

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На правах рукописи

**ПРОБЛЕМА АРТИКУЛЯЦИИ
В ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Специальность: 6213.01 - Музыкальное искусство

Отрасль науки: Искусствоведение

Соискатель: **Кенгерли-Наджафова Наргиз Лятиф гызы**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание
ученой степени доктора философии

Баку – 2021

Диссертационная работа выполнена на кафедре «Истории музыки»
Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Научный

руководитель:

доктор философии по искусствоведению,
профессор

Садыхзаде Мая Насир гызы

Официальные

оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор
Махмудова Гюльзар Рафиг гызы

доктор философии по искусствоведению,
профессор

Абдуллаева Земфира Кялпяли гызы

доктор философии по искусствоведению,
доцент

Насирова Джамаля Тарлан гызы

Диссертационный совет FD 2.36 Высшей Аттестационной
Комиссии при Президенте Азербайджанской Республики,
действующий на базе Бакинской Музыкальной Академии имени
Узеира Гаджибейли.

Председатель

диссертационного совета:

Народный артист, профессор

Бадалбегили Фархад Шамси оглы

Ученый секретарь

диссертационного совета:

доктор философии

по искусствоведению, доцент

Зохранова Лейла Рамиз гызы

Председатель

научного семинара:

доктор искусствоведения, профессор

Эфендиева Имруз Мамед Садых гызы

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы и степень разработанности.

Исследования в области фортепианно-исполнительского искусства охватывают самые различные проблемы, среди которых своё особое место занимает проблема артикуляции – от латинского слова «аритикуло» - «расчленяю, членораздельно произношу». Артикуляция или музыкальное произношение является одним из самых важных элементов музыкальной речи и исполнительского процесса, так как в значительной степени именно искусство артикуляции обуславливает его ясность, выразительность и содержательность.

В своей книге «Музыкальная форма как процесс» Б.В.Асафьев определяет музыку, как *«искусство интонируемого смысла»*, как *«качество осмысленного произношения»*, *«интонирование как проявление мысли»*¹. Данное научное положение определяет значимость всей интонационной теории Асафьева, опираясь на которую становится совершенно очевидным, что процесс исполнения музыки и есть процесс воспроизведения интонации, то есть интонируемого смысла музыки, её идеи, мысли, содержания. И с данной позиции становится совершенно очевидной ведущая роль артикуляции и мастерства её применения в музыкально-исполнительском искусстве.

Артикуляция на фортепиано, в силу особой специфики инструмента представляет собой определённую сложность. С одной стороны, фортепиано, как самый совершенный в музыкально-техническом отношении инструмент даёт возможность ознакомиться и изучать любую музыкальную литературу, с другой, звук фортепиано, в противоположность смычковым и другим инструментам не длится, а только, так сказать резонирует и потому после удара клавиши фортепиано, полученный звук нельзя ни усилить, ни ослабить. Однако,

¹ Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая / Б.В.Асафьев, ред. и вступ. стат. Е.М.Орловой. – Москва: Музыка, – 1971. – 376 с.

исполнительское искусство выдающихся пианистов прошлого и современности доказывает, что и на фортепиано можно достигать такой выразительности звучания, какой достигали лишь немногие исполнители на других инструментах. *«Осуществление артикуляционных приёмов требует громадной чуткости и точности. Малейшее изменение меры – и штрих, задачей которого было выявление смысла в музыке, превращается в свою противоположность – он затемняет смысл музыки. Знаменитое чуть-чуть с необычной яркостью проявляет своё действие в искусстве артикуляции»².*

Артикуляция на фортепиано - это способ выразительного звукоизвлечения на рояле, который связан с умением грамотно осуществлять фразировку, умением выразительно «произносить» на рояле музыкальный текст, умением резонировать фортепианное звучание, осуществлять правильную нюансировку и чистоту интонирования. Все эти качества являются важнейшими для достижения выразительного исполнения на рояле и, в целом, определяют высокую пианистическую культуру. Сегодня, традиции выразительного интонирования в фортепианно-исполнительском искусстве общепризнаны, ими руководствуются самые передовые и прогрессивные фортепианные школы всего мира, они являются одним из самых высоких художественных критериев исполнительского мастерства и воспитанные на этих традициях пианисты продолжают поражать слушательские аудитории самых различных стран всего мира. Этими важнейшими положениями определяется актуальность избранной темы исследования.

Фундаментальную роль в исследовании проблемы артикуляции имели труды Б.В.Асафьева, в частности, его теория музыкальной интонации, труды Б.Я.Яворского, посвящённые развитию теории музыкально-исполнительского искусства, исследования о структуре и свойствах музыкального текста М.Г.Арановского, а также работы в области фортепианно-

² Браудо, И.А. Артикуляция / И.А.Браудо, под ред. Х.С.Кушнарёва (изд. Второе). – Москва: Музыка, – 1973. – 110 с.

исполнительского искусства: Г.Г.Нейгауза, А.Б.Гольденвейзера, С.Я.Фейнберга, Я.И.Мильштейна, Г.М.Когана и других.

Исследованию проблемы артикуляции, прежде всего, посвящён фундаментальный труд И.А.Браудо «Артикуляция» (1973). Отдельные аспекты этой проблемы косвенно затрагивались известными российскими учеными-музыкантами. Среди них необходимо отметить нижеследующие труды: Ю.А.Кремлёв³, Д.Д.Благой⁴, Н.П.Корыхалова⁵, Б.Я.Землянский⁶, А.В.Малинковская⁷, А.В.Сокол⁸, М.Г.Арановский⁹, Е.Я.Либерман¹⁰ и другие.

В настоящее время, нашему вниманию представлены несколько специальных исследований, посвящённых проблеме артикуляции: Л.В.Булатова¹¹, Е.С.Титов¹², Ф.Х.Валеева¹³, Н.А.Кислицин¹⁴, О.А.Безродько¹⁵.

³ Кремлёв, Ю.А. Выразительность и изобразительность музыки / Ю.А.Кремлёв. – Москва: Гос.муз. изд., – 1962. – 54 с.

⁴ Благой, Д.Д. К пониманию пианистов авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях) // – Москва: Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3, сост. М.Г.Соколов, Музыка, – 1973. – с. 188-216.

⁵ Корыхалова, Н.П. Интерпретация музыки / Н.П.Корыхалова. – Ленинград: Музыка, – 1979. – 206 с.

⁶ Землянский, Б.Я. О музыкальной педагогике / Б.Я.Землянский. – Москва: Музыка, – 1987. – 144 с.

⁷ Малинковская, А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование / А.В.Малинковская. – Москва: Музыка, – 1990. – 192 с.

⁸ Сокол, А.В. Стилистика музыкальной речи и терминологической ремарки: / Автореферат дис. кандидата искусствоведения. / – Киев, 1994. – 26 с.

⁹ Арановский, М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М.Г.Арановский. – Москва: Композитор, – 1998. – 341 с.

¹⁰ Либерман, Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Я.Либерман. – Москва: Музыка, – 1998, – 236 с.

¹¹ Булатова Л.Б. Артикуляция и стиль в фортепианном исполнительстве. Лекция по курсу «Методика обучения игре на фортепиано» для студентов музыкальных вузов / Л.Б. Булатова. – Москва: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – 1989. с. 7.

¹² Титов, Е.С. Теоретические основы музыкальной артикуляции: / Автореферат дис. кандидата искусствоведения./ – Ростов-на-Дону, 2002. – 23 с.

¹³ Валеева, Ф.Х. Развитие артикуляционного мастерства музыканта-инструменталиста в процессе исполнительской подготовки на этапе высшего

В развитии истории и практики азербайджанского фортепианно-исполнительского искусства с точки зрения изучаемой проблемы важную роль сыграли труды: Т.М.Сеидова, Л.С.Рзаевой, С.Р.Ашумовой, А.Г.Маиловой, Н.А.Гулиевой, Х.Н.Рзаевой, С.М.Мехтиева, А.А.Магеррамовой, М.Н.Садыхзаде, Е.М.Мустафаевой, Н.Г.Римази, Ю.С.Саюткина, Э.Р.Кеберлинской, А.Х.Халиловой и других.

Объект и предмет исследования. Объект исследования является проблема артикуляции в современном фортепианно-исполнительском искусстве. Предметом исследования является процесс артикуляции в деятельности видных азербайджанских пианистов.

Цель и задачи исследования – изучение проблемы артикуляции в исполнительской деятельности видных азербайджанских пианистов.

В соответствии с целью исследования были поставлены и решались следующие задачи:

1. Изучить научно-методическую литературу по проблеме артикуляции в современном музыкально-исполнительском искусстве;
2. Провести анализ термина артикуляции и определить его содержание и сущность в фортепианно-исполнительском искусстве;
3. Провести анализ исполнительской артикуляции в пианистическом искусстве народного артиста Азербайджана – Ф.Бадалбейли;

профессионального образования: / Автореферат дис. кандидата педагогических наук. / – Екатеринбург, 2007. – 17 с.

¹⁴ Кислицин, Н.А. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике // – Челябинск: Вестник Челябинского государственного университета, – 2009. №35 (173), – с.182-186.

¹⁵ Безбородько О.А. Музыкальное произношение и артикуляция как композиторские средства выразительности: [Электронный ресурс] / 2012, №15. URL: <http://docplayer.ru/58534182-Muzykalnoe-proiznoshenie-i-artikulyaciya-kak-kompozitorskie-sredstva-vyrazitelnosti.html>

4. Выявить особенности исполнительской артикуляции в пианистическом искусстве народного артиста Азербайджана М.Адыгезалзаде;

5. Проанализировать артикуляцию в фортепианно-исполнительском искусстве народного артиста Азербайджана – М.Гусейнова.

6. Выявить особенности артикуляции в исполнительском искусстве народной артистки Азербайджана – Е.Ахундовой.

7. Обобщить итоги проведённого исследования и сформулировать заключительные выводы.

Методы исследования. В диссертации использованы нижеследующие теоретические и эмпирические методы исследования:

1. Анализ научной литературы по проблеме исследования.

2. Синтез и обобщение полученных в результате работы материалов.

3. Наблюдение за исполнительской и педагогической практикой видных азербайджанских пианистов;

4. Анкетирование и беседы;

5. Прослушивание и анализ исполнительских записей.

Положения, выносимые на защиту. В современном пианистическом искусстве актуальность проблемы музыкальной артикуляции обуславливается, тем, что она является одним из важнейших средств музыкальной выразительности, одним из главных слагаемых музыкально-исполнительского процесса, обеспечивающих ясную выразительность музыкальной речи, её содержательность и драматургию.

Мастерство исполнительской артикуляции является важнейшим эстетическим критерием всех видов исполнительского искусства и, особенно, пианистического, так как, преодолевая ударную (молоточковую) специфику рояля, способствует достижению инструментальной певучести и противостоит одностороннему техницизму и рационализму в пианизме.

Музыкальная артикуляция рассматривается нами в двух аспектах: как объективная данность, то есть, авторская или редакторская и как субъективное воплощение, то есть,

непосредственно исполнительская. Оба аспекта в понятии музыкальной артикуляции взаимосвязаны, однако, если первый является неизменным кодом, то второй, постоянно изменяющимся творческим актом.

Достижение исполнительской артикуляции является одной из самых сложных и глубоко творческих задач и обуславливает необходимый уровень интеллектуального, эмоционального, технического и духовно-личностного развития пианиста, при отсутствии которого возможно лишь механическое, а не творческое отношение к авторской артикуляции.

Мастерство в создании исполнительской артикуляции способствует не только выразительности исполнения, но и драматургической целостности интерпретации произведения. С логической обоснованностью применяя знаки музыкального препинания, исполнитель последовательно выстраивает всю картину музыкального развития произведения, создаёт единое музыкальное повествование.

Процесс исполнительской артикуляции на рояле обладает особой сложностью, связанной с его спецификой и, тем самым, обуславливает необходимость приобретения специальных навыков и умений, обеспечивающих ясное и выразительное исполнение.

Научная новизна исследования определяется, тем, что впервые в азербайджанском музыкознании исследуется проблема музыкальной артикуляции на примере деятельности видных азербайджанских пианистов. На основе исторического и научно-теоретического анализа данной проблемы формулируется понятие артикуляции, как объективной данности нотного текста и как субъективного воссоздания в процессе интерпретации музыки, то есть как авторской, редакторской и как исполнительской.

В диссертации впервые объектом научного исследования становится анализ и изучение исполнительской артикуляции непосредственно в процессе интерпретации музыки, в частности, фортепианной, и впервые проводится аналогия между знаками препинания в речи и знаками музыкального препинания, осуществляемые пианистом в процессе

исполнения. Вводятся такие знаки препинания, как музыкальные: точка, многоточие, запятая, восклицание, вопрос.

Определяется ведущая роль авторской (редакторской) и исполнительской артикуляции в процессе интерпретации музыки, а также средств музыкального препинания, которые в значительной степени влияют, и обуславливают мастерство в достижении драматургической целостности произведения.

Подчёркивается особая творческая роль музыканта-исполнителя в создании исполнительской артикуляции, опирающейся на глубокое познание авторской или редакторской артикуляции данной в нотном тексте (*legato*, *legatissimo*, *non legato*, *staccato*, *marcato*, *tenuto*, акцент).

Обосновывает вывод о том, что совершенство исполнительской артикуляции определяется уровнем интеллектуальной, эмоциональной, технической и духовной развитости исполнителя: чем выше данный уровень, тем глубже познаётся им нотный текст. Другими словами, мастерство исполнительской артикуляции находится в прямой и последовательной зависимости от изучения и анализа нотного текста, чем глубже и шире познания исполнителя, тем больше вариантов творческих прочтений-интерпретаций он создаёт. Правильное понимание замысла музыкального произведения ведёт к правильному интонированию, и, наоборот, верное артикулирование является ключом и важнейшим фактором раскрытия музыкально-художественного образа произведения.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Содержание диссертации и сделанные в нём итоговые выводы имеют большую методическую и практическую значимость для развития пианистического мастерства и, в частности, для совершенствования приёмов и навыков исполнительской артикуляции.

Материал диссертации может оказать существенную методическую помощь студентам-пианистам высших и средних музыкальных учебных заведений. Оно может быть использовано в создании учебных программ, пособий, по предметам «Специальное фортепиано», «Общее фортепиано», «История

фортепианного искусства», «Методика фортепианного обучения» в высших и средних специальных музыкальных учебных заведениях.

Проведённый в процессе исследования анализ исполнительской артикуляции в искусстве видных азербайджанских пианистов поможет современным пианистам расширить свои познания в области музыкальной артикуляции, творчески решать многочисленные проблемы, связанные с нею, преодолевать различные исполнительские трудности и успешно осуществлять исполнительскую драматургию произведения.

Итоги проведённого исследования, показали, что проблема изучения музыкальной артикуляции обладает большим научным потенциалом **и имеет широкую перспективу**. В исследовании данной проблемы малоизученным остаётся вопрос о закономерностях музыкальной артикуляции в произведениях различных стилей, об особенностях артикуляции в различных видах фортепианной фактуры и, в частности, полифонической.

Особый научный интерес, по нашему глубокому убеждению, может представлять проблема изучения исполнительской артикуляции в процессе ансамблевого музицирования, в котором сочетается разная специфика артикуляционных приёмов исполнения, при этом отдельным вопросом может стать роль артикуляционных штрихов у пианиста аккомпанирующего (певцу или инструменталисту) и равноправного ансамблиста в произведениях камерной музыки.

Апробация и применение. Материалы и выводы диссертации были апробированы в процессе обсуждения на заседаниях кафедры «Специального фортепиано», кафедры «Истории музыки», «Методики и специальной педагогической подготовки» Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли, на различных научно-практических, научно-исполнительских конференциях и семинарах, а также в опубликованных научных статьях по теме диссертационной работы.

Наименование учреждения, где выполнено диссертационное исследование. Диссертация выполнена на

кафедре «Истории музыки» Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Объем структурных разделов диссертации и общий объём работы в знаках. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка используемой литературы. Объём введения – 10 страниц, 14 530 знаков; первой главы – 30 страниц, 52 131 знаков; второй главы – 48 страниц, 60 075 знаков; третьей главы – 55 страниц, 73 895 знаков; заключения – 5 страниц, 9 003 знака. Общий объём работы составляет 150 страниц, 211 632 знака.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Диссертация состоит из введения, трёх глав, восьми параграфов, заключения, списка используемой литературы. **Первая глава называется «Историко-теоретический обзор проблемы артикуляции в фортепианно-исполнительском искусстве».** Она состоит из двух параграфов: 1.1. «Анализ теоретической и методической литературы по проблеме артикуляции и её терминологии», 1.2. «Проблема артикуляции в фортепианно-исполнительском искусстве».

В первой главе исследуется и обобщается историко-теоретический обзор проблемы артикуляции в фортепианно-исполнительском искусстве.

Первый параграф посвящён анализу теоретической и методической литературы по проблеме артикуляции и её терминологии.

Современные исследователи подчёркивают, что музыка – это искусство, выражаемое с помощью своего музыкального языка, что язык звуков – это особый язык, обладающий своими средствами выразительного произношения - законами синтаксического строения, то есть, знаками музыкального препинания, без которых музыкальная речь становится не понятной и бессмысленной. Однако, проводя аналогию между музыкальной и разговорной речью, мы считаем, что первая из них гораздо богаче по силе своего воздействия. По словам

И.Салливана «...искусства существуют для того, чтобы передавать нам то, что не может быть передано иначе» и это происходит потому, что человеческая речь слишком бедна и ограничена, чтобы суметь передать всю силу, яркость и неисчислимую множественность оттенков музыкальных впечатлений¹⁶. Передать словами музыкальное содержание произведения, невозможно, так как очень многие эмоции не имеют своего точного определения. Л.Стоковский подчёркивает, что «...Словами можно только намекать на те эмоциональные высоты, которых достигает музыка; прочувствовать их по-настоящему можно только при помощи самой музыки»¹⁷.

Таким образом, всё вышесказанное подтверждает, что музыкальная речь может произноситься с бесконечным количеством **разных интонаций**, а процесс её воспроизведения расчленяется, объединяя малые в крупные и в более масштабные построения, которые исполнитель выделяет, подчёркивает существующими **знаками музыкального препинания**. Он, глубоко вникая и изучая авторский текст, объединяя в процессе исполнения малые и крупные построения (мотивы, фразы, предложения, эпизоды, периоды, части произведения), завершает их разными знаками музыкального препинания: музыкально-утвердительным знаком – точкой, или многоточием, вопросительным или восклицательным знаком.

Рассматривая **исполнительскую артикуляцию как творческий процесс субъективного воссоздания объективной данности нотного текста**, мы считаем, что его субъективность проявляется не в том, что исполнитель правильно или неправильно исполняет фразы, а его умением начинать и завершать их, придавая им тот или иной интонационный смысл, который органично объединяется с последующим развитием музыкальной речи, то есть умением, а

¹⁶ Sullivan, I.W. Beethoven His Spiritual Development. / I.W.Sullivan, – New-york: Alfred Knopf, 1927. – 262 p.

¹⁷ Стоковский, Л.С. Музыка для всех нас / Л.С.Стоковский. – Москва: Сов. композитор, – 1959. – 216 с.

точнее мастерством выстраивать, создавать единое музыкальное повествование.

Красиво исполненная отдельная фраза, мотив, эпизод – всё это ещё не представляют собой музыкального повествования, так как музыкальная речь облекается в ту или иную формообразующую структуру, со всеми вытекающими **синтаксическими закономерностями** этой формы. Все составляющие этой формы должны быть не только расчленены на мотивные, фразировочные и т.д. объединения, но и составлять собой единое целое – единый музыкальный рассказ, повесть, роман, в котором исполнитель, опираясь на артикуляцию нотного текста и на своё развитое творческое воображение, способен воссоздать «оживить» музыкальное творение. Проведённый выше анализ научно-методической литературы по проблеме музыкальной артикуляции и позволяет выделить в её исследовании следующие аспекты:

- музыканты-теоретики исследуют артикуляцию, указанную в нотном тексте, проводят параллели со стилем конкретного сочинения и определяют её как один из важнейших средств выразительности в музыкальном произведении, обуславливающий ту или иную степень связности и расчленённости музыкального языка;

- музыканты-исполнители изучают её, прежде всего, опираясь непосредственно на процесс воспроизведения музыки, в котором артикуляция, указанная композитором или редактором может подвергаться творческой интерпретации, а также, в зависимости от особенностей конкретного музыкального инструмента, от одарённости самого исполнителя, от музыкального стиля произведения и эпохи.

Опираясь на вышеизложенные положения, мы рассматриваем музыкальную артикуляцию как **объективную данность** указанную композитором в нотном тексте и как её **субъективное воплощение** исполнителем в процессе интерпретации произведения. Оба аспекта взаимосвязаны, взаимодополняют друг друга и играют важнейшую роль в создании драматургической целостности произведения. Главная

функциональность этих аспектов позволяет представить музыкальную артикуляцию как **авторскую (редакторскую) и исполнительскую**.

Во втором параграфе изучается проблема артикуляции в фортепианно-исполнительском искусстве и выдвинуты факторы, которые играют важную роль в создании авторской и исполнительской артикуляции:

- нотный текст, которое предполагает глубокое познание и сравнение различных редакций;

- лигатура, функциональность которой имеет несколько значений: как слитное исполнение, то есть legato, как фразировочное, которое может предполагать и не предполагать игру на legato и как артикуляционное, которые предполагают связь и расчленение мелодии;

- умение интонировать на рояле, достигать подлинного пения и выразительности мотивов, фраз, предложений, эпизодов, уметь объединять их в единое музыкальное развитие;

- музыкальная одарённость исполнителя, уровень его творческого (интеллектуального, эмоционального и духовного) потенциала. Лучше артикулирует тот исполнитель, который с помощью развитого музыкального мышления способен думать за роялем и ясно выражать свои мысли в процессе исполнения, создавая интересные и содержательные интерпретации.

Вторая глава диссертации называется «Мастерство артикуляции в исполнительском искусстве народного артиста СССР и Азербайджана, профессора – Фархада Бадалбейли (на примере избранных произведений)». Она состоит из трёх параграфов: 2.1. «Соната F-dur Й.Гайдна в интерпретации Ф.Бадалбейли», 2.2. «Три прелюдии А.Скрябина соч.11 №22 исоч.16 №4 и 5 в интерпретации Ф.Бадалбейли», 2.3. «Анализ исполнительской артикуляции трех прелюдий К.Караева в интерпретации Ф.Бадалбейли».

Вторая глава посвящена изучению исполнительской артикуляции в пианистическом искусстве народного артиста Азербайджана, профессора Фархада Бадалбейли на примере избранных произведений разных по стилю и форме.

В первом параграфе изучается исполнительская артикуляция Сонаты F-dur Й.Гайдна [4]. Слушая запись сонаты, отметим, прежде всего, исключительную чистоту интонирования, артикуляционную ясность, техническое совершенство, ритмическую стройность и драматургическое единство. Он исполняет её очень ярко, выразительно, ритмически чётко и, вместе с тем, просто, строго, без лишних эмоций, в полном соответствии с духом раннего классицизма. Пианист точно соблюдает все, указанные в нотном тексте репризы.

В исполнении Ф.Бадалбейли всё музыкальное содержание первой части, состоящее в основном из мотивного развития, состоит всего из четырёх музыкальных мыслей: первые две утвердительные, третья - вопросительная и последняя четвёртая - также завершается утвердительно. Вторая часть – *Largetto* - исполняется пианистом на едином дыхании, драматургически целостно и классически стройно. Он выделяет четыре музыкальные запятые в содержании первого раздела (такты №4,9,11,17) вопросительный знак в такте №23 и две музыкальные точки в завершении каждого раздела второй части (такты №20 и 39). Третья часть сонаты - *Final* исполняется в темпе *Presto* на динамическом оттенке *mezzo forte*. Пианист мастерски осуществляет артикуляцию сложных по своей структуре мотивов главной темы.

Второй параграф посвящён анализу исполнительской артикуляции трёх прелюдий А.Скрябина соч.11 №22 и соч.16 №4 и 5 в интерпретации Ф.Бадалбейли [5].

Прелюдия №22 g-moll соч.11 исполняется Ф.Бадалбейли просто, со вкусом, задумчиво, напевно и без излишнего романтического пафоса. Несмотря на медленный темп, в интерпретации пианиста отсутствует статичность и преобладает энергетика внутреннего движения, его общая устремлённость к такту 20. Обоснованность исполнительской интерпретации Ф.Бадалбейли подтверждает и единая, указанная в нотном тексте лига, объединяющая всё музыкальное развитие на протяжении тактов 1-14 и завершающие краткие имитации в

виде секвенционного развития в басу. Он создаёт единую музыкальную мысль, состоящую из двух tenuto и двух завершений: вопросительного в такте 20 и утвердительного в заключительном такте.

Прелюдия №4 es-moll соч.16 исполняется в темпе Lento. Пианист, в целом, придерживаясь медленного темпа, создаёт буквально «живую» музыкально-поэтическую миниатюру, состоящую из четырёх глубоко выразительных строк. Двенадцатитактовая форма прелюдии состоит из четырёх мотивов (по три такта в каждом), которые завершаются трёхкратным аккордовым повторениями. В окончании всех мотивов они звучат, как своеобразная остиная ритмо-формула. Все они завершаются на piano, но пианист исполняет их по-разному.

Прелюдия op.16 №5 Fis-dur исполняется в темпе Allegretto, при этом, композитор указывает возможное отклонение от основного темпа - rubato. Пианист мастерски использует его. Он в рамках каждого предложения сначала чуть набирает, а затем чуть сбавляет движение, не нарушая, тем самым, общее единство темпа. При этом его rubato соответствует динамическим нарастаниям crescendo и спадам звучности diminuendo, что также делает данное rubato логически обоснованным. Исполнение пианиста создаёт ощущение музыкальной «ажурности», гибкости, витиеватости мелодического движения, оно буквально дышит «морозными узорами на стекле».

Третий параграф посвящён анализу исполнительской артикуляции трёх прелюдий из четвёртой тетради фортепианного цикла: XIX, XX и XXI К.Караева в интерпретации Ф.Бадалбейли [6]. В интерпретации пианиста они звучат, как сменяющие друг друга ярко-образные музыкальные миниатюры: без малейших ритмических отклонений они следуют друг за другом, объединяясь в единый цикл.

Прелюдия №19 (Es-dur) исполняется Ф.Бадалбейли драматургически очень целостно. Пианист преодолевает характерную ей статичность, и придаёт её музыкальному

развитию внутреннюю энергию движения. Несмотря на аккордовую фактуру, она звучит на безупречном *legato*. Переходящие друг в друга музыкальные фразы, объединяются в единое развитие и создают светло-идиллическое и поэтическое настроение.

Прелюдию № 20 (*es-moll*) Ф.Бадалбейли исполняет очень целостно и строго, в полном соответствии с авторским текстом, а также с закономерностями полифонического развития и формообразования. Он артикулирует, подчёркивая с помощью *tenuto* начало темы, а её развитие выразительно интонирует. В его интерпретации прелюдия произносится ясными «мелодическими пластами», которые непрерывно накладываются и следуют друг за другом.

Прелюдия №21 (*B-dur*) в интерпретации пианиста звучит монолитно, так как опирается на принцип исполнительского контраста.

В целом, исполнительская артикуляция Ф.Бадалбейли в прелюдиях К.Караева показывает, как с помощью различных штрихов (знаков музыкального препинания) создаётся выразительность музыкального высказывания, художественный образ произведения, его содержание и вся драматургическая концепция.

На примере изучения и анализа его интерпретаций становится совершенно ясным, какую ведущую роль играет процесс правильно выбранной и художественно обоснованной артикуляции исполняемого произведения, которая способствует построению исполнительской формы произведения и достижению его драматургической целостности.

Третья глава диссертации называется «Проблема артикуляции в исполнительском искусстве видных азербайджанских пианистов». Она состоит из трёх параграфов: 3.1. «Особенности исполнительской артикуляции в искусстве народного артиста Азербайджана, профессора Мурада Адыгезалзаде на примере Сонаты №12 *F-dur* К.332 В.А.Моцарта и Этюда-картины *op.39* №5 С.В.Рахманинова», 3.2. «Исполнительская артикуляция в пианистическом искусстве

народного артиста Азербайджана Мурада Гусейнова на примере Сонатины А-dur М.Равеля и Вальса e-moll Ф.Шопена», 3.3. «Анализ исполнительской артикуляции I части Концерта для фортепиано и симфонического оркестра №1 C-dur op.15 Л.В.Бетховена и I части фортепианного концерта на арабские темы Ф.Амирова и Э.Назировой в интерпретации народной артистки Азербайджана, профессора – Егяны Ахундовой».

Третья глава диссертации посвящена изучению проблемы артикуляции в исполнительском искусстве видных азербайджанских пианистов.

В первом параграфе изучаются особенности исполнительской артикуляции в искусстве народного артиста Азербайджана, профессора Мурада Адыгезалзаде на примере Сонаты №12 F-dur K.332 В.А.Моцарта и Этюда-картины op.39 №5 С.В.Рахманинова. Анализ исполнительской артикуляции Сонаты В.А.Моцарта F-dur и Этюда-картины op.39 №5 С.В.Рахманинова осуществлялся на основе записи, сделанной с XII конкурса им.П.И.Чайковского в 2002 году.

В исполнении сонаты ясно воплощается характерный Моцарту стиль: классическая ясность музыкальных фраз, ритмическая точность, отсутствие излишних динамических и агогических отклонений, мелизматика точно укладывается в указанный ритм [9]. Слушая его интерпретацию, раскрывается одна из главных характерных черт его исполнительской артикуляции – мастерство интонационного развития, умение ясно выражать музыкальную мысль, объединять её с последующей и, в целом, логически правильно выстраивать всё музыкальное повествование. Точно соблюдая штрихи, указанные в нотном тексте, М.Адыгезалзаде переосмысливает их в полном соответствии с логикой музыкального развития, и ясно артикулирует, достигая чистоты интонирования и исполнительской выразительности. Все штрихи, указанные в нотах точно выполняются пианистом. Обобщая анализ исполнительской артикуляции Сонаты мы приходим к выводу, что в интерпретации М.Адыгезалзаде она звучит драматургически целостно, как единое музыкальное

повествование, состоящее из трёх крупных и сложных построения. В первой части всего три музыкальных предложения: утвердительное, вопросительно и опять утвердительное. Во второй части одно вопросительное и одно утвердительное и в третьей два утвердительных музыкальных предложения.

Изучая исполнительскую артикуляцию М.Адыгезалзаде на примере Этюда-Картины ор.39 №5 С.Рахманинова, отметим, что интерпретация пианиста отличается, прежде всего, верностью рахманиновскому стилю [11]. В его исполнении слышны динамическая мощь, «оркестральность», яркая экспрессия сочетается с выразительной широтой, простотой мелодического высказывания, а характерный «рахманиновский» упругий и формообразующий ритм с драматургической продуманностью и целостностью.

Этюд-картина С.Рахманинова ор.39 №5 звучит в исполнении Мурада Адыгезалзаде взволнованно, с патетикой, мужественность ярко контрастирует с лирикой. Исполнительская артикуляция М.Адыгезалзаде, в целом, соответствует редакторским указаниям, но при этом, он не канонизирует их, а подчиняет главной задаче – последовательному раскрытию образа.

Второй параграф посвящен анализу исполнительской артикуляции в пианистическом искусстве народного артиста Азербайджана Мурада Гусейнова на примере Сонатины A-dur М.Равеля и Вальса e-moll Ф.Шопена.

Слушая интерпретацию Сонатины A-dur М.Равеля Мурадом Гусейновым, прежде всего, необходимо отметить высокий профессионализм и исполнительскую культуру пианиста, который мастерски, с чисто французским изяществом и аристократизмом, «воссоздал» на рояле музыкальное полотно в стиле импрессионизма. Пианист очень бережно относится к авторским указаниям. При этом М.Гусейнов не воспринимает их слишком прямолинейно и интерпретирует, опираясь на развитую музыкальную интуицию, богатое творческое воображение и вкус.

Сонатина М.Равеля исполняется М.Гусейновым как единое драматургическое повествование, так как, пианист опирается и подчёркивает контрастность её частей.

Далее рассматривается исполнительская артикуляция Вальса e-moll Ф.Шопена в интерпретации Мурада Гусейнова. В процессе интерпретации Вальса e-moll Ф.Шопена пианист использует семь знаков музыкального выражения (препинания), завершая все три части утвердительной интонацией (точкой). В первом разделе (экспозиции) он дважды (такты 8 и 24) выделяет неполное окончание музыкальной мысли, ставя запятые и в третьем разделе (репризе) ясно подчёркивает вопросительную интонацию в такте №148 и ставит две музыкальные точки в завершении вальса такты 167 и 171.

Вся исполнительская артикуляция шопеновского шедевра осуществляется пианистом в соответствии с нотным текстом, он мастерски использует *tempo rubato* и фортепианную педаль, не перегружая исполнение излишней звуковой насыщенностью и стараясь добиваться интонационной чистоты и ясности [10].

Третий параграф посвящён анализу исполнительской артикуляции I части Концерта для фортепиано и симфонического оркестра №1 C-dur op.15 Л.В.Бетховена и I части фортепианного концерта на арабские темы Ф.Амирова и Э.Назировой в интерпретации народной артистки Азербайджана, профессора – Егяны Ахундовой.

Знаки музыкального препинания, которые выявлены в процессе анализа этих произведений, констатируют о качестве музыкального произношения только сольной партии, а не всего общего исполнительского процесса.

Характерная черта исполнительской трактовки Первого фортепианного концерта op. 15 Л.В.Бетховена Е.Ахундовой состоит в том, что она воссоздает именно черты бетховенского стиля, подчёркивая в музыке концерта драматизм, образную контрастность и конфликтность. Её интерпретация отличается мелодической ясностью тематизма, ритмической ровностью пассажей, классической стройностью исполнительской формы. В целом исполнительская артикуляция соответствует

редакторским указаниям. При этом, пианистка нередко штрихи legato и staccato не рассматривает механически, наоборот, она творчески преломляет их, воплощая и подчёркивая общий характер и содержательность бетховенского тематизма, подчиняет их интересам драматургического единства.

В качестве следующего примера для проведения анализа исполнительской артикуляции в пианистическом искусстве Егяны Ахундовой была выбрана 1 часть фортепианного концерта на арабские темы Ф.Амирова и Э.Назировой. Прежде всего, отметим, что Е.Ахундова исполняет концерт с ярким темпераментом, артистизмом, её трактовка отличается эмоциональным богатством, техническим мастерством и драматургической масштабностью. Одним из наиболее характерных черт интерпретации Е.Ахундовой является яркое сопоставление контрастов: образных, тональных, ритмических, тембро-динамических, фактурных, что способствует созданию целостности исполнительской формы. Её исполнительская артикуляция отличается, прежде всего, соответствием нотному тексту, яркостью и контрастным сопоставлением штрихов, тонкой ювелирной орнаментикой музыкального движения, и импровизационностью. В целом, в своей интерпретации Егяна Ахундова продемонстрировала глубокое понимание стиля исполняемого произведения.

Заключение.

Изучение широкого научно-исследовательского и методического опыта по проблеме артикуляции, показал, что она является одной из наиболее интенсивно развивающихся областей музыкальной теории и исполнительского искусства. К данной проблеме проявляют научный интерес не только музыканты-теоретики, но и исполнители самых разных музыкальных специальностей, специфика которых обуславливает соответственно и особенности исполнительской артикуляции.

Опираясь на многочисленные труды в области изучения понятия музыкальной артикуляции, мы дифференцируем в данной научной терминологии два аспекта, которые, несмотря на их взаимообусловленность и взаимозависимость, представляют

собой два разных содержательных компонента: первый *исходный* компонент представляет музыкальную артикуляцию как *объективную данность* указанную композитором в нотном тексте, второй *производный* компонент - это её *субъективное воссоздание* исполнителем в процессе интерпретации произведения. Оба аспекта играют важнейшую роль в создании ясного интонационно-выразительности музыкальной речи и драматургической целостности исполняемого произведения. Различная функциональность этих аспектов позволяет представить музыкальную артикуляцию в двух видах: как *авторскую (или редакторскую) и как исполнительскую.*

Чтобы яснее представить процесс музыкального произношения в процессе интерпретации, мы проводим аналогию со знаками препинания, существующими в литературной речи. Музыкально-исполнительский процесс как «качество осмысленного произношения» (Б.В.Асафьев), не ограничивается авторскими указаниями артикуляционных приёмов. Согласно теории об артикуляции И.Браудо средства артикуляции являются лишь формулой, применение которой всегда высокое искусство. Чем больше решений данной формулы, то есть, чем богаче и многообразнее средства артикуляции, тем выше мастерство исполнителя, тем глубже и содержательнее процесс исполнительской интерпретации. Каждая авторская или редакторская артикуляция в нотном тексте в допустимой степени варьируется исполнителем, так как он в соответствии со своим тезаурусом и творческим потенциалом определяет меру и качество её изменений и воплощений.

В целом, исполнительская артикуляция, опирающаяся на обозначения в нотном тексте, представляет собой развитие музыкальной речи с характерными ей знаками *музыкально-синтаксического препинания*, которые способствуют выразительности, логической обоснованности и драматургической целостности её содержания. Другими словами, ясность и содержательность музыкального повествования зависит от мастерства исполнительской артикуляции, от того как исполнитель осуществляет единый процесс музыкального

формообразования со свойственными ему закономерностями внутреннего синтаксического развития. Музыкальная речь (эпизод, фраза, мотив, звук) может произноситься с разными оттенками интонаций: утвердительной, вопросительной, восклицательной и т.д., всё определяется отношением к ней исполнителя, уровнем его общей духовной и профессиональной развитости.

Если авторская или редакторская артикуляция представляет собой специальные обозначения зафиксированные композитором в нотном тексте, то исполнительская – творческий процесс её субъективного воссоздания, так как каждый исполнитель интонирует её в соответствии со своим тезаурусом, интеллектуальным, эмоциональным, духовным и техническим потенциалом. Именно благодаря мастерству исполнительской артикуляции музыкальный текст «оживает», становится осмысленным, наполняется значимостью содержания и становится для слушателя захватывающим музыкальным повествованием.

Авторская артикуляция – это первооснова, объективная и неизменная данность, закодированная композитором мысль, а исполнительская артикуляция – это производное, субъективное, бесконечно познаваемое и воссоздаваемое исполнителем искусство. Чем выше уровень интеллектуального, художественно-эмоционального и духовно-личностного развития музыканта, тем дальше удаляется он от механической расшифровки авторского текста, тем глубже его познаёт, тем выше мастерство и содержательность его исполнительских трактовок.

В целом, анализ исполнительской артикуляции на примере избранных произведений в интерпретации видных представителей современной азербайджанской пианистической школы позволяет обобщить следующее положение: пианисты, точно соблюдают авторскую (редакторскую) артикуляцию, особенно, в произведениях эпохи музыкального классицизма, тогда как в интерпретации сочинений эпохи романтизма и современной музыки, они, опираясь на указанную в нотном

тексте артикуляцию, творчески преломляют её в соответствии с собственным творческим потенциалом и поставленными художественно-эстетическими целями.

Одной из главных характерных черт их исполнительской артикуляции – является мастерство интонирования на рояле, умение ясно выражать музыкальную мысль, логически правильно выстраивать всё музыкальное повествование. Точно соблюдая артикуляционные штрихи, указанные в нотном тексте, они переосмысливают их в полном соответствии с логикой музыкального развития, и ясно артикулируют, достигая чистоты интонирования и исполнительской выразительности.

Мастерство их исполнительской артикуляции является важнейшим фундаментом, на котором сформировалась их общая исполнительская культура. Оно также представляет собой ценный методический опыт для будущего поколения педагогов и пианистов. Определим основные принципы их исполнительской артикуляции:

- пианисты максимально детализируют и изучают нотный текст;

- продумывают всю исполнительскую концепцию до мельчайших нюансов;

- позволяют незначительные и логически обоснованные с точки зрения художественного воплощения, отступления;

- особую трудность представляет исполнительская артикуляция в классических произведениях, так как важным эстетическим критерием их исполнения является максимальная интонационная чистота и ясность;

- обогащая основные приёмы артикуляции, они применяют их с самой различной интонацией и используют их для достижения художественно-образной содержательности;

- с помощью знаков музыкально-синтаксического произношения (точки, запятые, многоточие, вопросительный и восклицательные знаки, tenuto, акцент), они воссоздают драматургическую целостность произведения;

- в процессе интерпретации различных произведений, они проявляют различную степень достижения исполнительской

артикуляции, которая обусловлена их музыкальной одарённостью и профессионализмом;

- значительную роль в формировании их исполнительской артикуляции сыграли их талантливые педагоги-пианисты, которые смогли осуществить преемственность поколений и передать исторически сложившиеся традиции выразительного интонирования на рояле.

Таким образом, результаты проведённого исследования подтвердили, что исполнительская артикуляция, являясь одной из важнейших в теории пианизма и представляя собой объективную данность, обуславливает необходимость её творческого познания и субъективного воссоздания. Однако, важно отметить, что право на это творчество необходимо заслужить нескончаемой работой ума, сердца и рук. Мастерство исполнительской артикуляции требует интенсивной развитости психологических (интеллектуальных, эмоциональных, духовных) и сугубо пианистических способностей, взаимодействие которых содействует её полноценному и успешному воплощению.

Основные результаты диссертационной работы опубликованы в следующих научных работах:

1. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. О теории развивающего обучения в фортепианной педагогике и её практической реализации // – Bakı: Konservatoriya, – 2014. № 4 (26), – s. 87-92.
2. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. Проблема артикуляции на фортепиано // – Bakı: Mədəniyyət Dünyası, – 2015. XXIX, – s. 135-139.
3. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. Мастерство артикуляции в исполнительском искусстве Ф.Бадалбейли // Multikulturalizmin Azərbaycan modeli: tarix, mədəniyyət və incəsənət mövzusunda VI Respublika elmi-praktiki konfrans materialları toplusu, – Bakı: BXA, – 27 dekabr, – 2016, – s. 54-56.

4. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. Анализ артикуляции сонаты И.Гайдна F-dur в исполнении Ф.Бадалбейли // – Bakı: Musiqi Elmi, Mədəniyyəti və Təhsilinin Aktual Problemləri, – 2017. № 1(2), – s. 88-102.
5. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. Анализ исполнительской артикуляции трёх прелюдий А.Скрябина в интерпретации Ф.Бадалбейли // Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri XVII Beynəlxalq elmi-praktiki konfransının materialları, – Bakı: ADMİU-nun mətbəəsi, – 05 aprel, – 2018, – s. 113-116.
6. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. Анализ исполнительской артикуляции трёх прелюдий К.Караева в интерпретации Ф.Бадалбейли // – Москва: Музыка и Время, – 2018. № 09, – с. 30-37.
7. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. Особенности артикуляции в исполнительском искусстве Фархада Бадалбейли // – Pianoçular üçün Dərs vəsaiti. – Bakı: Avrota, – 2018, – 74 s.
8. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. Исполнительская артикуляция Сонатины М.Равеля в интерпретации народного артиста Мурада Гусейнова // – Bakı: Konservatoriya, – 2019. №1 (43), – s. 57-61.
9. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. Исполнительская артикуляция Сонаты №12 F-dur В.А. Моцарта в интерпретации народного артиста Азербайджана Мурада Адыгезалзаде // Искусство глазами молодых: материалы XI Международной научной конференции, – Красноярск: СГИИ имени Д.Хворостовского, – 28-29 марта, – 2019, – с. 108-110.
10. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. Исполнительская артикуляция Вальса e-moll Ф.Шопена в интерпретации Мурада Гусейнова // – Bakı: Mədəniyyət.az, – 2019. May- İyun (325), s. 104-105.
11. Кенгерли-Наджафова, Н.Л. Особенности исполнительской артикуляции Этюда-картины op. 39 №5 С.Рахманинова в интерпретации Азербайджанского пианиста Мурада Адыгезалзаде // Musiqişünaslığın Aktual Problemləri

- mövzusunda Respublika Elmi Konfransının materialları, – Bakı: Ü.Nasıbəyli adına BMA, – 4-5 dekabr, – 2019, – s. 203-211.
12. Кенгерли-Наджаfoва, Н.Л. Мастерство исполнительской артикуляции на рояле // – Bakı: Sənət Akademiyası, – 2019. №3 (8), – s. 92-96.
 13. Kengerli-Najafova N.L. Mastery of Articulation in Piano Performance // – Kyiv: Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art, – 2020. Vol. 3 №2, p. 156-158.

Защита диссертации состоится 27 января 2022 года в 12⁰⁰ на заседании Диссертационного совета FD 2.36, действующего на базе Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Адрес: AZ 1014, г. Баку, ул. Ш.Бадалбейли 98.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Электронная версия диссертации и автореферата размещена на официальном сайте Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Автореферат разослан по соответствующим адресам 28 декабря 2021 года.

Подписано в печать: 24.12.2021

Формат бумаги: 60x84 1/16

Объём: 38 299 знаков

Тираж: 70