

АДИЛЯ МАИЛОВА

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ

**ПРОФЕССОРА
К.К.САФАР-АЛИЕВОЙ**

(Учебное пособие)



Баку -2018



*Народная артистка Азербайджана, Заслуженный деятель
искусств Республики, профессор К.К.Сафар-Алиева*

*Azərbaycanın Xalq artisti, Əməkdar İncəsənət xadimi,
professor K.K.Səfər-Əliyeva*

МАИЛОВА АДИЛЯ ГУСЕЙНОВНА

**«МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
ПРОФЕССОРА К.К.САФАР-АЛИЕВОЙ»**

У ч е б н о е п о с о б и е

**Издано согласно решению Учёного
Совета БМА им.У.Гаджибейли
(протокол № 9 от 6 июня 2018 г.)**

**«Elm və təhsil»
БАКУ – 2018**

Автор:

АДИЛЯ МАИЛОВА

*кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «Фортепиано, орган,
и клавесин» БМА им. У.Гаджибейли*

Научный редактор: ГЮЛЬНАЗ АБДУЛЛАЗАДЕ

*Заслуженный деятель искусств Азербайджана,
доктор философских наук, профессор*

Рецензенты:

НАРМИНА КУЛИЕВА

*Заслуженный педагог
Азербайджанской Республики, кандидат
искусствоведения, профессор кафедры
«Специального фортепиано», проректор БМА по
учебной работе*

ИМРУЗ ЭФЕНДИЕВА

*Заслуженный деятель искусств Азербайджана,
доктор искусствоведения, профессор*

ОТ РЕДАКТОРА

Талантливым представителем азербайджанской фортепианной педагогики, сыгравшим важную роль в создании её целостной художественно-воспитательной системы была Народная артистка Азербайджана, профессор К.К.Сафар-Алиева. Её педагогическое поколение сформировало одно из передовых направлений в музыкальной педагогике и внесло новые акценты в преподавание фортепианного исполнительства. Не случайно жизни и деятельности К.К.Сафар-Алиевой была посвящена фундаментальная монография профессора Адили Маиловой, всесторонне раскрывающая многогранную творческую жизнь этого видного азербайджанского музыканта XX столетия.

Подтверждением жизнеспособности педагогических воззрений К.Сафар-Алиевой, в которых был заложен большой потенциал для всестороннего развития возможностей педагогической культуры, стало творчество её учеников. Достойное место среди них занимает автор настоящей работы, талантливый исполнитель и педагог, кандидат искусствоведения, профессор БМА Адила Маилова, которая на протяжении нескольких десятилетий приумножает педагогические достижения К.Сафар-Алиевой. Это не случайно, так как музыкально-педагогическое искусство большого и опытного педагога, идеи её «школы», как и многие из рекомендованных форм педагогической работы, отличались своей спецификой и отражали тот особый путь исторического развития, который влиял на формирование наци-

ональной пианистической культуры. Эстетическая и методологическая основа педагогики профессора К.Сафар-Алиевой базировалась на широком мировоззрении, что позволило ей развивать природные способности юных пианистов, направлять на профессиональные поиски и не связывать при этом их творческую инициативу. С этим был связан аналитический подход в педагогическом методе К.Сафар-Алиевой, владеющей редким даром воздействия на одарённых учеников.

Сегодня можно уверенно говорить о необходимости изучения традиций замечательного музыканта, так как её ученики, ныне - педагоги и исполнители разных учебных заведений, постоянно совершенствуют методику обучения К.К.Сафар-Алиевой и расширяют её учебно-педагогические принципы.

Учебное пособие А.Маиловой - «Методика преподавания профессора К.К.Сафар-Алиевой» - посвящено этому выдающемуся деятелю азербайджанского фортепианного искусства, педагогические и творческие принципы которой на протяжении уже многих десятилетий доказали свою жизнеспособность. Адиля Маилова тесно общалась с Кокеб ханум во время обучения в её классе в Азербайджанской Государственной консерватории им.У.Гаджибекова. Материалом для учебного пособия послужили личные наблюдения автора за педагогической работой К.Сафар-Алиевой в классе специального фортепиано. Это позволило автору провести подробный анализ методологических принципов её педагога и проиллюстрировать их на материале целого ряда фортепианных сочинений из собственного репертуара. А.Маилова осмысливает и анализирует музыкально-исполнительские принципы и педагогический опыт К.Сафар-Алиевой путём «погружения» в атмосферу творческого процесса

в работе над музыкальным произведением. Безусловно, такой подход крайне практичен и позволяет всесторонне изучить этот педагогический опыт, долгое время благотворно влияющий на национальное пианистическое искусство.

Таким образом, учебное пособие А.Маиловой, посвящено рассмотрению музыкально-педагогических традиций К.Сафар-Алиевой, особой притягательности её личности, обусловленной целым комплексом чисто человеческих и духовных качеств. Адиля Маилова щедро делится этими воспоминаниями и систематизирует основные методические принципы преподавания большого педагога.

Стремление раскрыть закономерности обучения игры на фортепиано не может обойтись без глубокого обобщения во всём многообразии исторического опыта и лучшего, что накопило отечественное фортепианное исполнительство и педагогическая практика, без всестороннего анализа разнообразных сторон деятельности видных отечественных музыкантов. Учебное пособие Адили Маиловой позволит сохранить память о прекрасном педагоге - Кокеб Кямилбек кызы Сафар-Алиевой и развить её традиции на новом уровне.

Гюльназ Абдуллазаде

Заслуженный деятель искусств Азербайджана,

доктор философских наук, профессор

ОТ АВТОРА

Яркая и многогранная деятельность видных представителей азербайджанского музыкального искусства XX столетия, всегда вызывает особый интерес. Это не удивительно, так как в настоящее время прослеживается тенденция переосмысления художественных ценностей и приоритетов, что влечёт за собой необходимость пересмотра ряда процессов, в том числе - и в области обучения исполнительства на фортепиано, связанного с музыкально-эстетическим воспитанием личности.

Азербайджанское фортепианное искусство прошло в своём развитии интересный путь и достигло значительных успехов. Наибольший подъём пришёлся на вторую половину прошлого века, то есть, на период постоянного роста мастерства пианистов, активизацию их концертной деятельности с последующим выходом на международную конкурсную сцену и расширение учебно-педагогических, научно-методических изысканий в сфере инструментальной культуры, совершенствования методов преподавания и общего процесса обучения молодых музыкантов.

В формировании и развитии отечественной фортепианной педагогической и исполнительской школы важную роль сыграла Народная артистка Азербайджана, заслуженный деятель искусств Республики, профессор К.К.Сафар-Алиевой, яркий представитель созвездия педагогов того времени, способствовавшая развитию передовых форм и методов творческого воспитания молодых профессиональных исполнителей. Данное учеб-

ное пособие посвящено анализу музыкально-исполнительских принципов и методики преподавания профессора К.К.Сафар-Алиевой. Все наблюдения были сделаны автором в ходе многолетнего изучения и «вслушивания» в процесс педагогической работы этого видного азербайджанского музыканта. Думается, что осознание художественно-исполнительских принципов с позиций времени необходимо для формирования взглядов на педагогическое искусство К.К.Сафар-Алиевой и их целесообразность в системе современного музыкального образования.

Деятельность талантливого педагога вызывает до сих пор повышенный интерес со стороны музыкальной общественности. Это не случайно, так как творческий опыт – это тот источник духовной информации, который необходимо передать в наиболее полном виде последующим поколениям музыкантов. Несомненно, что в условиях нового социально-культурного состояния общества передача опыта музыкантов различных поколений и его изучение – актуальная задача современного образовательного процесса. Их усвоение создаёт объективные предпосылки для глубокого понимания природы музыки, её воспроизведения и восприятия.

Следует отметить, что в 2003 году автор настоящей работы в результате длительного изучения жизни и творчества К.К.Сафар-Алиевой опубликовала посвящённую своему педагогу монографию. Однако со временем сложилось более глубокое видение её педагогической методики, и появилась необходимость в создании учебного пособия, глубоко и всесторонне раскрывающем основополагающие принципы методики преподавания К.Сафар-Алиевой.

Общеизвестно, что формы работы в исполнительском классе конденсируются в изучении музыкального произведения

и в процессе этой работы возникает ряд проблем, создающих цепочку неразрывно связанных между собой задач. При этом необходимо подчеркнуть, что когда в специальном классе изучается какое-либо произведение, то главной, «видимой» целью является исполнение, в котором художественно-музыкальное намерение пианиста должно быть доведено до максимально полной ясности.

Прекрасно понимая, что любую хорошую идею в исполнении можно испортить плохой реализацией, Кокеб ханум как педагог, всегда умела досконально разъяснить и истолковать содержание музыки. При этом, она использовала любую возможность, чтобы как можно глубже просветить своего ученика. Этическое и эстетическое воспитание учащихся она проводила регулярно, и в этом процессе большое значение имело отношение самой Кокеб ханум к творческому труду. А целенаправленность и результативность – это тоже нравственная и этическая часть воспитания.

Собственно говоря, весь круг творческих идей К.Сафар-Алиевой, её методологическая установка, заключавшаяся в комплексном методе преподавания, до сих пор остаётся актуальной и современной. Поскольку строится на материалистическом понимании в отношении к искусству, как форме отражения действительности, т.е. - в признании объективных закономерностей искусства и необходимости его познания, в умении видеть все эти процессы диалектически.

В целом же, во всех принципиальных вопросах всегда проявлялась позиция К.Сафар-Алиевой, как музыкально-общественного деятеля с её глубокой заинтересованностью в развитии культуры и образования своего народа. В этом аспекте ста-

новится понятно, что эстетическая и методологическая установка К.К.Сафар-Алиевой, в первую очередь, базировалась на её прогрессивно-реалистическом мировоззрении.

Творческие искания К.Сафар-Алиевой всегда умело переплетались с желаниями и возможностями её учеников. Тесно общавшиеся с ней музыканты-исполнители, композиторы и коллеги по педагогической работе, взаимно обогащали друг друга и создавали единый творческий поток в музыкально-образовательном движении в республике. Их деятельность заложила крепкие основы и помогла последующим поколениям молодых азербайджанских музыкантов.

Таким образом, педагогические принципы К.Сафар-Алиевой «открывали» азербайджанскому музыкальному искусству его огромные перспективы, оставались жить в эмоциональной памяти современников и её учеников. Прошли годы, а лучшие качества педагогического дарования К.К.Сафар-Алиевой по-прежнему созвучны современности и входят в число лучших в азербайджанской музыкальной истории.

Общеизвестно, что повторение в фортепианной педагогике является неизбежным творческим процессом и поэтому методика преподавания Кокеб ханум опиралась на основные базовые принципы, сложившиеся на протяжении веков. Но, будучи подлинным педагогом и опираясь на известные истины, она их как бы заново открывала, исходя из собственных принципиальных позиций и проверяла их в своей практической деятельности. В сущности, основополагающие принципы К.Сафар-Алиевой оставались неизменными, но она всегда стремилась совершенствовать их в соответствии с эволюцией самого музыкального исполнительства и науки о нём. Возможно поэтому наши взгля-

ды на педагогику К.Сафар-Алиевой в своей основе и прежде всего – в методологической, не претерпели особых изменений и не потеряли своей актуальности в современной фортепианной педагогике.

Сегодня музыкально-педагогическое творчество и методологические принципы профессора Кокеб Кямильбек кызы Сафар-Алиевой органично влились в активный ценностный фонд современной музыкальной культуры. Секрет творческого успеха К.Сафар-Алиевой-музыканта и педагога состоял также в её особой мудрости, честности и правдивости; в её особом интровертном характере и одновременно – в той лёгкости, с которой она подходила к проблеме подготовки высоко профессиональный музыкальных кадров; в умении создать необходимую атмосферу праздничной приподнятости в своей повседневной работе и стимулировать рождение новых талантов. Она могла заставить ученика добиваться поставленных перед собой целей, вырабатывала в них много ценных личностных качеств, позволяющих выявить индивидуальные черты молодого музыканта и специфику его исполнительской школы.

Весь облик К.Сафар-Алиевой - достойного человека и гражданина, патриотически настроенного, всегда нёс в себе черты благородства и большого ума, широты творческих взглядов и оригинальности мышления. Это был видный музыкально-общественный деятель и педагог-исполнитель, «монолитный» и волевой, остро чувствующий современность и одновременно до предела наш национальный.

В истории азербайджанской музыкальной культуры К.Сафар-Алиева осталась музыкантом, который всегда творил прекрасное и неизменно вносил позитивную динамику в совмест-

ный творческий процесс. Во всей её деятельности ощущался ритм и дыхание жизни, а её идеи и творческие мысли, глубоко содержательные и диалектичные по своей природе, до сих пор не потеряли своей художественно-познавательной сущности. Эти идеи необходимо изучать и превращать в основу подготовки подрастающего поколения и их профессионального сознания. В связи с этим становится понятным, почему к педагогическому творчеству К.К.Сафар-Алиевой стоит отнестись с глубоким интересом, а её музыкально-общественную деятельность, как явление само по себе значительное, нужно не только изучать, но и использовать в практической педагогической работе.

Педагогические принципы К.К.Сафар-Алиевой пережили своё время и оказались подхваченными не только её учениками, но и последующим поколением молодых исполнительских кадров.

Таким образом, музыкально-педагогическая деятельность профессора К.К.Сафар-Алиевой, в конечном счёте, даёт стимул к разработке многих проблем в истории развития азербайджанского пианизма, анализу характера и «облика» самого исполнения современных отечественных концертантов.

Настоящее издание рекомендовано в качестве учебного пособия для учащихся средних и высших учебных музыкальных заведений, изучающих курс фортепианной методики, истории и теории пианизма, истории фортепианной педагогики, а также адресовано профессиональным музыкантам-исполнителям.

АДИЛЯ МАИЛОВА

*кандидат искусствоведения,
профессор БМА*

ВВЕДЕНИЕ

«Факт, взятый вне исторического контекста, превращается в мёртвую игрушку учёных. Ибо факт - ядро эпохи, он живёт в космосе, в Мобстоятельствах своего времени, как земной шар в оболочке атмосферы»

Олжас Сулейманов.

Азербайджанское музыкальное исполнительство имеет богатые традиции, а подавляющее большинство видных отечественных музыкантов, как правило, занимались педагогикой.

Листая страницы музыкальной истории, можно убедиться, насколько крепким оказались лучшие музыкально-исполнительские традиции, хотя время бесконечно видоизменяло, трансформировало их формы, «зародившиеся, - говоря словами великого Ф.Бузони, - на тех же свободных высотах, с которых спустилась сама музыка».

Однако остаются нити преемственности, как и всеохватывающие общеэстетические нормы и требования в музыкальном исполнительстве и педагогике. В свою очередь все они модифицируются в ходе социального развития и в соответствии с эволюцией самого музыкального исполнительства, музыкальной науки и педагогики. Воспринятые учениками и, в свою очередь, передаваемые последующему поколению творческие приёмы, методические и педагогические принципы, а также особенности интерпретации тех или иных музыкальных произведений,

превращались со временем в специфические черты, которые характеризуют ту или иную исполнительскую школу.

На протяжении XX-го столетия в Азербайджане жили и завоёвывали особое признание талантливые, прогрессивно-мыслящие профессиональные музыканты, творческая деятельность которых накладывала неизгладимый отпечаток на облик различных исполнителей и в целом, на национальную музыкально-исполнительскую культуру.

Неоспорима роль в развитии различных областей азербайджанского музыкального искусства таких выдающихся музыкантов-просветителей, как У.Гаджибейли, М.Магомаев, А.Бадалбейли, Ниязи, К.Караев, Ф.Амиров, Д.Гаджиев, С.Гаджибеков, А.Меликов и многих других, способствовавших выдвижению современной музыкальной культуры Азербайджана на высокий международный уровень.

Неоценимый вклад в дело становления и развития национальных музыкальных кадров и создания фундамента отечественного профессионального музыкального образования внесли основоположники азербайджанской профессиональной фортепианной школы – Г.Г.Шароев, М.Р.Бреннер, К.К.Сафар-Алиева, Р.И.Атакишиев, Н.И.Усубова, С.А.Кулиева.

С именем Народной артистки Азербайджана, профессора К.К.Сафар-Алиевой (1906-1985)¹ связана «золотая пора» в исто-

¹ Что касается даты рождения К.Сафар-Алиевой, то в своё время изучение различных материалов, знакомство с архивными документами, позволило выстроить в нашей монографии, посвящённой К.К.Сафар-Алиевой полную хронологию её жизни и деятельности. Полученная информация указывает на то, что Кокеб ханум родилась в 1906 году, а не в 1907 году, как это было принято считать до сих пор. Уточнить дату рождения К.Сафар-Алиевой нам представилось возможным, благодаря метрическим сведениям, подтверждающим этот важный биографический факт.

рии азербайджанского фортепианного искусства. В редкой по продолжительности и плодотворности многогранной творческой деятельности К.К.Сафар-Алиевой и в частности – фортепианной педагогике, ей принадлежит едва ли не ведущая роль. Около 60-лет Кокеб ханум Сафар-Алиева преподавала в Азербайджанской Государственной консерватории им.У.Гаджибейли и стала одним из основателей национальной пианистической школы, подтверждением чего является современная отечественная исполнительская культура.

В связи с этим необходимо вспомнить тот художественный «подвиг» К.Сафар-Алиевой, который она, в подлинном смысле этого слова, совершила в области национального музыкального образования. Как известно, в период 30-х годов прошлого столетия ни одна из реформ в музыкальном образовании не обходилась без сложностей и сопротивления «слуха» современников, и поэтому вся прогрессивная деятельность К.Сафар-Алиевой была по существу той борьбой, в которую она настойчиво и убеждённо вкладывала весь талант, умение и интеллект. Можно понять, насколько было не просто управлять тем сложным и «шумным» процессом, непрерывно происходящем в национальном музыкальном образовании в первой половине XX века и в частности, - в деле создания Средней специальной музыкальной школы-десятилетки при Азербайджанской Государственной консерватории. В «живой» действительности тех лет всё это либо изживалось, либо утверждалось и получало своё дальнейшее развитие.

Как показало время, в период успешного развития национального музыкального образования и музыкально-исполнительского искусства, педагогическая деятельность К.Сафар-Алиевой, прошедшая ряд этапов в своём развитии, стала одной

из наиболее динамичных и созидательных в азербайджанской музыкальной истории.

Творческие принципы профессора К.Сафар-Алиевой как исполнителя и педагога, сформировались под воздействием особенностей «школы» великолепного петербургского пианиста, Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, профессора Г.Г.Шароева (1890-1960) и многих известных музыкантов, в общении с которыми она вобрала и осмыслила присущие им принципы педагогической работы.

Опираясь на опыт своих учителей и полученные знания в аспирантуре Московской Государственной консерватории имени П.И.Чайковского в классе известного пианиста и педагога, профессора А.В.Шацкеса (1900-1961), знакомясь с трудами опытных музыковедов и исполнителей, К.Сафар-Алиева, в конечном счёте, сознательно избрала нелёгкий путь педагога.

Всё, чему она обучалась в студенческие годы, затем воплотилось в её практических занятиях с учениками. Воспитанная в лучших традициях русской и европейской пианистической школы, К.К.Сафар-Алиева продолжила традиции своих учителей и, оправдав, возложенные на неё надежды, способствовала развитию музыкальной культуры и образования в Азербайджане. Не вызывает сомнения и то, что художественно-педагогические принципы К.Сафар-Алиевой, будучи ярким явлением в национальном фортепианно-педагогическом искусстве, заслуживают пристального изучения.

Значение исполнительско-педагогической школы обычно определяется ценностью и прогрессивностью той художественной цели, к которой она ведёт ученика и теми педагогическими принципами и методами обучения, которыми это достигается.

Музыкально-педагогические идеи К.К.Сафар-Алиевой были тесно связаны с её исполнительскими принципами и отличались согласованностью целей и методов. Эти взгляды на задачи обучения пианистическому искусству, на взаимоотношения с учениками имеют важное значение для современной национальной музыкально-исполнительской педагогики.

Ученики К.Сафар-Алиевой продолжают дело своего учителя, видоизменяя те или иные положения её «школы» в соответствии с особенностями времени и собственного педагогического и исполнительского опыта. Жизненность этих принципов в современной педагогической практике доказывает, что традиции её «школы» продолжают развиваться.

Преподавание К.Сафар-Алиевой было не совсем «обычным». Хотя она не применяла каких-либо новых приёмов и технических средств и её музыкально-исполнительские принципы не преобразовали классические фортепианно-педагогические традиции, она сумела придать процессу обучения важное значение. Все ученики Кокеб ханум извлекли из её уроков большую пользу². И в том случае, когда начинающий музыкант не всегда

² Годы, прошедшие со времени окончания учениками Кокеб ханум Азгосконсерватории, не стусевали из памяти глубину полученных знаний и навыков в её классе. Более того, они довольно высветили и собрали в единый комплекс всё то главное, что отличало её плодотворную педагогическую деятельность. К сожалению, и поныне находятся музыканты, считающие, что преподавание К.Сафар-Алиевой было довольно консервативно. С этой мыслью трудно согласиться, так как она никогда никому не подражала, не пыталась придумывать что-то искусственное. К.Сафар-Алиева умела постоянно и пытливо всматриваться, «вслушиваться» в самую суть исполняемых произведений, определять их характер и каждый раз вносить нечто новое в интерпретацию исполняемой музыки. Всё это во многом предопределяло направление и характер раскрытия её педагогического облика. Чуткий музыкант, она твёрдо шла по пути воспитания и обучения молодых пианистов, действуя на этом пути смело и решительно, добиваясь заслуженных успехов.

полностью оправдывал её надежды, благодаря её целенаправленным методам преподавания изменял отношение к фортепианному искусству, начиная верить в свои силы и индивидуальные способности.

Под влиянием художественного мировоззрения опытного педагога ученик, в конце концов, становился профессиональным музыкантом, с присущими только ему характерными чертами. Кокеб ханум всегда настойчиво и убедительно помогала ему понять и познать сущность фортепианного исполнительства, найти в нём «отправные точки» для самостоятельной работы в настоящем и будущем, что, в свою очередь, позволяло начинающему музыканту обрести свою индивидуальность и утвердиться на профессиональном поприще. Таким образом, главным критерием, во многом определившим фортепианно-педагогические принципы К.Сафар-Алиевой, было воспитание в учениках столь необходимого творческого начала. Увлекая их работой, воспитывая в них самостоятельность и свободу мышления, Кокеб ханум развивала молодых пианистов как истинных музыкантов.

Необходимо также подчеркнуть, что в основе педагогических требований К.Сафар-Алиевой в процессе обучения музыканта-исполнителя была выработка его творческой «совести» и умение добиться в работе качественных результатов. Указанный основной принцип, на котором К.К.Сафар-Алиева строила процесс преподавания, всецело вяжется с главной задачей музыкально-педагогического творчества - воспитанием личности музыканта. Это важное магистральное направление довольно разностороннего процесса занятий с учеником, на всех этапах которого ставится задача достижения максимально возможного уровня исполнения в зависимости от степени его таланта.

Воспринимая исполнительское искусство, как серьёзный творческий процесс, К.Сафар-Алиева прекрасно понимала, что научить «таланту» невозможно, однако полагала и была твёрдо убеждена в том, что научить правильно работать - можно и нужно. Этим сложным и целостным процессом воспитания и обучения музыканта-исполнителя она должным образом руководила³.

Попробуем далее, на конкретных примерах, рассмотреть и проанализировать основные стороны музыкально-педагогических принципов профессора – Кокеб Кямильбек кызы Сафар-Алиевой.

³ Годы учёбы в Азгосконсерватории в классе К.Сафар-Алиевой, наши наблюдения на протяжении этих и последующих лет за её занятиями со своими студентами, позволили автору настоящей работы получить довольно ясное представление о музыкально-педагогических принципах нашего педагога и право сосредоточить своё внимание на методе его работы.

І Р А З Д Е Л

Интерпретация и исполнительство в методике преподавания К.К.Сафар-Алиевой

Методы фортепианно-педагогической работы К.К.Сафар-Алиевой определялись её взглядами на сущность и задачи исполнительского творчества. Эти взгляды начали складываться и формироваться в тот период, когда известный в художественном творчестве тех лет демократический принцип – «сделать музыку доступной и понятной», определял взгляды на музыкальное исполнительское творчество почти всех советских, в том числе, и азербайджанских музыкантов. Педагог же сможет «сделать музыку понятной» лишь тогда, когда сам поймёт её сущность.

Надо полагать, что, будучи пытливым, ищущим музыкантом, К.Сафар-Алиева не могла не задумываться и над теоретическими положениями музыкально-исполнительской педагогики. Осознанно или интуитивно, так или иначе, уже в первые годы своей преподавательской деятельности, Кокеб ханум пришла к пониманию той основной задачи, которая стоит перед пианистом-педагогом – создать предпосылки для творческого развития ученика. Отсюда и та ощутимая направленность на целостный (комплексный) художественно-исполнительский анализ в раскрытии замысла того или иного произведения, позволяющего начинающему музыканту понять органическую связь между

пианистическими движениями и художественным замыслом.

Осознавая комплексный характер воспитания пианиста, К.Сафар-Алиева глубоко вникала в методы музыкально-исполнительского обучения, направленного на развитие мыслительных и творческих способностей ученика, и в ходе повседневной работы выработала соответствующие фортепианно-педагогические принципы, получившие своё непосредственно-практическое выражение.

В основе её музыкальной педагогики лежит принцип последовательного и качественного развития будущего пианиста, стимулирующий целенаправленное развитие творческой личности.

Постараемся, сохраняя тот же принцип последовательности и порядок звеньев в цепи этой последовательности, рассмотреть, чему обучала и что воспитывала в своих учениках К.К. Сафар-Алиева.

Незыблемым являлось положение о необходимости бережного отношения к авторскому тексту, вдумчивого его прочтения, верного понимания и ощущения стиля, точного, неукоснительного выполнения всего комплекса авторских ремарок – нюансировки, штрихов, динамических оттенков, указаний темпа, характера и т.д.

Кокеб ханум была чрезвычайно щепетильна и настойчива в этих вопросах: она неустанно искала, сомневалась, находила, обдумывала, намечала, высказывала, разъясняла, старалась показать всё, на что способна как пианист-педагог и при этом не щадила сил и не жалела своего времени.

Очень часто ей удавалось в нескольких словах довести суть того или иного вопроса до ученика и направить на верный

путь к самостоятельному решению тех или иных творческих задач. Прекрасно осознавая, что для музыканта-профессионала, кем бы он ни стал - исполнителем, композитором, музыковедом или педагогом, необходимо умение «слушать». К.Сафар-Алиева стремилась научить своего воспитанника слышать так, чтобы он умел правильно понимать музыкальные произведения различных форм и жанров.

Если бы в 70-е годы на вопрос – «Чему именно Кокеб ханум нас обучает?»- её ученики, возможно, не сразу бы ответили. И только спустя годы, когда пришло время для осознания стиля и методов её работы, многим из нас стало понятно, что К.Сафар-Алиева прежде всего старалась всеми возможными путями и средствами способствовать развитию нашего слуха. Она ценила тех учащихся, которые умели «вслушиваться» в музыку, понимали и чувствовали то, что исполняли. В связи с этим следует указать, что К.Сафар-Алиева одинаково ценила в учениках как абсолютный, так и хорошо развитый относительный слух, их умение верно определять звуковысотность нот, мелодических последовательностей или аккордов, а также динамические оттенки. Однако больше всего она стремилась развить внутренний музыкальный слух ученика, его способность «представлять» себе музыку (как бы её заранее услышать), умение «оперировать» своими слуховыми представлениями.

С чего же начиналось воспитание такого рода слуха? Чаще всего - с «борьбы» за его чистоту. Замечая, что учащийся заблуждается, Кокеб ханум, следуя методу Г.Г.Шароева, советовала ему как можно больше слушать музыки: ходить на камерные и симфонические концерты, оперные и балетные спектакли, тем самым, направляя слуховое внимание своего воспитанника,

подталкивая его мысль и расширяя музыкальный кругозор. Всё это делалось исподволь и незаметно для ученика.

Далее, Кокеб ханум постоянно интересовалась и расспрашивала своего воспитанника о том, что он увидел и услышал на том или другом концерте, что больше всего запечатлелось и почему. Думается, она стремилась к тому, чтобы учащийся, как будущий профессиональный музыкант, научился бы не только внимательно слушать музыку, но и правильно оценивать её, понимать эстетическую ценность того или иного произведения музыкального искусства.

Этот стиль работы, как нельзя лучше соответствовал педагогическим устремлениям К.Сафар-Алиевой, предоставляя ученикам возможность спокойно и сосредоточенно трудиться над совершенствованием своего профессионализма. При этом, всё что она предлагала своим ученикам, было тщательно продумано и в конечном счёте, связано с воспитанием его личности, как музыканта.

Так, например, во время курсовых или дипломных экзаменационных выступлений студентов консерватории и в первую очередь - по классу специального фортепиано, Кокеб ханум предлагала своим воспитанникам внимательно послушать своих товарищей. К этому, естественно, К.Сафар-Алиева прибегала не в формальных целях. Она требовала, чтобы «слушание» музыки не было бы пассивным. Причём, студенты должны были суметь в точности определить, какие именно произведения исполнялись, какого композитора и во время очередного урока или перерыва, а иногда и сразу после окончания экзаменов, «отчитаться» своему педагогу об услышанном: высказать своё мнение по поводу каждого произведения, охарактеризовать испол-

нительский стиль выступавшего и т.д. Всё это, естественно, требовало от учеников внимательности, сосредоточенности, слуховой активности и запоминания. Кокеб ханум всегда старалась, как бы всколыхнуть слуховое воображение ученика, вынуждая «поспорить», подискуссировать. На эти минимальные требования К.Сафар-Алиевой, ученики обычно соглашались, считая их выполнение возможным.

Сейчас становится понятным, что Кокеб ханум, отдавая нам много своего драгоценного времени, настойчиво развивала художественный вкус, образование и стремилась максимально повысить нашу общую культуру. И как следствие этого - стимулировала на поиск других вариантов, наиболее полезных и целесообразных, при которых одно помогает уяснить другое.

Нередко К.Сафар-Алиева, в целях воспитания музыкального слуха ученика прибегала и к другому методу работы, связанному со слушанием музыки и сравнением исполнительских интерпретаций выдающихся пианистов⁴.

В целях получения всестороннего представления учеником в различных возможных интерпретациях того или иного произведения, Кокеб ханум часто заглядывала с ним в кабинет звукозаписи, где студент мог внимательно прослушать разные исполнительские варианты. В связи с этим вспоминаются эпизоды, когда мы с большим интересом слушали прелюдии и фуги И.С.Баха в интерпретации С.Рихтера, М.Юдиной, С.Фейнберга, Т.Николаевой, а также Сонату № 21 для фортепиано Л.В.Бетховена («Аврору») в исполнении М.Гринберг, А.Шнабеля и дру-

⁴ Следует подчеркнуть, что к этому методу педагогического воздействия К.Сафар-Алиева обычно прибегала на последнем этапе работы над произведением.

гих известных пианистов. Далее начиналась здоровая, творческая дискуссия: мы сравнивали, обсуждали, делились своими впечатлениями. Только что прослушанные интерпретации выдающихся исполнителей долгое время ещё продолжали оставаться «на слуху»: впечатляло удивительное проникновение в замысел произведения, своеобразие исполнительских планов, художественное совершенство пианистов и редкая органичность исполнения. Вслушиваясь в музыку, приходилось только удивляться той огромной разнице, которая отличала исполнение непревзойдённых пианистов. При этом особенно впечатляла захватывающая сила, художественное богатство каждой отдельно взятой интерпретации.

Часто после прослушивания того или иного произведения Кокеб ханум далее, прямо на уроке успевала расспросить ученика о том, что он уловил, услышал в каком-либо из указанных ею мест, какие различия он нашёл в манере, стилистике и характере исполнения этих пианистов. Можно было бы привести целый ряд примеров, подтверждающих эти соображения.

На протяжении всех лет учёбы в консерватории в классе К. Сафар-Алиевой, автору этих строк приходилось видеть, как настойчиво и неустанно наш педагог в процессе работы над произведением приучал своих воспитанников глубже вслушиваться в исполняемую ими музыку, стараясь тем или иным методом обострить слуховое внимание ученика, развить его наблюдательность. Часто самому учащемуся предоставлялась возможность «доходить» до скрытого, внутреннего смысла замечаний педагога и находить верное решение.

В виде примера к сказанному, обратимся к одному из уроков в классе Кокеб ханум, на котором она проходила Четвёртую сонату С.Прокофьева с-moll в нашем исполнении.

Прослушав целиком первую часть сонаты и отметив увлечённость, эмоциональность и грамотность исполнения, она, не расшифровывая особо своих замечаний, предложила сыграть эту часть ещё раз. Как после этого стало ясно - с тем, чтобы более сосредоточеннее прослушав музыку, рельефнее исполнить все «скрытые» интонационные ходы этой части произведения. Очень скоро Кокеб ханум остановила нашу игру и в течение большого отрезка времени стала кропотливо работать над эпизодом главной темы. При этом она напевала, подыгрывая за вторым роялем полифонические голоса и приговаривая: «Вслушивайся, голубчик, побольше вслушивайся в то, что ты исполняешь...». На дом Кокеб ханум посоветовала также, самым сосредоточенным образом, вслушиваясь в свою игру, поработать над всей сонатой, но уже - без инструмента, а как бы «про себя», что и было сделано. К примеру, мысленно вслушиваясь, в звучание главной темы первой части, стало понятно, чего Кокеб ханум в этом случае добивалась. Возможно, увлечённость музыкой и соблюдение предписанного «*pianissimo*» с последующим небольшим динамическим усилением звучности в начальных семнадцати тактах, не позволяли достаточно глубоко прослушать интонационные и колористические тонкости в низком и среднем регистрах, отчего терялась ровность движения в шестнадцатых. Опытный педагог, вероятнее всего, желала услышать, чтобы оба эти начала были объединены. Она добивалась от нас того, чтобы внутренним слухом были бы услышаны все восходящие и нисходящие шестнадцатые ноты, которые, в зависимости от «скрытого» выразительного смысла, должны были быть исполнены то тяжелее, то легче и без каких-либо толчков.

В главной теме необходимо также было осознать тембро-динамическое соотношение ведущего голоса в сочетании

с остальными голосами, услышать полифоничность фактуры изложения, её фантастично-смягчённый колорит, - то довольно приглушённый, то более открытый.

Пример № 1

The musical score for Example No. 1 is written for piano and violin. It consists of four systems of staves. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also tempo markings like *poco rit.* (a little ritardando) and *(a tempo)*. The score features complex phrasing with many slurs and ties, indicating a highly melodic and expressive piece. The final system includes a double bar line and a repeat sign.

Когда же Кокеб ханум была удовлетворена исполнением, то посоветовала вслушаться в эти детали уже в соответствующем темпе - «Allegro molto sostenuto».

Таким же образом, была проведена необходимая работа и над последующим эпизодом, где Кокеб ханум добивалась уже более открытого, рельефного и выразительного звучания темы связующей партии:

Пример № 2



В результате, направляя слуховое внимание ученика, К. Сафар-Алиева часто способствовала большей активизации его внутреннего интонационного слуха, так или иначе, давая этому ощутимый толчок.

Будучи убеждённой в том, как надо играть то или иное произведение, К.Сафар-Алиева никогда не была непоколебима в своей правоте. Одним из ценных свойств её педагогического воздействия, по высказыванию Зивяр Алиевой, было: «умение считаться в некоторых случаях с музыкальной интуицией ученика, не «подавлять» его индивидуальности, а, напротив, ещё больше её расширить и поощрить собственную творческую фантазию исполнителя»⁵.

Годы, прошедшие со времени окончания учениками Кокебханум Азгосконсерватории, не стусежали из памяти глубину полученных знаний и навыков в её классе. Более того, они довольно высветили и собрали в единый комплекс всё то главное,

⁵ Алиева З. Кокеб Кямилъ кызы Сафар-Алиева. В кн: Сеидова Т. «Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана», с.64.

что отличало её плодотворную педагогическую деятельность. К сожалению, и поныне находятся музыканты, считающие, что преподавание К.Сафар-Алиевой было довольно консервативно. С этой мыслью трудно согласиться, так как она никогда никому не подражала, не пыталась придумывать что-то искусственное. К.Сафар-Алиева умела постоянно и пытливо всматриваться, «вслушиваться» в самую суть исполняемых произведений, определять их характер и каждый раз вносить нечто новое в интерпретацию исполняемой музыки. Всё это во многом предопределяло направление и характер раскрытия её педагогического облика. Чуткий музыкант, она твёрдо шла по пути воспитания и обучения молодых пианистов, действуя на этом пути смело и решительно, добиваясь заслуженных успехов.

Убедительным примером тому служит один из уроков в классе К.Сафар-Алиевой, на котором изучался Этюд-картина Рахманинова op.33 fis-mol.

Стремясь добиться необходимого звучания, Кокеб ханум «подталкивала» наше слуховое воображение характерным описанием надвигающейся бури и подобными образными ассоциациями помогла нам при вторичном исполнении сыграть эту пьесу от начала до конца, уже «на одном дыхании» и главное – «по своему». Педагог осталась довольна.

Вообще, во всём том, что делала К.Сафар-Алиева как пианист-педагог - была всегда большая мудрость: стараясь всколыхнуть слуховое воображение своего воспитанника, Кокеб ханым учила не только слушать, сравнивать, сопоставлять, но и «подхлёстывала» его фантазию, волю, работоспособность, вела к мобилизации творческих сил, внутренне и внешне собранным, укрепляла веру в свои возможности, помогала решать задачи,

выполнение которых требовало немало усилий и одновременно подталкивала к самостоятельной работе.

Сама Кокеб ханум являла собой пример удивительной дисциплинированности. Воспитывая в этом ракурсе учеников, она не только требовала, но и добивалась требуемого от них как на уроке, так и во время эстрадных выступлений, а также в повседневной жизни. Данный метод, выработанный на протяжении многолетнего опыта музыканта-педагога, преследовал цель максимально активизировать слуховую сферу своего воспитанника, что заметно сказывалось и в выборе К.Сафар-Алиевой репертуара.

Часто, продумывая программы для учеников и идя навстречу нашим желаниям, Кокеб ханум твёрдо настаивала на изучении произведения того или иного автора. Как показало время, такой выбор не был случайным. Он был связан с учётом степени слуховой возможности и развитости каждого своего воспитанника. Проницательная и часто бескомпромиссная в этом вопросе, Кокеб ханум осуществляла выбор репертуара всегда конкретно, в соответствии с уровнем общей музыкальной и в частности, слуховой «подвинутости» ученика.

Её всегда беспокоило то, чтобы ученик в своей повседневной работе не разучивал бы произведение формально, равнодушно. Ведь это, по её мнению, отрицательным образом могло сказаться на его слуховом развитии и притупить слуховое внимание. В связи с этим, Кокеб ханум обычно рекомендовала следующее: во-первых, вначале разучивать произведение только в медленном темпе; по её мнению медленный темп нужен не только для развития технической чёткости, но и для того, чтобы успевать яснее вслушиваться во все детали музыки; во-вторых: она требовала максимальной концентрации и слуховой сосредото-

точности ученика. В этих случаях она стремилась добиться от него того, чтобы, процесс вслушивания в музыку произведения был бы доведён до возможного совершенства⁶.

Кстати, следует указать, что не только в области слухового развития, но везде и всегда, Кокеб ханум добивалась того, чтобы выработанное в определённой степени любое «творческое действие» ученика было бы доведено до возможно качественного предела.

Таким образом, из всех её лаконичных замечаний, многим – особенно внимательным и способным к обобщениям ученикам - чуть раньше или чуть позже становилась понятной та большая роль, которую К.К.Сафар-Алиева придавала вопросу воспитания внутреннего музыкального слуха.

* * *

Следует указать, что музыкально-педагогические принципы Кокеб ханум тесным образом были связаны с её музыкально-исполнительскими принципами. Процесс же исследования художественно-исполнительских принципов строится на более обобщённой (рациональной) основе: дедукция является «душой» её творческого метода, заключавшегося в том, что от общего она шла к частному, т.е. к единичным, конкретным особенностям произведения. Это общее и определяет раскрытие соответствующих частных задач. Процесс «вхождения» и изучения музыкального произведения в работе К.Сафар-Алиевой с учениками отличался последовательностью и тщательной продуман-

⁶ Безусловно, это удавалось талантливым ученикам, с хорошо развитым внутренним слухом. Следует отметить, что часто из-за отсутствия слухового внимания, ученики брали неверные ноты, что ни в кое мере не терпелось и не воспринималось К.Сафар-Алиевой.

манностью, исключаящей расплывчатость поставленных первоочередных и последующих задач. Кокеб ханум считала, что эти задачи должны быть ясными, конкретными и заранее строго намеченными.

Указания К.Сафар-Алиевой, направлявшие работу ученика над интерпретацией музыкального произведения, были всегда лаконичными и часто менявшимися в зависимости от стиля и содержания разучиваемого сочинения. При этом, все частные указания К.Сафар-Алиевой исходили из её общих принципов создания и воплощения пианистом исполнительского замысла.

К этим музыкально-художественным принципам привели Кокеб ханум её долгая педагогическая практика, питавшаяся окружающей её музыкальной средой, большие знания и музыкальная интуиция. Она с полной ответственностью решала ту сложную задачу, которая стояла перед ней, как пианистом-педагогом, который, по её мнению, должен быть способен, не только показать, как надо сыграть ту или иную пьесу и разъяснить ученику стоящие перед ним задачи, но и уметь подвести своего воспитанника к самостоятельной работе⁷. Из этого следует, что мнение К.Сафар-Алиевой, в этом вопросе сводилось, прежде всего, к тому, что какая бы сложная не была бы работа над музыкальным произведением, она себе не является целью. Необходимо добиться того, чтобы каждая задача, поставленная в процессе изучения, помогала бы ученику приобрести какое-то новое качество⁸. Этим ответственным и продолжительным процессом,

⁷ Казалось бы - это давно известные истины и, тем не менее, они не всегда правильно понимаются пианистами-педагогами (особенно в среднем звене музыкального обучения).

⁸ Казалось бы - это давно известные истины и, тем не менее, они не всегда правильно понимаются пианистами-педагогами (особенно в среднем звене музыкального обучения).

в котором ученическая «игра» должна, если и не стать настоящим исполнением, то хотя бы, должным образом, приблизиться к нему, активно руководила К.Сафар-Алиева, умевшая привить своим воспитанникам все необходимые музыкально-исполнительские навыки.

Итак, своей первоочередной задачей в работе с учеником над музыкальным произведением Кокеб ханум считала главным научить его слышать и понимать индивидуально-неповторимое содержание сочинения, с тем, чтобы в процессе тщательного изучения, он смог бы создать соответствующий данному произведению характерный образ.

Исходя из этого и методы интерпретации К.Сафар-Алиевой сводились к тому, что исполнитель в процессе его освоения должен обязательно проникнуться авторским замыслом и убедительно изложить свои чувства и мысли. При этом он должен правдиво уметь, как бы «пропустить» весь музыкальный материал через себя, понять и почувствовать смысл того, что делает и к чему должен прийти.

Таким образом, восприятие учеником того или иного произведения, по мнению Кокеб ханум, должно быть направлено, прежде всего, на постижение авторского замысла, скрытого в музыкальном сочинении. Обычно ей хорошо удавалось ввести ученика в довольно широкий круг исполнительских проблем, связанных с закономерностями исполнительского искусства от самых общих, касающихся постижения смысла, образного содержания произведения, до частных: его музыкальной архитектоники и составляющих элементов, от общих принципов создания и воплощения учеником исполнительского замысла к частным. И в этом процессе, в котором юный музыкант

готовился стать исполнителем (разумеется, под руководством своего наставника-педагога), главным, как нам представляется, можно назвать принцип образности. При этом имеется в виду выполнение и самых конкретных частных задач, связанных с нахождением необходимых приёмов звукоизвлечения, аппликатуры, фразировки, расстановки смысловых акцентов, педализации и т.п.

П Р А З Д Е Л

Прочтение и освоение авторского текста в методике К.К. Сафар-Алиевой.

В своём отношении к одному из кардинальных вопросов музыкальной педагогики – вопросу об отношении к авторскому тексту – К.Сафар-Алиева является продолжателем лучших традиций русской классической школы пианизма.

Будучи музыкантом высокой культуры, обладая аналитическим мышлением и зрелым опытом, Кокеб ханум верно понимала авторский текст. Она быстро определяла и анализировала особенности структуры и фактуры многих незнакомых для неё сочинений, не говоря уже о чувстве стиля и жанровой специфики произведения. Тщательное, скрупулёзное изучение текста музыкального произведения являлось для неё неперенным условием и обязательной ступенью на пути к творческому восприятию любого сочинения, т.е. тем фундаментом, на котором строятся все исполнительские задачи пианиста. Исходя из этого, в работе с учениками К.Сафар-Алиева придерживалась твёрдой и последовательной позиции, которая в суммарном изложении может быть сведена к следующему:

1) Кокеб ханум считала, что любое музыкальное произведение имеет свой определённый характер и содержание; оно подводит ученика именно к тому, что он должен понять его суть и суметь художественно и образно передать его содержание. В

связи с этим на первый план выдвигалось требование неукоснительного выполнения всего предписанного автором;

2) изучение музыкального сочинения должно носить творческий характер - т.е. основываться на образном мышлении и интуитивном постижении исполняемого произведения;

3) задача ученика сводилась к тому, чтобы возможно убедительнее выявить образное содержание музыкального произведения (в зависимости от индивидуальности и инициативности ученика в вопросе интерпретации).

4) Кокеб ханум полагала, что ученик должен заниматься своим интеллектуальным развитием не меньше, чем профессионально-техническим. Наглядна была убежденность К.Сафар-Алиевой в том, что юный пианист, обладающий недостаточной общей и специальной культурой, не сможет позволить себе подойти к раскрытию авторского замысла больших произведений (типа сонат Л.Бетховена, Ф.Листа и др.). Хорошо известно, что своим талантливым и работоспособным ученикам, Кокеб ханум не боялась давать такие произведения, как драматические сонаты Л.Бетховена («Аврора», «Аппассионата»), два его последних фортепианных концерта; сонаты и концерты Ф.Листа. По её мнению, ученик должен серьёзно заниматься всесторонним развитием своего интеллектуального уровня. Это позволит ему в исполнении того или иного произведения, приблизиться к авторскому замыслу.

К.Сафар-Алиева специально не говорила о целостности музыкально-исполнительского образа, но, тем не менее, вся её педагогическая работа вела к цельному охвату изучаемого учеником произведения. «Любая заданная пьеса, - как пишет З.Алиева - начиналась, прежде всего, с «охвата» её целиком, тре-

бования глубокого проникновения в идейно-художественное содержание, в реалистическую основу авторского замысла, продуманности композиционно-исполнительского плана, а затем шла кропотливая работа, над деталями фактуры, т.е. отдельно над фразировкой мелодии, полифонией, туше, педалью и т.д.»⁹.

Как нам представляется, смысл первой части этого требования заключался не только в том, чтобы заставить ученика сразу охватить произведение, как нечто цельное, сколько в том, чтобы выработать в нём умение прочесть нотный текст, адекватно тому, как культурный человек прочитал бы текст словесный. Далее шло тщательное обдумывание.

Придерживаясь «принципа бережного отношения к авторскому тексту, неукоснительного выполнения всех ремарок композитора»¹⁰, Кокеб ханум воспитывала в учениках умение понять смысл всех указаний композитора. Ньюансировка, штрихи, динамические оттенки, указания темпа, метроритма, характера музыки - весь комплекс авторских ремарок требовал точного и безоговорочного выполнения. При этом она обращала внимание ученика на то, что элементы текстовой записи обычно относительны. Они лишь указывают направление авторской мысли, фиксируя её в нотах. Из этого следует, что исполнитель должен суметь сам осмыслить то, что находится «между строк».

К.Сафар-Алиева ни в коей мере не воспринимала небрежного, невнимательного выполнения авторских указаний. Незамеченные в тексте динамические или артикуляционные обозна-

⁹ Алиева З. Кокеб Кямилъ кызы Сафар-Алиева. В кн.: Сеидов Т. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана., с.63.

¹⁰ Алиева З. Кокеб Кямилъ кызы Сафар-Алиева. В кн.: Сеидов Т. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана., с.63.

чения, лиги, паузы, невыдержанные ноты и тем более – неточный или произвольный метроритм – всё это вызывало отрицательную реакцию нашего педагога¹¹.

Как-то, работая над «Мимолётностями» С.Прокофьева, Кокеб ханум начала довольно тщательно объяснять значение выписанных в тексте знаков акцентировки.

К.Сафар-Алиева привлекла наше внимание к тому, какое именно смысловое значение композитор придаёт здесь расставленным тем или иным знакам: « -, > , sf » и др., указывающих на необходимость подчеркнуть тот или иной звук, или звуковую последовательность и часто обозначающих различный смысл. При этом Кокеб ханум обращала внимание на то, что, всматриваясь и изучая каждый авторский знак, мы должны понять, что одни и те же знаки, к примеру, у Л.Бетховена, Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Листа, С.Прокофьева, могут иметь разное смысловое значение и носить различный характер и поэтому всё это необходимо знать и уметь правильно выразить. Так, исподволь, в учениках воспитывалось умение вникать в суть сочинения.

Вспоминается один из уроков, когда Кокеб ханум работала над достижением соответствующего характера при исполнении того же Этюда-Картины Рахманинова op.33. *fis-moll*.

В начальных эпизод мы не обратили внимание на указанное автором в такте 23 – «*diminuendo*» и последующее в такте 27- «*piano*», хотя подсознательно во время исполнения характер

¹¹ Обычно на урок ученик должен был всегда приходить с нотами. Кокеб ханум с самого начала добиваясь того, чтобы он играл всё в точности, как написано, внимательно следила за каждой исполняемой нотой и ученик уже заранее понимал, что ни одна неточность в тексте не будет незамеченной педагогом.

звучания изменили. Кокеб ханум объясняла, что «diminuendo» и последующее «piano» необходимы здесь в качестве выразительного средства, смягчающего общую колоритную динамику пьесы и создающего впечатление отдалённого таинственного звучания¹².

В соответствии с воспитанием умения вникать в суть авторского текста находится и рекомендация К.Сафар-Алиевой к внимательному отношению ученика к исполнительским редакциям.

Сама Кокеб ханум живо интересовалась всеми существующими редакциями, хотя к некоторым из них относилась с известной осторожностью. В особенности, не воспринимала она редакций текста с субъективным толкованием ряда отдельных известных редакторов.

Иллюстрацией к сказанному может послужить один из уроков, на котором ученик начал играть заданную сонату Л.Бетховена в венгерском издании под редакцией Лео Вейнера (Вайнера). Будучи не вполне согласной, с «суждениями» настоящей редакции, К.Сафар-Алиева отложила работу над этим произведением, пока к следующему уроку ученик не принёс эту же бетховенскую сонату в рекомендуемой ею редакции А.Б.Гольденвейзера.

Следует отметить, что в работе с пианистами над произведениями классиков, и в частности, фортепианными сонатами В. Моцарта и Л.Бетховена, Кокеб ханум наиболее предпочтитель-

¹² На уроке К.Сафар-Алиева, стараясь «всколыхнуть» наше воображение, приводила в пример ряд аналогий, связанных с фантастическим звучанием в музыке. В качестве примера можно привести пьесы под названием «Сказки старой бабушки» С.Прокофьева соч..31, которые, как и многие другие произведения композитора, часто задавала ученикам.

ными считала редакции Александра Борисовича Гольденвейзера, снискавшие достойное уважение и широкое распространение в учебной музыкально-педагогической практике.

Тем не менее, это, по её мнению, нисколько не препятствует тому, чтобы ученик (хотя бы для себя) ознакомился бы и с другими существующими редакциями бетховенских и моцартовских сонат, знал о них, умел сравнивать и находить верное решение.

В связи с этим невольно вспоминается, как однажды на одном из уроков, прибегая к сравнению редакторских указаний А.Б.Гольденвейзера и А.Шнабеля (одного из крупнейших пианистов первой половины XX века) в Сонате № 21 («Аврора») Л.Бетховена, в частности, в вопросе расстановки аппликатуры и педализации, Кокеб ханум обратила наше внимание на сложность этих указаний в редакции Артура Шнабеля, связанной с особенностями исполнительского стиля выдающегося австрийского пианиста.

Предпочитая и полностью доверяя в своей исполнительско-педагогической практике редакциям А.Б.Гольденвейзера, для уточнения указаний в тексте его редакции сонат, К.Сафар-Алиева вела с ним переписку. Вспоминаются так же и общие замечания Кокеб ханум в вопросе освоения учеником текста бетховенских произведений.

Недостаточное внимание пианиста к авторским указаниям и знакам, которые, как известно, ни один композитор не ставил с такой точностью, как Л.Бетховен, Кокеб ханум считала одной из главных ученических ошибок. Она обращала наше внимание к тому, что все, к примеру, динамические изменения, касающиеся вопроса поиска той или иной силы звучания, частые динамиче-

ские нарастания и спады, ускорения и замедления, а также знаки артикуляции, паузы и ферматы – всё это обычно тщательно выписывалось композитором. В связи с этим, Кокеб ханум всегда стремилась объяснить ученику какой смысл автор вкладывал в тот или иной выписанный знак: к примеру – знак акцента, который может относиться не только к динамике, но и к ритмике, артикуляции, или - одновременно, ко всем видам выразительных средств.

Что касается вопроса отношения К.Сафар-Алиевой к существующим редакциям «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха, то и здесь Кокеб ханум придерживалась своего определённого сложившегося мнения.

Во-первых, Кокеб ханум считала, что роль редакторских указаний при изучении «Х.Т.К.» Баха довольно значительна и это необходимо учитывать. По мнению К.Сафар-Алиевой сложность состоит в том, что И.С.Бах, как известно, не записывал темпа, оттенков и, следовательно, играющий своим умом сам должен был «дойти» до понимания баховской полифонии.

Во-вторых, что касается отдельных, часто употребляющихся редакций при исполнении «Х.Т.К.» И.С.Баха и их сравнении, то в выборе этих редакций Кокеб ханум была весьма принципиальна.

В связи с этим небезынтересно привести ряд соображений Кокеб ханум, содержащихся в одной из многочисленных рецензий на исполнительскую работу музыканта. В данном случае речь идёт о рецензии К.Сафар-Алиевой на работу пианиста и педагога Азгосконсерватории У.Халилова - «К вопросу о различных редакциях «Хорошо темперированного клавира И.С.Баха»», где Кокеб ханум пишет следующее: «При описании сущ-

ности той или иной редакции, её отличительных черт, сравнение напрашивается само собой... Автор достаточно чётко и ясно излагает «точки зрения» различных редакторов, отмечая при этом их достоинства и недостатки. Можно было бы пойти и дальше, т.е. на примере какого-нибудь одного из произведений показать варианты его исполнения в свете указаний разных редакторов. Это придало бы работе больше убедительности»¹³.

В конце своего отзыва автор счёл нужным назвать ряд выдающихся исполнителей баховских произведений (в том числе и «Х.Т.К.»), среди которых, в первую очередь, было отмечено имя М.В.Юдиной - замечательной пианистки XX века, представившей исполнение «Х.Т.К.» И.С.Баха в качестве своей дипломной работы при окончании консерватории, и с той поры многократно исполнявшей прелюдии и фуги И.С.Баха в своих концертах¹⁴.

По поводу редакции Карла Черни, К.Сафар-Алиева говорила, что эта редакция довольно далека от оригинального замысла композитора и не вполне «оправдывает» себя. Редакторские указания К.Черни, по её мнению, придают полифонической музыке И.С.Баха своего рода «этюдный» характер, что не соответствует подлинному содержанию прелюдий и фуг, а также нарушают исполнение штрихов.

С известной осторожностью относилась К.Сафар-Алиева к редакции «Х.Т.К.» И.С.Баха Беллы Бартока, в частности, не вполне соглашаясь с его артикуляционными указаниями и нарушением принципа построения самого цикла прелюдий и фуг И.С.Баха. С явно выраженным недоверием относилась К.Сафар-Алиева к редакции Клиндворта, аппликатура которой, по

¹³ Домашний архив К.Сафар-Алиевых.

¹⁴ Там же.

её мнению, не целесообразна и неудобна и не вполне связана с художественным смыслом прелюдий и Фуг И.С.Баха.

В противовес вышеотмеченным редакциям «Х.Т.К.» Кокеб ханум предпочитала редакцию Бруно Муджеллини¹⁵. Здесь она обычно заостряла внимание ученика на то, что данная редакция ближе всех других сохраняет верность авторскому оригиналу в отношении указаний характера, темпов, оттенков, артикуляции, аппликатуры и др.

Сама Кокеб ханум, являясь опытным редактором, поясняла своим ученикам, что если каждый композитор пишет музыку в определённом характере, то редактор обязан сохранить этот характер, не позволяя себе каких-либо вольностей. В этом смысле К.Сафар-Алиева также ценила редакции «Х.Т.К.» Ф.Бузони и Г.Бишофа. Следует указать, что взгляды К.Сафар-Алиевой на «инструктивно-педагогические» и «исполнительские» редакции в своих исходных моментах на протяжении её жизни не менялись¹⁶.

Привлекая внимание молодого пианиста к лучшим, апробированным временем и музыкальным опытом редакциям и, тем самым, воспитывая его пытливость, вдумчивость и любознательность при изучении текста музыкального произведения, Кокеб ханум при этом не позволяла ученику делать скоропечные выводы. Советуя ему глубже вникать в редакторские

¹⁵ Обычно, с пианистами, Кокеб ханум проходила «Х.Т.К.» И.С.Баха в редакции Б.Муджеллини.

¹⁶ С выходом в свет в 1957 году в Москве фундаментальной работы доктора искусствоведения, профессора Я.И.Мильштейна – «Хорошо темперированный клавир» И.С.Баха, Кокеб ханум и её ассистенты рекомендовали своим студентам обязательно ознакомиться с этой интереснейшей работой, а также прочитать книгу Альберта Швейцера об И.С.Бахе.

указания, она ценила интерес ученика к различным редакциям, учила внимательному и критическому отношению к существующим изданиям и главное – умению отыскивать в них что-то полезное для себя.

В конечном же счёте, судьба музыкального произведения, по мнению К.Сафар-Алиевой, находится в руках исполнителя и зависит от степени одарённости (таланта, умения, вкуса и т.п.) пианиста. Если музыкант, считала Кокеб ханум, обладает в достаточной степени соответствующим интеллектом, широким музыкальным кругозором, своеобразным индивидуальным мышлением, то он сможет полнее постичь смысл произведения и приблизиться к творческой передаче авторского текста, естественно, эмоционально воспринимая и сопереживая его при исполнении.

Как видим, одной из основных задач, которые ставила К. Сафар-Алиева перед пианистом в процессе изучения музыкального произведения и для которой сферы рационального и эмоционального были неразрывны, было стремление научить его слышать, думать, осмысливать и прочувствовав, осуществлять задуманное¹⁷.

* * *

Итак, далее намечались конкретные задачи, выполнение которых требовало от ученика сосредоточенности и концен-

¹⁷ Сама Кокеб ханум, пройдя нелёгкую школу музыканта-исполнителя, прежде чем достичь желаемого в своём музыкально-педагогическом творчестве, всегда старалась как можно больше увидеть, услышать и почувствовать, стремясь к обогащению своей натуры возможно более разнообразными впечатлениями и настроениями, К этому она призывала и своих воспитанников.

трации внимания, а именно: наряду с объективным изучением текста произведения и пониманием его характера, необходимость постижения вопросов композиционной логики, стиля, драматургии, формы, определение структурных особенностей. Таким образом, художественное содержание рассматривалось К.Сафар-Алиевой через анализ чисто музыкальных элементов произведения.

Придавая важное значение усвоению учеником общих закономерностей музыкальных стилей (скажем, пониманию музыки композиторов далёкого прошлого, полифонической музыки И.С.Баха, выразительной силе классических гармоний и модуляций в музыке Баха, И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, музыкального языка романтиков, русских, азербайджанских и современных европейских композиторов). Кокеб ханум считала, что личность композитора имеет существенное значение при оценке и изучении его произведений. По её мнению, если будущий музыкант не способен ощутить стиль, если не слышит особенностей этого стиля и они кажутся ему обычными, то развитие музыкального слуха ученика почти невозможно. Да и как воспитывать в целом его, как музыканта? Этот вопрос серьёзно волновал К.Сафар-Алиеву. Контролируя в этом отношении своих воспитанников, содействуя верному развитию их музыкальных запросов, художественного вкуса, Кокеб ханум в этих случаях всегда проявляла терпение и выдержку.

Часто бывали моменты, когда кто-то из учеников высказывал свое нежелание играть, к примеру, по несколько прелюдий и фуг И.С.Баха, тем самым вызывая огорчение педагога. Со свойственным ей тактом К.Сафар-Алиева начинала спокойно объяснять, что для того, чтобы лучше понять полифонический стиль

Баха, надо поиграть побольше прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» великого композитора понять, что это музыка ушедших столетий, а не настоящего времени. Она не должна быть слишком эмоциональной, нервной и, кроме того, баховская музыка всегда полезна для развития музыкальных и одновременно технических возможностей пианиста.

В свете сказанного следует, что в этом вопросе Кокеб ханум придерживалась художественных принципов своего учителя – Г.Г.Шароева, а именно: в работе с учеником прибегала к возможно широкому использованию баховской полифонии, что в равной степени относится и к её работе над произведениями венских классиков.

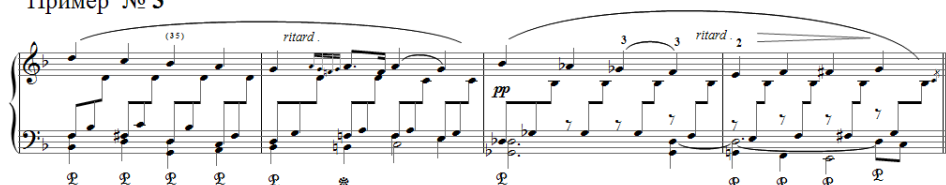
Отдельные замечания на уроках позволяют понять не только её общие требования в отношении стиля, но и характера исполнения тех или иных музыкальных произведений, которые изучались в классе.

Не воспринимая надуманности и более того – позёрства и сентиментальности в игре пианиста, Кокеб ханум советовала заранее осмыслить характер исполняемого произведения. Направляя внимание ученика, она часто приговаривала: «играй проще», или «играй просто, но с чувством» и т.п. Часто обсуждая со студентом характер того или иного произведения, К.Сафар-Алиева вовлекла в беседу не только играющего, но и присутствующих на уроке других учеников.

Как-то на одном из классных занятий Кокеб ханум произошёл характерный эпизод, позволивший разобраться во взглядах нашего педагога в вопросах стилевых особенностей гармонического языка и характера изучаемых произведений. Наблюдая за исполнением нами Новеллетты Шумана F-dur соч.29 (музы-

ки, которая всегда приводила в восхищение нашего педагога), К.Сафар-Алиева своим замечанием тактично направила наше внимание на несложную гармоническую последовательность в среднем эпизоде – трио (красочное звучание второй ступени в басовом созвучии – соль-бемоль - ре-бемоль в сочетании с верхним мелодическим голосом и лёгким аккомпанирующим фоном в среднем голосе) и приглушённый характер её в звучании на «*pianissimo*».

Пример № 3



В этот момент, по выражению лица педагога, мы быстро сообразили, что, возможно, не смогли разделить её восхищения. Тогда Кокеб ханум с сожалением произнесла: «По-видимому, голубчик, ты ещё не сосредоточился на музыке Р.Шумана, а ведь это следовало бы сделать прежде всего (перед этим мы разучивали музыку С.Прокофьева). Твой слух направлен сейчас на гармонию Прокофьева, а надо бы поскорее настроиться на музыку Шумана!»

Этот эпизод позволил лучше разобраться во взглядах нашего педагога в отношении понимания стиля и общего характера исполняемой музыки.

Пианисты, обучавшиеся в классе К.Сафар-Алиевой в различные годы её жизни, указывали на то, что она очень часто во время занятий обращалась к ним с вопросами о характере исполняемой музыки и её особенностях, терпеливо ожидая вер-

ного ответа. Часто прибегая к этому методу работы, К.Сафар-Алиева не всегда удовлетворялась ответами учеников и потому иногда задавала дополнительные, наводящие вопросы, которые способствовали активизации мысли и чувства будущего исполнителя.

Добиваясь от юных музыкантов ясности исполнительских намерений в создании музыкального образа того или иного произведения, Кокеб ханум, в соответствии с этим, требовала от них понимания тонального плана, модуляционных отклонений, голосоведения, особенностей фактуры, гармонии, полифонии и других средств музыкальной выразительности. Иначе говоря - краткого анализа формы. В этих целях, она часто предлагала ученикам самостоятельно подготовить две-три несложные пьесы И.С.Баха, В.А.Моцарта или Л.В.Бетховена, как бы стремясь доказать правильность своей методики преподавания.

Направляя ученика, воспитывая ту волю, которая так необходима для его самостоятельной творческой работы, стараясь помочь ему в понимании раскрытия замысла произведения, Кокеб ханум всеми силами стремилась составить более широкое представление об изучаемом произведении. В связи с этим она часто начинала беседовать с учеником: обращалась к литературным героям, вела разговоры о стиле, эпохе, культурной обстановке времени, в котором создавалось то или иное произведение; со свойственным ей лаконизмом и в нескольких штрихах всегда умела подвести юного пианиста, к примеру, к ярким и живописным образам прелюдий К.Дебюсси или к картинам заколдованного леса с образом Бабы-яги в «Сказках старой бабушки» С.Прокофьева, «Сказках» Н.Метнера и т.д.

Всё это делалось К.Сафар-Алиевой с тем, чтобы помочь ученику увидеть то, что пока он только слышит. Используя те или иные образные ассоциации, приводя возможные сравнения и сопоставления, и особенно - на начальном этапе работы ученика над произведением, Кокеб ханум была убеждена в том, что это необходимо для преодоления неясных образных представлений пианиста, что может привести его к неверной трактовке сочинения. Она делала это тактично и осторожно, не навязывая своих представлений, и как бы исподволь направляя творческое воображение пианиста. Ведь от этого, по её мнению, чаще всего зависит способ исполнения - темп, динамические оттенки, нюансировка, штрихи, фразировка, кульминация и т.д.

Таким образом, на всех этапах работа над музыкальным произведением в классе К.Сафар-Алиевой соотносилась с индивидуальностями ученика и проходила в непосредственном творческом общении с ним. В этом, как и во многом другом, Кокеб ханум являлась подлинной воспитанницей своего педагога Г.Г. Шароева, унаследовавшей лучшие художественные традиции его замечательной школы и развивавшей их в свой творческой, исполнительско-педагогической работе.

* * *

В работе со студентом над произведением всегда чувствовалось умение опытного педагога тщательно продумать общий план исполнения. В этом вопросе для К.Сафар-Алиевой всё так или иначе было связано с ясностью исполнительского плана. Кокеб ханум обращала внимание на то, чтобы все пианистические средства и частные задачи подчинялись бы общей цели: малое вбиралось большим, большее – ещё более значительным,

т.е. - процесс шёл от общего к частному. Ученик, в целом, осознав общий характер того или иного произведения (героический, лирический, драматический, виртуозный и т.д.), гораздо легче мог освоить все детали исполнения и, в конце концов, воплотить в своей игре художественный замысел автора. Однако, в указанном центральном вопросе, К.Сафар-Алиева не излагала, как кредо, принципы своей работы. Они вытекали из её отдельных замечаний к авторскому тексту, к исполнительским редакциям, вопросам стиля, общего характера, драматургии, формы сочинения и т.д. Сумма всех этих компонентов даёт основание говорить об определённом методе преподавания.

Как видим, все частные указания Кокеб ханум исходили из её общих принципов создания и воплощения учеником исполнительского замысла. Трактую музыкальное произведение, как некое целое единство, К.Сафар-Алиева умела добиться, чтобы его отдельные части были бы достаточно законченными и выразительными. При этом, ученик должен был помнить о конечной цели – выявлении основного художественного образа произведения.

* * *

Далее, попробуем рассмотреть методику К.Сафар-Алиевой в вопросе достижения максимально возможного качества исполнения.

Данный метод состоял в том, чтобы, в зависимости от творческих способностей ученика, возможно ближе подойти к реализации авторского замысла. Таким образом, известная теоретико-методологическая основа, заключающаяся в первичности композиторского и вторичности исполнительского начал, нахо-

дит в творческой работе К.Сафар-Алиевой своё практическое выражение. Тем самым, лишний раз подтверждается та истина, что «исполнительская интерпретация плодотворна тогда, когда опирается на создание композитора».

В сущности, К.Сафар-Алиева продолжает ту славную традицию, которая отвергает субъективность и произвольность в истолковании текста музыкального произведения. Главной же задачей в процессе изучения и исполнения учеником музыкального сочинения для К.Сафар-Алиевой, как нам представляется, было условие профессионализма при наличии большей или меньшей степени талантливости пианиста. При совместной работе с учеником над музыкальным произведением К.Сафар-Алиева никогда не навязывала ту точку зрения, с которой сама смотрела на то или иное сочинение. Если многое не удовлетворяло педагога в процессе выявления учеником музыкального образа, то Кокеб ханум строила процесс исполнения на принципе образных параллелей, сравнений и тому подобных средств, стимулирующих работу воображения и помогающих уточнить представление об исполняемом произведении.

Так, чтобы разъяснить образ Альдонсы из одноименной фортепианной пьесы «Дон-Кихота» Кара Караева¹⁸, Кокеб ханум направила наше внимание (или, скажем так – творческую мысль) на этот важный художественный образ музыкального сочинения. Для этого педагог рекомендовала, в первую очередь, ознакомиться с литературным первоисточником – книгой Сервантеса «Дон-Кихот», что значительно облегчило нашу дальнейшую исполнительскую работу.

¹⁸ Имеется в виду фортепианное переложение симфонических гравюр «Дон Кихот» К.Караева.

Также, Кокеб ханум всегда направляла внимание ученика на авторские термины, облегчающие исполнителю постижение скрытого в них характера музыкального произведения. Причём, любое указание автора, по её мнению, должно было восприниматься учеником в соответствии с конкретным музыкальным образом.

Следует указать и на ту характерную деталь, что, по своему обыкновению, К.Сафар-Алиева всегда имела при себе небольшой словарь иностранных терминов и, в случае необходимости, прямо на уроке раз от разу, проверяла точный перевод тех или иных авторских указаний.

Помнится, как в классе, при прохождении музыки К.Дебюсси и, в частности - замечательных прелюдий композитора, Кокеб ханум тщательно просматривала и выписывала перевод на азербайджанский и русский языки необходимых французских терминов.

Разобравшись с учеником в значении того или иного термина и характера исполнения и прибегая к методу образных ассоциаций, Кокеб ханум старалась направить ученика на верное художественное восприятие музыки. Юный пианист же при этом сталкивался с попыткой необходимости выразить своё мировоззрение и отношение к исполняемому сочинению.

Нередко, к примеру, К.Сафар-Алиева (при изучении произведений И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена) советовала представить себе элементы фортепианного изложения в исполнении оркестровых инструментов.

Конечно, при подобном методе сравнения, фортепиано не станет звучать как скрипка, виолончель, или гобой и валторна. Однако этим методом Кокеб ханум воздействовала на фантазию

ученика, направляя его по самостоятельному пути для поисков фортепианной звучности, чем-то напоминающей тембр или манеру исполнения отдельного оркестрового инструмента.

Для того, чтобы ученик сам нашёл нужное звучание и образ, Кокеб ханум старалась, чтобы он ко всему этому подходил бы вдумчиво и часто задавала ему не сложные наводящие вопросы. В деликатной форме, очень терпеливо, она «вытягивала» из него ожидаемого ответа, заставляя тем самым сконцентрироваться на главном и глубже вникать в цель и смысл её указаний. Понимая, что не всегда легко воспитывать внимание ученика, Кокеб ханум и в этом вопросе добивалась положительных результатов.

Обычно, она предлагала ученику сосредоточить своё внимание на том, что он в данный момент исполняет и полностью отключиться от того, что его окружает (к примеру – не обращать внимание на присутствующих в классе учеников, способных каким-то образом отвлечь играющего). Кроме того, учитывая тот факт, что во время работы юный музыкант устаёт и его внимание притупляется, Кокеб ханум предлагала заниматься не более полтора-двух часов подряд, с десятиминутными перерывами после каждого часа. Таким образом, в своём желании сконцентрировать внимание пианиста, К.Сафар-Алиева была всегда довольно настойчивой и требовательной.

Как-то на одном из уроков Кокеб ханум терпеливо работала с нами над выполнением точного исполнения «staccato» в этюде Ф.Листа E-dur (из «Больших этюдов по капризам Паганини»). К.Сафар-Алиева добивалась отрывистого «staccato с отскоком» вверх и вниз, близкого исполнению этого штриха на скрипке и по нашей игре заметила, что мы ещё не полностью

сконцентрировали своё внимание на необходимом техническом приёме. Тогда Кокеб ханум поставила перед нами более конкретную задачу: сосредоточиться на том, чтобы ни одна нота - как в восходящем, так и в нисходящем движении – не прозвучала бы пассивно и менее отрывисто, чем это полагается (скажем, к примеру, две ноты в левой руке - на «non legato», а в правой три ноты - на «staccato», или наоборот, что по её мнению было недопустимо), т.е., на точности исполнения туше «staccato». Мы быстро сконцентрировались на выполнении поставленного задания, в результате чего нам удалось исполнить этюд так, как того требовал педагог:

Пример № 4



Нетрудно придти к выводу, что воспитание внимания в классе К.Сафар-Алиевой сводилось, прежде всего, к тому, чтобы научить пианиста во время работы ставить перед собой сильные конкретные задачи, уметь определять, осмысливать и добиваться их исполнения¹⁹.

Затем, на основе образного восприятия музыки, с учётом всех деталей авторского текста и ознакомления с ним, К.Сафар-Алиева, совместно с учеником, переходила к комплексному

¹⁹ В связи с этим необходимо указать, что, прибегая к своему методу педагогического воздействия, Кокеб ханум иногда приводила в пример имена выдающихся азербайджанских музыкантов, для которых была характерна исключительная сосредоточенность внимания в работе. В этих случаях Кокеб ханум в первую очередь называла имя выдающегося У.Гаджибекова, а из числа своих воспитанников старшего поколения - Т.Махмудову и С.Кулиеву.

обучению исполнительским средствам музыкальной выразительности – интонированию и фразировке, мелодии, ритма, нюансировки, темпу, динамике, которые, естественно проводились в тесной связи с изучением чисто музыкальных (текстовых) элементов произведения: фактуры, гармонии, полифонии и т.д.

В данном разделе, посвящённом сафаралиевскому методу обучения, попробуем далее каждую из сторон её музыкально-исполнительского творчества рассмотреть отдельно.

В вопросе интонирования мелодии и фразировки К.Сафар-Алиева привлекала внимание своих воспитанников к нескольким основным моментам.

Кокеб ханум считала, что пианист, вслушиваясь в своё исполнение, должен при этом добиваться выразительного «вокального» интонирования мелодии, так как певучесть фортепианной игры была одним из руководящих принципов педагогического метода К.Сафар-Алиевой, унаследованного от своего учителя – Г.Г.Шароева. Этот художественно-исполнительский принцип заключался в выработке у ученика глубокого и певучего звукоизвлечения. Думается, что если бы К.Сафар-Алиеву спросили, как добиться выразительного «пения» на фортепиано, то она, вероятно, ответила бы, что пианист должен научиться вслушиваться в напряжённость мелодической линии, иметь «чуткие» пальцы, предчувствующие звуковую высоту тонов и интервальное соотношение между ними. Но для этого начале Кокеб ханум посоветовала бы постараться выразительно пропеть голосом ту или иную интонацию. Тогда, по её мнению, было бы легче правильно почувствовать и выразить эту интонацию на инструменте. В этом, как нам кажется, и заключался бы смысл её ответа.

В качестве примера можно привести Этюд Скрябина № 4

соч.8 Н-диг, в котором, на одном из уроков, К.Сафар-Алиева добивалась от ученика выразительного интонирования следующего эпизода:

Пример № 5

Piacevole



Следует указать, что К.Сафар-Алиева воспитывала «пение на рояле» в зависимости от характера исполняемой мелодии (скорбного или радостного, таинственного или торжественного) и др. В любом случае эта мелодия должна была звучать рельефно и выпукло. Кокеб ханум всегда требовала играть ясно, мягко, певуче, обычно приговаривая такие слова, как «играй глубже», «не толкай», «не тянется», «не звучит», «дослушивай», «вызвучивай» и т.п.

Содействуя формированию у своего воспитанника необходимого звукового образа, Кокеб ханум часто добивалась этого путём показа на инструменте. К примеру, работая над звуком, она советовала быстрые мелодические пассажи играть в спокойном или медленном темпе, чтобы успеть их хорошо прослушать. В связи с этим и в гаммах, арпеджио, различного рода технических пассажах, Кокеб ханум требовала от ученика выразительного исполнения с использованием динамических оттенков как в медленном, так и в быстром темпах.

Что касается вопроса фразировки, то здесь К.Сафар-Алиева исходила из понимания того, что исполнительское искусство является содержательной речью и без знания её определённых законов исполнение пианиста будет бессмысленным (т.е.звучать с неправильно расставленными ударениями, декламационно-раздробленной и, естественно – лишённой цельности и содержательности). В этом вопросе наш педагог, прежде всего, требовала внутреннего слухового контроля ученика. Придавая большое значение вокальной основе интонирования мелодии, Кокеб ханум учила петь её законченными фразами и на большом дыхании. Она напоминала пианисту о необходимости связывания отдельных построений в целое, для создания непрерывного, текучего процесса в формировании единого художественного образа произведения.

К примеру, во второй части Сонаты № 26 И. Гайдна Es-dur (Лейпцигское издание Петерса под редакцией: К.Мартинсена, IV), где музыкальная мысль разобщена паузами, К.Сафар-Алиева просила сыграть всю начальную фразу без остановки, цельно, как бы – на одном дыхании, распределяя музыкальный материал во времени. Здесь же она советовала пропеть мелодию

эпизода голосом, считая, что пение мелодии правильное подскажет протяжённость фразы.

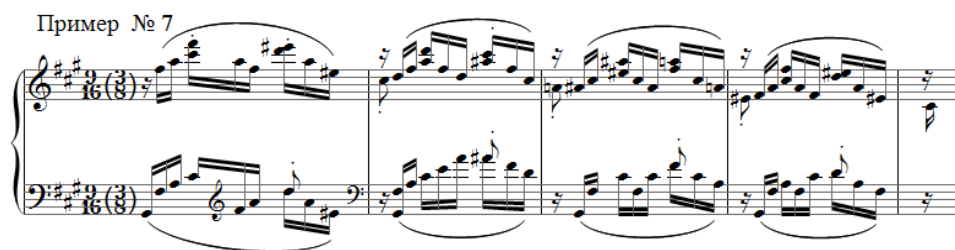
Пример № 6



Вообще, часто можно было видеть, как ученик на уроке начинал мельчить мелодию, лишая её цельности и характерной выразительности. Не соглашаясь с таким исполнением, К.Сафар-Алиева, объясняла ученику его ошибки, показывала, каким образом можно добиться ровного звучания интонации. К примеру, снимала не нужную мелкую динамику и на постепенном «crescendo» добивалась единой мелодической линии.

Так в нижеследующем фрагменте Этюда-картины С.Рахманинова, соч.39, № 33, fis-moll, Кокеб ханум, добиваясь от нас соответствующей образной выразительности и текучести звуковой линии, рекомендовала обратить, прежде всего, внимание на то, чтобы в данном эпизоде по своему характеру - взволнованная и прерывистая мелодия не «мельчилась» и прозвучала бы несколько возможно цельно. Для этого необходимо было добиться ровности в произнесении расчленённых паузами интонаций (в правой руке) и достигнуть выражения взволнованности не пау-

зами-остановками и мелкой динамикой, а паузами – дыханиями, в сочетании со слегка подчёркнутой артикуляцией:



Далее, здесь же, во избежание отдельных расчленённых интонаций К.Сафар-Алиева советовала не делать «diminuendo» в третьем и четвёртом тактах. Тем самым, нам удалось верно услышать и затем исполнить ведущую мелодическую линию так, как этого требовала педагог.

Во всём, что предлагала К.Сафар-Алиева в работе с учениками, она хорошо отдавала себе отчёт. Воспитание слухового внимания к качеству звука, цельности и выразительности интонаций, фразировки, динамики, фортепианному колориту, нюансировке – занимали прочное место в её творческой работе с пианистами. Во всяком случае, ученик должен был осознать то, что он хочет выразить в своей игре и найти для этого нужное тембровое звучание.

В качестве примера приведём Этюд Ф.Шопена соч.10, № 8, F-dur, в котором Кокеб ханум советовала начинать такт 46 не так, как указано в редакции И.Падеревского с использованием «crescendo», а, наоборот – на «piano» и, следовательно, следующий 47-й такт должен был также начаться на «pianissimo» с последующим усилением динамики вплоть до кульминации всего эпизода.

Пример № 8



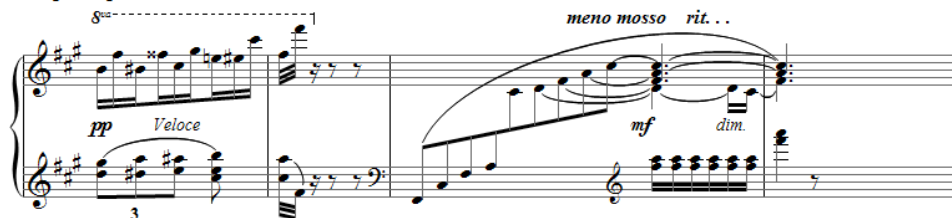
Таким образом, что касается вопросов нюансировки, то здесь К.Сафар-Алиева была против формального повторения одинаковых нюансов и всегда старалась выработать в учениках умение добиться максимального разнообразия в звуковых градациях. Так юные пианисты достигали мощного, полнозвучного «fortissimo» (скажем, в рапсодиях И.Брамса) и легкого, звучащего «pianissimo» (в тех же произведениях композитора; как к примеру – в побочной теме и средней части h-moll-ной рапсодии) и т.д. Подобные требования Кокеб ханум относились к исполнению произведений различных времён и народов, в особенности - композиторов-романтиков.

В частности, возвращаясь к вышеприведённому примеру № 8 в Шопеновском этюде, следует указать, что для достижения в т.47 длительного звучания октавы, а в басу – на «pianissimo», она советовала брать её мягким погружением руки в клавиатуру с использованием одновременно правой и левой педали. Таким образом, при исполнении достигалось соответствующее её рекомендациям звучание органного пункта.

Можно привести и другой пример, где в заключительных тактах Этюда-Картины С.Рахманинова соч.39 №3 fis-moll, Кокеб ханум посоветовала нам применить следующую нюансировку: уйти на «pianissimo» постепенно, на «нет»; в правой руке верхний звук аккорда «cis» – должен был взят глубже и ярче (в пре-

делах «тр») с тем, чтобы несмотря на предписанное «ritenuto», он продолжал бы звучать вплоть до угасания (на его фоне, начинаясь как бы издалека, замирали бы «звуки бури» – терцовые созвучия в левой руке).

Пример № 9



В своей работе со студентами К.Сафар-Алиева большое внимание уделяла развитию ритмической стороны исполнения, одного из важнейших факторов динамизации музыки. Характер естественной ритмической пульсации и выбор пульсирующей ритмической единицы в музыкальном произведении Кокеб ханум справедливо считала определяющим для воспроизведения темпо-ритмического характера того или иного сочинения. В частности, при изучении с пианистом музыки классиков, скажем - Л.Бетховена, К.Сафар-Алиева обычно внимательно всматривалась в обозначенные не только метра, но и пульсирующей единицы (например: =  ; =  ; =  ; = ) часто проверяя её по метроному.

В классе, во время урока наш педагог неустанно следила за тем, чтобы исполнение пианиста было бы всегда ритмически оправданным и точным. Иногда К.Сафар-Алиева обращалась к играющему ученику со следующими вопросами: «На сколько считаешь?», «Ты играл ритмично? Посчитай, пожалуйста, ещё раз» и т.п. Пианист должен был верно осознать темп и ритм произведения, поскольку часто, вследствие каких-либо техни-

ческих затруднений, он мог неоправданно изменить его, что, по мнению Кокеб ханум, являлось недопустимым.

К.Сафар-Алиева считала, что во избежание подобного рода недочётов, необходимо постоянно вслушиваться в свою игру, осознавая до конца темп и ритм музыкального сочинения и особенно - в больших циклических произведениях, где эти компоненты должны быть полностью продуманы, а главное – прочувствованы как единое целое.

К примеру, при изучении, в частности, сонат и фортепианных концертов Л.Бетховена, главной задачей К.Сафар-Алиевой было стремление добиться от ученика умения убедительного раскрытия концепции музыкального произведения в целом. При этом соблюдение ритма в бетховенской музыке, К.Сафар-Алиева понимала, как достижение естественного и ритмически организованного способа исполнения. В целом же она стремилась к ритмически выразительному и эмоциональному исполнению ученика и добивалась этого с помощью расчёта всех возможных темповых, ритмических и динамических аспектов.

В связи с этим, в работе Кокеб ханум над ритмом большое значение придавалось пониманию юным пианистом вопросов темпа, динамических закономерностей и пауз. Обычно К.Сафар-Алиева всегда внимательно и скрупулёзно относилась к метрическим обозначениям темпа и характера движения, к чему по возможности приучала и своих воспитанников. Будучи всегда внимательной и достаточно осторожной в области «свободного» обращения с темпом, Кокеб ханум, тем более, не допускала его произвольного решения.

Однако, в работе с пианистом К.Сафар-Алиева никогда не придерживалась педантичного исполнения темпа того или

иного музыкального произведения. Более того, она всегда была против размеренности, не считая «ровность» исполнения образцом верного темпа. Кокеб ханум считала, что подлинно художественный темп не может оставаться неизменным на протяжении всего исполняемого произведения и должен меняться в зависимости от характера и образного содержания музыкального сочинения.

Иногда такие обозначения темпа, как «Presto, Allegro, Andante, Moderato, Lento, Adagio» она считала недостаточными и слишком общими. Кокеб ханум могла найти какие-либо специальные или дополнительные обозначения темпов, которые больше подходили для раскрытия содержания тех или иных произведений. Это вносило известный смысловой оттенок в определение необходимого темпа исполняемого произведения и, несомненно, облегчало игру пианиста.

Таким образом, для К.Сафар-Алиевой скорость движения являлась производным от характера движения, от музыкального образа произведения и обязательно должна была полностью соответствовать указанию композитора. К примеру, при исполнении музыки венских классиков, проблему темпа и характера сочинения, по мнению Кокеб ханум, необходимо решать с точностью в отношении того или иного указания. В связи с этим вспоминается, что как-то на уроке, при игре начального эпизода главной партии из первой части Сонаты № 21 («Аврора») C-dur Л.Бетховена, наш педагог добивалась скорого, но устойчивого темпа, сочетавшегося с напряжённым и волевым характером исполнения всей части.

В свете сказанного, становится ясным, что К.Сафар-Алиева всегда и со всей ответственностью подходила к вопросам

правильного исполнения темпа, придавая при этом большое значение выявлению характера движения.

В вопросах применения в исполнении так называемого «tempo rubato», К.Сафар-Алиева была взыскательна и требовательна. Обычно она позволяла изменение темпа только там, где сама музыка требовала «rubato» и, естественно, с учётом характера произведения. К примеру, в музыкальных произведениях романтиков и в частности, Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Листа и других композиторов, где, в зависимости от образного содержания требовались частые темповые отклонения (замедления или ускорения темпа, неожиданные ферматы, паузы, продолжительные органические пункты, наряду с энергичной акцентировкой и другими импровизационными приёмами), К.Сафар-Алиева добивалась того, чтобы в исполнении ученика ничто не нарушало бы требований музыкально-художественного вкуса. Она всегда могла помочь ученику зафиксировать внимание на темповых обозначениях, их существенных или незначительных различиях.

Нередко К.Сафар-Алиева поясняла, что для обозначения, к примеру, замедления темпа, композиторы используют общеизвестные термины, такие как: «ritenuto, ritartando и rallentando», а между тем, между ними есть существенная разница. Она состоит в том, что у романтиков, к примеру, «ritenuto» обычно означало более медленный и сдержанный темп; этот термин не всегда употреблялся ими в понятии последовательного и постепенного замедления; «ritartando» у романтиков означало своеобразную задержку, запаздывание, означающее более значительное постепенное замедление; «rallentando» так же носило несколько иной характер, означая сравнительно небольшое замедление, как бы ослабление движения.

Точно также, Кокеб ханум приводила в пример и известные ей обозначения ускорения темпа и поясняла их различия: в частности, у романтиков, помимо применения общепринятого «*accelerando*», часто использовались такие обозначения, как «*stringendo*» (сжимая, внезапно ускоряя движение), «*stretto*» (сжатое, уплотненное ускорение), более образное – «*affretando*» (торопя), «*insalrando*» (преследуя, гоня, напирая) «*precipitato*» (сильное, стремительное ускорение).

К.Сафар-Алиева обычно всегда была требовательна к точному исполнению учеником пауз и фермат, что некоторым пианистам этот вопрос подчас представляется несущественным. Исполнить паузу или фермату для неё было не менее важно, чем все остальное в процессе работы над звуковым материалом музыкального произведения. Кокеб ханум объясняла, что эти обозначения являются показателями определённых авторских намерений, с которыми мы обязаны считаться, что их большая или меньшая продолжительность, понимание их характера, зависит от того звукового контекста, в котором они находятся. Во всех случаях пианист, по её мнению, должен стремиться к целостному исполнению, и не допускать за счёт пауз и фермат какой-либо раздробленности, лишаящей произведение внутреннего единства.

Первое, что обращает на себя внимание при рассмотрении динамических принципов К.Сафар-Алиевой – это довольно тщательно продуманная «шкала» динамических оттенков. Кокеб ханум считала, что ясная и выразительная динамика связана с внутренним содержанием произведения, т.е. динамические оттенки должны быть осознаны и находить своё обоснование в содержании музыкального сочинения.

В соответствии с этим К.Сафар-Алиева уделяла внимание возможно точному расчёту звуковых динамических градаций. Она советовала делать нарастание звука только постепенно, не допуская преждевременного «crescendo» и переходить границы дозволенного в силе звучности. Бывали случаи, когда переход от низкого звука к более высокому К.Сафар-Алиева позволяла сыграть не только на «crescendo», но и на «diminuendo» (в зависимости от характера музыки и чувства исполнителя).

К примеру, в прелюдии Шопена A-dur, учитывая желание ученика, Кокеб ханум позволила ему в заключительных тактах пьесы заменить шопеновское «crescendo» затиханием звучности так, как это указано в нижеуказанном примере:

Пример № 10



Подобная динамика (динамический оттенок) хорошо оттеняет модуляционный ход в последних тактах заключительного каданса и приводит к последующему постепенному затуханию звучности на «pianissimo».

Обычно, К.Сафар-Алиева пристально всматривалась и изучала с учеником точные обозначения всех динамических градаций (особенно в произведениях И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетхо-

вена). Она считала, что одна из главных ошибок при игре Л.Бетховена заключается в том, что ученики слишком мало обращают внимание на «crescendo», которое, по её мнению, должно быть очень широким и часто – не доведённым до «forte». Это объясняется тем, что для музыки Бетховена в большей мере были свойственны принцип контраста динамических оттенков («forte и piano»), а не переход от одного звучания к другому.

В исполнительском процессе она строго различала обычно применяемые термины - от мощного «ffff, fff, ff, f, mf – до mp, p, pp, ppp, pppp»; «crescendo», «diminuendo» со всеми возможными добавлениями: «piu, poco», «subito», «pocississimo» и т.п. К.Сафар-Алиева объясняла, что есть разница между «sf и fp», между «crescendo и rinforzando», между «diminuendo и calando или morendo». Всё это, по её мнению, надо непременно знать и уметь правильно использовать при исполнении.

К примеру, для обозначения усиления звучания, вместо общепринятого «crescendo» применяется «rinforzando», выражающее (в частности, у романтиков) значительную степень усиления звучности. Для обозначения динамических спадов, вместо обычного «diminuendo» необходимо обращать внимание на такие «образные» термины, как: «calando» (постепенно уменьшая силу звука), «morendo» (умирая, замирая), «perdendosi» (переход к ещё более слабому звучанию), выражающее разнообразие настроений и характера.

При всей своей взыскательности в применении динамических нюансов, Кокеб ханум никогда не была мелочной. Она не любила чрезмерной детализации динамики, однако всегда напоминала, как важно слышать и исполнять тот или иной указанный оттенок.

Тембровое разнообразие и динамика в их тесной взаимосвязи принадлежат к числу важнейших исполнительских выразительных средств. По мнению К.Сафар-Алиевой, игра пианистов, лишённая тембро-динамического слухового воображения, неинтересна и утомительна и, потому неспособна увлечь за собой слушателя.

Итак, мы проанализировали те общие требования, которые предъявляла К.Сафар-Алиева в отношении исполняемых произведений, методов интерпретации и исполнительства, связанных с применением конкретных средств музыкальной выразительности: фразировки, ритма, темпа, динамики.

Попробуем рассмотреть и методический подход К.Сафар-Алиевой в вопросе изучения элементов музыкального произведения - фактуры, гармонии, полифонии.

Освоение фактуры Кокеб ханум считала не простой задачей, стоящей перед учеником в поэтапном процессе изучения произведения.

Напомним, что фактура – понятие сложное, ёмкое, означающее способ изложения музыкального материала. Познавая фактуру, вникаешь в её смысл и её трудности. К.Сафар-Алиева была твёрдо убеждена, что содержательное исполнение вытекает из многоплановости фактуры и только серьёзный подход к её изучению, сочетающийся одновременно с решением проблем технического порядка, может помочь пианисту возможным образом выявить её многоплановость.

Педагогический метод К.Сафар-Алиевой в изучении фактуры заключался в следующем: рассматривая фортепианную фактуру с юным пианистом Кокеб ханум считала, что он должен слышать и понимать, что в ней основное и что - второстепен-

но. Для того, чтобы ученик исполнил произведение рельефно и выразительно, он должен лучшим образом вслушиваться во все составные элементы музыкальной ткани; научиться слышать гармонию в её фактурных вариантах, полифонию и отдельные подголоски и различные регистры. Тот, кто, по мысли К.Сафар-Алиевой, способен хорошо освоить все эти взаимосвязанные элементы музыки, сможет верно подойти к воплощению необходимого авторского замысла.

К.Сафар-Алиева не воспринимала такого исполнения, когда все элементы фактуры сливаются и добивалась от ученика расчленённого и ясного исполнения фортепианной фактуры. В связи с этим она иногда приводила в пример исполнение слабого дирижёра, который недослушивает отдельные оркестровые голоса.

Часто, не удовлетворившись исполнением пианиста в передаче фактуры сочинения, Кокеб ханум останавливала его и заставляла вникать в смысл фактурного изложения. Обычно в аккордовом изложении фактуры, Кокеб ханум добивалась от ученика контроля по вертикали и осмысления её отдельных элементов. В этих случаях Кокеб ханум начинала расспрашивать ученика: «Что в аккорде главное? Верхний голос, средний голос, бас или слитность всех голосов?». Таким образом, ученик должен был суметь отделить важное от второстепенного, заметить тематические попевки, в каких бы голосах они не появлялись.

К примеру, в том же Этюде-картине С.Рахманинова (соч.39, № 33), *fis-moll* Кокеб ханум советовала рельефнее выявить наряду с мелодией в верхнем голосе и хроматические нисходящие ходы в среднем:

Пример № 11



При этом, подголосочная мелодическая линия, сопровождающая почти на протяжении всего этюда верхний голос по горизонтали, непрерывное хроматически обострённое движение шестнадцатых – всё это заставляло пианиста находить для каждого из голосов своё характерное звучание.

В любой фортепианной музыке - не только полифонической, от играющего ученика требовалось внимание к каждому голосу. «Куда идёт средний голос? Проследи, пожалуйста...» - часто обращалась педагог с вопросом к ученику, направляя его слуховое внимание к течению одновременно звучащих мелодических линий. При этом К.Сафар-Алиева требовала, отчётливого выявления не только ведущего голоса, но и всей подголосочной фактуры. В таких случаях она советовала ему работать только в медленном темпе (но не слишком), который считала полезным на всех этапах изучения произведения.

Специальное внимание уделялось ею звучанию басов, в котором она предпочитала довольно глубокие опорные басы, считая басовую партию одним из важных компонентов фактуры, фундаментом гармонии и колоритным фоном для всего построения. Кокеб ханум говорила, что если ученик не слышит и не обращает внимание на басы, то из него хороший музыкант не состоится. Часто на уроках были слышны такие реплики Кокеб

ханум, как: «Слушай бас!», «Глубже басы» и т.п. Иногда она начинала напевать или подыгрывать басовую партию за вторым роялем.

Следует отметить, что К.Сафар-Алиева всегда возражала против формального подхода к изучению полифонической музыки (скажем, против механического проведения голосов). Она требовала осмысленного, выразительного исполнения каждого отдельного голоса в сложной, многоголосной фактуре. При этом, важное значение придавалось полифоническому слуху, чутким «слышащим» кончикам пальцев. Очень часто для учеников изучение полифонических произведений, Прелюдий И.С. Баха становилось трудоёмким и даже мучительным процессом. В этом вопросе педагог была особенно требовательна и добивалась внимания ученика к точному выполнению цезур, лиг, знаков артикуляции, акцентировки, динамики и др.

При разборе фуг К.Сафар-Алиева обычно советовала вначале поучить играть отдельно по голосам - к примеру, провести то бас, тенор, альт, а затем уже соединять их поочерёдно в одно целое. При этом вслушивание в каждый отдельный голос, по её мнению, может облегчить пианисту поиск соответствующего звукоизвлечения.

Во всём этом Кокеб ханум прекрасно отдавала себе отчёт и потому воспитание слухового внимания к качеству звука, приёмам звукоизвлечения и фортепианному колориту имело важное значение в занятиях со студентами. В свою очередь, от ученика же в этих вопросах требовались максимальная отдача и внимание.

Называя всё перечисленное выше – технологией, К.Сафар-Алиева, как нам представляется, имела в виду тот факт, что

поиски того или иного звучания всегда соприкасаются с работой над техникой - одно неотделимо от другого.

Задача анализа исполнительско-педагогических принципов К.Сафар-Алиевой в вопросах фортепианной техники (обучения исполнительским, выразительным средствам - приёмам звукоизвлечения) представляется нам не из лёгких. И всё же мы попытаемся вскрыть наиболее характерные и актуальные.

Будучи глубоко мыслящим музыкантом К.К.Сафар-Алиева имела определённое мнение о техническом искусстве пианиста, основу которого составлял принцип - от простого к сложному. Прекрасно понимая «подчинённое место» техники в музыкальном искусстве, она обращала внимание пианиста на то, что исполнительский замысел приобретает художественную значимость только в мастерском воплощении. Поэтому выработке технического мастерства своих воспитанников К.Сафар-Алиева уделяла большое внимание, твёрдо настаивая на том, чтобы каждый из них ежедневно занимался бы творческой технической работой на инструменте.

* * *

Придавая значение выработке и совершенствованию пианистической техники, решению как двигательных, так и чисто технических вопросов, К.Сафар-Алиева, особенно в процессе начального обучения пианиста, обращала серьёзное внимание на такие внешние «предпосылки» техники, как посадка за фортепиано, положения руки на клавиатуре и т.п. Она была твёрдо убеждена в том, что студенты консерватории должны обладать совершенной техникой, что не всегда соответствовало действительности. У некоторых учеников при хорошем развитии одних

элементов техники, сильно отставали другие (к примеру, мелкая пальцевая в противоположность крупной октавной и аккордовой). Из-за такой неравномерности обычно трудно было добиваться положительных результатов в работе. Помимо того, это затрудняло путь пианиста к достижению определённой художественной зрелости.

Наиболее вероятную причину технических погрешностей К.Сафар-Алиева видела в нежелании студента утруждать себя занятиями и недооценки значения работы над технической стороной исполнения. Уже с самого начала воспитания юных пианистов, Кокеб ханум внимательно следила и направляла игровые движения ученика, воспитывала в нём ощущение свободной и вместе с тем «организованной руки». По её мнению, любые движения пианиста должны быть точными, собранными и рациональными. Во время урока она также следила и заботилась о том, чтобы ученику было удобно играть и он не допускал бы лишних движений. К.Сафар-Алиева обычно предпочитала, чтобы ученик сидел за роялем более или менее высоко, с лёгким наклоном вперёд. Такая посадка, по её мнению, даёт необходимую свободу в движениях и хорошую ориентировку на клавиатуре (с учётом использования и крайних регистров фортепиано).

Говоря об известных преимуществах более высокой посадки пианиста за фортепиано, Кокеб ханум напоминала, что пианист должен сам найти удобную и спокойную посадку с хорошим упором ног²⁰.

Что касается указаний К.Сафар-Алиевой по поводу того, как держать руки на клавиатуре, то здесь она исходила из прин-

²⁰ Высоту стула ученики Кокеб ханум обычно выбирали в зависимости от своего роста и его индивидуальных особенностей.

ципа их естественного положения: плечи должны быть слегка опущены (Кокеб ханум не воспринимала и не разрешала высокого подъёма плечей); руки - свободны от плеча, как бы с ощущением свободной тяжести в локте, без лишних локтевых движений, требующих излишней затраты энергии и утомляющих руки.

Вообще, что касается вопросов «посадки» ученика, постановки пальцев и положения руки, то и здесь нет ничего необычного или же исключения из общего правила. Тем не менее, есть основания полагать, что рассуждения Кокеб ханум в этом направлении так же актуальны²¹.

Опираясь на них, можно придти к следующему выводу:

1) в двигательном искусстве К.Сафар-Алиева придерживалась свободных и естественных движений пианиста, стремилась к их организации в единое целое;

2) для достижения учеником поставленной цели (путём разумного и экономного расхода сил), педагог подводила его к достижению необходимого единства между музыкальным образом и движением.

К.Сафар-Алиева полагала, что у истинных пианистов, эта связь не должна нарушаться, поскольку движение для них является лишь внешней формой выражения содержания музыкального произведения. Она считала, что нужный технический приём, ученик может найти сам и в соответствии со своим исполнительским замыслом, и что само содержание исполняемой музыки, в конечном счёте, определит и его характер.

²¹ Все основополагающие вопросы, имеющие важное место на начальном этапе профессиональной подготовки пианиста нашли своё отражение в научно-методической работе К.Сафар-Алиевой - «О постановке рук и о значении посадки за инструментом».

Как-то на одном из уроков, занимаясь с учеником над одним из начальных эпизодов Рапсодии Брамса h-moll, Кокеб ханум предостерегая его от зажатости движений, напомнила, что в пианистической игре ни в коем случае не должно присутствовать излишнее физическое напряжение. Она добивалась того, чтобы движения ученика были бы более экономными, целесообразными, с разумным распределением всей мышечной нагрузки. В связи с этим педагог предложила пианисту как можно лучше проконтролировать себя с тем, чтобы, дойдя до понимания необходимого чувства свободы, добиться соответствия своего мышечного состояния и характера исполняемой музыки. А это, по её мнению, даётся далеко не просто, но надо постараться.

Вспоминается эпизод, когда на одном из уроков К.Сафар-Алиева остановила ученицу, которая стучащим звуком исполняла ведущую мелодическую линию в Прелюдии Ф.Шопена e-moll. Вначале, педагог в своём показе за инструментом, глубоким и выразительным звуком «пропела» первую половину этой пьесы, а затем заставила ученицу постараться прочувствовать и сыграть ещё раз первую фразу. Вновь оставшись неудовлетворённой её исполнением (поскольку рояль не звучал), К.Сафар-Алиева, обычно не так часто показывавшая студенту технические приёмы, спокойно и просто обратила внимание пианистки на то, чтобы она лучше ощутила бы свободу руки. Педагог заставила её свободно и мягко положить руки на клавиатуру, почувствовав их глубоко погружающимися в клавиши и далее произнесла: «По-моему, голубчик, рояль здесь не причём. Не нужно излишне напрягаться. Попробуй расслабиться и найти необходимое движение и соответствующее звукоизвлечение... Ты чувствуешь кончики своих пальцев?» При этом К.Сафар-Алиева ещё раз

терпеливо объяснила студентке, что, для того, чтобы добиться глубокого и выразительного звучания и лучше почувствовать рояль (укажем, что Кокеб ханум на отдельных упражнениях за роялем и на плече ученицы показала, какое ощущение должно быть в кончиках пальцев при исполнении этой музыки), необходимо не только освободить руки, но и перевести звук в кончики пальцев, т.е. - перевести упор на пальцы. Между ними и клавишами должен возникнуть творческий, как бы «электрический ток». При этом ученица должна была позаботиться о том, чтобы не цеплять другие соседние клавиши и снять лишние движения, акцентируя слуховую и двигательную перспективу.

Судя по приведённым высказываниям К.Сафар-Алиевой, следует, что в тех случаях, когда она специально обращала внимание на технические приёмы, её советы были в большой степени направлены на то, чтобы помочь пианисту верно и самостоятельно найти то или иное необходимое движение.

Таким образом, с методической точки зрения, крепость кончиков пальцев (по возможности ученика) должна сочетаться с направляющим движением кисти, её гибкостью, свободой руки и общей мягкости и плавности звучания, не теряя при этом звуковой определённости.

Следует подчеркнуть, что показ педагога за роялем имеет огромное значение в работе с учеником над тем или иным произведением. К.Сафар-Алиевой это хорошо удавалось. В целом же, судя по приведённым выше её высказываниям следует, что в тех случаях, когда она специально обращала внимание на технические приёмы, её советы были в большей степени направлены на то, чтобы помочь пианисту самостоятельно найти то или иное необходимое движение.

Так, например, при исполнении учеником Этюда Ф.Шопена соч.10 №5, Ges-dur, К.Сафар-Алиева, заметив технические затруднения в правой руке, посоветовала пианисту изменить положение кисти так, при котором ему станет удобно играть. К тому же, заметив отдельные погрешности в его исполнении, Кокеб ханум предложила ему внимательнее проследить и за активной подвижностью первого (большого) пальца.

Обращая внимание ученика на его «особую» функцию, педагог указала на то, что именно техническая беглость этого пальца обеспечивает необходимую при игре на фортепиано верную исполнительскую ориентацию. К примеру, часто при игре октавных этюдов, К.Сафар-Алиева предлагала пианисту исполнять октавы слегка приподнятой кистью с упором на большой палец. Считая, что ученик обязан должным образом работать над развитием техники первого пальца, как и в целом – уметь следить за свободой и организованностью всей руки, Кокеб ханум умело подбирала и соответствующий художественный репертуар.

В частности, на примере Этюда Ф.Шопена соч.10 № 8, нам неоднократно приходилось сталкиваться с подобного рода замечаниями, касающиеся технологии движения правой руки, лёгкости и подвижности первого пальца. Также вспоминается, как на одном из уроков, добиваясь от нас более совершенного художественно-технического исполнения Этюда Паганини-Листа E-dur, К.Сафар-Алиева порекомендовала обязательно послушать, с каким виртуозным мастерством исполняет эту сложнейшую пьесу выдающийся скрипач Л.Коган, а затем – интерпретацию того же произведения одним из зарубежных пианистов. Как нам стало ясно позднее - это должно было обострить слухо-

вое восприятие поставленной педагогом задачи: чётко «проговаривать» каждую тридцатьвторую ноту, что естественно должно было положительно сказаться на нашей технике.

Ясного и выразительного «выговаривания», пальцевой «дикции» К.Сафар-Алиева добивалась и в полифонической музыке и в первую очередь, в прелюдиях и фугах И.С.Баха. В качестве примера приведём изучавшуюся с нами прелюдию и фугу И.С.Баха *dis-moll* из второго тома «Хорошо темперированного клавира».

Пример № 12

Allegro molto moderato

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 12, and the second system contains measures 13 through 24. The key signature is D minor (two flats). The tempo is marked 'Allegro molto moderato'. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks such as accents, slurs, and a 'cresc.' (crescendo) marking. The first system ends with a fermata, and the second system ends with a '3T2' marking.

«Проговаривание» здесь шестнадцатых, как нам представляется, нужно было для того, чтобы мы получили более чёткое представление о том, с какой ясностью и рельефностью, в конечном счёте, должна быть исполнена эта довольно сложная Прелюдия И.С.Баха. Одновременно нам необходимо было добиться выразительности, певучести и ровности в звучании шестнадцатых. Той же отчётливости и выразительной «дикции» в непрерывном движении шестнадцатых нот, но уже с достижением

иного, характерного упругого звучания, требовала от нас К.Сафар-Алиева при исполнении фуги *es-moll* из Сонаты С.Барбера.

Нередко Кокеб ханум привлекала внимание своих учеников к строению мелодических линий. К примеру, в нижеследующем примере из Этюда № 8 Ф.Шопена соч.10, *F-dur*, надо было осознать, что между последними нотами каждой четвертной доли этого такта и первыми нотами последующих трёх долей в правой руке, необходимо яснее услышать и выразительно сыграть интервалы большой септимы и малой сексты, а одновременно - в левой - малой септимы, чистой октавы, малой сексты:

Пример № 13



Следует также указать, что обычно К.Сафар-Алиева не разрешала учить трудные технические места механически и в слишком медленном темпе (громким, формальным проигрыванием музыкального произведения).

Можно со всей определённоcтью сказать, что подобному способу разучивания Кокеб ханум противопоставляла иной метод, заключавшийся в спокойной, осмысленной игре, при которой все пассажи были бы ясными, доигранными и, по её словам – «пропетыми».

К.Сафар-Алиева была твёрдо убеждена в том, что ученикам полезно играть много этюдов. Из высказываний З.Алиевой следует, что также «обязательным было каждодневное исполнение гамм и арпеджий, показывались специальные «приёмы» исполнения октав, двойных нот и т.д.»²². Однако во всём этом «техническом арсенале» Кокеб ханум требовала от своих воспитанников их мелодичного и выразительного исполнения (умения связывать звуки между собой). Возможно, именно поэтому, К.Сафар-Алиева всё же предпочитала этюды М.Мошковского, А.Аренского, И.Мошелеса, Г.Пахульского этюдам К.Черни, носящим инструктивный характер, где технические пассажи недостаточно мелодичны, хотя и их в определённой степени ценила и считала полезными. Этюды же вышеуказанных авторов, по её мнению, своим характером более приобщают ученика к певучей, «мелодизированной» игре.

Итак, весь процесс художественно-технического обучения в консерватории строился К.Сафар-Алиевой в следующем виде: прежде всего - одновременные и последовательные занятия всеми видами техники на гаммах, арпеджио и виртуозных этюдах, позволяющих осуществлять постоянный слуховой и двигательный контроль, необходимый в ходе этих занятий; одновременное развитие техники при изучении репертуарных произведений (к примеру, таких виртуозных пьес, как «Вечное движение», «Блестящее рондо», а также «Концертштюк» К.Вебера, фортепианных пьес и концертов Ф.Мендельсона), требующих от студентов решения не только технических, но и художественных задач. Названные произведения способствовали выработке

²² В кн.: Т.Сеидова: «Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана». Баку, «Ишыг», 1988, с.63.

необходимых пианистических движений, отточенности и певучести пассажей, большей свободы исполнения, укреплению, в целом, музыкально-технической базы пианиста.

При этом важное значение придавалось самостоятельной домашней работе студентов, их умению заниматься надлежащим образом – добросовестно, вдумчиво и продуктивно.

В сложных произведениях, в первую очередь, сразу же намечались, места каждодневного повторения, наиболее трудных в техническом отношении и необходимых для детального изучения дома.

В домашней работе К.Сафар-Алиева рекомендовала чередовать игру кантиленных эпизодов с быстрыми, технически сложными, что не давало рукам сильно утомляться. Направляя в нужное «русло» внимание студента, проанализировав возникающие во время игры трудности, педагог обычно советовала закрепить найденные приёмы звукоизвлечения и игровые ощущения, что, в конечном итоге, оказывалось плодотворным²³.

Проявляя беспокойство в отношении крепкой подготовленности каждого своего ученика и вместе с тем, понимая загруженность студентов лекциями в консерватории, К.Сафар-Алиева приучала своих воспитанников максимальным образом использовать время домашних занятий, о чём часто напоминала нам следующими словами: «Ни в коем случае за роялем не теряйте время! Надо работать очень добросовестно, с полной отдачей сил. Тогда за три часа работы можно успеть сделать столько, сколько не сделаешь за шесть часов!». Такие наставления

²³ В данном процессе многое происходит подсознательно, в связи с чем это с трудом поддаётся описанию и анализу, адекватно обосновывающему применение того или иного способа звукоизвлечения.

педагога очень стимулировали активность молодого пианиста. В результате напряжённых и плодотворных музыкальных занятий многие студенты К.Сафар-Алиевой овладевали сложными произведениями настолько основательно, что и в техническом плане их игра приобретала прочность и уверенность.

В исполнительско-педагогической практике К.Сафар-Алиевой работа с учениками над технологией всегда соотносилась одновременно с работой и над артикуляцией: владением различными приёмами звукоизвлечения – «legato, non legato, staccato, portamento» и др. При этом она постоянно направляла внимание своего воспитанника на то, что технические навыки пианиста необычайно многообразны и в значительной степени обусловлены настроением исполняемой музыки.

Необходимо отметить, что отношение К.Сафар-Алиевой к проблемам туше во многом определялось влиянием художественно-исполнительских принципов Г.Г.Шароева. Преемственность традиционных навыков, авторитет старших музыкантов «заставлял» К.Сафар-Алиеву следовать их традициям и в то же время, развивать свои музыкально-исполнительские принципы.

В вопросах работы над туше Кокеб ханум была также требовательна и взыскательна. Обычно, уже с самого начала, объясняя учащемуся характер того или другого способа звукоизвлечения, К.Сафар-Алиева направляла его внимание на то, что разнообразные виды туше нужны не только для смягчения прямолинейности звучания. Выбор определённых пианистических приёмов связывался, в первую очередь, с конкретной художественной задачей и определялся многими факторами: пониманием стиля, образного содержания произведения, восприятием музыки и т.п.

Полное овладение вышеназванными основными способами звукоизвлечения К.Сафар-Алиева считала безусловной необходимостью для будущего пианиста. В указаниях в этом вопросе довольно часто приходилось сталкиваться с требованиями педагога не поднимать высоко пальцы при игре на фортепиано, не «шлёпать» ими, а держать их в близком соприкосновении с клавишами, избегая при этом лишних резких движения и толчков.

В вопросе более предпочтительного отношения К.Сафар-Алиевой при исполнении того или иного вида туше в пальцевой технике, как нам представляется, доминировало владение таким сложным видом артикуляции, как исполнение «legato». Обычно Кокеб ханум объясняла и показывала за роялем как следует исполнять «legato» строгое, пассивное, звучное и особенно – «legato» нажатием, когда, к примеру, при игре кантилены, палец должен лежать перед звукоизвлечением на клавише и затем мягко нажимать её. Отпускать клавишу надо было мгновенно и строго - в момент нажатия следующего пальца. При этом К. Сафар-Алиева предупреждала, что при «ленивом» отпускании, клавиши не должны передерживаться, т.к. могут появиться ненужные призвуки, при которых игра станет неясной и расплывчатой. Против такой «неудачной» реализации звукоизвлечения (особенно в медленных и умеренных темпах) она принимала соответствующие меры, старательно и строго исправляя все недочёты в исполнении ученика. При этом, связанный и певучий звук, по мнению Кокеб ханум, должен достигаться естественным движением рук, свободных от плеча и спины до чувствительных кончиков пальцев, экономным регулированием прикосновения к клавишам, требующего веса свободной руки. Таким образом, владение приёмами звукоизвлечения на «legato» К.Сафар-Алиева считала для пианиста основным и решающим.

Пример № 14

Vivace 25

3 1 2 3 1 4 2 3 1 4 1 3 2 4 1 4 2 3

3 1 *mf* 3 2 4 1 3 2 4 1 4 2 3 1 4 1 5 1 5 1 5 1 5 1

26 1 4 1 4 1 4 1 4 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1

dim. 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1

27 1 3 2 1 2 4 2 1 2 1 2 5 4 3 1 2 1 4 2 3 5 4 2 1 2 1 5 4 5 1 3 2

p 1 2 3 4 3 1 3 4 3 1 3 1 2 3 1 3 4 1 3 2 1 2 3 5 5 3 1 2 1 4 2 3

В свете сказанного следует, что выработке в первую очередь, глубокого, певучего звукоизвлечения («legato espressivo») К.Сафар-Алиевой всегда уделялось соответствующее необходимое внимание.

В рациональной работе К.Сафар-Алиевой над техническим развитием пианистов большое место отводилось вопросам аппликатуры. Естественной и удобной расстановке пальцев в её классе всегда уделялось самое серьёзное внимание. Принципы нашего педагога в этом вопросе основывались на убеждении в том, что лучшей является та аппликатура, которая помогает пианисту полнее реализовать свои творческие намерения и при этом способствует удобству движений.

Приучая своих воспитанников относиться к вопросам аппликатуры со всей ответственностью, К.Сафар-Алиева объясняла, что часто хороша не та аппликатура, которая удобна в физическом отношении, а та, что наиболее целесообразна для выявления музыкального образа произведения, которая соответствует художественному смыслу, динамике, ритмике, фразировке, артикуляции исполняемого.

Понимая, что знание аппликатурных приёмов не всегда даётся пианисту - особенно в вопросах подкладывания и перекладывания пальцев, подмены и скольжения, скачков и распределения рук - Кокеб ханум никогда не «дёргала» ученика. Наоборот, уже с самого начала работы над произведением, она старалась помочь ему верно осмыслить те или иные аппликатурные закономерности. В этих случаях, а именно - в поисках удобной и целесообразной расстановки пальцев, К.Сафар-Алиева обычно предлагала ученику не торопиться, а остановиться и подумать над своим выбором.

Следует указать, что в вопросе выбора аппликатуры К.Сафар-Алиева довольно часто выходила за рамки тех пальцевых указаний, которые применялись в учебной практике и исполнительских редакциях, и старалась при этом подходить к ученикам индивидуально: считаясь с особенностями руки каждого из них. В наиболее трудных и ответственных местах педагог советовала применять показанную ею аппликатуру, причём, предлагая её в нескольких вариантах.

Скажем, во второй части Скерцо Второго Концерта для фортепиано g-moll С.Прокофьева Кокеб ханум предложила нам два-три варианта, из которых мы предпочли наиболее удобным следующий:

Обычно, если студент проявлял хорошее «аппликатурное чутьё», К.Сафар-Алиева предоставляла ему самостоятельно решать, какие брать пальцы, не навязывая своих вариантов.

Как-то на одном из уроков при изучении эпизода «Friska», второй венгерской рапсодии Ф.Листа, мы обратились к педагогу с вопросом о том, почему нотные последовательности в репетициях берутся пианистами, в основном, путём пальцевой подмены и нельзя ли, если это будет удобным, исполнить эти репетиции одним и тем же пальцем, скажем - первым? Призадумавшись на минуту, Кокеб ханум затем довольно ясно объяснила, что подобным образом играют, в основном, в двух случаях: когда ноты повторяются очень быстро и сыграть их одним пальцем практически невозможно; и когда повторяющиеся ноты имеют разное значение, разную активность. Продолжая свою мысль, она отметила, что подмену пальцев в медленных репетициях она считает не нужной. По её мнению, это не только бессмысленно, но и вредно.

Согласившись с мнением педагога, мы всё же сыграли приведённый ниже эпизод в удобном для нас аппликатурном варианте: повторяющуюся в правой руке ноту «сiс» второй октавы чередованием не двух пальцев, как указано в нотах (5-1-2-1, 5-1-2-1), а одним первым пальцем без подмены (5-1-1-1, 5-1-1-1). Как чувствовалось тогда при исполнении, движения большого пальца оказались лёгкими и неотяжелили общей звучности на *piano*. Прослушав данный эпизод и оставшись довольной, Кокеб ханум согласилась с предложенным нами вариантом²⁴.

²⁴ Укажем, что во многих случаях Кокеб ханум часто соглашалась с аппликатурными предложениями своих воспитанников.

Пример № 15

poco a poco accelerando e crescendo . .

5 1 1 1 5 1 1 1

p *f* *p* *f*

Следует также указать, что основой хорошей, удобной аппликатуры, К.Сафар-Алиева считала использование всех пяти пальцев с учётом их индивидуальных особенностей. Часто этот приём предлагался ею в некоторых сонатах Д.Скарлатти, где, к примеру, быструю двух или трёхоктавную гамму C-dur можно было сыграть всеми пятью пальцами (почти, как «glissando»). Аналогично этому предлагалось и исполнение следующего такта в эпизоде из третьей части Концерта № 2 С.Прокофьева.

Пример № 16

gliss.

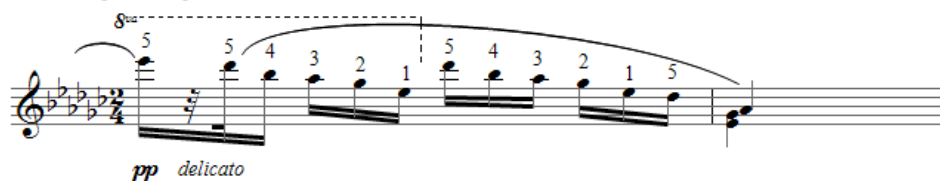
pp

11 9 8

В Этюде Ф.Шопена соч.10 № 5 Ges-dur для достижения той же необходимой лёгкости на чёрных клавишах также предлагалось использовать пятипальцевую аппликатуру:

Пример № 17

[*vivace*]



Большие требования в классе К.Сафар-Алиевой предъявлялись и в вопросах педализации. Кокеб ханум считала, что владение педалью является важнейшей составной частью работы пианиста над звуком и, в целом, неотделимо от всей звуковой палитры. В этой сфере пианистического искусства К.Сафар-Алиева терпеливо воспитывала такое необходимое для исполнителя качество, как «педальное чутьё» пианиста. Она объясняла, что чуткость педализации вытекает из верного понимания музыкального произведения, но для этого ещё нужны соответствующие знания, опыт, тонкий музыкальный слух и интуиция.

В связи с этим, К.Сафар-Алиева также подчёркивала, что без понимания и изучения технологии педализации, трудно обучить ученика хорошо педализировать. Поэтому она могла довольно подробно рассматривать с учеником механизм действия фортепианной педали²⁵ и показывать за роялем возможности

²⁵ В частности, Кокеб ханум объясняла, что демпферы (глушители звука), сведённые в единую систему, движимые лапкой (правой) педали, являются основным механизмом фортепианной педализации. При нажатии лапки демпферов выключаются, в результате чего все струны фортепиано резонируют не только на каждый извлекаемый, на какой-либо струне звук,

различного эффекта звучания при том или ином её использовании на одном звуке или аккорде и др. В целом же, всё это решалось не в отрыве от музыки, а на примере конкретного музыкального произведения в органической связи с его содержанием, стилем и характером.

В работе с учениками К.Сафар-Алиева никогда не ограничивалась применением, скажем, простой педали, способствующей обычно задержанию и усилению звучания, и связанной с определённым музыкальным элементом педализируемого построения.

В работе с учениками К.Сафар-Алиева никогда не ограничивалась применением, скажем, простой педали, способствующей обычно задержанию и усилению звучания, и связанной с определённым музыкальным элементом педализируемого построения.

В своей практической педагогической работе, в зависимости от тех или иных исполнительских задач, ставившихся перед учеником, К.Сафар-Алиева часто рекомендовала такие виды педали, как «связующая», «запаздывающая», «прямая», «синкопированная», «полная» и «неполная» педаль, применение которой помогает сохранить отчётливость и рельефность в исполнении.

В отдельных случаях педагогом рекомендовалось комбинированное употребление правой и левой педали в целях достижения более ослабленного звучания и соответствующей его регистровки. Что касается использования непосредствен-

но и на другие звуки и шумы, происходящие в это время. В связи с этим, пианист должен быть предельно осторожен в своих действиях с педалью при её использовании. К примеру, особенно надо было избегать стука и возникающего при этом шума, при нажатии или смене педали и др.

но левой педали, то в этом случае К.Сафар-Алиева советовала применять её в необходимых моментах, когда, в частности, нужно было придать исполнению довольно отдалённый или «засурдиненный» характер звучания и т.п. Сюда следует отнести и умение пианиста пользоваться более тонкой педализацией - полупедалью, четверть педалью и некоторыми другими педальными эффектами, позволяющими ученику достаточно ясно выявить те или иные гармонические, мелодические, ритмические и темповые закономерности музыкального произведения.

Следует отметить, что при всём том, что К.Сафар-Алиева рассматривала ясность и чистоту гармонии как основное условие правильной педализации (и в первую очередь, при исполнении музыки венских классиков), она не чуждалась указаний, связанных с применением сплошной педали, создающей дисгармонию в звучании, смешивающей в одно целое различные звуки аккордового комплекса, и как бы накладывающей одну гармонию на другую. Но всё это, по её мнению, должно быть тесно связано с творческими намерениями исполнителя.

К примеру, в нижеприведённом эпизоде из Сонаты А.Ба-бирова, в котором, по мнению К.Сафар-Алиевой использование густой и непрерывной педали должно быть рассчитано на яркое, эффектное звучание «martelato» аккордов, она рекомендовала брать сплошную педаль:

Пример № 18

Tempo rubato

The musical score for Example 18 is written for piano and bass. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Tempo rubato'. The piano part starts with a forte dynamic (*ff*) and includes an 'accelerando' marking. The bass part features a 'Red' marking and a 'sempre *f*' marking. The score concludes with an 'Allegro' tempo change.

Следует указать, что Кокеб ханум не любила и не воспринимала в целом сухую беспедальную игру, хотя в отдельных случаях её допускала (скажем, при разучивании технически трудных мест, когда необходимо отчётливее прослушать фактуру произведения, пассажи и др).

К примеру, в той же Сонате А.Бабилова в начальных тактах главной темы К.Сафар-Алиева потребовала от нас уже «сухого» и аскетичного беспедального звучания:

Пример № 19

Allegro

The musical score for Example 19 is written for piano and bass. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The piano part starts with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and includes a piano (*p*) marking. The bass part features a forte dynamic (*f*) and an 'enace' marking. The score concludes with a '(marcato)' marking.

К сожалению, зафиксированные в нотах педальные указания Кокеб ханум (в пройденных с автором данной работы тех или иных музыкальных произведений) не сохранились. Тем не менее, вспоминаются её некоторые высказывания и общие указания, связанные, прежде всего, с тем, что художественная педаль обогащает звучание всего исполняемого на фортепиано: она способствует усилению звука, певучести, плавности перехода одного звука в другой, особенно при исполнении «legato» аккордовых последований; также способствует выявлению гармонических, мелодических, ритмических, темповых элементов с учётом определённых закономерностей музыки.

По мнению К.Сафар-Алиевой, педаль, к примеру, может подчёркивать знак «sf» («sforzando»), создавая при этом эффект большей яркости звука вначале и затем резкого ослабления его в продолжение звучания, а также способствует яркому раскрытию гармонического строения сочинения и имеет немалое значение для связывания музыкальных элементов.

В частности, связующую педаль, считала опытный педагог, лучше всего использовать при исполнении кантилены, особенно в длинных звуках мелодии, которые выгоднее педализировать ближе к концу их звучания, с целью эффекта усиления звука перед переходом его в следующий.

По мнению К.Сафар-Алиевой, связующую педаль можно использовать и в тех случаях, когда «legato» пальцами трудно достижимо, особенно в аккордах, а также тогда, когда необходимо добиться плавного движения внутри музыкальной ткани. Последнее, по её словам, особенно часто бывает, при исполнении полифонических произведений (в частности, Прелюдий и фуг из «Х.Т.К.» И.С.Баха.), где связывание даже одной шест-

надцатой ноты помогает выявлению течения голосов. Кокеб ханум объясняла на уроках, что связывание в подобных случаях лишь пальцами, может вызвать излишнее напряжение в руке, а это сразу же отразится на звучании. При связывании же полифонических элементов педалью, руки значительно освобождаются. Этим самым облегчается возможность исполнения (соответственно подготовленной рукой) следующего музыкального элемента с той или иной полнотой, силой и ровностью звучания во всех голосах.

Что касается применения «полной» и «неполной» педали, то, по мнению К.Сафар-Алиевой, это понятие относится к моменту снятия педали, когда она может быть снята полно или неполно и органично связана с исполнением нотного текста музыкального произведения при непрерывном участии слуха. Вообще, во всех случаях решающим, по её словам, является именно «корректируемый» слух музыканта, устанавливающий (в зависимости от художественных намерений исполнителя), как момент полного очищения в звучании, в результате снятия предыдущей педали, так и возможность нажатия новой. При этом пианисту также необходимо было научиться чувствовать и определять глубину нажатия педали.

Далее, Кокеб ханум объясняла, что, к примеру, синкопированная педаль, противоположная прямой педали, не разделяет, а соединяет музыкальные построения как в мелодическом, гармоническом, так и в ритмическом отношениях и является, по существу, связующей педалью.

Её применение обычно усиливает тяготение к сильной части такта, следующему аккорду или следующему звуку мелодии.

Таким образом, педаль, по словам нашего педагога, может: способствовать, обеспечивать, подчёркивать, выявлять и прояснять многие моменты в фактуре музыкального произведения. Тем самым, К.Сафар-Алиева подчёркивала, что хорошее исполнение учащегося часто значительно проигрывает в своём звучании вследствие небрежной педализации и неумения пользоваться педалью, или в результате «скупости» в её использовании.

Помнится, как некоторые из студентов, иногда не достаточно подготовившись к уроку, прибегали к педали для замазывания своих технических погрешностей. В результате, педагог могла быстро вскрыть недостатки в педализации и способах звукоизвлечения своего воспитанника. В целом же, в работе К. Сафар-Алиевой над педализацией при изучении музыкальных произведений её ученики получали новый стимул на пути к техническому совершенству.

К сожалению, мы не можем пойти дальше указанных положений в принципах художественной педализации К.Сафар-Алиевой, поскольку они труднее всего поддаются «систематике» и анализу. Уложить в нескольких элементарных общих характеристиках всё разнообразие особенностей и колоритов звучания на каком-либо определённом музыкальном материале и при использовании той или иной педализации, не представляется возможным.

Однако, под углом зрения вышеприведённых высказываний К.Сафар-Алиевой, можно понять главное требование нашего педагога в вопросах применения педали: это умение пианиста вслушиваться в исполняемую музыку, а также знание приёмов педализации.

* * *

Итак, в данном разделе настоящей работы мы говорили о том, чему обучала К.Сафар-Алиева и что воспитывала в своих учениках. Сейчас же рассмотрим и другие методы её педагогической работы.

Следует указать, что метод работы профессора К.К.Сафар-Алиевой над изучением музыкального произведения в определённых чертах схож с методикой преподавания её учителя - Г.Г.Шароева, которая довольно подробно рассматривалась в нашей монографии, посвящённой К.Сафар-Алиевой. Прибегая к сравнению этих двух методов необходимо указать, что Кокебханум Сафар-Алиева принадлежала к числу тех музыкантов, в исполнительско-педагогическом творчестве которых преобладало воспитание интеллекта (формирование музыкального разума, изучение закономерностей музыки, логики развития и стилистических особенностей).

В исполнительско-педагогическом творчестве же профессора Г.Г.Шароева, наряду с этим был ещё и силён принцип эмоционального воздействия на обучающего, при котором, в первую очередь, стимулировалась работа художественного воображения пианиста.

В чём же конкретно состоит суть сафаралиевской педагогики и какова её позиция в работе над изучением музыкального произведения и выборе репертуара?

Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что над каждым изучаемым со студентом музыкальным сочинением, Кокебханум работала всегда с большой тщательностью, добросовестностью и с полной отдачей. Во всём, что делала она в классе,

всегда чувствовалась большая заинтересованность и творческая увлечённость.

Характерными и действенными были открытый и пронизательный взгляд К.Сафар-Алиевой, скрывающий в себе тот или иной смысловой оттенок; выразительная мимика лица, уравновешенная, без повышения интонации голоса, сдержанная жестикация, немногословность - всё это положительным образом отражалась на ученике и его творческой работе во время урока.

Необходимым условием на начальном этапе работы, было условие к первому показу в классе овладеть в общих чертах заданным музыкальным произведением. Ученик должен был знать и уметь сыграть его на память, по возможности справляясь и с техническими трудностями. Не прерывая исполнение ученика и нередко считая при этом вслух (заставляя тем самым и самого играющего постоянно считать « про себя»), подпевая или наигрывая, К.Сафар-Алиева часто, уже одним только взглядом, мимикой, жестом помогала пианисту найти нужный темп, ритм и другие черты музыкального образа.

Подобный комплексный метод преподавания часто оказывался полезным и стимулирующим, давая толчок творческому воображению ученика. Этим методом работы Кокеб ханум обычно пользовалась на начальном этапе работы пианиста над музыкальным произведением, стараясь как можно лучше помочь играющему охватить концепцию в целом²⁶ и подвести его к пониманию характера музыки, технических и иных исполнительских задач.

²⁶ Одновременно, в доступной для ученика форме, разъяснялись исторические и стилевые аспекты музыкального произведения, его структурные и жанровые особенности.

Очень часто К.Сафар-Алиева, подвергая исполнение ученика анализу, критике или словесному поощрению могла указать ему, к чему он должен придти в конечном итоге работы над произведением, «заинтриговать» его своими словами, а далее уже он сам, без её подсказки, должен был постараться найти своё исполнительское решение. Тем самым воспитывалась воля учащегося к труду.

Далее, уже на последующем, среднем этапе работы, основательно занимаясь с учеником и помогая ему в раскрытии содержания произведения, К.Сафар-Алиева иногда прибегала и к другому основному методу педагогического воздействия – практическому показу за инструментом, сочетавшемуся со словесными пояснениями.

Исполняя на рояле отдельные эпизоды из изучаемого произведения и стараясь раскрыть свою мысль, Кокеб ханум умело находила верные и меткие слова, при которых стимулировались музыкальное воображение ученика, его самостоятельность и творческий подход к работе.

От качества домашней работы пианиста, с которой он справлялся в меру своих способностей и уровня музыкального развития, зависела, в конечном итоге, направленность занятия в классе.

Руководя работой пианиста самой разной степени одарённости, К.Сафар-Алиева никогда не высказывала своего невнимания или пренебрежения в отношении менее способных учеников. Наоборот, она всегда считалась с возможностями менее подвинутых и менее ярких по таланту учеников, включая их психологические особенности. В своих требованиях к такой категории студентов или учащихся К.Сафар-Алиева старалась

идти на некоторые уступки и компромиссы, ставя перед ними посильные художественные задачи.

Обычно, видя старательность и трудолюбие такого студента, Кокеб ханум всегда могла убедить его в том, что он уже во многом добился ощутимых результатов и ни в коем случае не должен допускать себе мысли о музыкально-исполнительской «неполноценности». Её слова вдохновляли и вносили оптимизм в работу, однако это не означало, что К.Сафар-Алиева «обедняла» задачи, стоящие перед студентом консерватории.

Прекрасно отдавая себе отчёт в том, что студент вуза, особенно в учёбе по специальности, должен мобилизовать все свои силы для выполнения поставленных перед ним задач, Кокеб ханум старалась морально поддержать молодого пианиста, вселить уверенность в его силы - заставить поверить в себя.

Обладая умением взвесить и рассчитать силы каждого своего воспитанника, она чаще всего ставила перед ним задачи посложнее, с тем чтобы ученик смог добиться если неполного, то хотя бы частичного успеха.

Так, постепенно К.Сафар-Алиева вырабатывала в учениках добросовестность, упорство и ответственность в достижении поставленной перед ними цели.

Говоря о практических педагогических установках К.Сафар-Алиевой, З.Алиева, в частности, отмечала: «Кокеб ханум обладала редким и весьма ценным педагогическим даром – умением «заставить» ученика работать с полной отдачей сил, работать, как говорится «на совесть». Причём добивалась она этого не голым административным воздействием, а способностью создавать в классе необыкновенную атмосферу интереса к музыке, творческой приподнятости. В классе Кокеб ханум всегда

царил здоровый дух «соперничества», «конкуренции» между учениками. Каждый старался равняться на лучшего...»²⁷.

Пример № 20

а) С.Барбер. Фуга из Сонаты:

Allegro con spirito
poco f

The image displays a musical score for a fugue by Samuel Barber. It consists of three systems of staves. The first system shows the piano (left) and right hand (right) staves. The piano part features a series of sixteenth-note patterns, while the right hand has a more melodic line. Dynamics include *poco f* and *f*. The second system continues the development, with the piano part showing a *m.d.* (mezzo-dolce) marking. The third system shows further thematic development, with a *p* (piano) dynamic in the right hand and a *f* (forte) dynamic in the piano part. The score is written in a key with three flats and a common time signature.

К.Сафар-Алиева досконально и очень тщательно изучала репертуар своих студентов, что давало возможность использовать в работе различные варианты исполнительской трактовки того или иного сочинения.

27 Алиева З. «Кокеб Кямиль кызы Сафар-Алиева». В кн.: Т.Сеидова. «Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана». Баку, Ишыг, 1988, с.60.

* * *

Далее, К.Сафар-Алиева, выслушав исполненное учеником произведение целиком (от начала до конца) и указав ему на положительные и отрицательные стороны его игры, часто задавала вопросы и высказывала следующие замечания, приблизительно такого рода, как: «Ну, ты доволен, голубчик, своим исполнением? Ты всё до конца прослушал и понял? А я вот - не совсем. Думаю, что ты был невнимателен к басам и потому гармония была непонятна...».

Охватив произведение целиком, при котором большое внимание уделялось неукоснительному выполнению авторских указаний, гармоничности и полифоничности созвучия голосов, далее шла кропотливая работа над деталями исполнения, которая протекала по-разному. Во время занятий Кокеб ханум всегда старалась привлечь внимание ученика не только к самым существенным моментам исполнения, но и к тому или иному элементу музыкальной фактуры произведения или способу исполнения: выразительному приёму артикуляции, темпу, динамическим оттенкам, штрихам, фразировке, приёмам педализации и т.п.

В передаче фактуры К.Сафар-Алиева добивалась ясности и отчётливости каждого голоса. Нередко при этом она предлагала ученику пропеть тот или иной мелодический рисунок, что заметно развивало его полифоническое мышление.

Важное значение придавалось звучанию и характеру каждого голоса в отдельности и в соотношении его с другими голосами, верному распределению двух таких различных планов, как мелодия и аккомпанемент, достижению как в полифонических, так и в любых других произведениях объёмности звучания.

Скажем, в нижеприведённых эпизодах фуги из Сонаты С. Барбера *es-moll* и темы с вариациями П. Чайковского *F-dur* большое внимание уделялось тому, как мы прослушивали полифонические голоса, сохранялись ли при этом самостоятельность и выразительный характер каждого голоса в отдельности; как в многоголосной ткани соотносились звучание мелодии и сопровождения и насколько выразительно и певуче были проинтонированы темы:

Пример № 21

б) П. Чайковский. Тема с вариациями, соч. 19, № 6

Var. I *Listesso tempo*

Крайне важным К.Сафар-Алиева считала умение пианиста «войти» в исполняемое произведение (к примеру, в тех же вариациях П.Чайковского), до того как начнёшь играть, т.е. психологически настроиться.

Если Кокеб ханум замечала, что пианист на уроке начал играть не сосредоточившись на эмоциональном образе сочинения, она обычно, сразу же останавливала его и предлагала немного подождать, сконцентрировать своё внимание на главном, собраться и представить себе первые звуки произведения, а по-

том уже сыграть снова, как это требовалось от ученика. В связи с этим, вспоминаются некоторые высказывания и вопросы нашего педагога, типа, как: «Не набрасывайся с первых же тактов, начни играть спокойно, с «головой»; «представь себе начало пьесы в уме», «ты должен постараться мысленно представить себе темп, характер, туше и, в первую очередь - каким образом ты возьмёшь начальные звуки?», «какой характер этого произведения? Может быть лиричный или драматичный? Не забывай об этом и всегда помни о главном» и т.п.

Полнозвучность прикосновения к инструменту было одним из существенных требований К.Сафар-Алиевой. Выработке глубокого, певучего звукоизвлечения она уделяла серьёзное внимание. Нередко Кокеб ханум показывала, каким именно приёмом можно добиться мягкого, насыщенного звучания (обычно - нажимая рукой на плечо ученика и слегка отодвигая его руку в сторону от корпуса, тем самым, помогая ему ощутить вес свободной руки, при котором пальцы нажимали бы подушечками в клавиатуру до самого дна клавиши).

Так, к примеру, при изучении с нами среднего эпизода - «Moderato» – из пятого номера «Странствия» «Дон-Кихота» К.Караева, К.Сафар-Алиева придавала большое значение достижению здесь полного и насыщенного звучания и в особенности – при подходе к кульминации:

Пример № 22



Весь этот эпизод должен был исполняться с глубоким ощущением его эмоционального содержания, интенсивностью душевного напряжения.

В том же произведении К.Караева - в начальном эпизоде другого номера – «Альдонсы», Кокеб ханум предлагала иное исполнительское решение: так, для достижения лёгкого прозрачного и тихого звучания в предписанной композитором ремарке – «*dolcissimo*» - она советовала применить приём незначительного нажатия на клавиши, при котором не должно было возникнуть мышечное напряжение. При этом она направляла внимание играющего на то, чтобы не допускались бы частые движения, поскольку это губительно повлияет на создание необходимого характера покоя, умиротворённости в таинственном и мечтательно- лирическом образе Альдонсы:

Пример № 23



В следующем эпизоде - в кульминации «Альдонсы», напротив, мощные в своём звучании аккорды должны были быть исполнены уверенно, ярко, как бы устремлёнными «ввысь»; для достижения необходимого звучания этого К.Сафар-Алиева показывала приём плотного прижатия аккордов к клавиатуре:

Пример № 24



Естественно, что все эти замечания на словах являются довольно условными, но сущность рекомендаций К.Сафар-Алиевой была приблизительно такова. Во всяком случае, они, к тому же, способствовали развитию и волевых качеств пианиста, уме-

нию в короткий срок приспособиться к выполнению поставленных задач, быстро сориентироваться и «перестроить» исполнительские выразительные средства.

Останавливаясь на проблеме технического мастерства в классе К.Сафар-Алиевой подчеркнём, что к задаче совершенствования техники своих воспитанников в широком значении этого слова, она подходила с большой ответственностью, твёрдо следуя художественно-исполнительскому принципу - «подчинять технику художественной интерпретации».

Все вопросы практической фортепианной технологии решались ею основательно, в соответствии с убедительным выявлением образного содержания изучаемого произведения и пониманием особенностей его композиторского стиля. Рекомендации К.Сафар-Алиевой, значительно улучшали качество технического мастерства её воспитанников. При этом она с большим терпением выполняла и трудоёмкую «чёрную» работу. Ученики Кокеб ханум неоднократно сталкивались с педантичностью своего педагога, когда она подолгу и без усталости могла добиваться точности требуемого того или иного штриха, паузы, ферматы, артикуляции, исполнения всех авторских ремарок и указаний. В связи с этим вспоминаются уроки, связанные с изучением с нами

Второй части – Скерцо из Второго концерта С.Прокофьева для фортепиано с оркестром g-moll. Работая над чёткостью артикуляции этой сложной в техническом отношении части, К. Сафар-Алиева требовала предельной ровности, отчётливости и синхронности звучания шестнадцатых нот в обеих руках, ясной пальцевой «дикции», выразительного, «произношения» каждого звука в октавном проведении шестнадцатых. Это, естествен-

но, позволило нам добиться ясности и в достижении необходимого «токкатного» характера звучания всей части – напористого и моторного, яркого и искристого.

В целях создания естественного ощущения скерцозности и лёгкости в мелодической линии, достижения свободы и виртуозности в исполнении, К.Сафар-Алиева потребовала от нас большой «предварительной» работы – исполнять поочерёдно партии левой и правой руки вначале в медленном или умеренном темпе (по желанию), а затем довольно в оживлённом темпе («vivo»); причём необходимо было чередовать игру нижеприведённого эпизода в начале - на «forte» и затем - на «piano» (т.е., с последующим его исполнением уже в тихой динамике).

Далее, удовлетворившись выполнением поставленной задачи, Кокеб ханум потребовала от нас исполнения Скерцо в предписанном автором темпе «vivace» с точным выполнением указанной в тексте нюансировки (волнообразного усиления и спада звучности с применением ярко акцентированной динамики в кульминационных подъёмах в мелодической линии).

Для достижения здесь цельности фразировки К.Сафар-Алиева учила связывать отдельные мелодические построения этой части в единое целое, тем самым добиваясь создания непрерывного текучего движения шестнадцатых в октавном проведении в обеих руках. Несмотря на полное отсутствие здесь каких-либо пауз и, тем более - остановок (нередко разобщающих музыкальную мысль), было не так просто достичь выразительного смыслового единства в безостановочном, токкатном движении огромного «мелодического потока» этого «капризного» и «каверзного» (по словам Кокеб ханум) Скерцо, в исполнении которого, конечно же, она добивалась безупречной игры «на одном дыхании».

Пример № 25

31

mf

mf

32

mf

cresc.

f

dim.

Часто К.Сафар-Алиева предоставляла своим воспитанникам большую свободу в исполнительских трактовках (к примеру, в том же Втором концерте С.Прокофьева в остальных трёх частях, и, в частности, в каденции к первой части и др.).

Уделяя скрупулёзное внимание каждому эпизоду и фразе, «тщательно отделявая детали,- пишет З.Алиева - Кокеб ханум всегда помнила о целостности формы произведения, о вложенных в них живых эмоциях, душевных переживаниях автора. И тут «вступало в бой» другое ценное свойство педагогического дара Кокеб ханум, а именно: умение считаться в некоторых случаях с музыкальной интуицией ученика, не «подавлять» его индивидуальности, а напротив, ещё больше её расширить

и поощрять собственную творческую фантазию исполнителя...»²⁸.

Однако, при всём этом от ученика требовался постоянный контроль, уравнивающий интеллектуальное и эмоциональное начала; любое же проявление «отсебятины» встречало решительное несогласие и, более того, протест педагога.

Нередко, оставшись вполне удовлетворённой работой с учеником в классе, К.Сафар-Алиева позволяла более зрелым и талантливым студентам самостоятельно довести разучивание музыкального произведения до возможного совершенства (для чего пианисту отводилось определённое время); менее подвижные ученики «подвергались» проверке педагога регулярно и в установленное по расписанию время (включая и занятия с ассистентом профессора) и часто, при необходимости, вызывались на дом.

Формы работы К.Сафар-Алиевой были различными, методы практических занятий - несложными, но убедительными, и всегда настойчиво продвигающие ученика вперёд к поставленной цели. Кокеб ханум хорошо умела «разбудить» инициативу и музыкальную фантазию играющего. В этом, как и в умении раздвинуть творческие возможности молодого пианиста – заключалась главная сила музыкально-педагогического метода К.Сафар-Алиевой. Она реально представляла себе возможности каждого своего воспитанника и всегда находила соответствующие и необходимые методы для возможно полного охвата ими изучаемого произведения.

28 Алиева З. «Кокеб Кямилъ кызы Сафар-Алиева». В кн.: Т.Сеидова. «Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана». Баку, Ишыг, 1988г., с.63.

Ценность педагогического опыта Кокеб ханум состояла, прежде всего, в том, что к каждому своему воспитаннику она имела индивидуальный подход и в каждом отдельном случае знала, что от него можно требовать на том или ином этапе обучения. Она умела распознать и выявить лучшие качества своих учеников, привить им культуру манеры исполнения, максимально развить их художественный вкус.

Таким образом, творческий, индивидуальный подход к каждому обучавшемуся в своём классе, чуткое понимание своеобразия ученика, умение приспосабливаться к особенностям его природного дарования и художественным склонностям, воспитание творческой самостоятельности - все эти важные стороны педагогического воздействия К.Сафар-Алиевой содействовали всестороннему развитию молодого пианиста, подвели его к достижению намеченной цели.

Проблема же профессионализма решалась К.Сафар-Алиевой в весьма широком принципиальном аспекте. Мы имеем в виду воспитание профессионального отношения к игре на фортепиано, как своей избранной специальности, своей профессии, как к главному делу своей жизни.

Педагогический метод К.Сафар-Алиевой, заключавшийся в развитии, прежде всего, музыкального мышления в комплексе с совершенствованием технических навыков, способствовал в конечном итоге гармоничному формированию её воспитанников как музыкантов-исполнителей. Методами своей работы она заставляла всех своих учеников быть всегда подтянутыми и готовыми не только к уроку, но и главное – к эстрадным выступлениям. Отшлифовке тончайших исполни-

тельских деталей были посвящены и ряд ответственных репетиций предконцертного периода²⁹.

В связи с этим хочется привести слова ассистентки профессора К.Сафар-Алиевой - В.Якубовой, вспоминавшей следующее: «долгими вечерами за закрытой дверью Большого зала консерватории на малоосвещённой сцене происходило, как бы перерождение ученика в артиста... После концерта по горячим следам проводились всесторонние обсуждения, во время которых Кокеб ханум находила время как для доброжелательного совета, похвалы или назидания, так и для шуток»³⁰.

Далее автор пишет: «Ответственное отношение Кокеб ханум к публичным выступлениям своих питомцев не ограничивалось подготовкой программы, уточнением наиболее логичного и художественно-оправданного соотношения и последовательности исполняемых в концерте произведений.

Её всегда волновала манера поведения учащегося на эстраде, его внешний вид. Ведь в каждом юном музыканте ей виделся в первую очередь артист!»³¹.

В.Якубова так же указывает, что «исполнительская практика ставилась Кокеб ханум всегда во главу угла. Значение этого важного компонента в воспитании музыканта, считала Кокеб ханум, трудно переоценить. Именно в силу этого концерты воспитанников её класса, отличающиеся неизменно высоким профессиональным уровнем, проводились систематически.

²⁹ Музыкальные произведения проигрывались пианистом целиком, от начала до конца, и иногда не один раз подряд. Делалось это в целях тренировки его физической и психологической выдержки, а также для охвата исполняемого в целом.

³⁰ Якубова В.Рукопись, с.40.

³¹ Там же.,с.40

Это были многочисленные выступления как сольные, так и с симфоническим оркестром, проходившие в Азербайджанской Государственной филармонии им.М.Магомаева, Большом зале Азербайджанской Государственной консерватории имени Узеира Гаджибекова, Средней Специальной музыкальной школе 10-летке имени Бюль-Бюля, музыкальных училищах городов Баку и Сумгаита. Среди них, пожалуй, стоит особо выделить концерты тематического плана. Так, в мае 1964 года учащиеся и студенты класса профессора К.Сафар-Алиевой исполнили в концерте 48 Прелюдий и фуг И.С.Баха»³².

Репертуар, исполнявшийся в классе Кокеб ханум Сафар-Алиевой также заслуживает рассмотрения.

В связи с этим З.Алиева отмечала следующее: «Репертуарный диапазон изучаемых в классе произведений был весьма широк и разнообразен – от старинной клавесинной музыки до новинок советских и азербайджанских композиторов, которые Кокеб ханум умудрялась каким-то образом находить и часто мы, её ученики, играли ещё неизданные сочинения (в рукописи). Способность Кокеб ханум «отыскивать» «свежие» не заигранные произведения также стимулировала у учеников интерес к занятиям»³³.

Используя в своей исполнительско-педагогической практике всё разнообразие фортепианной литературы, К.Сафар-Алиева всё же особую симпатию питала к музыке И.С.Баха, Л. Бетховена, Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Листа; в музыке русских композиторов-классиков - П.Чайковского, А.Рубинштейна, А.

³² Якубова В.Рукопись, с.40

³³ Алиева З. «Кокеб Кямиль кызы Сафар-Алиева. В кн.: Т.Сеидова. «Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана».Баку, Ишыг, 1988, с.61.

Глазунова, А.Аренского, С.Рахманинова, А.Скрябина, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, азербайджанских композиторов - К.Караева, Ф.Амирова, А.Бабилова и др.

В этом могли неоднократно убедиться слушатели открытых следует также подчеркнуть, что музыкально-исполнительский опыт К.Сафар-Алиевой убедил её в том, что пианист должен обладать необходимой эстетикой поведения за инструментом, а также рядом таких волевых качеств, как самодисциплина, внутренняя и внешняя собранность.

В связи с этим вспоминается, как часто и подолгу Кокебханум отрабатывала во время репетиций в зале, манеру нашего выхода на сцену, включая такие необходимые компоненты, как естественный артистический поклон, поведение во время исполнения и уход с эстрады.

Практические же требования в вопросе исполнительской манеры её воспитанников были взыскательны и сводились в своём содержании к следующему: во время исполнения (будь-то на экзамене или концерте) внешний облик играющего должен был быть естественным, спокойным, не броским, сдержанным и эмоционально взвешенным. (Примечание автора- курсив А.М.) ученических концертов класса профессора К.Сафар-Алиевой, вечеров фортепианной кафедры, где студенты исполняли произведения различных авторов и очень часто являлись при этом «первоисполнителями» произведений композиторов Азербайджана, включая студентов кафедры композиции.

В выборе репертуара (как классического европейского, так и национального), способствующего пропаганде и популяризации азербайджанской фортепианной музыки, прослеживается заметная связь педагогического метода К.Сафар-Алиевой с ре-

пертуарной «политикой» и художественно-исполнительскими принципами её учителя Г.Г.Шароева.

Свидетельством тому являлись не только открытые классные вечера студентов профессора Г.Г.Шароева, включавшие яркую и разнообразную программу, но и личные воспоминания Кокеб ханум, запечатлевшиеся на страницах её статьи «Воспоминания об учителе - Георгия Георгиевиче Шароеве», где она, в частности, отмечала, что «студенты Георгия Георгиевича чаще всего являлись первоисполнителями произведений азербайджанских композиторов...»³⁴.

Эти слова подтверждали в своё время отдельные высказывания и воспоминания других известных учеников старшего поколения класса Г.Г.Шароева, таких музыкантов как Л.Егорова, Э.Ханина, Е.Перевертайло, И.Плям и другие.

Студенты класса К.Сафар-Алиевой всегда демонстрировали прекрасное понимание стилистических особенностей музыки западно-европейских и русских композиторов - Д.Скарлатти, И.Баха, И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, К.Вебера, Ф.Мендельсона, И.Брамса, Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Листа, Н.Римского-Корсакова, А.Рубинштейна, А.Аренского, А.Глазунова, П.Чайковского, С.Рахманинова, А.Скрябина, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, Р.Щедрина и других. При весьма большом разнообразии репертуарных планов учеников К.Сафар-Алиевой прослеживается и их довольно чёткая направленность. На всех стадиях обучения особое внимание наряду с музыкой вышеуказанных композиторов уделялось творениям И.С.Баха, В.А.Моцарта и Л.В.Бетховена.

³⁴ Учёные записки вузов, № 1, 1978 г., серия XIII, с.21.

Фортепианные произведения этих композиторов справедливо рассматривались Кокеб ханум, как неоценимый материал в учебно-исполнительском процессе и непременно включались в программы её многочисленных учеников. Следует подчеркнуть, что отношение к музыке этих выдающихся мастеров являлись для К.Сафар-Алиевой и своеобразным критерием исполнительской зрелости пианиста.

Повседневное общение с музыкой И.С.Баха доставляло Кокеб ханум большую радость работы над его произведениями со своими воспитанниками. В классе опытного педагога постоянно звучали такие произведения И.С.Баха, как прелюдии и фуги из «Х.Т.К.», партиты, французские и английские сюиты, «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», органнeе сочинения великого композитора в транскрипции Листа, Таузига, Бузони, Итальянский концерт и концерты для фортепиано с оркестром.

Рассматривая педагогический метод К.Сафар-Алиевой в работе с учениками над соответствующим репертуаром (и в данном случае – полифонической музыкой Баха), отметим, что по справедливому её суждению, эта величественная музыка способствует развитию у пианиста полифонического слуха и глубокого мышления, выразительного интонирования, приобретению основательных навыков технологии многоголосной игры, при которой важная роль отводится аппликатуре, способствующей выявлению полифонического рисунка и точности звукоизвлечения.

Часто, сидя за вторым роялем, изучая с пианистом то или иное произведение И.С.Баха, Кокеб ханум играла поочерёдно голоса, помогая ученику осознать ясность и выразительность самостоятельных голосов. Что касается исполнения темы и про-

тивосложения в фугах композитора, то здесь она была против формального их подчёркивания.

На начальном этапе работы Кокеб ханум обычно рекомендовала учить музыку И.С.Баха без педали, но при этом необходимо было стремиться к достижению певучести каждого голоса. Аппликатура произведения была всегда тщательно выверена и продумана так же, как и всё остальное, касающееся вопросов темпа, артикуляции, нюансировки и филировки звука.

При исполнении музыки И.С.Баха К.Сафар-Алиева обычно была сторонником более сдержанных темпов. Даже в самых подвижных прелюдиях и фугах, несмотря на их виртуозно-инструментальный характер, Кокеб ханум стремилась к достижению строгости, рельефности и выразительности исполнения, соответствия между темпом и характером исполняемого произведения. Таким образом, в этом отношении, прививая необходимый художественный вкус своим воспитанникам, естественно развивалось и необходимое чувство меры. Вне полифонической музыки Кокеб ханум не мыслила себе ни общего развития музыканта-исполнителя, ни его технической и музыкальной грамотности.

В классе К.Сафар-Алиевой помимо большого количества сонат венских классиков - разучивались багатели, рондо, вариации и концерты этих композиторов. Что касается характера их исполнения, то, к примеру, при исполнении музыкальных произведений - В.А.Моцарта, Кокеб ханум добивалась от ученика лёгкости, прозрачности и выразительности в звучании мелодических линий, тонкости и разнообразия нюансировки, выработывала соответствующий «вкус» и чувство моцартовской интонации, стремилась к достижению синтеза напевности и

моторности, ритмической активности и устойчивости. Звукоизвлечение должно было быть мягким, ясным, а не «жёстким», исключая резкий, стучащий звук. С этих позиций Кокеб ханум подходила к проблеме туше – преобладанию «legato» и «non legato» над «staccato», и к довольно раздельному и равномерному звуку.

Скорее всего, на первый план выдвигалось достижение учеником возможно мягкого «non legato», расчленённого и как бы чуть продлённого. В связи с этим Кокеб ханум, в частности, объясняла, что у В.Моцарта длинная легатная линия в отличие от короткой артикуляционной (охватывающая не более трёх нот), не требует отчленения от следующей за ней ноты. Если Моцарт не обозначал артикуляции, значит, имелось в виду исполнение «non legato». Почти все певучие моцартовские темы требуют, по её мнению, легатного исполнения, а виртуозные пассажи - чаще всего играют «non legato» или «staccato», опирающегося на быстроту пальцевого удара. При этом К.Сафар-Алиева указывала о необходимости достижения светлой окраски звучания, поскольку слишком резкая игра создаёт впечатление грубости, а это не соответствует духу моцартовской музыки. Призывая ученика сохранить при исполнении музыки В.Моцарта чувство меры и ощущение той тонкой «границы» между «слишком много» и «слишком мало», Кокеб ханум при случае могла напомнить известные слова о том, что моцартовская музыка - это «пробный камень для хорошего вкуса».

Конечно, постичь сущность музыки В.Моцарта без проникновения в его звуковой идеал было далеко не просто. И, тем не менее, многим из учеников К.Сафар-Алиевой, в конечном итоге, удавалось по-настоящему достичь того счастливого соче-

тания прозрачности, ясности рисунка и тембрового разнообразия в замечательной моцартовской музыке.

В произведениях Л.Бетховена, К.Сафар-Алиева требовала от играющего выработки соответствующих и надлежащих темпов. Если ученик недостаточно верно чувствовал и невыразительно передавал движение бетховенской музыки в развитии. Сидя за вторым роялем и начиная подыгрывать ему в унисон, Кокеб ханум, с одной стороны, стремилась выправить ритмические недочёты, с другой – заставляла ученика лучше почувствовать, как он мыслит и ощущает динамику музыки в «сквозном» развитии.

В произведениях западно-европейских композиторов-романтиков Кокеб ханум добивалась достижения учеником конкретности музыкального образа, проникновенности и выразительности, лиричности и драматизма. В классе звучали пьесы Ф.Мендельсона, в том числе - его «Песни без слов» и «Рондо-каприччиозо»; Р.Шумана - «Детские сцены». «Пёстрые листки», «Новеллетты», «Фантастические пьесы», «Крейслериана», Фантазия C-dur, Концерт a-moll; Ф.Листа – концерты, рапсодии, этюды; И.Брамса – рапсодии и интермеццо; Ф.Шопена - концерты, этюды, ноктюрны, прелюдии, вальсы, мазурки и многое другое.

Из произведений русских композиторов в классе часто звучали концерты Н.Римского-Корсакова, А.Рубинштейна, С.Глазунова, А.Аренского, М.Балакирева, концерт для фортепиано с оркестром № 1 П.И.Чайковского, концерты, Этюды-картины и прелюдии С.В.Рахманинова, сонаты, прелюдии и этюды А.Н.Скрябина, сонаты А.Я.Мяковского, Н.Метнера и А.Н.Александрова. Среди русских композиторов XX-го столетия предпочтение от-

давалось концертам, сонатам, миниатюрам С.Прокофьева; прелюдиям и фугам, концертам Д.Шостаковича; полифоническим произведениям Р.Щедрина.

Особенно важная роль отводилась сочинениям азербайджанских композиторов. В исполнении учащихся и студентов класса К.Сафар-Алиевой часто звучали прелюдии, «Царско-сельская статуя» и Сонатина К.Караева, произведения Ф.Амирова, Дж.Гаджиева, А.Меликова, А.Бабирова и др.

Часто репетируя с пианистами в зале консерватории или филармонии, Кокеб ханум нередко «усаживала» рядом своих учеников для проверки и корректировки звучности исполнения на сцене с тем, чтобы те могли послушать со стороны своего товарища. Надо сказать, что в целом, она ценила особенно тех музыкантов-исполнителей, кто любит и умеет выступать на эстраде.

Уроки в классе К.Сафар-Алиевой шли с прочно устоявшейся аккуратностью. Отмена занятий без уважительной на то причины не признавалась. Немногословная, но всегда душевная в общении с учениками, Кокеб ханум очень скоро устанавливала с ними дружеские, тёплые взаимоотношения, которые никогда не ограничивались рамками классных занятий. Сближение с профессором не снижало их чувства почтения, любви и уважения к своему наставнику.

* * *

«Школа» К.К.Сафар-Алиевой - жизнеспособна. Это означает, что ученики её унаследовали те художественно-исполнительские принципы, которые оказались особенно ценными в её работе.

В связи с этим следует вывод: развитие и достижения «школы» профессора К.К.Сафар-Алиевой связаны с продолжением традиций преемственности поколений и неотделимы от неё.

В результате, сафаралиевскую школу пианизма, как и национальную школу в целом, характеризуют приобретённые индивидуальные черты, такие как: ярко эмоциональный тонус исполнения и большой артистический масштаб, гибкость, содержательность и виртуозность. Едва ли не главным фактором в эволюции школы К.Сафар-Алиевой стало разнообразное фортепианное творчество азербайджанских композиторов.

Характерные же черты «школы» К.Сафар-Алиевой состоят в высоком профессиональном отношении к музыкальному тексту, в бережном внимании к технической оснащённости и музыкальному развитию, целенаправленной работе над звуком и верностью фразировки, вдумчивом художественном исполнении.

В этом – ценность и сила воздействия музыкально-педагогического искусства профессора К.К.Сафар-Алиевой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги осмысления и анализа музыкально-исполнительской педагогики и методики преподавания К.К.Сафар-Алиевой, можно сделать соответствующие выводы, подтверждающие самостоятельность данного творческого процесса в Азербайджане.

Народная артистка Азербайджана, заслуженный деятель искусств Республики, профессор К.К.Сафар-Алиева вошла в историю, как одна из основоположников национальной фортепианной школы, а её творческая деятельность стала неопровержимым фактом, одним из важнейших и мощных факторов в формировании отечественного музыкального исполнительства, приобретением для национальной музыкальной культуры.

Благодаря успешной музыкально-просветительской и педагогической деятельности К.К.Сафар-Алиевой, национальная музыкально-исполнительская культура стала крепким социально-организующим и духовно-преобразующим инструментом азербайджанского общества, выразителем его идейных устремлений, а нынешние музыканты-исполнители и педагоги обрели «наследственные права» на владение накопленным опытом предшествующих лет.

Пианист-педагог, К.Сафар-Алиева оригинально трактовала процесс обучения профессиональному фортепианному искусству, к изучению каждого музыкального произведения она подходила с позиций, которые выдвигают новые требования

и необходимость осмысления современных исполнительских приёмов, выражающихся в нижеследующем:

- а) действенном анализе произведения;
- б) в изложении музыкального содержания через образно-эмоциональное и исполнительское (игровое) осмысление;
- в) в исполнительском изображении характера данного музыкального образа;
- г) в комплексном единстве в исполнении темпа, ритма, динамики, тембра, нюансировки и др. в контексте этого образа.

Необходимо также подчеркнуть и важные моменты в педагогике К.Сафар-Алиевой, отличающиеся принципиальным единством взглядов и подходом к работе и заключающиеся в следующем:

- а) в высочайшей требовательности и педагогическом мастерстве;
- б) в успешной организации и интенсивности процесса занятий;
- в) в умении найти необходимые оптимальные формы и способы работы с
 - верным, продуманным распределением рабочего времени;
- г) в умении вовлечь студентов в творческий процесс специализации и во все сферы деятельности, что приводило к заметному развитию учеников;
- д) в умении воспитать музыкальное мышление учащихся, их интеллект и индивидуальность, способность обрести опыт и собственными силами решать многие исполнительские задачи;
- е) в воспитании навыков самостоятельных занятий, как основы всей будущей деятельности ученика и залога, необхо-

димого для развития творческой личности и расцвета индивидуальности.

Можно также перечислить и те некоторые обязательные признаки, в основе которых лежит нечто «сафаралиевское»: светлое восприятие действительности и жизнеутверждение; естественность и высшая простота, искренность и гармоничность; это, в конечном счёте - «созвучность» всего строя мыслей и чувств нашей эпохи.

Всё указанное выше, оказалось возможным благодаря довольно свободной форме педагогической работы К.К.Сафар-Алиевой, в основе которой лежала система, заключающаяся в неразрывности комплекса идей, методов работы, а также её прогрессивное мировоззрение, просветительские идеи и подлинный демократизм.

Отметим отличительные черты её характера, такие, как настойчивость, энергичность, заинтересованность в конечном результате, благотворно влияющие на её педагогическую деятельность.

Влияние личности К.К.Сафар-Алиевой и её педагогического мастерства было всесторонним. Оно формировало не только сознание, мировоззрение и вкусы учеников, но и помогало, в конечном счёте, ощутить себя достойными членами и ответственными гражданами нашего общества.

Потому о творческой и педагогической деятельности К.Сафар-Алиевой можно говорить, как о воплощающей внутренне согласованное гармоническое и художественное, общечеловеческое и оптимистическое, чувственное мировосприятие действительности, которому характерно и удивительное благородство.

Бесспорно, искусство и «педагогика в искусстве» должны обладать известной «биологической способностью» в продолжении рода. Результатом самоотверженного труда, педагогической деятельности профессора

К.К.Сафар-Алиевой, явилось создание собственной «школы», а в числе её лучших учеников разных поколений необходимо назвать имена Народной артистки Азербайджана - Тамиллы Махмудовой, Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, профессора - Зары Джафаровой, Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, профессора - Симузар Кулиевой, доцента Института Искусств Азербайджана Гюляр Алиеву, Лауреата I Закавказского конкурса музыкантов-исполнителей - Светлану Корш-Алиеву, доцентов – Догюш Саламзаде, Марьям Алиеву, Эльмиру Топчибашеву, Гюляр Рзаеву, Диляру Керимову, старших преподавателей - Сару Мусабекову, Валиду Ягубову, Лалу Топчибашеву, Гюльдану Эфендиеву, Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, доцента Азада Алиева, дипломанта V Закавказского конкурса музыкантов-исполнителей, кандидата искусствоведения, профессор Адилю Маилову, пианистов - Светлану Кулиеву, Умбюль Кулиеву и многих других талантливых воспитанников, вошедших в ту художественную среду, с которой их связывало и связывает музыкально-исполнительское искусство.

Создание «школы» К.К.Сафар-Алиевой является целостным явлением, способным к саморазвитию и совершенству. Её музыкально-общественная деятельность, музыкальное просветительство и фортепианное образование в Азербайджане, помогало формированию и утверждению национальной исполнительской школы, открыло новое искусство, новый стиль со своими идейными концепциями.

К.К.Сафар-Алиева по праву принадлежит к личностям новаторского склада, бережно сохраняющих верность высоким музыкальным традициям прошлого, и одновременно смело идущих в будущее, умевших также критически осмысливать глубинные процессы зарождающегося исполнительского искусства.

Народная артистка Азербайджана, профессор К.К.Сафар-Алиева по праву относится к одним из видных людей своего времени. Её самоотверженная деятельность, начавшаяся в 20-30-е годы прошлого столетия – ответственный для музыкальной истории республики период качественных перемен в музыкальном образовании и духовной жизни, а творческие достижения Кокеб ханум и огромный вклад в национальное музыкальное просвещение и педагогику имеют большое общественное значение.

Способствовавшая утверждению высоко-этической сущности профессионального музыкального искусства в Азербайджане, широкая разносторонняя деятельность первой профессиональной азербайджанской пианистки, получившей в советское время, высшее музыкальное образование, по существу заложило и прочные эстетические основы для развития и процветания национальной фортепианной школы, определило собой высшую точку в достижениях музыкально-исполнительской культуры Азербайджана.

Педагогическая деятельность профессора К.К.Сафар-Алиевой является весомой и живой частью национальной музыкальной педагогики, впитавшей в себя все ценности прошлого и настоящего, находящей пути в будущее, и как значительное явление достойное самого глубокого изучения.

Список использованной литературы:

(на азербайджанском языке)

1. Azərbaycan arxivi. № 2-3 (25-26). Red. Ə.Ə. Paşayev. Bakı, 1985, 292s.
2. Əliyeva F.Ş. Musiqi tariximizin səhifələri. Bakı, Adiloğlu, 2003, 320s.
3. Abasquliyev O.H. Fortepiano metodikasından mühazirə kursu. Bakı, "TS", 2001, 84s.
4. Bədəlbəyli F.Ş. Məqalələr. Materiallar. (Tərtibçi T.Ə. Seyidov, A.M. Hüseynova), Bakı, Qapp-poliqraf, 1991, 182s.
5. Üzeyir Hacıbəyov Ensiklopediyası. Elmi red. N.S. İbrahimov. Bakı, Azərbaycan Nəşriyyatı, 1996, 304 s.
6. Əfəndiyeva İ.M. Axtarış yollarının bəhzəsi. Bakı, "Zərdəbi LTD" MMC, 2014, 524 s.
7. Mailova A.H. Musiqi tariximizin öyrənilməmiş səhifələri- Köykəb Kəmilbəy qızı Səfər-Əliyeva. Bakı, "Musiqi Dünyası" !-2/19, 2004, ss.137-140.

На русском языке:

1. Алиева З. Кокеб Кямилъ кызы Сафар-Алиева. В кн.: Т. Сеидов «Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана». Баку, «Ишыг», 1988 г, сс.57-67.
2. Алиева З. Тамилла Зиядовна Махмудова. В кн.: Т. Сеидова «Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана». Баку, «Ишыг», 1988 г, сс.138-150.
3. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. Киев, 1974 г., 161 с.

4.Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. М., «Музыка», 1974 г., 335 с.

5.Восприятие музыки. Редактор-составитель Максимов В. В сб. статей. М., «Музыка», 1980 г., 256 с.

6.Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. Л., «Музыка», 1979 г., 206 с.

7.Корто А. О фортепианном искусстве. М., «Музыка», 1965 г., 422 с.

8.Маилова А.Г. Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К.Сафар-Алиевой. Баку, Адильогы 2003 г., 465 с.

9.Маилова А.Г. Творческая и педагогическая деятельность Г.Г.Шароева (научно-методические рекомендации по истории фортепианного исполнительства). Баку, «Илай», 2008 г., 20 с.

10.Маилова А.Г. Сафар-Алиева К.К.- основатель среднего специального музыкальнообразования в Азербайджане (методические рекомендации по изучению истории музыкального образования и исполнительства в Азербайджане).Баку, «Илай», 2008 г.43 с.

11.Маилова А.Г. Музыкально-исполнительский анализ «9 вариаций» для фортепиано Эртогрола Джавида, посвящённые Узеиру Гаджибейли. Учебное пособие. Баку, “Elm və təhsil”, 2016 г.,123 с.

12.Сафар-Алиева К.К.Музыкальное образование в Азербайджане. В сб.: «Азербайджанская музыка». М., 1961г., 277с.

13.Сафар-Алиева К.К. Воспоминания об учителе – Георгие Георгиевиче Шароеве. Баку. Учёные записки Вузов. № 1, 1978 г., серия XIII.

14.Сеидов Т.А. Видные деятели фортепианной культуры

Азербайджана. Баку, «Ишыг», 1988 г., 172 с.

15. Сеидов Т.А. Азербайджанская советская фортепианная музыка. Баку, «Язычы», 1980 г., 145 с.

9. Сеидов Т.А. К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки (фортепианная соната и сонатины азербайджанских композиторов) ч.1. (Методические разработки). Баку, 1985 г., 47 с.

10. Саюткин Ю.С. Зарубежная деятельность представителей азербайджанской фортепианной школы. Баку, Мутарджим, 2016 г., 181 с.

На английском языке:

1. James Francis Great Pianist on piano playing. Dover Publications, INC Mineola, New York, 1999, s.418.

2. Thomson Course Technological PTR (Professional. Trade. Reference). Maran illustrated piano Boston, 1999, M.A.02210. s.298

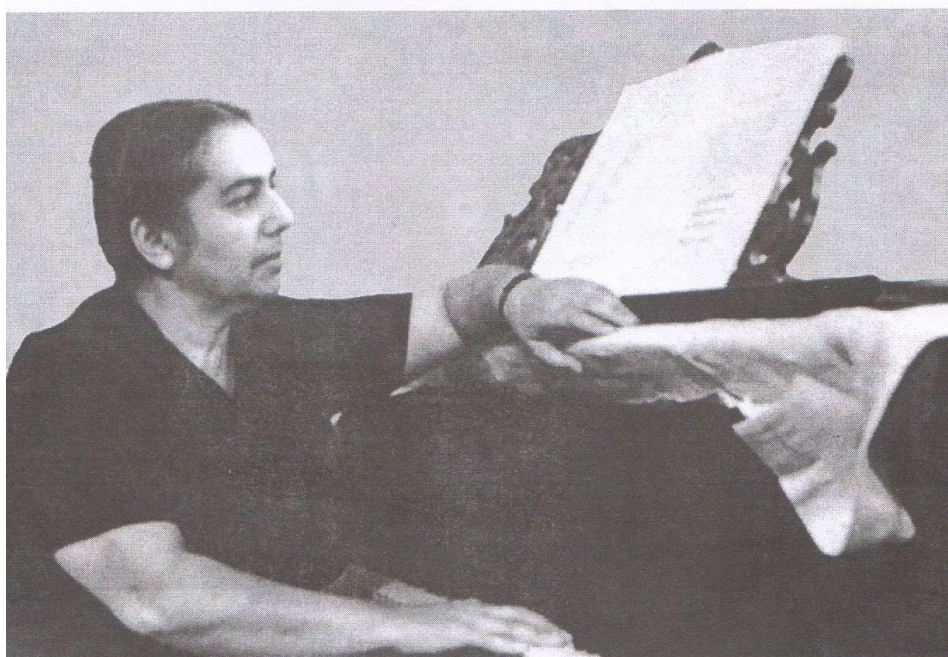
С О Д Е Р Ж А Н И Е

От редактора	3
От автора	6
Введение	11
Раздел 1. Интерпретация и исполнительство в методике преподавания К.К.Сафар-Алиевой.....	19
Раздел 2. Прочтение и освоение авторского текста в методике К.К. Сафар-Алиевой.....	34
Заключение	119
Список использованной литературы.....	124





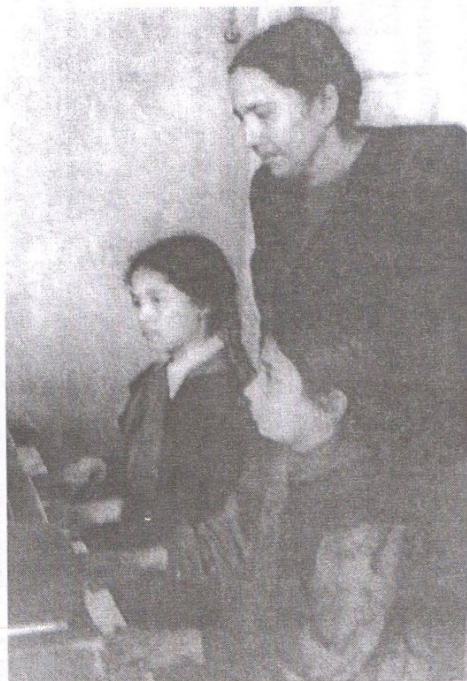
**Сафар-Алиева с заслуженным деятелем искусств
Аз.ССР, профессором В.Д.Аншелевичем**



Т.Махмудова, дирижор Л.Гинзбург и К.Сафар-Алиева



Кокеб-ханым с группой учащихся



**Кокеб-ханым со своими
ученицами**



**МАИЛОВА АДИЛЯ
ГУСЕЙНАГА КЫЗЫ –
родилась в городе Баку.**

В 1969 году с отличием окончила Среднюю Специальную музыкальную школу им. Бюль-Бюля в классе А.А.Калантар. В 1974 году, будучи стипендиантом имени Узеира Гаджибекова, с отличием окончила Азербайджанскую Государственную консерваторию по классу специального фортепиано Народной артистки Азербайджана, профессора К.К.Сафар-Алиевой. В том же году была оставлена ректором Азгосконсерватории, Народным артистом Азербайджана и СССР, профессором С.И.Гаджибековым на штатную работу в качестве концертмейстера. В 1977 году была удостоена звания почётного дипломанта V Закавказского конкурса музыкантов-исполнителей в г.Тбилиси. В 1981 году с отличием и экстерном окончила аспирантуру Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерватории им.Н.А.Римского-Корсакова в классе фортепиано профессора Л.Б.Уманской и профессора С.М.Хентовой (по истории и теории фортепианного искусства и педагогики). С 1981 года начала педагогическую деятельность в Азгосконсерватории имени Узеира Гаджибекова на кафедре «Общего фортепиано», совмещая её с работой на кафедре специального фортепиано. В 1985 году была удостоена звания дипломанта VII Закавказского конкурса музыкантов-исполнителей (в качестве концертмейстера), посвящённого 100-летию со дня рождения Узеира Гаджибекова, состоявшемся в городе Баку. В 2005 году защитила диссертацию на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по теме: «Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К.Сафар-Алиевой». В том же 2005 году получила должность доцента кафедры «Общего фортепиано». В 2017 году была выдвинута руководством БМА имени У.Гаджибеyli на должность профессора. Адилья Маилова внесла свой достаточно весомый вклад в развитие азербайджанского фортепианного искусства и, прежде всего, в области пропаганды азербайджанской музыкальной исполнительской культуры как в Азербайджане, так и за его пределами. В течение долгих лет, ведя активную концертную деятельность, А.Маилова успешно выступала с сольными и камерными концертами в дуэте с Заслуженным деятелем искусств Азербайджана, профессором Р.З.Адигезаловым (скрипка, вокал). Адилья Маилова успешно занимается научно-исследовательской деятельностью. Является автором фундаментальной монографии, посвящённой памяти Народной артистки Азербайджана, профессору К.К.Сафар-Алиевой, трёх учебных пособий, ряда методических работ и научных статей. В течение ряда лет – с 1997 по 2012 годы, проработав на контрактной основе за рубежом, Адилья Маилова успешно представляла азербайджанскую фортепианную школу в Арабской Республике Египет в городе Каире. За 37 лет педагогической деятельности в Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибеyli А.Г.Маилова подготовила свыше 200 специалистов высшей квалификации.