле этого слова: она требует настоящего пианистического мастерства, однако не как самоцели, а как средства для выражения художественного замысла. Произведение впервые прозвучало в интерпретации автора.

В Сонате три традиционные части, строящиеся вполне своеобразно. В первой части после «произнесения» главного пятизвучного мотива (восходящая секунда и опевание её верхнего звука) начинается безостановочное непрерывное движение шестнадцатыми длительностями, которое не прекращается до конца части. При этом насколько строг ритм, настолько же свободен метр: автор нигде не дает деление на такты и появление как мелодических звуков, вплетаемых в общую ткань, так и поддерживающей гармонии – совершенно непредсказуемо. В общее движение включаются многообразные варианты главного мотива, которые в своем развитии порождают и новые тематические образования. Тем не менее, для всей части более характерна непрерывность и текучесть, нежели тяготение к какой-либо окристаллизованной форме.

Вторая часть – лирико-драматическое интермеццо – краткое, но выразительное. Ритмоинтонационные элементы заставляют вспомнить о творчестве ашыгов. Как и первая часть, *Largo* отличается единством, цельностью, непрерывностью внутреннего развития. Часть не завершается, переходя без перерыва в финальное *Allegro*.

Финальная часть отличается наибольшей энергией, волевым напором. Одним из главных средств достижения такого характера автору служит техника остинато. В этом смысле решение художественной задачи напоминает финал Седьмой сонаты С.Прокофьева; однако в данном случае весь строй музыки носит ярко выраженный национальный характер и воспринимается как вполне самобытная музыка.

Одновременно с традиционной линией в общем фольклорном движении азербайджанского фортепианного творчества современного этапа важную роль приобрела и другая, неофольклорная, линия. В фортепианных произведениях этого направления наиболее широко и полно сказались черты неофольклоризма с характерными для него средствами выразительности, сложившимися в результате «взаимопроникновения коренных музыкальных культур и... новейших приемов, получивших интернациональное распространение в музыкальной культуре XX века» (Христиансен Л.) [Цит. по: 300, 13].

В процессе развертывания музыкального материала принцип «вариантного прорастания» тезисных микротем создает эффект спонтанно-раскованного музыкального высказывания. Особую тягу к микротематизму (характерная для неофольклоризма черта), берущую свои истоки, видимо, в творчестве Стравинского и Бартока, проявляет Ариф Бабаев. У А.Бабаева, как и во второй части Сонатины Д.Кулиева, мы наблюдаем изложение основного тематического зерна с последующим вариантным и интонационно-разработочным его развитием. В одночастной же Сонате Бабаева подчас целые блоки сочинения строятся на остинатных повторениях кратких созерцательного характера ячеек-попевок, подвергающихся многочисленным вариационным изменениям.

Среди фортепианных сочинений, созданных в 80-е годы, Соната А.Бабаева выделяется, прежде всего, своеобразным созерцательно-смысловым пластом. «Эстетика созерцания, длительная погруженность в одно состояние, устремленность вглубь себя – привлекает в XX веке композиторов разных направлений (здесь можно назвать и К.Дебюсси, и О.Мессиаана, и П.Булеза, и целый ряд советских композиторов – Б.Тищенко, А.Шнитке, Э.Денисова, В.Сильвестрова). Но для Востока сфера медитации – это, можно сказать, родная стихия. Желание длительное время сохранять одно созерцательное состояние породило в творчестве композиторов второй половины XX века особый тип драматургии, который в последние годы принято определять как «статическую монодраматургию» [209, 80].

Раскрыть все нюансы семантического спектра сонаты, в силу его поливалентности, невозможно. В выстраивании образного строя произведения, проходящего путь от острохарактерного скерцо до статичного оцепенения последних тактов, определенную роль играет и коллажная техника, в применении которой композитор демонстрирует неистощимую изобретательность. Порой в сонате в коллажном блоке осуществляется стилистическое сближение «разнотильных» цитат, как это происходит, например, в разработке при состыковке мугамной попевки со средневековой секвенцией «Dies irae». В результате на семантическом уровне происходит синтез разнотильных, но объединенных траурным, скорбным генезисом, музыкальных образов. Применение же в конце произведе-

дения имитации перезвона кремлевских курант можно назвать не иначе, как эффектом стилистического шока. Таким образом, использование в Сонате А.Бабаева различных, отягощенных культурно-историческими ассоциациями, цитат наряду с оригинальным авторским материалом создает неповторимый образный строй произведения. В целом же, преобладание в Сонате экспозиционности и вариационности микротематизма, наличие элементов театральности, сквозной принцип развития позволяет утверждать, что при всей новизне музыкального языка произведение А.Бабаева продолжает на национальной почве принцип одночастной романтической сонаты.

С неофольклорной линией связана сфера образности Сонаты Рахили Гасановой, которая была «обусловлена накаленностью экспрессии, повышенной нервностью восприятия окружающей жизни... – свойствами, вызванными к жизни напряженной динамикой исторических сдвигов в XX веке» (Христиансен Л.) [300, 13]. Автором схвачена глубинная черта азербайджанской музыки – экспрессия развития, длительно накапливаемое нарастание, постепенное движение к кульминации. Если так называемая крещендирующая драматургия сонаты больше соответствует традициям восточной музыки, то нарастание звучности в этом плане ближе европейскому типу мышления, для которого характерен прием замыкания, репризности, возвращение к началу. Общей драматургической линии сонаты подчиняется свободное сопоставление контрастных элементов.

Начинается Соната с тревожного, полного внутренней экспрессии мотива. Сам процесс формирования мотива – многообразные скольжения, переливы и пересыпания звуковой материи – как бы стирает грань между статикой и изменчивостью, повторностью и неповторностью. Имманентное развитие начального тезиса приводит к одной из драматургических вершин сонаты, вызывающее ассоциации и своим ладоинтонационным строем, и особой экспрессивностью с кульминационным разделом мугамов. Дальнейшее развертывание музыкального материала приводит к особо важному в семантическом аспекте эпизоду, являющимся олицетворением некой механистически-бездушной, агрессивной, неумолимо наступающей силы. Маркированной особенностью музыкального языка анализируемого эпизода является синкопированный ритм, берущий свои истоки в ритмоинтонационной природе некоторых жанров национального фольклора. Длительная разработка одного образно-эмоционального пласта еще больше сгущает драматическую окраску. Своеобразный образный строй сочинения обусловил и индивидуально-неповторимую форму одночастной Сонаты Р.Гасановой.

В рассматриваемый период появляется ряд сонатин для учащихся младших классов ДМШ. Среди авторов – Рашид Шафаг и Азер Дадашев, в творче-

стве которых детская музыка имеет солидный удельный вес. Пять сонатин Р.Шафага, основанные на интонационной базе народной вокальной и инструментальной мелодики, образуют своеобразный цикл, представляющий собой «антологию» стилистических приемов корифеев детской фортепианной музыки. Так, первая сонатина посвящена Б.Бартоку, вторая Д.Кабалевскому, третья – С.Прокофьеву, четвертая – Ф.Амирову и пятая – К.Караеву.

Первая сонатина Р.Шафага фактически являет собой четырехчастную сюиту, лишь жанрово связанную с частями сонатного цикла: первая часть «Сказка», вторая – «Игра», третья – «Вальс», четвертая – «Марш». В свою очередь музыка этих частей напоминает последование частей в классической сонате: «сонатное аллегро», «скерцо», жанровая сцена (танцевальный номер), финал. Предельная краткость, лаконичность каждой части способствует более яркому и четкому восприятию сочинения юными музыкантами. «Продление» музыки за счет реприз помогает закреплению материала в сознании исполнителя. Неся в себе интонации национальных музыкальных традиций, в то же время ритмика и общая структура частей несомненно связана с пьесами «Микрокосмоса» Б.Бартока.

Трехчастная сонатина № 3 по сути есть стилистическое подражание знаменитому циклу пьес С.Прокофьева «Мимолетности». Даже название частей Сонатины – «Мимолетность», «Размышление», «Гавот» – не оставляет сомнений в образной связи с упомянутым циклом Прокофьева. Более того, вторая часть – «Размышление» – прямо относит слушателей к первой пьесе прокофьевского цикла (то же нисходящее, а затем восходящее движение музыкального пласта, та же пауза на первой доле трехдольного такта, те же динамические оттенки). Заключительная часть цикла – типичное «прокофьевское» скерцо с его перепадами в динамике, цепкой акцентировке и колкого стаккато, которое в зависимости от фразировки может переходить в портаменто. «Прокофьевский» дух, царящий в произведении, выдерживается автором буквально от первой до последней ноты.

Посвященная Ф.Амирову Сонатина № 4 по своему образному содержанию безусловно корреспондирует с циклом фортепианных миниатюр замечательного азербайджанского композитора. Выдержанные в духе и манере письма Ф.Амирова все три части как бы аккумулируют в себе основные черты музыкального языка амировского цикла с его лиризмом, ярко выразительным мелодизмом.

Сонатина № 5 Р.Шафага, как и предыдущие, имеет посвящение – в данном случае К.Караеву. В этом небольшом трехчастном цикле автор старается воссоздать стилистическую атмосферу караевских мелодий, опираясь на ритмоинтонационную основу конкретных сочинений. Здесь можно услышать отго-

лоски его Сонатины, ряда прелюдий (в особенности в крайних частях цикла). Средняя часть навевает воспоминания о прекрасных лирических адажио балетов К.Караева. В то же время ритмический рисунок и характер звучания финала вызывают ассоциации со второй частью Третьей симфонии, по жанровой природе берущей истоки в народном ашыгском музицировании.

Появление этих сонатин в репертуаре юных музыкантов несомненно могло бы их приобщению к миру современной музыки. «Через национальное – к интернациональному» – такова основная педагогическая особенность сонатин Р.Шафага.

Сонатина № 2 Азера Дадашева с её несложной фактурой, мелкой фразировкой технически доступна в начальной стадии обучения. В отличие от первой части, музыкальный материал которой представляет собой политональные комплексы, вторая более сложна ритмически и фактурно. Мелкие длительности ниспадающих фраз напоминают импровизационные украшения народных музыкантов-инструменталистов. А усложнение фактуры за счет перенесения во второй половине части тематизма вниз, а аккомпанемента вверх требуют повышенного внимания со стороны юных исполнителей. Скерцо – вот тот жанр, которым можно определить финальную часть сонатины, написанную в концентрической форме (третья часть Сонатины часто исполняется как самостоятельная пьеса под названием «Озорной зайчишка»). Танец-шутка – это крайние разделы, средние напоминают игровое скерцо, а самый центральный эпизод – небольшой лирический островок среди смеха, шуток и игры. В целом Сонатина представляет определенный педагогический интерес и может быть рекомендована для широкого круга начинающих музыкантов. В основе как этого опуса, так и пяти сонатин Р.Шафага – яркая образность, программность, более доступные для детского восприятия.

Итак, основы стилистических нововведений в музыкальный язык, проявившиеся в творчестве Ф.Караева и Ф.Ализаде в преддверии 70-х годов, продолжают развиваться и в последующие десятилетия. Больше философской глубины ощущается в содержании сонатных форм большого числа композиторов, что образует своего рода качественный скачок от традиционного видения формы к более его современному переосмыслению. Среди такого рода последователей в новом направлении развития фортепианной сонаты можно назвать Д.Кулиева, Ф.Гусейнова, Г.Мамедова, Д.Зульфугарова, Н.Миришли, А.Бабаева и Р.Гасановой. Эти композиторы в своих сочинениях органично сочетают традицию логического развития с современными средствами выразительности. Пожалуй, наиболее наглядным примером в процессе трансформации жанра можно было бы считать Сонату для двух исполнителей Ф.Караева, в которой

философская сущность сонаты как таковой обнажается настолько ярко, что отпадает необходимость в традиционном каркасе – форме.

### 5.3. Концерты

По сравнению с фортепианными концертами предшествующих лет сочинения этого жанра рассматриваемого периода значительно разнообразнее по тематике, образно-эмоциональному строю и музыкальному языку. Подвергается обновлению лирико-жанровый тип концерта, сложившийся в предшествующий период. Получают развитие «детский» и «молодежный» концерты. Свойственная фортепианным концертам 50 – 60-х годов тенденция к синтезированию характерных признаков нескольких жанровых разновидностей усиливается в сочинениях 70 – 90-х годов.

Азербайджанские концерты этого периода можно разделить на две группы. К первой следует отнести концерты С.Ибрагимовой, Н.Мамедова, И.Мамедова, в которых жанр предстает в своем традиционном, знакомом нам уже по 40 – 60-м годам, преломлении. Ко второй группе принадлежат, прежде всего, концерты В.Адигезалова, Ф.Караева, Ф.Ализаде, Д.Зульфугарова, в которых формируются новые тенденции, новые стилевые черты, позволяющие говорить о качественно новом этапе в истории фортепианного концерта.

Одной из самых актуальных для азербайджанской профессиональной музыки оказалась «идея импровизационности». Проявляется она в сочинениях концертного жанра различно. Типичен для жанра высокий общий уровень виртуозного насыщения («Рапсодия на тему Джанги Узеира Гаджибекова» И.Гаджибекова, Поэма-токката И.Мамедова, Поэма апофеоз для четырех роялей В.Адигезалова), создающий эффект подчеркнутой непосредственности высказывания. Другой прием моделирования атмосферы импровизационности – внедрение принципа вариационности и многократной варьированной повторности (Фантазия С.Ибрагимовой, Концерт № 3 В.Адигезалова, Концертино для двух роялей и ударных инструментов Э.Дадашевой). В фортепианном Концерте Ф.Караева лирическое повествование выливается в масштабную прелюдийного плана структуру второй части. Показательно само жанровое название, предпосланное Э.Дадашевой третьей части её Концертино – «Импровизация-фантазия», подчеркивающее внутреннее качество музыкального материала. С народной импровизационностью органично сочетается джазовый стиль Концерта В.Мустафаде.

Остановимся подробнее на ряде сочинений концертного жанра. Автор двух концертов для фортепиано с оркестром Нариман Мамедов на всем своем творческом пути исходит из принципов сочетания современного композитор-

ского письма с народно-национальными традициями. К такой художественной позиции его подвел богатый опыт научного исследования и записи многих азербайджанских мугамов. Фортепианный концерт № 2 Н.Мамедова – произведение одновременно и оригинальное, запечатлевшее индивидуальную творческую позицию автора, и вместе с тем типичное, отражающее ряд свойств, которые присущи современной азербайджанской музыке. Это сказывается в особом отношении к фольклору – его опосредованное претворение, усвоение его духа, его интонационного строя, но при этом полный отказ от цитирования целостных образцов; в языке – в свободном обращении с диссонансами, порою весьма острыми, в рассредоточенном тематизме, не кристаллизующемся в пресловутые «квадраты», в усложненной ладовой организации музыкальной ткани, во многом идущей от ладов азербайджанской народной музыки; в отношении к драматургии и форме – одновременная опора как на закономерности европейского музыкального формообразования, так и на традиции отечественного фольклора, особенно в плане претворения импровизационно-сквозного принципа движения и развития музыкальной мысли.

Общие контуры композиции Второго фортепианного концерта Н.Мамедова, как и первого, свидетельствуют об опоре на устойчивые закономерности жанра. В полном соответствии с вековыми традициями композитор вслед за подвижной (точнее – умеренно подвижной) и драматичной первой частью дает медленную лирическую вторую, а завершает произведение живым танцевальным финалом. Отметим, однако, сразу же, что первая часть – не *Allegro*, как в большинстве образцов концертного жанра, а *Moderato*. Это придает музыке значительность и открывает перед исполнителем возможности более углубленного, «без спешки» раскрытия образов. (Сдержанный темп первой части в сонатно-симфоническом цикле, в частности, в концертном жанре – нередкое явление у советских композиторов. Так, в первых частях Концерта, Симфонии-концерта и Концертино для виолончели с оркестром С.Прокофьева темп – *Andante*, в начальном Ноктюрне из Скрипичного концерта Д.Шостаковича темп *Moderato*).

В целом первая часть Концерта обнаруживает черты сонатной формы, хотя и достаточно свободно трактуемой. Главная партия определяется как драматически напряженный диалог оркестра и солирующего инструмента. В оркестре дважды звучит властная повелительная интонация – лейтмотив части; ему отвечает свободно-секвентная фраза фортепиано. Обмен «репликами» повторен и служит импульсом к дальнейшему разворачиванию, время от времени (см. цифры 3,4 и далее) «подхлестываемому» лейтмотивом.

Как кратковременное отступление от основного характера части воспринимается хрупкая, грациозная, очень капризная в своем прихотливом развитии

побочная партия (такт 5 после ц.11). В этом одна из особенностей *Moderato*. Другая особенность в том, что партия целиком поручена фортепиано («партия-каденция»).

Основным материалом для достаточно широко развернутой разработки помимо нового ритмического мотива, напоминающего о старинных ритуальных танцах, служат перекликающиеся со связующей партией квартольные фигурации, как бы инкрустирующие элементы лейтмотива. Общность лейтмотива разработки и связующей партии связана с их драматургической родственностью: серединное положение характерно как для связующей партии – между главной и побочной, так и для разработки – между экспозицией и репризой. Длительное волнообразно активизирующееся и затухающее развитие приводит к существенно трансформированной и резко сокращенной репризе (ц.22). На месте главной партии звучит фактически новая музыка – не диалог, а дуэт, не конфликтное противопоставление, а совместное импровизационное развертывание в партиях солиста и оркестра.

Вторая часть – *Largo* – по аналогии со средней частью Первого концерта представляет собой ноктюрн, в котором оригинально отразились и приглушенные краски, и неясные звучания ночи. Широкий спектр тембров и гармоний служит композитору для решения несколько необычной задачи, мелодическое начало как бы отступает на второй план, и это полностью соответствует художественному замыслу. Центральное место в части занимает раздел, в котором преобладает свободно-импровизационное развертывание (т.5 после ц.42), обнаруживающее также и черты зеркальной симметрии. При этом композитор неоднократно использует «интонационный запас», достигая единства музыкальной ткани, но вместе с тем сохраняя свободу ее развертывания, избегая схематичности.

Центральный раздел обрамлен более строго организованными построениями, ясно выявляющими черты трехчастности. Характерность тематизма в крайних частях этих построений обусловлено постоянно выдерживаемым (повторяемым) в е р х н и м тоном – с нижним полутоновым опеванием. Этот «пределный» тон меняется: в начальной части он – *ре*, в первой репризе – *соль*, а в конце соответственно *до* (ц.50) и, наконец, снова *ре* (т.6 после ц.52). Середина оба раза начинается с прелюдирования арфы, но первый раз оно приводит к тонкой «акварельной» теме (ц.40), а во второй – к теме торжественного, гимнического характера (ц.51). Вся часть обрамляется колоритным хоралом, устанавливающим – и утверждающим – настроение покоя и умиротворенности. Так естественно и убедительно достигаются принципы строгой организованности формы, ее уравновешенной симметричности и – свободы импровизационного развития.

Оживленный, радостный финал (*Allegro*) завершает Второй концерт. Тематизм финала носит жанровый характер. В форме финала (четыре «отдела»: «танец», «хор», второй «танец» и снова первый) нетрудно усмотреть влияние мугамных принципов формообразования. Автор смело отказывается от традиционных финальных композиционных планов (рондо, рондо-соната и т.д.) и находит убедительное решение, опираясь на закономерности народной музыки.

Наряду произведениями, отличающимися классической трактовкой формообразующих элементов, а также музыкального языка, к которым можно отнести рассмотренный выше Второй фортепианный концерт Н.Мамедова, в начале 70-х годов появляются два аналогичных по жанру сочинения, открывающих новый этап в эволюционном развитии азербайджанской фортепианной музыки. Речь идет о фортепианных концертах Фараджа Караева и Фирангиз Ализаде. Эти два сочинения предлагают несколько иной, по существу новый для национальной композиторской школы, взгляд на процесс дальнейшего развития жанра фортепианного концерта, в котором наряду с традиционными элементами (такими как форма, структурные особенности цикла) появляется новая особенность интонационного содержания тематического материала. Если в предыдущих аналогичных по жанру сочинениях авторы практически полностью опирались на фольклорные элементы музыкального языка, то в этих двух концертах отчетливо прослеживается влияние неоклассицистских тенденций, характерных для музыки XX века. В то же время несомненной предтечей этим сочинениям стали фортепианные сонаты тех же авторов, написанные в конце 60-х годов и рассмотренных нами в Главе 3. Как видно из их специфически конструктивных и интонационных особенностей молодые авторы тяготеют к современным новаторским приемам композиционного письма, а появление новых сочинений аналогичного стиля лишь подтверждает их приверженность к новому направлению в национальной музыкальной культуре.

Концерт для фортепиано и камерного оркестра Фараджа Караева посвящен памяти выдающегося педагога и пианиста народного артиста Азербайджана профессора М.Р.Бреннера. Премьера сочинения состоялась в Баку в апреле 1973 года, а в октябре этого же года оно было исполнено в Алма-Ате на III Музыкальной Трибуне стран Азии. Солистом выступил Джахангир Караев.

В фортепианном концерте Ф.Караев обращается к традициям инструментальной музыки XVII-XVIII столетий (Бах, Вивальди, Телеман, Марчелло и др.). Это сказывается и в интонациях тематического материала, и в фактуре, и в приемах развития, и даже в композиции целых частей. Однако Концерт не представляет собой стилизации, ибо ладовое своеобразие, гармоническая острота, метроритмическая свобода «выдают» автора второй половины XX века. (Например, уже первый «возглас» оркестра (два аккорда) включает в себе

созвучия, совершенно невысказанные в эпоху барокко: так, второй из них – трезвучие, включающее в себя одновременно малую и большую терции.)

Неоклассическая основа музыки широко демонстрируется автором Концерта. Это выражается стилизованной аллюзией, «обобщением через стиль», которое срывает как апелляция к наиболее характерным приметам стиля барокко, к стилизованной манере конкретного композитора и даже отдельного сочинения.

Рассмотрим вышеперечисленные свойства на конкретных примерах. В первой части Концерта в соответствии с традициями развития тематизма в старинной музыке вслед за более характерным тематическим ядром главной партии, целиком выдержанной в двухголосии, следует менее рельефное продолжение, которое подводит ко второму проведению темы – поначалу чисто оркестровому, а затем совместному с солистом. (Интересная деталь: во втором проведении фигуративный аккомпанемент как бы опаздывает на одну шестнадцатую в сравнении с первым проведением; типичное для музыки старых мастеров использование горизонтально-подвижного контрапункта).

Духом неоклассицизма проникнуто оркестровое хоральное вступление второй части, имитирующее старинные песнопения. Отметим также многообразие форм проявления полифонии в этой части – от полифонического речитативно-повествовательного двухголосия, построенного на мелодических элементах, типичных для стиля барокко, в партии правой руки, до закаленной временем полифонической формы фугато. В то время как солист прелюдирует, в оркестре происходят совершенно иные «события»: здесь разворачивается тройная fuga, причем тематический материал партий солиста и оркестра в этой части совершенно самостоятелен и нигде не переходит от одной к другой.

Интерес к такому повороту формы естественен, т.к. дает возможность достичь образного и структурного эффекта не только повторением темы в разных голосах, но и путем обогащения музыкального развития новыми импульсами, заложенными в разных тематических образованиях.

Первая экспозиция фуги строится на короткой и интонационно очень напряженной теме-мотиве. Отметим, что поначалу тема имитируется разными инструментами в одной тональности (только в ц.32 возникает доминантовый ответ). Длительное имитационно-полифоническое развитие первой темы на фоне фортепианного прелюдирования образует первый раздел фуги. Второй ее раздел начинается в субдоминантовой тональности (фа-диез минор) с появления более оживленной скерцозно-танцевальной темы, чередующей движение шестнадцатыми и синкопы. Противосложением к ее ответу служит третья тема, напоминающая и ряд баховских тем, и одну из тем знаменитого *Largo* в Пятой симфонии Шостаковича (см. ц. 78).

В дальнейшем движении эта тема развивается самостоятельно как, скажем, в стретте в ц. 39, и это дает основание рассматривать ее именно как третью тему, а не как только противосложение ко второй.

Момент появления новых тем в оркестровой фуге отмечен и новой стадией фортепианной «прелюдии»: ее развивающая часть начинается так же как и первая, но в фа-диез миноре и в более тесном изложении: мелодия квинтой ниже, а фигурация квартой выше.

И, наконец, третий раздел *Adagio* – общая реприза (ц. 40). Снова у фортепиано звучит начальный материал в начальном же изложении. Но существенно изменилась партия оркестра. Тут контрапунктически переплетаются все три темы фуги в полном соответствии с нормами этой формы. Постепенное уплотнение фактуры, динамический подъем и охват все более широкого диапазона подводит к яркой кульминации (ц. 42), подчеркнутой резким динамическим срывом – *subito piano*. Но динамика и интонационная напряженность вновь нарастают и приводят к новой вершине, завершающей всю часть. (Снова композитор принимает оригинальное решение: насколько необычным является тихое завершение первой – быстрой – части Концерта, настолько же непривычно и ново завершение лирического *Adagio* на предельном уровне звучности.)

Скерцозно преобразованная третья, а затем и вторая темы фуги проникают во вступительный раздел финала. Первая тема финала (ц. 44) и ее полифоническое развитие поручены оркестру, – в то время как у фортепиано звучат фигуры, напоминающие фа-минорную прелюдию из II части «Хорошо темперированного клавира» Баха.

Имитационно-полифоническое развитие темы приводит к появлению новой для финала (но не для Концерта) темы – в ц. 48 у солиста звучит заметно видоизмененная и все же легко узнаваемая вторая тема фуги из *Adagio*.

Одним из наиболее характерных свойств Концерта является резкое противопоставление контрастных стилизованных компонентов. Здесь уместно напомнить наблюдение М.Тараканова: «Взаимодействие стилей, порой даже раздвинутых столетиями, стало характерной приметой новейшей музыки, возможно именно потому, что теперь, на пороге двухтысячного года, настало время подводить итоги многовековому развитию музыкального самосознания человечества, его совокупного художественного опыта» [Цит. по: 213, 195].

Результатом намеренного соединения различных стилистических явлений представляет сочетание в первой части упомянутой выше «барочной» мелодии с гармонической фигурацией, организованной совсем не по-старинному: при размере 4/4 шестнадцатые в ней группируются не по четыре, а по три (ритм румбы, самбы – одна из примет современности этой музыки).

Значение полистилистики как важного драматургического средства, обуславливающего логику композиции, подчеркивается использованием метода коллажа в центральном разделе финала. Здесь партии оркестра и солиста как бы совершенно независимы друг от друга: в то время как в оркестре звучит музыка, напоминающая скорбные арии (*Lamento*), у рояля неожиданно возникают фрагменты джазовой импровизации. Композитор как будто одновременно решает две задачи: он создает яркий о б р а з н ы й контраст скорбной сосредоточенности и оживленной беззаботности; но при этом он дает почувствовать и огромную дистанцию времени, лежащую между той эпохой, которую реконструирует в своей музыке, и современностью.

Прием коллажа, своего рода стилистическая полифония (впервые широко применялся в Первой симфонии А.Шнитке), в Концерте Ф.Караева создает выразительный драматургический эффект. Такие стилистические столкновения обогащают жанровый облик сочинения, придавая ему броскую яркость концерта-соревнования, не лишённого иронической двусмысленности.

В целом Концерт Ф.Караева представляет собой интереснейшую попытку современного композитора создать крупное произведение, оперевшись на характерные стилистические закономерности музыки далекого от нас времени. Сочетая мелодику барокко современной остро диссонантной гармонией, принципы тематического развертывания, традиционные в XVII-XVIII веке, с принципами построения сонатного цикла, сложившимися гораздо позже, автору удалось создать яркое, интересное произведение.

Концерт Фирангиз Ализаде (впервые прозвучал в блестящей авторской интерпретации сольной партии), как и написанный почти в одно время Фортепианный концерт Ф.Караева, представляет собой первое обращение композитора к этому жанру.

Ф.Ализаде в этом сочинении, как, впрочем, и в других своих опусах, достигает органической целостности художественных и структурных компонентов. Строительным материалом наполнения музыкальной формы служат такие средства выразительности, как лейтинтонация, лейттебр, сонорные методы письма. Два основных компонента главной партии – неясный гул оркестра и нисходящие секундовые интонации 12-звукового ряда в партии солиста – в процессе развития всего Концерта приобретает самостоятельное значение. Функционируя на тембровом и интонационном уровнях, упомянутые строительные детали приобретают в сочинении автономную целостность.

Музыка Концерта очень экспрессивна, эмоционально богата и разнообразна, но язык ее далеко не прост. Композитор широко использует угловатые и напряженные интонации, жесткие диссонансирующие созвучия, очень свободно

строит структуру музыкальной ткани. Музыка Концерта требует постепенного и целенаправленного «вхождения» в нее.

Появление двух современных по духу и языку концертов для фортепиано оказало большое влияние на дальнейшее развитие этого инструментального жанра. Большинство авторов, как молодых, так и достаточно зрелых, обратили свои поиски не только в направлении последующего «осовременивания» музыкального языка, но и в процесс привнесения в классическое прочтение жанра новых необычных стилистических и жанровых признаков.

Характерной тенденцией современной музыки стало взаимообогащение жанров: с момента кристаллизации индивидуальных жанровых типов наблюдается не только их параллельное развитие, но и тяготение к заимствованию свойств сопредельных жанров.

Интересным примером внутрижанровых «мутаций» распространенного в современной музыке синтеза жанров симфонии и инструментального концерта является Концерт-симфония для большого симфонического оркестра и фортепиано Эльнары Дадашевой (Родоначальником жанра симфонии-концерта, или концерта-симфонии, для солиста с оркестром был С.Прокофьев – известная его Симфония-концерт для виолончели с оркестром). В этом сочинении Э.Дадашева как бы возвращает на новом уровне процесс взаимосвязи и в то же время «самоопределения» двух жанров, имевший место на рубеже XVII-XVIII веков. Введение понятия концерта-симфонии предполагает гибридизацию двух жанров, хотя и не столь далеких друг от друга, но все же имеющих каждый в отдельности свои отличительные черты. Исторические корни, ведущие к инструментальному ансамблю, указывают на постепенное отделение солиста и формирование жанра концерта, а также кристаллизацию симфонии, как жанра, несущего на себе максимальную драматургическую и смысловую нагрузку.

Таким образом, определив приоритет одного из жанров, легче будет прийти к пониманию исполнительской специфики фортепианной партии Концерта-симфонии.

При первом общем знакомстве с формообразующими принципами всех частей концерта можно сделать вывод о преобладании концертного жанра над симфоническим. Этому способствует стремление автора более к сольно-инструментальным формам, нежели ансамблевым. Классическая жанровая определенность каждой части Концерта здесь нарушена. Вместо сонатного аллегро первой части с развернутой каденцией солиста – перед слушателями огромное оркестрово-фортепианное фугато, развивающееся на основе разнообразной полифонической вариантности основной темы. Преобладание полифонических принципов развития в первой части концертно-симфонического жанра

ра позволяет провести некоторые аналогии с соответствующими частями инструментальных концертов Баха и добаховских времен.

Вторая часть представляет собой философско-лирическое отступление после всех полифонических «хитросплетений» первой части. Музыка этой части свойственная созерцательность, умиротворение и покой, несколько активизирующиеся в середине и вновь возвращающиеся в репризе. В основе части особая, «прокофьевская» вальсовость, даже можно сказать особая «прокофьевская» фактура, столь часто применяемая им в фортепианных пьесах.

Завершается Концерт третьей частью, характер и настроение которой определяется в самом ее названии – «Импровизация-фантазия». Черты импровизационности просматриваются буквально с первых же тактов музыки. Расширенное фортепианное вступление, очень скупо поддерживаемое отдельными группами оркестра, фактически с точки зрения метра может исполняться свободно из-за частой – почти в каждом такте – смены размера. Строится финал по принципу рондальности: повторы не являются точными, как это обычно принято в классическом рондо. Рефрен в каждом последующем случае есть новый вариант (ритмический или интонационный) предыдущего. Собственно же эпизоды, как таковые, чётко не прослеживаются. Они выглядят небольшими мостиками-связками между репризными разделами формы. Такая свободная трактовка формы рондо также предопределена основной идеей автора в создании свободной фантазии-импровизации. Причем импровизационность отступает на второй план, когда вступает в силу фантазия вариантного развертывания основной мысли финала. Кажущаяся хаотичность, сумбурность звучания сменяются прозрачными переливами мелодии практически по всему звуковому диапазону рояля. Периодическое разрежение и сгущение фортепианной фактуры вносит дополнительное ощущение рондальности. Завершается третья часть сольным «высказыванием» рояля. Музыкальная мысль как бы растворяется, истает в наступившей тишине оркестра.

Концертино для двух роялей и ударных, появившееся за год до Концерта-симфонии, стало творческой лабораторией молодого автора Э.Дадашевой в процессе поиска новых оригинальных средств выразительности. Написанное в трех частях, это сочинение являет собой образец нестандартности мышления, новизны и понимания классических форм и жанров. Выведение на роль «оркестра» группы ударных инструментов позволило автору, с одной стороны, увеличить значение ритмического начала в общей музыкальной ткани произведения, с другой – внести элементы новизны как в композиционные приемы, так и в чисто структурные особенности. «Переключки» солистов и «оркестра» уже осуществляются не на интонационном, а на ритмическом уровне.

Все три составляющие этой композиции представляют собой характерные пьесы, имеющие свои названия: «Интерлюдия», «Ария» и «Престо». Первая пьеса имеет черты сонатины, вторая – образец дуэтной полифонии и, наконец, третья – токката. В целом, это сочинение можно охарактеризовать как достаточно оригинальный эксперимент молодого композитора в концертном жанре.

Продолжая классический принцип транскрипций и опираясь, в то же время, на рахманиновский образец («Рапсодия на тему Паганини»), создает первую транскрипцию в жанре азербайджанского фортепианного концерта Исмаил Гаджибеков. Его Рапсодия на тему Джанги для оркестра народных инструментов Узеира Гаджибекова (идея написания Рапсодии принадлежит ее первому исполнителю Фархаду Бадалбейли) есть современное прочтение темы знаменитого сочинения азербайджанского классика. Симфоническое развитие темы приобретает звучание гимна во славу героизма народа-победителя.

Используя расширенный состав симфонического оркестра, включив в партитуру фортепиано в качестве солирующего инструмента, автор сумел создать яркий и запоминающийся музыкальный образ. Опираясь на традиции фортепианных транскрипций пионеров этого жанра в азербайджанской профессиональной музыке, таких как Бурштейн, Апресов, И.Гаджибеков создает свое оригинальное решение. Соединив фортепиано с оркестром (в данном случае с симфоническим), он тем самым приблизил звучание транскрипции к оригиналу. При этом он придает ей черты рапсодии, фантазии. В то же время сочинению присущи черты одночастной романтической поэмности с прослеживающимися чертами одночастного концерта с характерной каденцией солиста и яркой репризой-кодой.

Это сочинение можно рассматривать как существенный вклад в жанр национального концерта, симфонических транскрипций.

Привнесение поэмной одночастности в жанр фортепианного концерта более всего связано с именами Ибрагима Мамедова и Васифа Адигезалова.

В Поэме-токкате И.Мамедова композиционные и стилевые особенности двух сольных жанров соединяются с концертно-симфоническим. Поэма-токката для фортепиано и большого симфонического оркестра – это довольно крупное одночастное сочинение, построенное по типу романтических поэм XIX века. Соединение поэмы и токкаты в единое целое вызвало к жизни появление инструментальной пьесы с характерными чертами обоих жанров. От поэмы здесь широта развития музыкального материала, масштабность листовского типа. В то же время токкатность проявляется в характерном ритмическом рисунке, в особенностях фортепианной фактуры. Практически непрерывная моторность движения, то у солиста, то у оркестра, создает ощущение вечного движения.

Основной тон сочинению задает вступление с характерной непрерывностью метроритмической пульсации. Выбирая с самого начала определенный ритмический рисунок, автор выдерживает его, с самыми незначительными изменениями, до самого конца пьесы. Не подвергается существенному изменению и характер темпа, заданный изначально. Наиболее ярко вступает в свои права токката с появлением партии солиста. Специфическая репетиционная техника с разбивкой на две руки, расходящиеся и вновь сходящиеся пассажи, синкопированная акцентировка звуков в разбивку – все это характеризует основные отличительные черты главной партии. Широкая кантилена побочной партии, особенности фразировки, мелодического рисунка, несколько более умеренное движение, романтическая экспрессия роднят этот раздел пьесы с романтической поэмой. Однако сопровождение по-прежнему остается в духе токкаты. Так что именно в эти моменты формы, а также в завершающей пьесу коде наиболее зримо предстает единение двух жанров, их полное взаимопроникновение. Завершается Поэма-токката аналогичным вступлению характерным токкатным эпизодом, проявляющим свои жанровые признаки как в оркестровой, так и в сольной партии.

Если Ибрагим Мамедов привносит в свое сочинение черты жанра токкаты (что и выведено в названии), то Васиф Адигезалов значительно расширяет группу солистов, доводя их до четырех исполнителей. Поэма-апофеоз В.Адигезалова – первое в азербайджанской профессиональной музыке сочинение для ансамбля солирующих пианистов и симфонического оркестра. Первоначальный вариант Поэмы предусматривал солирующую группу четырех роялей. Однако в дальнейшем автор трансформировал сольные партии для двух исполнителей, и в таком виде это сочинение было исполнено в Москве самим автором и Марджаной Шамсиевой в сопровождении Московского государственного симфонического оркестра (дирижер – Вероника Дударова).

Характерно, что как четыре начальные, так и две последующие партии солистов, являются неотъемлемой составной частью оркестровой партитуры. Специфика ударного пианизма, получившая воплощение в этом сочинении, ставит эти партии в один ряд с группой ударных инструментов, также значительно расширенных по составу сравнительно с «классическим» выбором инструментов. Кроме того, чисто сольные эпизоды в Поэме отсутствуют, за исключением каденционного раздела, находящегося не на совсем обычном участке формы – между экспозицией и разработкой. Особенности ладогармонического языка пьесы связаны с национальным фольклором. Так, интонационные элементы главной партии базируются на звукоряде лада чаргях. Структура же аккордовых образований связана с ашыгскими кварто-

квинтовыми и секундовыми комплексами, которые так часто использует автор в своих сочинениях.

Поэма написана в сонатной форме, однако тональные соотношения в экспозиции достаточно оригинальны. Фактически главная и побочная партии взаимосвязаны через тритоновый комплекс *До – Соль-бемоль*, который можно рассматривать и как довольно полярный, но и как достаточно близкий, если взять в расчет объединение столь далеких тоналностей через ладовую основу, а именно уменьшенный лад. Собственно в нем пятая ступень будет не традиционной чисто квинтовой доминантой, а доминантой уменьшенной квинты, являющейся одной из опорных точек этого лада.

В целом, Поэма не воспринимается как типично концертная форма, так как принцип состязательности, являющийся основополагающим в жанре инструментального концерта, в ней отсутствует, и партии солистов органично вплетаются в оркестровую ткань, нивелируясь до положения равноправных инструментов цельного ансамбля. Тем не менее, это сочинение позволяет говорить о богатых возможностях инструментальных концертных форм, открывая новые горизонты трансформации классического жанра.

Продолжается также и развитие традиционного для азербайджанской классической музыки жанра «фольклорного» концерта, нашедшего свое воплощение в ряде концертных форм Севды Ибрагимовой.

Прошло четырнадцать лет, прежде чем она вновь обратилась к жанру фортепианного концерта. Ее собственно первый концерт создается в 1978 году, музыкальные образы которого, несомненно, навеяны детским восприятием окружающей действительности. Весь Концерт представляет собой новую ступень в развитии жанра «детских» концертов, берущих свое начало от концерта А.Рзаева, хотя технически он несколько сложнее своего предшественника.

Существенный творческий рост автора заметен во Втором (1982) и Третьем (1993) концертах С.Ибрагимовой, первым исполнителем которых выступил Теймур Шамсиев. Третий концерт вошёл также в репертуар Гюльнары Сафаровой. В них, придерживаясь классической трехчастности циклов, композитор, тем не менее, наполняет устоявшиеся формы своеобразным колоритным звучанием, уходящим корнями в фольклорные источники. Так, материал главной партии первой части Второго концерта интонационно базируется на ладовой основе народного мугама «Раст». В то же время аккордовые комплексы воспроизводят характерное кварто-секундовое звучание струн саза, являющегося неперменной составной частью ашыгского исполнения Проникновение в мир народного музицирования помогает имитация оркестром звучания азербайджанских национальных инструментов. Народные инструментальные наигрыши напоминают рефрен финала, структурно оформленного в виде пятиминутного

рондо (*ABCBA*). Тематизм концерта, наряду с инструментальным, интонационно связан и с вокальным фольклором. Свидетельством тому новый в народном духе песенный материал в разработке первой части, а также вторая часть (лирический центр цикла), в основе которой лежит мелодия азербайджанской народной песни «*Qubanin ağ alması*», получившая в этом сочинении свою функциональную интерпретацию.

Одной из разновидностей малых концертных форм является Концертино, первым образцом которого стало сочинение Э.Дадашевой. Создавая свое сочинение в этом жанре, С.Ибрагимова строит его стилистически в несколько ином плане. В отличие от «барочных» черт Э.Дадашевой здесь преобладает фольклорное начало.

Концертино для фортепиано с симфоническим оркестром С.Ибрагимовой (1983) посвящено его первому исполнителю – ученику четвертого класса музыкальной школы имени Бюль-Бюля – Мураду Адигезалзаде. Несмотря на достаточно скромные масштабы этой концертной пьесы, она, тем не менее, является носителем яркого и оригинального музыкального материала.

Тематизм Концертино выстраивается в форму сонатного аллегро. При этом характер главной и побочной партий не столь контрастен между собой. Если главная партия является носителем танцевального жанра, то в побочной разрабатываются инструментальные приемы, типичные для ашыгского музицирования. В разработке господствуют безраздельно диссонантные комплексы, характером звучания и ритмикой вызывающие ассоциации с токкатой. При этом главенствующая роль отводится солисту, партия которого чаще всего звучит без оркестрового сопровождения. На завершающем этапе разработки наступает некоторое успокоение, и ясно очерчиваются тональные контуры. Реприза сильно сокращена за счёт практически полного отсутствия побочной. Фактически на её месте звучит каденция солиста, построенная на элементах главной партии. Стремительным развитием коды завершается эта концертная пьеса.

Предназначенное для молодых исполнителей, это Концертино является типичным образцом педагогического репертуара, исполнение которого развивает навыки совместного музицирования солиста с оркестром.

Одним из сочинений С.Ибрагимовой, написанных для солирующего рояля и оркестра явилась написанная в 1985 году Фантазия для фортепиано и камерного оркестра (первый исполнитель – Теймур Шамсиев). Она продолжает линию концертной поэмности в творчестве азербайджанских композиторов – И.Мамедова и В.Адигезалова.

Это небольшая одночастная пьеса, в которой нашли свое отражение черты романтической поэмности, переплетенные с интонационным языком азер-

байджанского национального фольклора. Яркая ладовая окраска тематизма, игра метроритмического рисунка, вариантная разработка музыкального материала – все это характерные черты народного музицирования, нашедшие свое воплощение в классической форме сонатного аллегро.

Открывается Фантазия сразу же главной партией, в которой отчётливо выделяются интонации лада чаргах. С первых же тактов начинаются активные вариантные тематические преобразования – главная партия при повторе звучит в увеличении с некоторыми гармоническими нововведениями. На тех же начальных интонациях строится связующая, которая приводит к побочной партии. Если тема главной партии несла в себе заряд энергии, стремительность, импульсивность взлёта, то побочная является проводником лирического начала. Кварто-секундовые сочетания в сопровождении ведущей темы дают возможность усмотреть родственные связи с инструментальными ашыгскими наигрышами. Однако и здесь отдельные мелодические фразы из главной партии продолжают вкрапливаться контрапунктом к основной теме побочной. После повтора побочной проходит заключительная партия, по настроению сходная со своей предшественницей. Смена знаков, и как следствие – смена тональности в зоне заключительной по-особому выделяют эту тему, придавая ей определённую значимость в общем контексте пьесы.

Стремительно и порывисто, как бы скрытым внутренним движением, начинается разработка на *p*. В её основе лежит тема главной партии, трансформирующаяся из первоначального лада сегях в чаргах, а затем и в баяты-шираз. Попеременно появляются фразы из главной и побочной партий, темп постепенно ускоряется, и на откровенно токкатном движении начинается каденция солиста. В ней также последовательно появляются отдельные интонации главной и побочной партий, однако здесь они преобразуются в угловатую токкатного характера мелодию. Тихой кульминацией каденции стало появление побочной на динамическом нюансе *pp*. Реприза начинается с побочной, продолжающей кульминационный восход каденции. Здесь ещё пока превалирует партия солиста, скупо поддерживаемая оркестром. Неожиданное вторжение главной партии совпадает с возвращением первоначального темпа. Однако тональной репризы так и не наступает: вместо опоры на *cis* всё сдвигается на *c*. Помимо зеркального последования тем и тонального сдвига в репризе наблюдается сокращение тематических разделов, в которых снимаются повторы. Кода по тематизму синтетична. Здесь в ведущей тематической линии переплелись интонации побочной и заключительной, а сопровождение базируется на тех же кварто-секундовых комплексах, что и главная партия.

Таким образом, эта Фантазия стала логическим продолжением серии концертных форм этого автора, в которых виден постоянный поиск своеобразия

жанра, выведение личностного подхода к трактовке как сольной, так и оркестровой партий.

Многообразные стилевые поиски современных азербайджанских композиторов нашли отражение в фортепианном концерте Джахангира Зульфугарова. Наряду со своеобразием интонационного строя, гармонических находок, исполнительских приемов музыка концерта пронизана элементами ладовых, ритмических красок национального фольклора. Важной особенностью тематизма концерта является лейтмотивная, лейтгармоническая природа основных мелодико-гармонических образований каждой части, проистекающих из двутактового вступления в начале первой части.

Концерт имеет классическую трехчастную структуру. Первая часть написана в сонатной форме. Следующая за вступлением главная партия первоначально поручена солисту. Дальнейшее развитие темы напоминает классические образцы русского эпического симфонизма. На гребне тематических преобразований возникает новый элемент, по характеру звучания сходный с изобразительной манерой письма. Тема побочной партии возникает довольно неожиданно, как бы спонтанно, родясь в вихревом движении звукового потока. Ее мелодике свойственна лирическая проникновенность звучания, которая постепенно трансформируется в нервически изломанную тему. Довольно обширные преобразования постигают обе темы в разработке. Главная партия существенно драматизируется, а характер побочной и её функциональное значение настолько изменяются, что она постепенно превращается из самостоятельной темы в контрапункт подголосочного типа главной партии. Таким образом, синтезирующая реприза объединяет в совместном звучании обе ведущие темы и становится драматургической кульминацией первой части концерта. Подобное соединение тем становится возможным благодаря общему интонационному зерну, заложенному во вступлении.

Вторая часть написана в трехчастной форме. В отличие от классической трехчастности, подразумевающей контрастный материал или же тональный контраст, здесь середина явно разработочного типа. И если драматическая кульминация части приходится на репризу, то окончательное успокоение приходит лишь в коде, создающей эффект умиротворенных сил природы после сильной бури.

Финал концерта тематически полностью подчинен основному лейтобразу вступления. Из этого начального комплекса развивается все действие третьей части. Рондальный принцип формообразования, которого придерживается автор, неразрывно связан с концентрированным тематическим зерном, дающим начало, импульс для дальнейших преобразований и трансформаций. Заверша-

ется финальная часть кодой, построенной на теме главной партии первой части, провозглашающей торжество сил доброй воли.

По существу все три части концерта являются демонстрацией различных сторон единого лейтмотива, произрастающего из начального тематического зерна.

Особый художественный интерес представляет Третий фортепианный концерт Васифа Адигезалова (впервые был исполнен 24 января 1985 года на VI съезде композиторов Азербайджана, солист Теймур Шамсиев). Музыка концерта основана на оригинальных образных контрастах, не лишенных строгой логики формообразования. Продолжая развивать изначальные в своем творчестве принципы традиционного ашыгского инструментализма, В.Адигезалов органично вплетает их в классическое фортепианное исполнительство. В основе как темообразования, так и формообразования в целом лежит основной принцип развития материала, также свойственный народным исполнителям, – это вариационность и вариантность трансформации мелодических попевок.

Это сочинение имеет общие точки соприкосновения с Первым концертом и в первую очередь в процессе драматургической концепции цикла. В этих концертах кульминационной вершиной становится финал, появлению которого предшествует последовательное поступательное движение в образных преобразованиях первых двух частей цикла. Со Вторым его концертом для фортепиано с оркестром народных инструментов его роднит отказ от сонатной формы в первой части, которая заменена на вариационный цикл. В то же время сонатность присутствует в финале, что также нетипично для концертного жанра. Подготовка к межтематическому контрасту в финале осуществляется предварительным жанровым контрастом между первой и второй частями концерта.

Вариационный цикл первой части – *Andantino* – состоит из темы и восьми ее преобразований. Тематическое развитие основано на строго-свободных принципах образной и структурной трансформации. Общий настрой первой части создается темой, интонационно связанной с ашыгскими инструментальными наигрышами. По характеру звучания она напоминает образец песенного фольклора.

Процесс преобразований темы происходит от максимального приближения к оригиналу до его полного перевоплощения к концу вариационного цикла. Практически на всем протяжении первой части соседство строгости и свободы варьирования является главной движущей силой драматургического процесса. Постоянная смена тональностей (причем отнюдь не родственных между собой), структурные изменения темы, разнообразие темпов – вот тот главный стержень, заложенный в основу тематической трансформации. Стремительность движения, динамизм, открыто завоевывающие заключительную фазу вариаци-

онного цикла, превращают завершающий этап в подлинный образец симфонических вариаций. Такой тип мышления вообще свойствен автору, который не склонен в принципе разделять инструменты на оркестровые и солирующие, в чем можно было убедиться на примере Поэмы-апофеоза. Завершающая восьмая вариация несет на себе функции коды, в которой тема приобретает героический, мужественный характер.

Классическим образцом концертной лирики можно представить вторую часть цикла – *Andante agitato*. Она основана на интонациях фольклорного первоисточника. Трехчастная структура этой части основана на лирическом мелодизме крайних разделов и вдохновенном драматизированном тематизме средней части. Продолжая традиции ашыгской инструментально-песенной мелодики в крайних разделах, автор в середине главную роль отводит солирующему роялю, звучащему драматично и настороженно. Воспроизводя традиции ашыгского состязания – дейишме – в крайних разделах вводятся полифонизированные переключки между инструментами оркестра.

Каденция солиста, расположенная во второй части между серединой и репризой, выполняет важную драматургическую роль на уровне всего цикла. Она как бы рассредоточивает функции между первой и второй частями концерта, постепенно подготавливая появление финальной части – кульминации всего сочинения.

Драматургическое значение финала подчеркивается той структурой, в которую облечена музыка – это сонатное *Allegro non troppo*. Важной особенностью мелодики тематизма этой части стало интонационное родство с первой частью цикла. Контраст тематический между главной и побочной партиями (волевая, ритмичная первая и возвышенно-неземная вторая) является главным носителем драматургического конфликта, получившего свое дальнейшее развитие в разработочном разделе финала.

Здесь же нашел свое воплощение главный принцип концертного жанра – соревновательность, отраженная в постоянных переключках между солистом и оркестром, в основе которой полифонические приемы контраста мелодических линий, имитационность, подголосочность и многое другое. Главной кульминацией как финала, так и всего концерта в целом стала каденция солиста, расположенная перед репризой. Здесь нашли отражение основные исполнительские приемы, свойственные фортепианному письму автора. Выведение на первый план в репризе темы побочной, трансформированной в гимн свету и радости, позволяет сделать вывод о романтическом видении жанра концерта автором, принципам которого он постоянно придерживается. Завершающая финал кода строится на теме главной партии, преобразованной из сумрачного образа в стремительно-волевой.

Третий концерт Васифа Адигезалова является еще одним звеном в цепи постоянных творческих экспериментов композитора. Совмещая традиционное (количество частей) и новаторское (трактовка драматургической значимости частей цикла, роль солирующего инструмента), он стремится в поиске вывести для себя определенный эталон жанра, отвечающий личным запросам, находящимся в процессе неуклонного обновления.

Одной из ярких страниц в истории развития фортепианного концерта в Азербайджане является Концерт № 4 для фортепиано с оркестром Васифа Адигезалова (первый исполнитель – лауреат международного конкурса Мурад Адыгезалзаде) Думается, закрепившееся за этим сочинением название «Концерт-симфония» является неслучайным. Если опираться на достаточно емкое и в некоторой степени универсальное определение Цуккермана «Симфонизм – это непрерывное, интенсивное, связанное с качественными изменениями развитие музыкальных образов, значительных по содержанию и обобщающих по кругозору», то понятие симфонического метода вполне приложимо к анализируемому концерту. Опора драматургии формы и образно-тематического развития на широкие симфонико-мелодические пласты, динамическое развертывание и качественное обновление образов, примат конфликтности, как основного фактора драматургического развития – все это свидетельствует о превалировании здесь симфонического типа мышления. Обращаясь в поисках аналога к истории жанра, следует отметить, что в музыковедении определение «концерт-симфония» весьма часто применялось касательно фортепианных концертов С.Рахманинова.

Безусловно, одним из признаков конфликтной драматургии является и активность полифонических методов развития. Так, важную драматургическую роль играет в первой части основанное на интонациях главной партии фугато, немаловажны полифонические методы развития и в финале концерта.

Четвертый концерт В.Адигезалова симптоматичен глубоким постижением кардинальных закономерностей народного творчества, а также оригинальным синтезом фольклорного и нефольклорного. Импровизационно-мугамные распевы, знаковые ладо-интонационные попевки, характерно-диссонантные ашыгские гармонии анализируемого концерта еще раз подтверждают данное Г.Головинским определение характеристики применения фольклора в композиторском творчестве XX века: «можно говорить об открытии – или, точнее, более глубоком постижении – нестабильности языка фольклора, едва ли не универсального его свойства, сказывающегося и в звуковысотной (ладоинтонационной, ладогармонической) стороне, и в области временных соотношений (метроритм и структура, вплоть до общей композиции)» [193, 256].

Произведения В.Адигёзалова образуют ведущую линию в развитии концертного жанра в творчестве азербайджанских композиторов. Начиная с Первого концерта композитор продолжает разрабатывать тип монументального концертного цикла, достигшего в Четвёртом – кульминационной фазе развития жанра – подлинно симфонического размаха, обладающего интенсивным совершенствованием содержательной сферы. Характерным признаком для концертов В.Адигёзалова становится образная трактовка финала, отличающаяся от многих других произведений этого жанра, завершаемых весёлыми, танцевальными, «облегчёнными» финалами. Композитор переносит в финал смысловой «центр тяжести» всего произведения, придавая ему тем самым значительность и оригинальность. «Именно эта направленность развития на третью часть цикла как на итоговую всей концепции, – по мнению пианиста Акифа Абдуллаева, – и вызывает самые непосредственные и прямые аналогии с «большим» симфонизмом.

Профессор И.Эфендиева в своей монографии «Васиф Адигезалов», рассматривая симфоническое мышление композитора, отмечает следующее: «Ярко выраженный контраст между отдельными разделами разработки становится штриховым кодом сонатно-симфонических циклов В.Адигезалова, стилевой чертой музыкальной драматургии сонатных форм» [406, 138].

Следуя принципам симфонизации жанра, композитор показал новый подход в понимании значения каденции. В драматургическом отношении он, сохраняя за ней роль традиционной сольно-виртуозной вставки, наделяет её чертами сонатно-симфонической разработочности. Таковы каденции в конце разработки в первой части Первого концерта, в разработке Поэмы-апофеоза, в финалах Третьего и Четвёртого концертов.

В целом, фортепианное творчество В.Адигёзалова, композитора и пианиста, аккумулирует в себе всё многообразие технических приёмов классицистского, романтического и современного линейно-беспедального пианизма. Самобытность фортепианного стиля композитора во многом обусловлена связями с исполнительскими принципами народных музыкантов.

Таким образом, в развитии концертного жанра мы наблюдаем самый разнообразный спектр – от продолжения линии фольклорного концерта и до самых современных средств выразительности. Если к первым относятся сочинения Н.Мамедова, С.Ибрагимовой, то последним ближе всего концерты Ф.Ализаде, Ф.Караева, Д.Зульфугарова.

Отдельного внимания заслуживает Фортепианный концерт Вагифа Мустафазаде, который входит в постоянный репертуар его первого исполнителя Фархада Бадалбейли и Адили Алиевой. Композитор, обновив интонационную сферу азербайджанской музыки, совершенно индивидуально соединяет нацио-

нальные истоки (мелос, «ашыгские» гармонии, некоторую рапсодичность формы, исполнительские принципы – дейишме) с джазовой стилистикой в контексте классической формы инструментального концерта. Сочетав принципы симфонизма со стилем джаза, Вагиф Мустафазаде в своём концерте продолжил традиции Д.Гершвина на национальной почве.

В целях органичного сочетания национального содержания и формы, образного строя и композиционно-структурных форм, тематизма и приемов его развития композиторами Азербайджана каноны жанра концерта подвергаются определенной модификации.

Так, появляется Концерт-симфония Э.Дадашевой, в котором органично сочетаются концертный пианизм и подлинно симфоническое мышление автора, выраженное в трактовке и развитии тематизма сочинения. Наряду с таким крупным произведением соседствует небольшое Концертино для двух роялей и группы ударных того же автора. Как видим, традиционный оркестр здесь заменен одной лишь группой инструментов, в достаточной мере отвечающей авторскому замыслу.

Первым образцом симфонической транскрипции стало сочинение И.Гаджибекова «Джанги» на тему одноименного произведения для оркестра народных инструментов Узеира Гаджибекова, посвящённое первому исполнителю этого произведения Фархаду Бадалбейли. Написанное в духе фантазии для солирующего фортепиано с оркестром, оно дало новый жизненный импульс популярной музыкальной теме азербайджанского классика.

Перенесение жанра сольной фортепианной музыки в область симфонической не ново для музыкального искусства. Но, если не считать первой пробы пера С.Ибрагимовой в 1964 году, в национальной композиторской школе образец поэмы для фортепиано с симфоническим оркестром появляется впервые в творчестве И.Мамедова. Более того, он объединяет черты двух характерно сольных жанров – это поэма и токката. Таким образом, в одном сочинении соединились композиционные и стилевые особенности сольного жанра с концертно-симфоническим. Продолжил эту линию, но на принципиально новом уровне, В.Адигезалов, написав Поэму-апофеоз для четырех роялей и симфонического оркестра, в которой соединил черты концертного жанра с традиционным прочтением формы, но с привнесением расширенной роли ударных и роли фортепиано как ударных инструментов, интонационно базируясь на фольклорных элементах (что вообще характерно для творчества В.Адигезалова).

Обращение к жанру романтической поэмы во многом объясняется фактом существования в народной культуре предпосылок к органическому синтезу национальных истоков и черт европейского жанра. Особенность тематического

развития, свойственная мугаму и поэме, характеризуется господством экспозиционного типа изложения музыкального материала, динамизацией формы.

Особняком стоят Третий и Четвертый концерты В.Адигезалова. В этих сочинениях как бы обрели стилевое равновесие многообразные поиски современных азербайджанских композиторов. Сблизив и воссоединив художественные тенденции, традиционное и новаторское, фортепианные концерты Адигезалова, как и рассмотренные выше его 24 прелюдии, демонстрируют творческое сочетание национального, современного и оригинально индивидуального.

Продолжает развивать жанр детского фортепианного концерта С.Ибрагимова. После первого образца такого концерта в творчестве А.Рзаева (1964) появление аналогичных сочинений С.Ибрагимовой стало заметным пополнением национального педагогического репертуара (в первую очередь Концерт №1 и Концертино).

Как видно, разнообразие форм концертного жанра вызвано стремлением композиторов вырваться из сложившихся стереотипов и искать новые возможности в развитии классического концерта. В целом, национальные концерты достигли тех же высот, что и другие жанры в азербайджанской музыке.

Обобщая итоги исследования фортепианной музыки 70 – 90-х годов, следует отметить, что фортепианное творчество азербайджанских композиторов отразило всё многообразие стилистических тенденций музыкального искусства XX века. Развитие и сочетание в современном пианизме различных черт импрессионизма, экспрессионизма, романтического искусства, усиливающих интонационно-выразительные свойства и колористическую звукопись, «уживаются» с противоположными явлениями – неоклассической, джазовой, сонористической манерой фортепианного письма, нацеленных на беспедальные, ударные и шумовые возможности инструмента. Переосмысление функций фортепиано становится характерным для азербайджанской фортепианной музыки, лишней раз демонстрируя богатые потенции инструмента в воплощении сложных жизненных проблем через кардинальное обновление музыкального языка, расширение сферы выразительных возможностей фортепиано.

В подходе к применению композиционных средств выразительности в фортепианной музыке наблюдаются два главных направления. В первом из них продолжается линия творческой обработки фольклорных основ народной музыки: как ладо-интонационных и ритмических, так и формообразующих. В другом – прослеживается явное предпочтение авторов – особенно молодых – современным языковым и фактурным стилистическим приемам, обобщённо синтезирующим в себе национальные свойства народной музыки.

Так, по пути дальнейшего развития национальных фольклорных элементов продолжают идти Н.Мамедов (Концерт №2), В.Адигезалов (цикл «24 пре-

людии», концерты №№ 3 и 4), С.Ибрагимова (циклы обработок народных песен, теснифов и др.), Р.Шафаг (его детские пьесы, сонатины). Продолжают традиции советской фортепианной классики Д.Гаджиев («Музыкальные картинки»), А.Меликов (пьесы «Мимолетности»), Ф.Гусейнов (Сонатина, Фуга, детские пьесы), С.Фараджев (Вариации, Концертная сюита) и ряд других. В поисках новых средств выразительности многие наши современники прибегают к алеаторики, аритмической записи, даже привлекают специфическое звучание препарированного рояля. Среди них стоит выделить таких известных мастеров, как Х.Мирзазаде (цикл пьес «Белые и Черные»), Ф.Караев (Соната для двух исполнителей), и начинающих авторов – Н.Миришли (прелюдии, соната). Д.Зульфугаров (Соната, Концерт). Синтезирует традиционное и современность в своем творчестве В.Адигезалов, А.Ализаде, Ф.Ализаде, Д.Кулиев, Р.Гасанова, З.Фахрадов, А.Бабаев и другие композиторы.

Намечается определенная тенденция к поиску новых жанровых средств. Так, появляется Концерт-симфония Э.Дадашевой, Поэма-апофеоз В.Адигезалова для четырех роялей и оркестра, Поэма-токатта И.Мамедова и ряд других. Кроме того, заметно определенное стремление к дуэтной фортепианной музыке.

Пожалуй, наивысшим достижением азербайджанской фортепианной музыки последнего периода необходимо определить цикл «12 фуг» для фортепиано К.Караева. Эта «лебединая песня» величайшего мастера современной азербайджанской композиторской школы может по праву считаться отправной точкой, эталоном для развития мастерства, творческих навыков не только наших сегодняшних авторов, но и для последующих поколений.

Таким образом, за истекшие годы азербайджанская фортепианная музыка прошла огромный путь от скромных, во многом подражательных пьес до значительных произведений, внесших заметный вклад в национальную музыкальную культуру. За это время фортепианное творчество неизмеримо обогатилось в жанровом отношении. По сути дела, теперь в Азербайджане представлены все формы фортепианной литературы, в которых использованы многогранные приемы пианистической выразительности. Особо следует подчеркнуть постоянное пополнение педагогического репертуара, способствующего подготовке молодых пианистов. В этой области композиторы, в том числе и маститые, создают самые разнообразные произведения.

Итак, все более широкий круг азербайджанских композиторов обращается к фортепианной музыке в своем творчестве. Каждый из авторов со временем обрел явно выраженную индивидуальность. Однако на всех этапах творческого пути они сохраняют плодотворную связь с национальным фольклором. При этом эволюция в отношении к фольклору является одной из самых стабильно-

характерных черт развития азербайджанской фортепианной музыки. В своих первых поисках композиторы были в большой степени «привязаны» к образцам народного творчества. В то же время следует отметить, что ещё А.Зейналлы совмещал принципы мугама с формами, присущими европейской классической музыке. Современные композиторы и сегодня используют национально-жанровые элементы, характерные мелодические структуры различных ладов, особенности мугама и даже специфические приемы исполнения на азербайджанских народных инструментах. Однако традиции получают теперь новое осмысление, чаще всего в самом типе художественного мышления. Таким образом, глубоко творческий подход к различным элементам фольклора позволяет азербайджанским композиторам создавать произведения, обращенные к самым широким кругам слушателей не только на родине, но и далеко за ее пределами.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, нами был предпринят опыт комплексного изучения фортепианной культуры Азербайджана в длительной исторической ретроспективе. Симптоматично, что исследование проводилось с учетом диалектической взаимосвязи тех основных сфер, которые составляют явление и понятие фортепианной культуры, то есть – образования, исполнительства и творчества. При этом проблема национальной фортепианной культуры рассматривалась с учетом опыта инациональных пианистических школ, а также – в контексте всей азербайджанской музыкальной культуры, определяющей стиливые черты азербайджанского пианизма. Являясь неотъемлемой составной частью национального музыкального искусства и культуры Азербайджана, фортепианная музыка неизбежно отразила основные черты и характерные особенности их формирования, развития, совершенствования.

Определяющим фактором успешного становления азербайджанской фортепианной культуры, формирования её специфики было безусловное воздействие народной музыки Азербайджана и, прежде всего, ведущего жанра народно-профессиональной музыки устной традиции – мугама. Крайне важно отметить, что это воздействие органично сочеталось с усвоением и переосмыслением лучших традиций и новых достижений русской и европейской фортепианной музыки. Именно благодаря взаимодействию этих двух факторов был достигнут высокий профессиональный уровень современного фортепианного творчества и исполнительства Азербайджана, который позволяет ему наравне с другими жанрами полно и ярко воплощать сложные общечеловеческие проблемы современности глубоко художественными средствами. Результатом этого плодотворного взаимодействия является также тот факт, что азербайджанская фортепианная школа воспитала целый ряд замечательных исполнителей-пианистов, лауреатов республиканских, закавказских и международных конкурсов, множество квалифицированных педагогов, деятельность которых востребована и пользуется заслуженно высоким авторитетом не только в нашей республике, но и далеко за ее пределами. В основе этих достижений – творческое развитие передовых традиций, сложившихся в азербайджанском пианизме, постоянное обогащение опытом современного мирового музыкального искусства. В углублении, развитии этого процесса заключен залог дальнейших свершений азербайджанского фортепианного искусства, перспективность совершенствования всей фортепианной культуры Азербайджана.

Этот основополагающий вывод сделан нами в результате пристального рассмотрения широкой исторической панорамы и глубокого теоретического осмысления большого фактологического материала, исследования различных

аспектов фортепианного творчества, тщательного анализа наиболее значительных фортепианных произведений, ставших достоянием художественной культуры Азербайджана, изучения и обобщения исполнительского опыта и педагогических принципов, передававшихся из поколения в поколение.

Наряду с освещением активной деятельности Узеира Гаджибекова, стоявшего у истоков зарождения профессиональной фортепианной культуры и всемерно способствовавшего созданию профессиональных музыкальных учебных заведений (в частности – Азербайджанской консерватории), педагогического национального репертуара для обучения будущих пианистов, заботившегося о воспитании национальных кадров, в настоящем исследовании высоко оценена и деятельность приглашенных специалистов. Высоко оценены значенные А.Н.Ермолаевой, М.Л.Пресмана, И.С.Айсберга, выдающаяся роль основоположников азербайджанской фортепианной школы Г.Г.Шароева, М.Р.Бреннера и других. Очевидным является фактическое становление азербайджанского пианизма под влиянием и в тесном контакте с русской школой фортепианного исполнительства. Дальнейшее формирование азербайджанской фортепианной школы также происходило под знаком сильного воздействия и усвоения лучших традиций русской пианистической школы. Это способствовало появлению целой плеяды ярких национальных профессионалов – педагогов и исполнителей: от К.К.Сафаралиевой (ученицы Г.Шароева), первой профессиональной азербайджанской пианистки, получившей высшее музыкальное образование, до Ф.Ш.Бадалбейли (класс М.Бреннера), первого азербайджанского пианиста, добившегося международного признания и тем самым продемонстрировавшего не только свой индивидуальный талант – но и зрелость азербайджанской пианистической школы в целом.

Прослеживая путь развития фортепианного исполнительства в Азербайджане от любительского домашнего музицирования и участия пианистов в концертах до развернувшейся в период 70 – 90-х годов (являющегося, кстати, периодом наивысшего расцвета искусства пианизма в нашей республике) интенсивной концертной деятельности, нельзя не отметить заметно возросший исполнительский уровень азербайджанских пианистов. Их мастерство и профессионализм стали сопоставимыми с общим уровнем мирового современного пианизма. Усиление роли рационального начала, стремление к интеллектуальному осмыслению всех деталей музыкального текста, эмоционально-психологических оттенков музыкальной речи придают интерпретациям глубокую содержательность, ясность и четкость исполнительской концепции. В репертуарной области наблюдается возросшее увлечение современной музыкой, в том числе и национальной, что создает предпосылки для формирования уже собственного, национального исполнительского стиля. Разумеется, столь бле-

стящие успехи исполнительской фортепианной практики были достигнуты благодаря целой системы мер, среди которых в первую очередь следует назвать широко развитую сеть музыкальных учебных заведений и в особенности – деятельность кафедры специального фортепиано БМА, сконцентрировавшей в себе лучшие пианистические кадры. Нельзя не отметить, что, проведению в жизнь генеральной линии великого Узеира Гаджибекова в деле строительства музыкального образования республики во всех его аспектах – в частности, в области фортепианного искусства, способствовали Кара Караев и Джевдет Гаджиев, находившиеся на посту ректора Азербайджанской государственной консерватории в течение 50-х и 60-х годов.

Принимая во внимание значимость деятельности кафедры специального фортепиано, в настоящей работе подробно анализируются сложившиеся здесь методы и принципы преподавания. Выявляя преемственные связи азербайджанской фортепианной педагогики с традициями разных пианистических школ, можно отметить два ведущих направления пианистического преподавания, утвердившегося в азербайджанской педагогике. Одним из них является метод корреспондирующей, направляющей педагогики с меньшим углублением в технологию. Эта так называемая «шароевская» линия заключается в подходе к детальной работе над сочинением после глубокого усвоения основной идеи, содержания произведения. Последователями и преемниками этого метода стали такие замечательные пианисты и педагоги, как К.Сафаралиева, Ч.Садыхов, Э.Назирова, У.Халилов. Невозможно не отметить огромную роль Шароева в воспитании композитора и пианиста В.Мустафазаде и таких блестящих музыковедов, как Д.Данилов, И.Абезгауз, Э.Никомарова, которые прекрасно владели игрой на фортепиано. То же благотворное воздействие Шароева испытал на себе и Кара Караев, для которого занятия в классе Шароева стали как бы продолжением тех основ музыкального воспитания и образования, которые были заложены его другим педагогом-пианистом – чутким и тонким музыкантом В.М.Козловым.

Другая – «бреннеровская» – линия пианистической педагогики решает творческие задачи в первую очередь через отработку технических деталей, разрешая многие частные проблемы, возникающие в процессе обучения. М.Р.Бреннеру, вошедшему в историю азербайджанской фортепианной культуры как исполнитель-пропагандист новых сочинений азербайджанских композиторов, принадлежит также заслуга создания одной из самых крупных национальных фортепианных школ. Среди его учеников, многие из которых продолжали и сегодня продолжают воспитывать новые поколения пианистов в духе традиций учителя – Н.Усубова, Ф.Кулиева, Э.Алиева, З.Адигезалзаде, О.Абаскулиев и многие другие.

Обе вышеназванные тенденции взаимообусловлены и взаимозависимы в педагогическом творчестве азербайджанских пианистов и реализуются в м н о - г о о б р а з и и индивидуальных проявлений. В одних случаях преобладает принцип эмоционального воздействия, установка на развитие образно-ассоциативного мышления, яркими примерами тому могут служить исполнительское и педагогическое искусство Р.Атакишиева, Ф.Бадалбейли. У других педагогов – К.Сафаралиевой, Н.Усубовой, Ф.Кулиевой, О.Абаскулиева – в основе преподавания – формирование музыкального интеллекта, постижение художественных закономерностей, логики развития и стилевых особенностей сочинений. Необходимо сразу же оговориться, что «в чистом виде» эти методы не встречаются, так как они взаимодействуют и дополняют друг друга, находя органичное художественное равновесие в педагогическом и исполнительском творчестве других замечательных музыкантов – Э.Назировой, Э.Сафаровой, Р.Кулиева.

Система исполнительских смотров, конкурсов, включая международные, также сыграла важную роль в деле динамичного совершенствования мастерства молодых исполнителей. Среди них стоит отметить республиканские конкурсы и фестивали, организованные К.Сафаралиевой (конкурс молодых пианистов на лучшее исполнение фортепианных прелюдий К.Караева), Ф.Бадалбейли (конкурс на звание лучшего пианиста 1995 года), Э.Сафаровой (фестиваль классической и современной музыки), Т.Сеидовым (фестивали «Произведения азербайджанских композиторов в учебном репертуаре», «Юные исполнители джазовой музыки»).

Процесс развития азербайджанского пианизма шёл параллельно с формированием учебно-педагогического репертуара, готовя появление национальной фортепианной музыки, которая неразрывно связана с азербайджанским фольклором, фортепианным исполнительством и педагогикой. Уже в первых образцах переложений азербайджанских народных песен для голоса с фортепиано У.Гаджибековым и М.Магомаевым, несмотря на исторически определенную ограниченность методов и приемов обработки, воссозданы на фортепиано характерные особенности оригинального, самобытного стиля народного музицирования.

Следующим шагом в становлении фортепианной музыки как составной части национальной музыкальной культуры явилось фортепианное творчество А.Зейналлы, сохранившее свою художественную ценность до наших дней. В историю азербайджанской музыки этот композитор вошел как основоположник национальной фортепианной музыки, ему же принадлежит приоритет в области создания учебно-педагогического репертуара. Однако нельзя не отметить в этом плане и роль Г.Шароева в организации и руководстве процессом состав-

ления и редактирования транскрипций, этюдов в начальном периоде строительства фортепианной культуры. А также – значение Пьес в народных ладах К.Сафаралиевой, обработки народных мелодий И.Айсберга, Л.Аба, Пособия для начального обучения игре на фортепиано Л.Егоровой и Р.Сирович.

Новый важный этап в развитии азербайджанской фортепианной музыки открыли произведения других ближайших последователей У.Гаджибекова – К.Караева и Ф.Амирова, во многом определившие дальнейшие пути развития этой области музыкального искусства.

Наиболее широкое развитие и удачное воплощение на первоначальном этапе получили произведения малых форм. Только к середине XX столетия с появлением сложных форм – сонат и концертов – наблюдается выравнивание всей жанровой сферы фортепианной музыки, основанной на азербайджанском народно-музыкальном материале, органично претворяющей народнопесенные интонации параллельно с осваиванием различных средств и приемов фортепианного изложения.

В целом в фортепианных произведениях начального периода развития азербайджанской фортепианной музыки намечаются два основных направления. Первое представляют сочинения, непосредственно связанные с национальным мелосом (Детская сюита А.Зейналлы, пьесы и Концерт Ф.Амирова, ряд транскрипций различных авторов). Второе же направление составляют произведения, в которых национально-стилевые особенности фольклора претворены более опосредованно, сквозь призму европейских музыкальных традиций (фуги А.Зейналлы, Царскосельская статуя, Сонатина ля минор К.Караева и др.).

Одна из характерных особенностей этого периода в азербайджанской музыкальной культуре – стремительное развертывание творческих сил, захватившее, естественно, и фортепианную музыку, развитие которой стимулировалось энергичным и непрерывным ростом исполнительских и педагогических кадров. Одновременно происходит и обратный процесс – то есть развитие фортепианной музыки являлось стимулом для дальнейшего совершенствования исполнительской и педагогической сфер фортепианной культуры. Благодаря этой взаимосвязи и взаимной стимуляции был заложен фундамент развития и новых значительных завоеваний фортепианной культуры в последующих периодах, анализ которых дает возможность констатировать расширение жанровой панорамы, качественное изменение в области композиционных, стиливых, фактурных, художественно-технических и исполнительских потенциалов. Ярким свидетельством тому могут служить фортепианный цикл К.Караева «24 прелюдии», Баллада Д.Гаджиева, фортепианные пьесы Ф.Амирова и Концерт на арабские темы, написанный им в соавторстве с Э.Назировой. Особенно показателен в ас-

пекте настоящего исследования цикл «24 прелюдии» К.Караева, ибо он создавался на протяжении более чем десятилетия (1951 – 1963) и отразил не только существенные сдвиги караевского мировосприятия, стиля и принципов использования тех или иных музыкально-выразительных средств. Этот цикл выявил репрезентативность жанровых характеристик в их совмещении с интеллектуальной лирикой, глубоким психологическим подтекстом и утонченными выразительными средствами, получающими все более обобщенное претворение в ладово-интонационном и национально колористическом своеобразии музыкального мышления К.Караева. Кроме того, прелюдии цикла представляют собой настоящую школу для обучения пианиста, так как образное богатство и специфичность выразительных средств караевского произведения ставят перед исполнителями достаточно сложные и разнообразные в техническом отношении задачи.

Интересно отметить, что в наиболее значительных произведениях композиторов этого периода стремление к воплощению многообразных и все более глубоких эмоционально-образных характеристик часто сочетается с обогащением и усложнением средств фортепианного изложения. Примером тому является – Баллада Д.Гаджиева, являющаяся одним из самых эффектных и ярких произведений азербайджанской фортепианной музыки.

Очевидно, именно усложнение техники исполнения в произведениях композиторов вызвало к жизни и обновление, обогащение «детской» фортепианной литературы. Начал ощущаться дефицит новизны и соответствия современным запросам в этой области фортепианной музыки, играющей важную роль в деле подготовки и воспитания будущих пианистов-виртуозов, способных передать все разнообразие и многокрасочность образов и настроений в технически совершенном исполнении. Начиная с 50-х годов композиторы все больше уделяют внимание этому разделу фортепианной музыки. Широкое обращение к детской фортепианной музыке наблюдается как в творчестве маститых, признанных авторов, так и в произведениях молодых композиторов. Однако следует признать особую заслугу в этом плане классиков азербайджанской музыки – К.Караева и Ф.Амирова. Такие произведения детского педагогического репертуара, как Шесть детских пьес, Шесть пьес средней трудности К.Караева, 12 миниатюр, Детские картинки Ф.Амирова стоят в одном ряду с лучшими произведениями классического европейского наследия фортепианной музыки для детей. Причем «караевский» подход к детскому учебному репертуару развивают З.Багиров, В.Адигезалов, Р.Шафаг и некоторые другие композиторы, стремящиеся в своей музыке для детей найти характерные, яркие образы. Другое направление, представленное произведениями А.Аббасова, Э.Назировой, М.Мирзоевым, продолжает «амировскую» традицию адаптации,

приспособления «взрослых» жанров к детским возможностям восприятия и исполнения. Все это свидетельствует о еще одном важном достижении в развитии национальной культуры – целенаправленном обогащении детской фортепианной литературы большим числом разнообразных не только по содержанию и средствам воплощения, но и по самому подходу и решению проблемы произведений для юных исполнителей. Не менее важны и показательны в аспекте техники фортепианного исполнительства достижения композиторов в жанрах этюда и фортепианной миниатюры, в которых широко применены приемы виртуозного пианизма. В частности – перебрасывание аккордов, глиссандо, мартеллато, разработка в пределах одного этюда разнородных фактурных приемов, позволяющих развить пространственную, ритмическую ориентацию ученика, мелкую и аккордовую технику, разработать навык быстрой перестройки внимания, концентрации сосредоточенности при исполнении произведений.

Прослеживая эволюцию жанра фортепианной миниатюры, следует отметить, что она в целом совпадает с соответствующими определенными этапами формирования национальной композиторской школы и происходящими в ней идентичными прогрессирующими тенденциями. Стремление к воплощению сложного внутреннего мира современного человека отразилось в модификации содержания, что в свою очередь, повлекло за собой пересмотр самых основ подхода использования традиционных, привычных средств выразительности. В частности, это проявилось в прогрессирующем процессе постепенного отхода от «охранительного» отношения к фольклору и предпочтением преобразующего, переосмысливающего – то есть более творческого подхода к структурным особенностям народного творчества. Особенно наглядно этот процесс представит в фортепианной музыке азербайджанских композиторов на протяжении 50 – 60-х годов XX века, когда явно выраженное стремление к соединению отдельных элементов фольклора с элементами классического пианизма сменяется тонкой разработкой более глубинных пластов фольклорного наследия. И при этом – обогащается стилистическими и композиционными приемами классикой XX века, в основном – С.Прокофьева, Д.Шостаковича, представителей нововенской школы.

В музыке азербайджанских композиторов жанры фортепианной сонаты и сонатины в основном культивируются как обязательные составные программы профессиональной подготовки в учебном процессе. Однако среди произведений этого жанра можно выделить значительные произведения, принадлежащие К.Караеву, В.Адигезалову, А.Ализаде, Р.Гаджиеву, М.Мирзоеву, Ф.Ализаде, Ф.Караеву, Ф.Гусейнову и др. В жанре фортепианной сонаты Д.Гаджиев, симфонист по типу мышления, сумел внести широкий размах и интенсивную динамику развития, многостороннее раскрытие художественного замысла, глуби-

ну контрастов и конфликтное столкновение музыкальных образов. Те же черты обнаруживаются и в Сонате В.Адигезалова, Сонате-каприччио М.Мирзоева, претворяющей колористические звучания различных тембров оркестровых произведений.

Классическая основа, определяющая творческую базу азербайджанских композиторов в 50-е годы, в 60-х годах перерастает в фортепианном сонатном жанре в широко распространившееся неоклассицистское направление. Интересно отметить, что неоклассицистские тенденции часто соседствуют с додекафонными принципами, а также использованием джазовой стилистики – в частности, в сонатине, сонатах Ф.Караева.

Потенциальные предпосылки развития концертного жанра в творчестве азербайджанских композиторов заложены, отчасти, в импровизационном по сути профессиональном народном музыкальном творчестве устной традиции и концертность как свойство блестящего виртуозного инструментализма берет начало от традиций состязаний ашыгов в мастерстве – дейишме. Благодаря традиционности импровизационно-концертных корней в народном творчестве концерт как жанр композиторского творчества представлен в азербайджанской музыке достаточно разнообразно, оригинально и вместе с тем органично. В 50 – 60-х годах прошлого века концертный жанр развивался в традициях, сложившихся в творчестве Ф.Амирова. Это использование фольклорного материала – как азербайджанского, так и инонационального, красочность гармонического языка, оркестрового и фортепианного изложения, импровизационность в духе народного инструментального исполнительства. «Амировская» линия развития концертного жанра легко обнаруживается в произведениях В.Адигезалова, Н.Мамедова, С.Ибрагимовой.

В целом, достижения 50-х годов можно рассматривать как период расцвета всех жанров национальной фортепианной литературы, создания одной из крупных композиторских школ современности. Продолжая и развивая лучшие традиции У.Гаджибекова, К.Караев определил своим творчеством магистральные пути развития азербайджанского музыкального искусства, и вместе с Д.Гаджиевым воспитал целое поколение композиторов, способных достойно, на высоком профессиональном уровне воплотить творческие заветы своих учителей на собственной, индивидуальной стилистической основе. Взяв «на вооружение» ориентацию К.Караева на неоклассицизм, адаптацию старинных, в частности, полифонических жанров и форм, к современному музыкальному языку, графическую скупость мелодических линий, приемы стилизации определенных черт и свойств народной музыки, композиторы последующих поколений – А.Азимов, Н.Шафиева, Ф.Караев, А.Азизов, А.Ализаде, А.Дадашев и другие композиторы мастерски применяют эти особенности караевского метода

и стиля в своих фортепианных произведениях. Что же касается вклада Д.Гаджиева в азербайджанскую фортепианную музыку, то прежде всего необходимо отметить его роль в развитии сонатного жанра, которому придаются черты симфоничности, понимаемой как сквозное антитетическое движение, все элементы которого обладают высокой протейностью вплоть до перехода в свою противоположность.

Другой стилевой линией азербайджанской фортепианной музыки является фольклорно-романтическая, основная отличительная черта которой – яркая живописная изобретательность и красочность музыкального языка, связанная с более непосредственным воплощением неповторимых особенностей музыкального фольклора: от ладового своеобразия до орнаментального склада мелодии. Намеченная еще в первых фортепианных пьесах А.Зейналлы, эта линия была продолжена в творчестве Ф.Амирова, А.Аббасова, Т.Кулиева, А.Ализаде, А.Бабирова и других композиторов. Нередко черты романтизма совмещаются с неоклассицистским оформлением образа, как, например, в «Царскосельской статуе» К.Караева.

В истории азербайджанской фортепианной культуры период 70 – 90-х годов можно назвать итоговым, вершинным. Творчество азербайджанских композиторов получает широкое признание и распространение за пределами страны. Исполнительское искусство также приобретает масштабное, международное значение и первые значительные успехи в этом процессе связаны с деятельностью выдающегося пианиста современности Ф.Бадалбейли, благодаря которому необычайно выросла роль фортепиано в общественной жизни Азербайджана. Исполнительское искусство, яркие победы Ф.Бадалбейли на конкурсах в Чехословакии и Португалии пробудили энтузиазм пианистической молодежи Азербайджана, вслед за ним начавшей пробовать силы на международной арене, и продолжающей поныне пополнять ряды лауреатов (В.Расулова, Э.Зейналова, В.Гасанов, Л.Мустафазаде, М.Адигезалзаде, М.Гусейнов и др.). Нельзя не выделить педагогическую и просветительскую деятельность Ф.Бадалбейли, чьи эстетические взгляды оказали безусловное влияние на дальнейшие судьбы азербайджанского музыкального искусства. В частности, в один из самых критических моментов в истории страны, в конце 80-х годов Ф.Бадалбейли пришлось отстаивать творческие принципы, провозглашенные еще У.Гаджибековым на заре профессионального музыкального искусства и заключающиеся в необходимости соединения национальной музыкальной культуры с «общеевропейскими формами». Свои эстетические принципы Ф.Бадалбейли активно претворял в жизнь, возглавляя Союз музыкальных деятелей республики, а с 1991 года и Бакинскую Музыкальную Академию. Многоплановый спектр деятельности Ф.Бадалбейли включает музыкально-исполнительскую,

педагогическую, общественную и просветительскую работу, которую он в течение многих лет ведет с настойчивостью и целеустремленностью, достойной подражания для молодого поколения страны.

В период 70 – 80-х годов рост фортепианной культуры происходит одновременно вширь и вглубь. С одной стороны, районы республики начинают испытывать острую нужду в квалифицированных кадрах, что вызывает не только увеличение приема студентов в БМА, выделение фортепианного факультета из исполнительского и открытие, помимо трех кафедр специального фортепиано, кафедр методики и педагогической практики, концертмейстерского мастерства. Более углубленным становится сам подход к педагогическому процессу, активно развивается научно-исследовательская и методическая работа. Разработка комплексных методов обучения, отвечающая потребностям современной художественной практики отражает развитие междисциплинарных процессов в музыкальной науке и способствует моделированию профессии специалиста-музыканта с широкой общетеоретической подготовкой. Эффективность комплексного подхода к проблемам фортепианного исполнительства в работе педагогов фортепианной кафедры обусловлена тем обстоятельством, что сегодня профессиональная подготовка пианиста помимо проблем узкой специализации включает в себя формирование его художественного вкуса, представлений о стиле и характере исполняемых произведений, развитие способностей критического отношения к разнообразным явлениям музыкального искусства, воспитание нравственной и творческой личности. При этом, однако, каждый педагог имеет свои методы и приемы обучения, изучение которых представляет большой интерес в связи с индивидуальными особенностями того или иного музыканта. С этих позиций рассматриваются отличительные черты пианистического и педагогического искусства Э.Сафаровой, Р.Кулиева, О.Абаскулиева, а также – Ф.Бадалбейли и З.Адигезалзаде, имеющих особые заслуги перед фортепианной музыкой современного Азербайджана.

В области методики, творческого осмысления насущных вопросов фортепианной педагогики важную роль сыграли методические разработки и сборники методических разработок пианистов, опытных педагогов, в частности – касающиеся исполнения произведений азербайджанской фортепианной литературы. Кроме того, в этот период выпускается большое количество программ для учащихся классов специального фортепиано вузов и музыкальных училищ по различным дисциплинам, в том числе – по концертмейстерскому мастерству, коллоквиуму и т.д. Все это, безусловно, способствовало формированию всесторонне и гармонически развитого музыкального мышления.

Важной составной частью образовательной программы фортепианного факультета АГК становится практика: как исполнительская, способствующая

приобретению студентами навыков исполнения перед самой разнообразной аудиторией, так и педагогическая, подготавливающая молодых пианистов к профессиональной педагогической деятельности. Созданная в 1980 году Средняя специальная музыкальная школа-студия при АГК служила практической базой одновременно и музыкального воспитания, образования детей и повышения квалификации педагогов музыкальных школ и училищ, и получения теоретических и практических навыков педагогической работы студентами АГК. Педагогами школы-студии постоянно ведется также исследовательская и экспериментальная работа в области музыкальной педагогики.

К традиционно оказываемой АГК методической и практической шефской помощи музыкальным школам в виде консультаций, выездных студенческих концертов и концертов самих преподавателей добавляется другой фактор, связующий теорию с практикой исполнительства: новый вид творческой деятельности – научно-исполнительские конференции и конкурсы.

Полную картину достижений этого периода позволяет создать подробный обзор многообразной концертной деятельности пианистов – от сольных, камерно-ансамблевых выступлений до концертных циклов и участия в программах симфонического оркестра. Высокий профессиональный уровень мастерства, обилие и содержательность интерпретаций, интеллектуализация трактовки произведения становятся отличительной чертой фортепианного исполнительства. Наряду с достижением зрелости и укрепления авторитета национального пианизма наблюдается все более широкое вовлечение в исполнительский репертуар пианистов молодого поколения новых сочинений азербайджанских композиторов, что служит важным стимулом для интенсивного композиторского творчества в области фортепианной музыки.

В течение последних трех десятилетий XX века фортепианная музыка азербайджанских композиторов характеризуется все более глубоким постижением основных закономерностей национального музыкального мышления, синтезом фольклорных элементов и структур с новыми композиторскими техниками, полифункциональной гармонией, полифоническими формами. Заметно повышается интеллектуальная семантика содержательной сферы, и с этих позиций обновляются драматургические принципы романтической линии, тяготеющей к раскрытию всей полноты и сложности внутреннего мира современного человека. Соответственно расширению тематической, образно-эмоциональной области, становится более обширной, разнообразной и жанровая палитра фортепианной музыки, появляются новые жанровые разновидности – эскизы, фрески, настроения и т.п. В то же время наблюдается и процесс взаимовлияния и интеграции жанров, что подтверждается созданием новых жанровых гибридов – концерт-симфония, поэма-токатта, вариалюдии.

В области малых форм продолжают развиваться неоклассицистские тенденции – в частности, в творчестве И.Гаджибекова (Эскизы в духе Ватто), в вариационных циклах Э.Дадашевой, Э.Мамедова, С.Фараджева. Особое значение имеет цикл «12 фуг» К.Караева, как сочинение уникальное в своем роде и потому более тщательно проанализированное. Вообще циклизация миниатюр, в которых авторы стремятся запечатлеть мгновения состояний человеческой души – характерное явление в фортепианной музыке этого периода. Выделяются своеобразием решения художественной задачи «Белые и черные» Х.Мирзазаде, «Мимолетности» А.Меликова, «24 настроения» С.Ибрагимовой, «Альбом» М.Кулиева, «Чешме» Р.Гасановой, «Музыкальные картинки» Д.Гаджиева, «Альбом Джамили» Т.Кулиева, 24 прелюдии В.Адигезалова. Последнее из перечисленных сочинений относится к 90-м годам, которые характеризуются усилением процесса творческой ассимиляции современных техник композиции – минимализма, коллажной техники, различных стилистических исканий и новых выразительных средств (Ф.Караев, Р.Гасанова, З.Фахрадов). В этом смысле цикл «24 прелюдии» В.Адигезалова является знаменательным для азербайджанской фортепианной литературы данного периода, так как композитору удается найти «золотую середину» в совмещении современных тенденций и фольклорных традиций.

Новое направление обретает творчество азербайджанских композиторов в области сонатных форм. Традиционная цикличность и устоявшаяся система средств музыкальной выразительности обогащаются приемами алеаторики, значительной долей импровизационности. Интерес к жанру возрастает в аспекте процессуального истолкования сонаты – её «симфонизации», а также обострившимся стремлением к освоению различных стилевых направлений современной музыки. С этой точки зрения анализируются сонатины Д.Кулиева, Ф.Гусейнова. В сонатах обращает на себя внимание тяготение азербайджанских композиторов к внутренне спаянным композициям, скрепляемых самыми различными средствами – образно-эмоциональным, жанровым родством частей, монотематизмом либо тематическими реминисценциями. С одной стороны, эти приемы отражают общие характерные для современной музыки тенденции, с другой – имеют истоки в таких особенностях народного импровизационного искусства, как монообразность, интонационное единство сквозной вариантно-динамической формы народной музыки. Одним из проявлений этой тенденции является, в частности, ставшая характерной для разработочности разделов сонат токкатность, важнейшим генетическим признаком которой является импровизационность.

Попытки переосмысления, преобразования и новой трактовке принципов сонатного мышления прослеживаются в Сонате для двух исполнителей

Ф.Караева, сонатах Д.Зульфугарова, Г.Мамедова, Д.Караева, Р.Гасановой, синтезирующих особенности индивидуального претворения глубинных закономерностей фольклорного наследия и современных стилистических приемов.

Значительное обогащение и обновление жанра фортепианного концерта происходит в творчестве Ф.Караева, Ф.Ализаде, Д.Зульфугарова. Общий уровень виртуозного насыщения с эффектом подчеркнутой непосредственности высказывания, внедрение принципов вариационности и многократно варьированной повторности как приемы моделирования атмосферы импровизационности, а также полифоничность методов развития показательны в ряде произведений концертного жанра В.Адигезалова, И.Гаджибекова, И.Мамедова, С.Ибрагимовой, Ф.Караева и других.

70 – 90-е годы характеризуются многообразием исполнительских стилей активно концертирующих пианистов – С.Ашумовой, А.Алескерова, В.Гасанова, В.Расуловой, Т.Махмудовой, А.Алиевой – и расширением концертного репертуара. Особым усилением интереса пианистов к современной музыке отмечены 90-е годы. Во многом этому способствовал цикл концертов в рамках фестиваля «Музыка XX века» имени Кара Караева. Фестивальную программу составили сочинения наиболее выдающихся композиторов-новаторов XX века, исполнителями были также известные мастера. Кроме того, фестиваль выявил новые исполнительские таланты – в частности, пианисток Р.Рзаеву и Г.Сафарову, представивших публике ряд клавирабендов, в которые вошли произведения различных стилей и направлений современного авангарда. Наряду с Ф.Ализаде эти пианистки являются наиболее активными пропагандистами азербайджанской музыки.

Исполнительский стиль азербайджанских пианистов этого периода отражает новаторские элементы современной исполнительской культуры, вызвавшей к жизни новые составляющие черты личности исполнителя – организатора, режиссера компоновки концертных программ, соавтора композитора в алеаторных сочинениях. Стремление к синтезу музыки и слова в концертной программе 1989 года А.Магеррамовой, театрализованности – в выступлениях Г.Сафаровой 2000 года, выстраиванию различных произведений ряда современных авторов с собственными интермедиями в концертных программах Ф.Ализаде как единого потока непрерывного музицирования – всё это новые перспективные явления в фортепианном исполнительстве Азербайджана. Симптоматично, что в период 70 – 90-х годов интенсивность творчества композиторов в жанрах фортепианной музыки возрастает в связи со всё более усиливающимся и стабильным интересом пианистов к их сочинениям: в частности, показательным в этом плане является цикл вечеров «Фортепианные сонаты и сонатины азербайджанских композиторов»

В целом за историю своего существования азербайджанская фортепианная культура прошла огромный прогрессивный путь. Композиторскую школу Азербайджана представляет сегодня широкий круг авторов, каждый из которых обладает четко выраженной индивидуальностью, глубоко творческим подходом к различным элементам фольклора, многообразным стилистическим направлениям и композиторским техникам, мастерским, органичным осмыслением и синтезом традиционного и современного, оригинально и изобретательно используя многогранные приемы пианистической выразительности. Менее чем за столетие была создана самобытная фортепианная литература. Все жанры фортепианной музыки интенсивно развивались и совершенствовались, углублялось постижение и претворение самых различных закономерностей народного творчества, принципов национального музыкального мышления. Фортепианные произведения на различных этапах развития фортепианной культуры демонстрируют неустанный поиск новых форм синтеза фольклорного начала и последних достижений композиторской техники.

Неизмеримо выросла за прошедшее столетие исполнительская фортепианная культура, о чем свидетельствует широкая концертная деятельность азербайджанских пианистов в стране и за её пределами. Возникают новые формы концертной деятельности, демонстрирующие повышение роли пианиста как соавтора композитора, а также углубление тенденций синтеза искусств во всех областях творчества. Разрослась и поныне совершенствуется система образования. Создан богатый педагогический репертуар, способствующий подготовке молодых пианистов. Все теснее становится связь научно-исследовательской и научно-методической деятельности с фортепианным исполнительством, что способствует постоянному повышению его художественного и технического уровня. В свою очередь соответственно возрастает интерес азербайджанских композиторов к фортепианной музыке. Оба фактора – композиторский и исполнительский – стимулирующим образом воздействуют друг на друга и в ряде случаев намечают тенденцию к слиянию в едином творческом процессе, что открывает привлекательные перспективы для будущего фортепианной культуры Азербайджана.

## ЛИТЕРАТУРА

### На азербайджанском языке

1. Əliyev Heydər. Mədəni irsimizin keşiyində. 1 kitab. – Bakı: 2001, 438 s.
2. Əliyev Heydər. Mədəni irsimizin keşiyində. 2 kitab. – Bakı: 2001, 547 s.
3. XX əsr Azərbaycan musiqisi. Məqalələr toplusu. 2-ci buraxılış. – Bakı: Elm və Həyat, 1997, 124 s.
4. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları. 1 kitab, 1901-1911 (tərtibatçı F.Əliyeva). – Bakı: Nurlan, 2005, 362 s., illüstr. 24 s.
5. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları. 1 kitab, 1912-1917 (tərtibatçı F.Əliyeva). – Bakı: Nurlan, 2005, 420 s., illüstr. 36 s.
6. Abdurəhmanova İ.M. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında sonata janrının təkamülü: sənətsünaslıq namizədi ...dissert. avtoreferatı. – Bakı: 2004, 23 s.
7. Azərbaycan arxivi. № 2 – 3 (25-26). – Bakı: 1985, 182 s.
8. «Azərbaycan» qəzeti, 1994, 21 may.
9. Azərbaycan Milli musiqisinin tədqiqi problemləri. Məqalələr toplusu. 2-ci buraxılış. – Bakı: Elm və həyat, 1996, 77 s.
10. Azərbaycan Milli musiqisinin tədqiqi problemləri. Məqalələr toplusu. 3-cü buraxılış. – Bakı: Elm, 1999, 244 s.
11. Azərbaycan Milli musiqisinin tədqiqi problemləri. Məqalələr toplusu. 4-cü buraxılış. – Bakı: Adıloğlu, 2001, 249 s.
12. Azərbaycan Milli musiqisinin tədqiqi problemləri. Məqalələr toplusu. 5-ci buraxılış. – Bakı: Adıloğlu, 2004, 478 s.
13. Abdullazadə G.A. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti: tarixi-fəlsəfi təhlil. – Bakı: Qartal, 1996, 291 s.
14. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq musiqi alətləri. – Bakı: Az. Döv. Ngş., 1972, 36 s.
15. Babayev E.A. Azərbaycan muqam dəstqaxlarında ritm və intonasiya problemləri. – Bakı: Elm, 1996, 126 s.
16. Babayev E.A. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. – Bakı: Elm, 1998, 146 s.
17. Babayev E.A. Ənənəvi musiqimiz. – Bakı: Elm, 2001, 146 s.
18. Babayeva H.T. Vasif Adıgözəlov. – Bakı: Erkün, 1995, 24 s.
19. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. – Bakı: Elm, 1969, 446 s.
20. Bədəlbəyli F.Ş. Məqalələr. Materiallar. – Bakı: Qapp-poliqraf, 1997, 182 s.
21. Bəstəkar və zaman. Azərbaycan bəstəkarlarının yubileylərinə həsr olunmuş Respublika elmi konfranslarının materialları. – Bakı: 1997, 96 s.
22. Bəstəkar və zaman. Azərbaycan bəstəkarlarının yubileylərinə həsr olunmuş Respublika elmi konfranslarının materialları və elmi məqalələr toplusu. – Bakı: Adıloğlu, 2003, 266 s.
23. Dadaşzadə Z.A. Simfoniyanın fazası. 1970-80-ci illər Azərbaycan simfoniyası. – Bakı: Elm, 1999, 200 s.
24. Dadaşzadə Z.A. Biz bu dünyanın bir hissəsiyik... - Bakı: Nurlan, 2004, 412 s.
25. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarırları. – Bakı: 1996, 118 s.
26. Əliyeva F.Ş. Musiqi tariximizin səhifələri. – Bakı: Adıloğlu, 2004, 282 s.

27. Əliyeva V.M. Azərbaycan muğamları əsasında fortepiano etüdlərinin hazırlanması və tədris prosesində onlardan istifadənin imkanları və yolları («Rast» muğamı əsasında): Pedaqoji elmlər namizədi ... dissert. avtoref. – Bakı: 2000, 27 s.
28. Əlizadə F. A. Qara Qarayev. Bakı: 1997, 111 s.
29. Hacıbəyov Üz. Azərbaycan musiqisi həyatına bir nəzər. – Bakı: Elm, 1965, s.215-226.
30. Həsənova C.İ. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində Milli ladların təzəhürü (dərs vəsaiti). – Bakı: Mars Print, 2004, 136 s.
31. Hüseynli B.H. Azərbaycan instrumental-xalq rəqs musiqisi//Azərbaycan xalq musiqisi. – Bakı: Elm, 1981, s.168-197.
32. İmrani R.H. Azərbaycan muğam sənətinin tarixi və elmi-nəzəri əsasları. Sənəts. dokt. dis... avtoref. – Bakı: 1998, 43 s.
33. İmrani R. H.Muğam tarixi, 1 c. – Bakı: Elm, 1998, 280 s.
34. İncəsənət və mədəniyyətin problemləri. – Bakı: Çayıoğlu, 2001, 164 s.
35. İncəsənət və mədəniyyətin problemləri. – Bakı: Səda, 2004, 227 s.
36. İsayadə Ə.İ. Azərbaycan sovet bəstəkarlarının instrumental yaradıcılığı. – Bakı: Elm, 1961, 148 s.
37. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibətləri haqqında // Ü.Hacıbəyov adına Az. Döv. Konservatoriyasının Elmi əsərləri. – Bakı: 1972, № 9, s.5-43.
38. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. – Bakı, Işıq, 1984, 100 s.
39. Qarabağlı S.İ. Üzeyir bəy Hacıbəyovun rublisistikasında musiqi məsələləri (2-ci nəşri). – Bakı: Pedaqoqika, 2004, 80 s.
40. Qara Qarayev anarkən (məqalələr toplusu). – Bakı: Elm, 2002, 158 s.
41. Qara Qarayev. Oçerklər. – Bakı: Qapp-poliqraf, 2003, 280 s.
42. Quluzadə M.N. Aşiq musiqisinin Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında rolu və əhəmiyyəti (Üzeyir Hacıbəyov və Qara Qarayevin əsərləri əsasında): Sənətsünaslıq namizədi... dissert. avtoref. – Bakı: 2004, 27 s.
43. Qurbanəliyeva S.F. H.Zərdabının musiqi-estetik baxışları. “Elmin müxtəlif sahələrinə aid seçilmiş problemlər” məcmuəsi. – Bakı: 1995.
44. Qurbanov B.Q. Azərbaycan incəsənəti: təriflər, təhriflər. – Bakı: Araz, 2001, 192 s.
45. Məmmədov N.Q. Azərbaycan muğamları. Azərbaycan xalq musiqisi. – Bakı: Elm, 1981, s.86-120.
46. Məmmədov T.A. Pianoçu Vaqif Sadıxov. / “Musiqi dünyası”, № 2, 2000.
47. Mahmudova Ş.H. Muğamda mövzu anlayışı məsələsi haqda. XX əsrin Azərbaycan musiqisi. – Bakı: 1984, s.163-177.
48. Mahmudova Ş.H. Musiqi palitrası. – Bakı: Nurlan, 2003, 224 s.
49. Rəcəbov O.M. Musiqi və mənəvi tərbiyyə. – Bakı: Maarif, 1997, 200 s.
50. Seyidov T.M.
51. Seyidov T.M.
52. Seyidov T.M.
53. Seyidov T.M.
54. Seyidova S.A. Azərbaycan xalq professional musiqisi. – Bakı: Təbriz, 1997, 56 s.
55. Seyidova S.A. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi (Dərs vəsaiti). – Bakı: 1994, 99 s.
56. Səfərova Z.Y. Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər. – Bakı: Elm, 1985, 208 s.
57. Səfərova Z.Y.Səfiəddin Urməvi. – Bakı: Erkün, 1995, 160 s.
58. Səfərova Z.Y.Əbdülqadir Maraqlı. – Bakı: Təbriz, 1997, 61 s.

59. Səfərova Z.Y. Qədim Azərbaycan musiqi terminləri luğəti. – Bakı: Təbriz, 1997, 56 s.
60. Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsr). – Bakı: Elm, 1998, 116 s.
61. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi. – Bakı: Elm, 1998, 583 s.
62. Səfərova Z.Y. Həmişəyaşar ənənələr. – Bakı: Elm, 2000, 318 s.
63. Yusifova A.N. Azərbaycan xalq melodiyalarının işlənməsi və aranjimanı (dərs vəsaiti). – Bakı: Adiloğlu, 2004, 102 s.
64. Zöhrabov R.F. Azərbaycan təsnifləri.//Azərbaycan musiqisi. – Bakı: Elm, 1981, s. 120-168.
65. Zöhrabov R.F. Muğam. – Bakı: Azərnəşr, 1991, 200 s.
66. Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımız haqqında söz. – Bakı: Şur, 1995, 90 s.
67. Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımızın portretləri. – Bakı: Gənclik, 1997, 124 s.
68. Zöhrabov R.F. Azərbaycan zərbi-muğamları. – Bakı: Mars-print, 2005, 404 s.

#### На русском языке

69. «Ваш советский репертуар?» //Советская музыка, № 9, 1981. – С. 71 – 80.
70. 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура). /Сост. и ред. Долинская Е./ – М.: МГК, 1988. – 198 с.
71. Абаскулиев О.Г. Методико-исполнительская разработка вопросов интерпретации фортепианных произведений Джевдета Гаджиева. – Баку: Минвуз АзССР, 1980. – 39 с.
72. Абаскулиева Л.Г. Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной фортепианной культуры. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку: 2005. – 28 с.
73. Абасова Э.Г. Данилов Д.Х., Карагичева Л.В., Сафаралиева К.К. Азербайджанская государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921 – 1971). – Баку: Азернешр, 1972. – 215 с.
74. Абасова Э.Г. Обзор профессионального музыкального творчества за 1966 – 1970 годы. //Творчество. Вестник композитора. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 132 – 186.
75. Абасова Э.Г. Узеир Гаджибеков. – Баку: Азернешр, 1975. – 142 с.
76. Абасова Э.Г., Касимов К.А. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана. – Баку: Элм, 1970. – 178 с.
77. Абасова Э.Г., Касимов К.А. Узеир Гаджибеков – музыкант-публицист. //Музыка народов стран Азии и Африки. – Вып.2. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 56 – 74.
78. Абасова Э.Г., Мамедов Н.Г. Мугам и азербайджанский симфонизм. //Музыкальная трибуна Азии. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 10-16.
79. Абдуллаев А.Д. Концерт на арабские темы Ф.Амирова и Э.Назировой. Методическая разработка к изучению и исполнению для студентов фортепианного факультета. – Баку: Минвуз, 1987. – 10 с.
80. Абдуллаева С.А. Народные музыкальные инструменты Азербайджана. – Баку: Азернешр, 1972. – 36 с.
81. Абдуллазаде Г.А. Музыка, человек, общество... Баку: Язычы, 1991. – 244 с.
82. Абезгауз И.В. О гармоническом языке Кара Караева. //Музыка и современность. – Вып.5. – М.: Музыка, 1967. – С. 159 – 208.

83. Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. – М.: Советский композитор, 1987. – 232 с.
84. Абезгауз И.В. Развитие традиций. //Советская музыка, 1963, № 4. – С. 37-42.
85. Абезгауз И.В. Симфоническая поэма Кара Караева «Лейли и Меджнун». – М.: Советский композитор, 1958. – 21 с.
86. Авазашвили М.Д. К вопросу о подготовке музыкально-педагогических кадров на вузовской ступени обучения. //Тезисы научно-теоретической конференции по проблемам воспитания и обучения педагога-музыканта (5-10 апреля 1980 г.). – Тбилиси: 1980. – С. 9 – 22.
87. Агаева С.Х. Из истории музыкальной культуры Азербайджана. //Музыка народов стран Азии и Африки. – Вып.3. – М.: Советский композитор, 1980. – С. 243 – 280.
88. Адигезалзаде З.А. Фортепианные миниатюры Фикрета Амирова. – Баку: Ишыг, 1979. – 32 с.
89. Адигезалов В.З., Керимов Н.А. Бакинское музыкальное училище имени Асафа Зейналлы. – Баку: Ишыг, 1985. – 88 с.
90. Азербайджанская музыка. – Сб. статей. – М.: Музгиз, 1961. – 376 с.
91. Алекперова Н.Ю. Ариф Меликов (страницы жизни и творчества). Баку: Ишыг, 1988. – 175 с.
92. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. – Ч.1. – М.: Музгиз, 1962. – 144 с.
93. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. – Ч.2. – М.: Музыка, 1967. – 285 с.
94. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка (конец XIX – начала XX века). – М.: Наука, 1969. – 391 с.
95. Алексеев А.Д. Советская фортепианная музыка (1917 – 1945). – М.: Музыка, 1974. – 248 с.
96. Алексеев А.Д. Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. – М.: АН СССР, 1961. – 220 с.
97. Алескеров А.С. Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром Ашрафа Аббасова. Фантазия для фортепиано с оркестром народных инструментов Сулеймана Алескерова. Методические рекомендации к изучению и исполнению для студентов фортепианного факультета. – Баку: Минвуз АзССР, 1987. – 22 с.
98. Алескеров А.С., Гасанов В.А., Магеррамова А.А., Гаджиева Ф.А. Произведения для фортепиано с оркестром Севды Ибрагимовой. Методические рекомендации к изучению и исполнению. – Баку: Минобраз. АзССР, 1989. – 36 с.
99. Алиева Г.А. Фикрет Амиров. Дисс. ... канд. искусств. – Баку: НАН Азербайджана, 1966. – 205 с.
100. Алиева З.Г. Фархад Бадалбейли //Советская музыка, № 9, 1977. – С. 72 – 73.
101. Алиева З.Г. Фортепианные произведения Кара Караева. Некоторые вопросы стиля и исполнительской интерпретации. – Дисс. ...канд. искусств. – Баку: НАН Азербайджана, 1973. – 180 с.
102. Алиева Л.Э. Фортепианные циклы композиторов Азербайджана (вопросы эволюции жанра и стиля). Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку: 2004. – 28 с.
103. Алиева Н.А. Полифонические формы в творчестве азербайджанских композиторов. – Дисс. ...канд. искусств. – Баку: НАН Азербайджана, 1968. – 308 с.
104. Алиева С.С. Методические рекомендации к исполнению фортепианных произведений Эльмиры Назировой. – Баку: Минвуз АзССР, 1985. – 18 с.

105. Алиева С.С. Фортепианные миниатюры З.Багирова. Методические рекомендации. – Баку: Минвуз АзССР, 1986. – 30 с.
106. Алиева У.С. Художественно-драматургическая роль картинных образов в творчестве Кара Караева. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку: 2001. – 28 с.
107. Ализаде Ф.А. Верю в «третью волну». //Советская музыка, №7, 1987. – С. 15 – 20.
108. Амиров Ф.Д. Музыкальные раздумья. – Баку: Азернешр, 1971. – 146 с.
109. Амиров Ф.Д. Музыкальные страницы (речи и статьи). Баку: Ишыг, 1978. – 150 с.
110. Амиров Ф.Д. Роскошь общения. / «Советская музыка», 1982, № 10. – С. 59 – 60.
111. Амрахова А. Фестиваль имени Кара Караева. // Музыкальная жизнь, № 19, 1988. – С. 4 – 5.
112. Арановский М.Г. Мелодика С.Прокофьева. Исследовательские очерки. – Л.: Музыка, 1961. – 231 с.
113. Арановский М.Г. Проблемы стиля. // Советская музыка, № 5, 1982. – с. 98 – 101.
114. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. – Л.: Советский композитор, 1979. – 285 с.
115. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Книга 2. – Интонация. – Л.: Музгиз, 1977. – 163 с.
116. Аскерова Э.А., Агаджанова Л.А. О работе концертмейстера над некоторыми произведениями азербайджанских композиторов. Методические рекомендации. – Баку: Минвуз Аз.ССР, 1982. – 28 с.
117. Атакишиев Р.И. Памяти дорогого учителя. //Мильштейн Я. Статьи, воспоминания, материалы. /Сост. Калининская Е., Мильштейн С. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 34 – 36.
118. Атакишиев Р.И. Статьи. Воспоминания. Материалы. /Сост. Сеидов Т., спец. ред. Дадашзаде К./ – Баку: Нагыл Еви, 1999. – 154 с.
119. Ахвердова Е.И. Развитие фортепианного искусства в Белоруссии в XIX – начале XX веков. – Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Вильнюс, 1985. – 24 с.
120. Ахмедбекова Ф.Б. Роль фортепиано в камерно-инструментальном творчестве азербайджанских композиторов. Баку: Адильоглы, 2005, 144 с.
121. Ашумова С.Р. Фортепианный концерт в творчестве азербайджанских композиторов Азербайджана (стилевые особенности и проблемы интерпретации). – Автореф. дисс. ... канд. искусств. – М.: 1991. – 19 с.
122. Бабаев Э.А. Ритмика азербайджанского дестгяха. – Баку: Ишыг, 1990. – 116 с.
123. Багирова Ш.З. Фортепианные миниатюры Ф.Амирова. //Ученые записки. – Серия XIII. – История и теория музыки. - № 9. – Баку: Минвуз АзССР, 1972. – С. 72 – 97.
124. Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. – Т.1. – Л.: Музгиз, 1957. – 435 с.
125. Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. – Т.2. – Л.: Музгиз, 1962. – 492 с.
126. Баренбойм Л.А. Еще раз о подготовке педагогов, курсах методики и о многом другом. //Советская музыка, № 9, 1975. – С. 80 – 87.
127. Баренбойм Л.А. Как сделать педагогов педагогами. //Советская музыка, № 4, 1973. – С. 106 – 109.
128. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: 1974. – 336 с.
129. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. – Л.: Советский композитор, 1979. – 352 с.
130. Бедирханов Т.Н. К вопросу преподавания в классе аккомпанемента на начальном этапе обучения. – Баку: Минкультуры АзССР, 1981. – 26 с.

131. Беляев В.М. Очерки по истории музыки народов СССР. – Вып.2. – М.: Госмузиздат, 1965. – 340 с.
132. Березовский Б.Л. Деятельность педагога ДМШ и пути ее дальнейшего совершенствования. – Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Л.: 1981. – 23 с.
133. Бехбудова С.А. К проблеме аппликатуры как одного из компонентов в комплексе средств воплощения художественного образа. – Баку: Минобразования АзССР, 1990. – 26 с.
134. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. – М.: Музыка, 1973. – 140 с.
135. Бирюков С.Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы. – Дисс. ... канд. искусствовед. – М.: МГК, 1980. – 192 с.
136. Благоев Д.Д. Образная речь педагога. //Советская музыка, № 6, 1966. – С. 81 – 84.
137. Бобровский В.П. Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д.Шостаковича. // Музыка и современность. – Вып.1. – М.: Музыка, 1962. – С. 149 – 183.
138. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
139. Богданова А.В., А.Эшпай. – М.: Советский композитор, 1975. – 156 с.
140. Бретаницкая А.Л. Форум молодежи – проблемы общие. //Советская музыка, № 8, 1987. – С. 31 – 39.
141. Брянцева В.Н. С.В.Рахманинов. – М.: Советский композитор, 1976. – 645 с.
142. Бэлза И.Ф. О музыкантах XX века. М.: Советский композитор, 1979. – 295 с.
143. Варунц В.П. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. – 80 с.
144. Вестник (февраль 1985 – декабрь 1986). – Баку: Союз композиторов Азербайджана, 1987. – 46 с.
145. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. /Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг 1988. – 172 с.
146. Виноградов В.С. Вопрос развития национальных музыкальных культур в СССР. – М.: Советский композитор, 1961. – 303 с.
147. Виноградов В.С. Музыка Советского Востока. От унисона к полифонии. – М.: Советский композитор. 1968. – 234 с.
148. Виноградов В.С. Национальное и интернациональное в музыке Советского Востока. //Музыкальный современник. – Вып.1. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 103 – 122.
149. Виноградов В.С. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. – М.: Музгиз, 1947. – 47 с.
150. Вопросы фортепианного творчества, исполнительства и педагогики. /Сост. и общ. ред. Хентовой С. – Л.: Советский композитор, 1973. – 136 с.
151. Вызго Т.С. К вопросу об изучении макамов. - //История и современность. – М.: Музыка, 1972. – С. 387 – 412.
152. Вызго Т.С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. – М.: Музыка, 1970. – 320 с.
153. Габай Ю.С. Монолог продолжается. //Советская музыка, № 10, 1986. – С. 26 – 32.
154. Гаджибеков У.А. Библиография. – Баку: Элм. – 207 с.
155. Гаджибеков У.А. Основы азербайджанской народной музыки. – Баку: Азмузгиз, 1957. – 115 с.

156. Гаджибеков У.А. Предисловие. //Бурштейн Г. Фантазия на темы оперы «Кероглы» Узеира Гаджибекова. – Баку: Азмузгиз, 1945. – 22 с.
157. Гаджибеков У.А. Предисловие. //Сафаралиева К. Пьесы на основе азербайджанских ладов. – Баку: Азмузгиз, 1945. – 18 с.
158. Гаджибеков У.А. О музыкальном искусстве Азербайджана. /Сост. Касимов К. – Баку: Азернешр, 1966. – 150 с.
159. Гаджиева Ф.А., Магеррамова А.А. О воспитании мышечной свободы в классе специального фортепиано. Методические рекомендации. Баку: Минвуз АзССР, 1986. – 16 с.
160. Гаджинская Г.А. Камерная музыка Азербайджана 60-70-х годов. – Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – М.: 1986. – 22 с.
161. Газ. «Бакинский рабочий», 1944, 29 декабря.
162. Газ. «Бакинский рабочий», 1959, 11 октября 2005 г.
163. Газ. «Бакинский рабочий», 1961, 23 июня.
164. Газ. «Бакинский рабочий», 1967, 15 июня.
165. Газ. «Бакинский рабочий», 1968, 12 октября.
166. Газ. «Бакинский рабочий», 1968, 8 октября.
167. Газ. «Бакинский рабочий», 1972, 9 февраля.
168. Газ. «Бакинский рабочий», 1973, 27 марта.
169. Газ. «Бакинский рабочий», 1975, 2 июля.
170. Газ. «Бакинский рабочий», 1975, 30 января.
171. Газ. «Бакинский рабочий», 1983, 17 декабря.
172. Газ. «Бакинский рабочий», 1987, 11 апреля.
173. Газ. «Баку», 1970, 1 июня.
174. Газ. «Баку», 1970, 23 ноября.
175. Газ. «Баку», 1975, 10 марта.
176. Газ. «Баку», 1977, 2 декабря.
177. Газ. «Баку», 1980, 5 июня.
178. Газ. «Баку», 1983, 15 декабря.
179. Газ. «Баку», 1983, 24 декабря.
180. Газ. «Баку», 1983, 29 апреля.
181. Газ. «Баку», 1984, 25 апреля.
182. Газ. «Баку», 1989, 7 июля.
183. Газ. «Вышка», 1967, 14 ноября.
184. Газ. «Вышка», 1986, 19 апреля.
185. Газ. «Вышка», 1990, 1 июля.
186. Газ. «Молодежь Азербайджана», 1983, 14 мая.
187. Газ. «Молодежь Азербайджана», 1989, 22 апреля.
188. Газ. «Музыкальные кадры» (Ленинград), 1966, 28 июня.
189. Газ. «Советская культура», 1970, 29 сентября.
190. Гаккель Л.Е. О новой исполнительской личности. //Советская музыка, № 4, 1984. – С. 63 – 68.
191. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л.-М.: Советский композитор, 1976. – 296 с.

192. Гецелев Б.С. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века //Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 59 – 94.
193. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
194. Голубовская Н.И. Искусство педализации. - М.-Л.: Музыка, 1967 – 111 с.
195. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. - М.:Музгиз, 1961. – 224 с.
196. Григорьев Л.К., Платек Я.М. Современные пианисты. – М.: Советский композитор, 1985. – 470 с.
197. Григорьева Г.В. Музыка человечная и глубокая. //Советская музыка, № 6, 1977. – С. 15 – 19.
198. Григорьева Г.В. Стилиевые направления в русской советской музыке 50-70-х годов. Дисс. ... доктора искусствовед. – М.: МГК, 1985. – 390 с.
199. Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство. – М.: 1984. – 160 с.
200. Дадашлы Н.А. Фортепианный дуэт. Репертуарный список. – Баку: Минвуз АзССР, 1987. – 30 с.
201. Данилевич Л.В. Д.Шостакович. – М.: Советский композитор, 1980 – 303 с.
202. Данилов Д.Х. Концерт на арабские темы. //Советская музыка, 1958, № 1. – С. 69 – 72.
203. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество Д.Д.Шостаковича. – М.: Советский композитор, 1971. – 247 с.
204. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Советский композитор, 1973. – 287 с.
205. Денисов Э.В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. //Музыка и современность. – Вып.6. – М.: 1969. – С. 478 – 525.
206. Денисов Э.В. Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Советский композитор, 1982. – 256 с.
207. Джанизаде В. Об анализе национально-музыкального в советском композиторском творчестве. //Современные методы исследования в музыковедении. – Вып.31. – М.: ММПИ им. Гнесиных, 1977. – С. 29 – 35.
208. Джанизаде Т. Мугам – импровизация на лад. //Современные методы исследования в музыковедении. – Вып.31. – М.: ММПИ им. Гнесиных. 1977. – С. 56 – 32.
209. Джуманова Л.В. О композиционных и драматургических особенностях музыки Т.Шахиди. – // 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура). – Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1988. – С. 72 – 83.
210. Дильбазова М.Х. Из музыкального прошлого Баку (вторая половина XIX – начало XX века). – Баку: Ишыг, 1985. – 136 с.
211. Должанский А.Н. 24 прелюдии и фуги Д.Шостаковича. – Л.: Советский композитор, 1970. – 258 с.
212. Долинская Е.Б.Гармония антитез. //Советская музыка, № 6, 1987. – С. 33 – 36.
213. Долинская Е.Б. Музыкальный диалог времен – // 70 лет Советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура) / Сб. научных трудов. – М: 1988. – С. 186 – 196.

214. Долинская Е.Б. Фортепианное творчество Н.Я.Мясковского. – М.: Советский композитор, 1980. – 208 с.
215. Драсутене Л.С. Обучение игре на фортепиано (среднее звено) в Советской Литве 1940-1980 гг. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Вильнюс: 1988. – 22 с.
216. Друскин М.С. Игорь Стравинский. – Л.: Советский композитор, 1979. – 230 с.
217. Друскин М.С. История и современность. – Л.: Советский композитор, 1960. – 316 с.
218. Дьябелко Л.А. Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Л.: 1989. – 24 с.
219. Жубанова Г.А. Живой облик мастера (отмечая 70-летие К.Караева). //Советская музыка, № 7, 1988. – С. 48 – 50.
220. Журнал «Советская музыка», 1949, № 10, с. 53.
221. Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И.Стравинского. – М.: Музыка, 1980. – 287 с.
222. Задерацкий В.В. Полифония в инструментальных произведениях Д.Шостаковича. – М.: Музыка, 1969. – 272 с.
223. Задерацкий В.В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита. //Вопросы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1967. – С. 231 – 277.
224. Заманова А.А. Фортепианное творчество Фикрета Амирова. Автореф. дисс. ...канд. искусствовед. – Ташкент: 1984. – 18 с.
225. Зверев И., Максимова В. Межпредметные связи в современной школе. – Москва: Педагогика, 1981. – С. 15 – 16.
226. Земцовский И.И. Народная музыка и современность. //Современность и фольклор. – М.: Музыка, 1977. – С. 28 – 76.
227. Земцовский И.И. О методологической сущности интонационного анализа. //Советская музыка, № 3, 1979. – С. 24 – 29.
228. Земцовский И.И. Проблемы варианта в свете музыкальной типологии. //Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: Музыка, 1980. – С. 36 – 50.
229. Земцовский И.И. Путь и стиль. //Советская музыка, № 11, 1985. – С. 15 – 23.
230. Земцовский И.И. Фольклор и композитор сегодня (На методологических подступах к проблеме). //Советская музыка, № 1, 1977. – С. 29 – 36.
231. Земцовский И.И. Фольклор и композитор сегодня (статья вторая). //Советская музыка, № 9, 1976. – С. 23 – 34.
232. Земцовский И.И. Фольклор и композитор. //Музыка и современность. – Вып.7. – М.: Музыка, 1971. – С. 211 – 220.
233. Земцовский И.И. Фольклор и современность. //Советская музыка, № 5, 1978. – С. 108 – 111.
234. Зетель И.З. Насущные вопросы воспитания и обучения будущего педагога-музыканта. //Тезисы научно-теоретической конференции по проблемам воспитания и обучения педагога-музыканта (5-10 апреля 1980 г.). Тбилиси: 1980. – С. 48 – 52.
235. Зимин П.Н. История фортепиано. – М.: Музыка, 1968. – 216 с.
236. Зограбов Р.Ф.Азербайджанские зерби-мугамы. – Баку: Ишыг, 1984.
237. Ибрагимова Н.А. История, теория и практика концертмейстерского мастерства в Азербайджане. Учебное пособие для студентов и преподавателей фортепианного факультета Бакинской музыкальной академии. Баку: 2006. – 78 с.
238. Иманова У.И. Классицизм XX века и музыка Кара Караева: Автореф. дисс...канд. искусствовед. Ташкент: 1990. – 21 с.

239. Исазаде А.И. Летопись музыкальной жизни Советского Азербайджана (1920-1925). – Баку: АН АзССР, 1965. – 155 с.
240. Исазаде А.И., Ахундов Т.Г. Летопись музыкальной жизни Советского Азербайджана (1926-1932). – Баку: Элм, 1982. – 235 с.
241. Искусство Азербайджана. Очерки по истории музыкальной культуры Азербайджана /под ред. Касимова К./. – Баку: 1949. – 169 с.
242. Исмаилов М.С. Ладово-интонационные особенности мугамов раст, шур, сегях-забул. Методическая разработка. – Баку: Минобразования АзССР, 1990. – 91 с.
243. Исмаилов М.С., Карагичева Л.В. Народная музыка Азербайджана. //Азербайджанская музыка. – М.: Музгиз, 1961. – С. 5 – 63.
244. Исполнительское искусство (редакционная статья). //Советская музыка, № 4, 1984. – С. 63.
245. История музыки народов СССР. – В 5 томах. – М.: Советский композитор, т.1, 1970 – 435 с.; Т.П, 1970. – 523 с.; т.Ш, 1972. – 544 с.; т.1У, 1973. – 784 с.; т.У, 1974. – 616 с.
246. К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки (Фортепианные сонаты и сонатины азербайджанских композиторов) Методические разработки. (Под ред. Сеидова Т.). – Часть 1. – Баку: Минвуз АзССР, 1985. – 48 с.
247. К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки (Фортепианные сонаты и сонатины азербайджанских композиторов) Методические разработки. (Под ред. Сеидова Т.). – Часть 2. – Баку: Минвуз АзССР, 1985. – 64 с.
248. К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки. (Под ред. Сафаралиевой К. и Сеидова Т.). – Вып.1. – Баку: Минвуз АзССР, 1983. – 54 с.
249. Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. /Сост. Карагичева Л./. – М.: Советский композитор, 1978. – 463 с.
250. Карагичева Л.В. Встречи с Франгиз Ализаде. //Советская музыка, № 11, 1990. – С. 22 – 26.
251. Карагичева Л.В. Кара Караев. – М.: Советский композитор, 1960. – 300 с.
252. Карагичева Л.В. Творчество Кара Караева и фольклор. //Современность и фольклор. – М.: Музыка, 1977. – С. 147 – 170.
253. Караев К.А. Библиография. – Баку: Элм, 1969. – 143 с.
254. Караев К.А. Научно-публицистическое наследие. (Сост. Сафарова З.). – Баку: Элм, 1988. – 444 с.
255. Караев К.А. Ното-библиографический справочник. /Сост. Персон Д. – М.: Советский композитор, 1976. – 192 с.
256. Караев К.А. Пора прекрасного. // Огонек, № 43, 1961. – С. 24 – 26.
257. Касимова Н.К. Музыка, молодость, талант: очерки о молодых музыкантах-исполнителях Азербайджана. – Баку: Гянджлик, 1982. – 88 с.
258. Касимова С.Д. Азер Рзаев. – Баку: Ишыг, 1981. – 72 с.
259. Касимова С.Д., Абдуллаева З. С песней по жизни (о творчестве Тофика Кулиева). – Баку: Азербайджан, 1995. – 144 с.
260. Касимова Т.Г. К вопросу о педагогической и исполнительской практике студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов. Методические рекомендации. – Баку: Минвуз АзССР, 1982. – 18 с.

261. Касимова Т.Г. Методические указания для самостоятельного изучения произведений в классе специального фортепиано музыкальных вузов. – Баку: Минвуз АзССР, 1981. – 18 с.
262. Касимова Т.Г. Сюита для фортепиано «Кукольное представление» Закира Багирова. Методические рекомендации к исполнению. – Баку: Минвуз АзССР, 1981. – 22 с.
263. Касимова Т.Г., Векилова А.Ф. Методические рекомендации к программе по специальности «Фортепиано» для фортепианных факультетов музыкальных вузов. – Баку: Минвуз АзССР, 1980. – 27 с.
264. Касумова С.И. Из истории профессионального музыкального образования в Азербайджане. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку: 1970. -16 с.
265. Касумова С.И. Из истории профессионального образования в Азербайджане. – Баку: Учпедгиз, 1969. – 143 с.
266. Кашкадамова Н.Б. Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы исполнительской интерпретации. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Тбилиси: 1979. – 28 с.
267. Кенгерлинская Т.Ф. Музыкальная педагогика как интеграция науки и искусства. Баку: 2004. – 231 с.
268. Коган Г.М. Об интонационной содержательности фортепианного исполнения. //Советская музыка, № 11. 1975. – С. 94 – 96.
269. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: 1976. – 279 с.
270. Конен В.Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. //Музыкальный современник. – Вып.1. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 32 – 81.
271. Кононова Е.В. Пианистическая культура Харькова последней трети XIX – начала XX столетий. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. Киев: 1984. – 21 с.
272. Конькова Г. Некоторые тенденции развития современной музыки 60-70-х годов. //Музыкальная культура братских республик СССР. – Киев: Музична Украина, 1982. – С. 3 – 29.
273. Корыхалова Н.П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства. Автореф. дисс. ... доктора искусствовед. – М.: 1981. – 40 с.
274. Крастинь Б. Традиции и новаторство в исполнительском искусстве. //Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Вып.5. – М.: Музыка, 1969. – С. 65 – 84.
275. Кулиев Р.Т. «Альбом для фортепиано» Мамеда Кулиева. Методические рекомендации и анализ. – Баку: Минвуз АзССР, 1983. – 27 с.
276. Кулиев Р.Т. Фортепианные произведения Тофика Кулиева. Методические рекомендации к изучению и исполнению. – Баку: Минвуз АзССР, 1987. – 20 с.
277. Кулиев С.Д. Музыка и методика ее преподавания. – Б.: 1978. – 124 с.
278. Кулиев Т.А. Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для смычковых инструментов. – Баку: Азернешр, 1971. – 126 с.
279. Леонтьева О.Т., Левая Т. Пауль Хиндемит. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.
280. Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р.Щедрина. – М.: Музыка, 1975. – 112 с.
281. Лихт В.А. Образное развитие в симфониях Н.Пейко шестидесятых годов. – // Проблемы стилевого обновления в русской классической и советской музыке. Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1983. – С. 71 – 89.
282. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы. – Л.: Музыка, 1972. – 80 с.

283. Любомудрова Н.А. Фортепианные классы Московской консерватории в 60-х – 70-х годах прошлого столетия. //Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М.: Музыка, 1962. – Вып.3. – С. 46 – 70.
284. Магеррамова А.А. О воспитании мышечной свободы в классе специального фортепиано. Методические рекомендации. – Баку: Минвуз АзССР, 1984. – 16 с.
285. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. – М.: Советский композитор, 1978. – 352 с.
286. Мазель Л.А. О путях развития языка современной музыки. //Советская музыка, №№ 6-8, 1965.
287. Мазель Л.А, Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. – 152 с.
288. Маилова А.Г. Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К.Сафар-Алиевой. – Баку: Адильоглы, 2003. – 466 с.
289. Мамедбеков Д.И. Симфонические мугамы Фикрета Амирова. – М.: Советский композитор, 1971. – 63 с.
290. Мамедова Р.А. Культура и общество. // «Культура и общество». – Баку: Элм, 1993.
291. Мамедова Р.А. Сравнительное искусствознание и проблема национального в культуре. // «Культура и общество». – Баку: Элм, 1995.
292. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Музыка, 1977. – 128 с.
293. Мастера советской пианистической школы /под ред. Николаева А./ – М.: Музгиз, 1961. – 239 с.
294. Материалы Всесоюзного семинара преподавателей музыкальных вузов. – М.: 1984. – 210 с.
295. Махмудова Г.Р. Генезис и эволюция остинатности в азербайджанской музыке. Баку: Нурлан, 2006. – 432 с.
296. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. //Советская музыка, № 9, 1981. – С. 52 – 59.
297. Меликов Х.Г. Асаф Зейналлы. – Баку: Азернешр, 1956. – 30 с.
298. Мельцер И.В. Фортепианное творчество Р.К.Щедрина и проблемы современного советского фортепианного искусства. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – М.: 1985. – 24 с.
299. Мехмандарова Л.З. Фарида Кулиева. – Баку: Ишыг, 1983. – 32 с.
300. Милешина Н.В. Фольклорные тенденции в советском органном творчестве 60-х – первой половины 70-х годов. – // 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура). – Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1988. – С. 6 – 20.
301. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Советский композитор, 1983. – С. 93 – 94.
302. Мильштейн Я.И. К.Н.Игумнов и вопросы фортепианной педагогики. – В сб.: Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи, воспоминания (сост. Соколов М.), вып. 1. – Москва: Музыка, 1965. – С. 146.
303. Мильштейн Я.И. Статьи, воспоминания, материалы. /Сост. Калининвицкая Е. Мильштейн С./ – М.: Советский композитор, 1990. – 228 с.
304. Мирзаджанзаде А.Х., Бадалбейли Ф.Ш. Музыкальная смесь. Баку: Сада, 2006. – 89 с.

305. Мирзазаде Х.Х. Авторы рассказывают. //Советская музыка, № 11, 1974. – С. 132 – 133.
306. Михайлов М.К. Стиль и музыка. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
307. Музыкальная культура братских республик СССР. /Сост. Конькова Г/. – Киев: Музична Украина, 1982. – 192 с.
308. Мурадова Е.Г. Джевдет Гаджиев. – Баку: Азмузгиз, 1962. – 92 с.
309. Мэлис Г.И. Кубинская фортепианная музыка XIX века. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Л.: 1984. – 15 с.
310. Наджафалиева И.А., Цинамдзгваришвили Н.В. Некоторые вопросы по проблеме преподавания на начальной стадии обучения. / Методические рекомендации для студентов фортепианного факультета, проходящих педагогическую практику в Средней специальной музыкальной школе-студии при Азгосконсерватории имени Узеира Гаджибекова. Баку: Минвуз АзССР, 1988. – С. 12.
311. Назина И.Д. Белорусский фортепианный концерт. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Киев., 1979. – 20 с.
312. Назирова Э.М. Воспоминание. //Слово об Узеире Гаджибекове. – Баку: Элм, 1985. – С. 136 – 137.
313. Натансон В.А. Русское фортепианное исполнительство прошлых лет. //Музыкальное исполнительство. – Вып.9. – М.: Музыка, 1976. – С. 151 – 175.
314. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Советский композитор, 1982. – 247 с.
315. Нестьев И.В. О национальном и интернациональном в развитии современных музыкальных культур. //Социалистическая музыкальная культура. – М.: Музыка, 1974. – С. 9 – 26.
316. Нестьев И.В. Пути взаимодействия. //Советская музыка на современном этапе. М.: Советский композитор, 1981. – С. 8 – 42.
317. Николаева Л.М. Образно-стилевое воздействие фольклора на жанр сонаты в украинской фортепианной музыке. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. Киев: 1983. – 25 с.
318. Николаева Р.Р. Фортепианная педаль как средство выразительности в камерно-ансамблевом исполнительстве. – Баку: Минобразования АзССР, 1992. – 151 с.
319. Овчинников М.В. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. – М.: Музыка, 1987. – 199 с.
320. Оджубейская А.Е. Украинская советская фортепианная музыка для детей и юношества 1970-1980-х годов (генезис, тенденции развития). Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Киев: 1990 – 16 с.
321. Орджоникидзе Г.Ш. Место исполнителя в музыкальной культуре. Исполнитель и публика. //Советская музыка, № 9, 1978. – С. 55 – 64.
322. Оссовский А.В. С.В.Рахманинов. – // Воспоминания о Рахманинове. – Т.1. – М.: Музыка. – С. 374.
323. Павленко В.В. Пути развития фортепианной культуры социалистической Словакии во взаимодействии композиторского творчества, педагогики и исполнительства. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Киев: 1990. – 19 с.
324. Петров А.Н. Выражение конфликта в инструментальной музыке. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – М.: 1985. – 24 с.

325. Подольская В. А.В.Нежданова и её ученики. Заметки концертмейстера. Москва: 1964. – 186 с.
326. Попандопуло Т.А. Таджикская фортепианная музыка и вопросы ее интерпретации. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. Л.: 1985. – 25 с.
327. Портной В.С. Фортепианная культура Карелии. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. Л.: 1985. – 22 с.
328. Продьма Т.Ф. История токкаты. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. М.: 1989. – 24 с.
329. Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания. /Сост. Шлифштейн С. – М.: Гос. Муз. Изд-во, 1961. – 708 с.
330. Протопопов В.В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. – 151 с.
331. Раабен Л.Н. Еще раз о неоклассицизме. //История и современность. – Л.: Советский композитор, 1981. – С. 196 – 213.
332. Раабен Л. Н.Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967. – 307 с.
333. Рабинович Д.А. Портреты пианистов. – М.: Советский композитор, 1970. – 280 с.
334. Растопчина Н. М. Павел Алексеевич Серебряков. – Л.: Музыка, 1970. – 56 с.
335. Рзаева Л.С. Современная фортепианная музыка Азербайджана (проблемы творчества и исполнительства). Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Л.: 1990. – 17 с.
336. Румянцева С. Полистилистика как форма художественного обобщения. // Вопросы теории музыки. – Вып.30. – М.: ГМПИ имени Гнесиных, 1977. – С. 22 – 30.
337. Ручьевская Е.А. Стиль как система отношений. //Советская музыка, № 4, 1984. – С. 95 – 98.
338. Савенко С.И. Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда? // Советская музыка, №5, 1982. – С. 117 – 122.
339. Савшинский С.И. Леонид Владимирович Николаев. Очерк жизни и творческой деятельности. – Л.: Советский композитор, 1960. – 68 с.
340. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – Л.: Советский композитор, 1961. – 272 с.
341. Сафаралиева К.К. Музыкальное образование в Азербайджане. // Азербайджанская музыка. – М.: 1961. – С. 131 – 154.
342. Сафарова Г.Н. Октай Абаскулиев. Творческий портрет педагога. – Баку: 2005. – 126 с.
343. Сафарова З.Ю. Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова. – М.: Советский композитор, 1973. – 172 с.
344. Сафарова З.Ю. Сеять разумное, доброе, вечное.... Баку: Элм, 2002. – 245 с.
345. Свет немеркнувшей звезды. Эльмира Сафарова в воспоминаниях. /Сост. Гашимова-Кеберлинская Э., ред. Сафарова З./ – Баку: Нагыл Еви, 2004. – 218 с.
346. Сеидов Т.М. Детские пьесы для фортепиано Кара Караева. Баку: Азернешр, 1972. – 28 с.
347. Сеидов Т.М. Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930-1970). Баку: Язычы, 1980. – 149 с.
348. Сеидов Т.М. Пианистическая культура Азербайджана (1895-1985). Баку: МВ и ССО АзССР, 1989. – 37 с.
349. Сеидов Т.М. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку: Шур, 1991. – 308 с.

350. Сеидов Т.М. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку: Азернешр, 2006. – 272 с.
351. Сипола М.Б. Фортепианная культура Латвии 20-80-х годов XX века. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Вильнюс: 1990. – 23 с.
352. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
353. Слово о Кара Караеве. Сборник статей. /Сост. Аббасова Э., Карагичева Л./ – Баку: Язычы, 1988. – 232 с.
354. Смирнов В.В. О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму. //Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып.5. – Л.: Музыка, 1967. – С. 142 – 169.
355. Смирнов М.А. Об исполнении фортепианных произведений советских композиторов. //Вопросы фортепианной педагогики. /Общ. ред. Натансона В./ – Вып.3. – М.: Музыка, 1971. – С. 99 – 129.
356. Смирнов М.А. Проблемы национального своеобразия русской фортепианной музыки. Автореф. дисс. ... доктора искусствовед. – Киев: 1982. – 46 с.
357. Смоляга Н.В. Русско-украинские связи в фортепианном образовании и исполнительстве на Украине в ХУШ – начале XX века. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Киев, 1987. – 24 с.
358. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1975.
359. Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства. /Сост. Алексеев А./ – М.: Советский композитор, 1985. – 216 с.
360. Соколова О.И. Проблемы полистилистики и творчество Чарлза Айвза. //Традиционное и новаторское в современной музыке. – М.: МГК, 1987. – С. 83 – 96.
361. Соловьева Н. Некоторые принципы симфонизма в современной советской камерной опере. – // Проблемы стилевого обновления в русской классической и советской музыке. Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1983. – С. 90 – 106.
362. Союз композиторов Азербайджана. Справочник (сентябрь 1979 – июль 1984). /Сост. Алиева Н. и др. – Баку: Ишыг, 1985. – 275 с.
363. Справки информационного центра по проблемам культуры и искусства Государственной библиотеки СССР имени В.И.Ленина – «Проблемы воспитания и сближения музыкознания с исполнительской практикой», IV сер. ДОР, 1981, вып. 12, инф. сообщение № 1; «Новые направления совершенствования учебного процесса в системе музыкального образования (по материалам совместных исследований Московской консерватории, ГМПИ им. Гнесиных и Киевской консерватории), IV сер. ДОР, 1983, вып. 3, инф. сообщение № 3; «Новые направления в специальном музыкальном образовании в СССР (О разработке и внедрении комплексных учебных курсов в музыкальных вузах СССР), IV сер. ДОР, 1985, вып. 1, инф. сообщение № 3.
364. Ступакова О., Мирвис Г. Педагогические взгляды Я.И.Зака. //Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып.2. – М.: Музыка, 1968. – С. 228 – 251.
365. Сулейманова М.С. Методические рекомендации к изучению и исполнению прелюдий Эльмиры Назировой. – Баку: Ишыг, 1979. – 15 с.
366. Султанов Н.А. О работе над полифонией в классе специального фортепиано. Методические рекомендации. – Баку: Минвуз АзССР, 1987. – 24 с.
367. Султанов Н.А. О работе над развитием пальцевой (мелкой) техники в классе специального фортепиано в консерваториях и музыкальных училищах. Методические рекомендации. – Баку: Минвуз АзССР, 1982. – 24 с.

368. Тагизаде А.З. Акшин Ализаде. – Баку: Ишыг, 1986. – 136 с.
369. Тагизаде А.З. Джевдет Гаджиев. – Баку: Ишыг, 1979. – 104 с.
370. Таирова Ф.С. Традиции Дмитрия Шостаковича в азербайджанской музыке (на примере симфонического и камерно-инструментального творчества Кара Караева и Джевдета Гаджиева): Автореферат дисс... канд. искусствовед. – Баку: 2004. – 27 с.
371. Тараканов М.Е. О выражении конфликтов в инструментальной музыке. //Вопросы музыкознания. – М.: 1956. – С. 207 – 228.
372. Тараканов М.Е. Советская музыка 80-х годов. //Советская музыка, № 12, 1987. – С. 7 – 14.
373. Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. – М.: Советский композитор, 1980. – 328 с.
374. Татубаева С.С. Вопросы интерпретации фортепианных сочинений киргизских и казахских композиторов. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – М.: 1992. – 21 с.
375. Творчество. Вестник композитора. – Вып.1. – М.: Советский композитор, 1973. – 261 с.
376. Творчество. Вестник композитора. – Вып.2. – М.: Советский композитор, 1976. – 280 с.
377. Толстых И.А. Французская фортепианная музыка 1920-х годов. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Л.: 1981. – 22 с.
378. Традиционное и новаторское в современной музыке /под ред. Назайкинского. – М.: МГК, 1987. – 140 с.
379. Фортепианное искусство. Аннотированный библиографический указатель (1945-1975). /Сост. Берлянчик М. и др./. Новосибирск: 1977. – 184 с.
380. Франгулова Е.С. Соната для скрипки и фортепиано Кара Караева. – Баку: Ишыг, 1977. – 48 с.
381. Халилов У.А. Вариации ми минор для фортепиано Фикрета Амирова (первая редакция). Методические рекомендации. – Баку: Минвуз АзССР, 1981. – 20 с.
382. Халилов У.А. К вопросу интерпретации фортепианного творчества В.А.Моцарта. Методическая разработка. – Баку: Минвуз АзССР, 1988. – 21 с.
383. Халилов У.А. Методические рекомендации к вопросу исполнения «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха в различных редакциях. Баку: Минвуз АзССР, 1981. – 20 с.
384. Халилова Ф. Очерки истории азербайджанской фортепианной культуры. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку: 1969. – 24 с.
385. Харьковский А. Схоластические перекрестки Яниса Ксенакиса. //Советская музыка, № 7, 1991. – С. 36 – 40.
386. Хашимова Д.В. Фортепианные произведения композиторов Узбекистана. Черты стиля и интерпретации. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – М.: 1985. – 23 с.
387. Холопов Ю.Н. Функциональный метод анализа современной гармонии. //Теоретические проблемы музыки XX века. – Вып.2. – М.: 1978. – С. 56 – 79.
388. Хренников Т.Н. Один из крупнейших мастеров современности. //Советская музыка, №2, 1978. – С. 32 – 33.
389. Христиансен Л. Прелюдии и фуги Р.Щедрина. //Вопросы теории музыки. – Вып.2. – М.: Музыка, 1970. – С. 396 – 429.
390. Хурушвили Т.Г. Грузинский фортепианный концерт. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Тбилиси: 1979. – 27 с.

391. Цветаев М., Гольбрайх Е. Концерты в городах. //Советская музыка, № 9, 1958. – С. 132 – 135.
392. ЦГАОР АзССР, ф. 57, оп. 5, ед. хр. 5, л. 42
393. Цукер А. От диалога к синтезу. //Советская музыка, № 6, 1986. – С. 15 – 21.
394. Цуккерман В.А. Теория музыки и воспитание исполнителя. //Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Советский композитор, 1970. – С. 409 – 426.
395. Чан Тху Бак Ха. Фортепианная культура Вьетнама. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – М.: 1987. – 19 с.
396. Черемухин М.М. Оркестры народных инструментов на подъеме. //Советская музыка, № 2, 1950. – С. 34 – 38.
397. Чинаев В. Время – Пространство – Мгновение. К вопросу о новой исполнительской поэтике. //Советская музыка, № 7, 1991. – С. 31 – 36.
398. Шарифова В.Ш. Черты народно-национального в азербайджанской музыке 60-х годов. – Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – М.: 1975. – 24 с.
399. Шарифова-Алиханова В.Ш. Фикрет Амиров (жизнь и творчество). – Баку: Сада, 2005. – 241 с.
400. Шароев Г.Г. Предисловие. // Бурштейн Г. Фантазия на темы оперы «Кероглы» Узеира Гаджибекова. – Баку: Азмузгиз, 1945. – 15 с.
401. Шафиева З. М. Поэма-токатта для двух фортепиано Ибрагима Мамедова. //К вопросу изучения и исполнения камерно-ансамблевой музыки. Методические разработки. – Баку.: Минвуз АзССР, 1986. – С. 49 – 56.
402. Шварц О. Многогранный музыкант. //Советская музыка, № 1, 1978. – С. 142 – 143.
403. Шнитке А. Г. Коллаж и полистилистика. //Музыкальная культура народов. Традиции и современность. – М.: 1973. – С. 289 – 291.
404. Шостакович Д.Д. Отличная композиторская школа. //Дружба народов, № 11, 1957. – С. 242 – 245.
405. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М.: 1956. – 396 с.
406. Эфендиева И.М. Васиф Адигезалов. – Баку: Шур, 1999. – 328 с.
407. Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский. – Л.: Музыка, 1982. – 262 с.

#### **На иностранных языках**

408. Al-Faragi Dr. L.J. Ornomentation in Arabian Improvisational Musik. A study of Interrelatedness in the Arts-World of Music. 1978, №1
409. Edwards A. The Art of Melody. New York:1956
410. Farmer H. Musik of Islam – New Oxford history of musik, V. I, Ancient of Oriental musik. London-New-York-Toronto:1960
411. Kraemer J.L. Humanism in the Renaissance of Islam: A. Preliminary Stady// Journal of the Amerikan Oriental Society (Baltimor),vol. 104(1)
412. Reti R. The thematic process in music. London: 1961
413. Safarova Z. Uzeyir Hajibayov and his outstanding predecessors. Baku: Elm, 2005, 177 p.



**Сеидов Тарлан Мир Ашраф оглу** – профессор кафедры специального фортепиано, основатель и директор Средней специальной музыкальной школы-студии Бакинской музыкальной академии, член Союза композиторов и Союза музыкальных деятелей Азербайджана – один из авторитетных и опытных представителей фортепианной школы республики. Сеидов Т.М. ведет значительную работу в сфере воспитания музыкально-исполнительских и педагогических кадров. Достаточно интенсивна и роль Сеидова в направленном поиске новых путей совершенствования учебного процесса в подготовке всесторонне развитых музыкантов, в сближении научно-методической и учебной практики, музыкальной науки и исполнительской практики (организация и проведение первых в СССР и Азербайджане научно-исполнительских конференций и конкурсов).

В русле указанных педагогическо-творческих задач находится и научная деятельность профессора Т.Сеидова. Он является первым исследователем фортепианной культуры Азербайджана во взаимодействии педагогики, исполнительства и композиторского творчества. Ему принадлежит заслуга в формировании исполнительского музыкознания в Азербайджане. В около 100 опубликованных работах автора – монографиях, брошюрах, учебных пособиях, исследовательских и критических статьях – как правило, содержится актуальный и познавательный материал как специального, так и фактологического аспектов. Среди книг – монографии «Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930–1970)» (Баку: Язычы, 1980), «Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки» (Баку: Шур, 1992), брошюры «Детские пьесы для фортепиано Кара Караева» (Баку: Азернешр, 1972), «Пианистическая культура Азербайджана (1895 – 1985)» (Баку: Минобразования АзССР, 1989). Т.Сеидов является также редактором-составителем и автором ряда очерков в сборниках «Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана» (Баку: Ишыг, 1988), «Фархад Бадалбейли. Статьи. Материалы» (Баку: Гапп-Полиграф, 1997), «Рауф Атакишиев. Статьи. Воспоминания. Материалы» (Баку: Нагыл Эви, 1999).