

Zakir Əsədov
Tofiq Quliyev adına 12 saylı
11 illik musiqi məktəbinin müəllimi
AZ 1000, Bakı Yusif İbrahimli 6
E-mail: m.nigar1977@gmail.com

S.BAXIN KLAVİR MUSIQISININ İNTERPRETASIYA PROBLEMLƏRİ

Xülasə: Məqalədə İ.S.Baxın klavir əsərlərinin interpretasiya problemlərinə baxılır. Müəllif görkəmli tədqiqatçıların İ.S.Baxın klavir əsərləri haqda yazılarına istinad edərək ifaçının müəllif mətninə münasibətini, ornamental qeydləri, temporitm, artikulyasiya, dinamika və s. təhlil edir. İfaçı yaradıcı təxəyyülün inkişafına söykənərəkredaktor qeydlərindəki konservatizmi aradan qaldırmaqla fraza və motivi öz artikulyasiyası ilə ifa etməyə qadirdir. Bu pianoçunun interpretator fantaziyalarının inkişafına və yeni ifadə vasitələrinin tapılmasına zəmin yaradır.

Açar sözlər: İ.S.Bax,klavir musiqisi, müəllif mətni, interpretasiya problemi.

Musiqi tarixinə daxil olan zəngin bəstəkar yaradıcılığı dövründən və cəryanından asılı olmayaraq zamanın müxtəlif mərhələlərində musiqişünasların tədqiqat obyektinə olmaqla hərtərəfli şəkildə araşdırılıb, öyrənilmişdir. Heç şübhəsiz musiqi tarixində və elmində dahi İ.S.Baxın yaradıcılığı qədər araşdırılıb öyrənilməsinə cəhd göstərilən ikinci bəstəkar yaradıcılığı mövcud deyil. Görkəmli musiqişünas Mixail Druskin 1982-ci ildə nəşr etdiridiyi Baxın həyat və yaradıcılığında bəhs etdiyi monoqrafiyasında qeyd edir ki, XIX əsrin birinci yarısında Bax haqda yazılan işlərin sayı otuz yeddiyə çatırdısa, həmin əsrin ikinci yarısında artıq yüz altmış üç yazı mövcud idi. XX əsrin ilk on illiyində isə bu mövzuda nəşr olunmuş yazıların sayı üç yüzə yaxın idi [1

]. Druskinin qeyd etdiyi yazıların hər biri bizim üçün əl çatan olmasa da bizə məlum olan, Baxın yaradıcılığında bəhs edilən çoxsaylı ədəbiyyat nümunələrində Baxın həyat və yaradıcılığı ətrafında ən müxtəlif mövzulara, onun musiqi dilinin semantikasına, simvolikasına, bədii təhlillərinə, eləcə də forma və struktur təhlillərinə, ifaçılıqprinsiplərinə dair zəngin fikirlərə və izahlara rast gəlirik. Əlbəttə indiki zamanda, iki yüz yetmiş ilə yaxın müddətdən sonra və bu qədər ədəbiyyat külliyatının üzərindən Baxın yaradıcılığı haqda yeni və orijinal fikir söyləmək olduqca çətindir. Lakin qeyd etmək

lazımdır ki, bu qədər tədqiqat və təhlillərə, müxtəlif istiqamətli fikir mülahizələrinə baxmayaraq Baxın yaradıcılığının interpretasiyası bir çox məqamlarda mübahisəli mövzu olaraq qalır.

Heç şübhəsiz ki, ən çox mübahisə doğuran mövzulardan biri də bəstəkarın zəngin instrumental yaradıcılığında xüsusi əhəmiyyət kəsb edən klavir musiqisinin interpretasiya prinsipləridir. Əminliklə söyləmək olar ki, Baxın klavir musiqisində baxşunasların nöqtəyi-nəzərindən alət, artikulyasiya, dinamika, ornamentika, temp və s. problemlər bəstəkarın yaradıcılığının ilk tədqiqatçısı olan Nikolaus Forkeldən başlayaraq iki yüz iyirmi ilə yaxındır ki, hələ də birmənalı olaraq həllini tapmayıb. Baxmayaraq ki, bir çox görkəmli baxşunasların bu istiqamətdə irəli sürdükləri məntiqli müddəalar vardır.

Biz tarixə nəzər saldıığımızda görürük ki, Baxın klavir musiqisinin interpretasiyasına dair fikirlər daim iki cəbhədə haçalanmışdır. Burada ilkin olaraq əsas mübahisə predmetlərindən biri Baxın klavir əsərlərinin hansı alətdə ifa olunması istiqamətindədir. Qeyd etdiyimiz cəbhəyə daxil olanların bir qismi Baxın klavir musiqisinin bir mənalı olaraq yalnız barokko dövrünə aid alətlərdə ifa olunmasının tərəfdarı olan autentistlərdir, digər qismi isə nisbətən rəşional fikrə malik olan ifaçı və musiqişünaslardır ki, onların fikirincə barokko dövrünün alətləri bəstəkarın klavir musiqisini bütün incəlikliyi ilə səsləndirmək gücündə deyil və buna qadir yeganə alət məhz fortepianodur.

İlk baxışdan barokko musiqisinin həmin dövrün alətlərində ifa olunmasına və ya müasir alətlərdə ifa olunmasına dair mübahisələr artıq köhnəlmiş, tarixin yaddaşına köçmüş mövzu kimi görünə bilər. Lakin müasir zəmanəmizdə də autentik ifaçılıq tendensiyası geniş miqyasda davam etməkdədir və bu axına daxil olan kifayət qədər görkəmli və ciddi musiqiçilərin adlarını sadalamaq olar. Bu böyük musiqiçilərin əsas məqsədi bir qayda olaraq barokko musiqisinin və xüsusilə də Baxın yaradıcılığının autentikliyi qorumaqdır. Təbii ki, incəsənət qarşısında ən böyük öhdəlik onun tarixiliyini və orijinallığını qorumaqdır. Lakin həтта rəşm əsəri belə bərpa olunduğunda o autentikliyi itirir və bərpaçı rəşsamın interpretasiyasına çevrilmiş olur. Belə olan halda səs və zaman sənəti olan musiqinin autentikliyi qoruması və interpretasiyaya uğramaması mümkünsüzdür.

Bir çox baxşunasların və nəzəriyyəçilərin baxışlarında interpretasiya anlayışı ifa anlayışı ilə sinonimləşir ki, bu tamamilə doğrudur. Lakin birləşmiş olan bu iki anlayış baxşunasların nəzərincə onun əsərlərinin olduğu kimi ifa olunması, əsərin nəzərdə tutulduğu alətdə ifa olunması deməkdir və yalnız bu halda Baxın əsərlərinin həqiqi daxili məziyyətləri açıla bilər. Belədə Baxın musiqisinin daxili məziyyətlərinin açılmasını yalnız alətə bağlamaq doğrudurmu? Hansı ki, bəstəkarın klavir əsərlərinin ifasında alət problemindən də öndə duran ornamentika, artikulyasiya, dinamika və s. digər problemlər var ki, burada da fikir ayrılıqları mövcuddur.

Baxın ilk bioqraflarından və yaradıcılığının tədqiqatçılarından olan Filipp Şpittaiddia edirdisə Bax klavir əsərlərini bəstələyərkən gələcəyin ideal alətini nəzərdə tuturdvə bu alət məhz fortepianodur, öz növbəsində digər baxşunas Albert Şveytser bu fikiri şübhə altına qoyaraq yazır: «O, (Bax- Z.Ə) mexanikanın mükəmməliyini entuziazmla salamlayardı, lakin səsin keyfiyyətindən o qədər də məmnun olmazdı» [2, 254]. Şpittanın fikri haqda düşünməyi boş məşğuliyyət hesab edən digər baxşunas Ervin Bodki yazırdı: «Hər kim klavikordun səsi ilə tanışdırsa güman ki, bu alətlə fortepiano arasındakı fərqi kəpənəklə yarası arasındakı fərq qədər olduğu ilə

razılařar. Klavesinle

fortepianonun əlaqəsinə gəldikdə isə biz vicdanla etiraf etməliyik ki, belə bir şey ümumiyyətlə mövcud deyil» [3, 90]. Bodkiyə görə Baxın klavir əsərlərinin səslənməsində vacib məsələ düzgün alət seçimidir, çünki əsərin daxili məzmununun açılmasında məhz alətin yaratdığı atmosfer önəmli rol oynayır. O zaman sual yaranır ki, bəs nə üçün Bax ərsəyə gətirdiyi şedervlərin üzərində əsərin hansı alət üçün nəzərdə tutulduğunu qeydetmirdi? Məlumdur ki, o dövrdə əksər bəstəkarlar yazılan əsərin hansı alət üçün nəzərdə tutulduğunu qeyd etmirdilər və bir çox musiqişünaslara görə burada iki amil əsas götürülürdü ki, əvvəla o dövr üçün belə bir qeydin aparılması vacib sayılmırdı və əksər bəstəkarlar əsərin hansı alətdə səslənməsini əhəmiyyətli saymırdılar, digər amil isə ondan ibarətdir ki, ifaçılar texniki təhlil nəticəsində əsərin hansı alət üçün nəzərdə tutulduğunu müəyyən edə bilirdilər və bu səbəbdən də xüsusi qeydə ehtiyac qalmırdı.

Lakin məsələnin digər tərəfi ondan ibarətdir ki, baxşünasların ilkin mənbə kimi müraciət etdikləri Baxın əsərlərinin əlyazmalarının böyük əksəriyyəti bəstəkarın yaxın ətrafında olan şəxslərin orijinal nüsxələrdən köçürdüləri surətlərdir. Həmin dövrdə musiqi əsərlərinin surətinin köçürülməsi bir növ ənənəvi xarakter almışdır və bəstəkarlar tərəfindən yaradılan musiqi əsərləri bu şəkildə yayılırdı ki, Bax üçün də bu adi hal idi. Bax yaradıcılığında mənbəşünaslıq üzrə dərin tədqiqatlar aparın və son zamanların bu istiqamətdə nəşr olunan dəyərli kitablarından olan «İ.S.Baxın Əlyazmaları- Yaradıcılığın sirlərinə açarlar» adlı fundamental tədqiqat işinin müəllifi Tatyana Şabalina yazır: «Keyli uzun zaman kəsiyində- bütövlükdə XVIII əsrdə və XIX əsrin birinci yarısında Baxın əsərlərinin surətinin köçürülməsi olduqca aktiv proses olmuşdur və bunun sayəsində indi bizim üçün qalan yaradıcılığın manuskriptlərinin zəngin yığımina sahibik. Lakin müxtəlif surət köçürdülər tərəfindən meydana gələn Baxın əsərlərinin əlyazmalarına sözsüz ki, differensial yanaşma lazımdır. Müəllif qeydlərinin səhihliyi, əsərin mətninin dəqiq köçürülməsi, onun autentik başlığı, ifaçılıq qeydləri və digər xüsusiyyətləri, bəstəkarın avtoqrafında olanlar, böyük ölçüdə surət köçürdülərinin şəxsiyyətindən, onun köçürmə işinin üslubundan, şəxsi meyllərindən və sair səbəblərdən asılıdır» [4, 24].

Baxın klavir əsərlərinin hansı alət üçün nəzərdə tutulduğuna gəldikdə isə Bodki o dövrdə əsərin hansı alət üçün nəzərdə tutulduğunu məhz ifaçıların rahatlıqla müəyyən edə bilməsi səbəbindən not mətnlərinin üzərində bəstəkarların aləti qeyd etmədiyini yazır və ısrarla vurğulayır ki, Bax gözlə görünməyən şəkildə təcrübəli ifaçılara ismarıcını yollayırdı və birmənalı olaraq Bax üçün alət seçimi əhəmiyyət kəsb edirdi. Öz yazılarında Baxın klavir əsərlərinə yalnız klavesin və klavikordun ifa prinsipləri aspektindən yanaşan Bodki hər vəchlə sübut etməyə çalışır ki, fortepiano Baxın klavir yaradıcılığının ifası üçün düşünüldüyü qədər yararlı alət deyil. Öz növbəsində Şveytserdə bir qədər mühafizəkar mövqe tutaraq barokko dövrünün alətlərinin müdafiəsinə qalxır. Lakin bütünsöylənirlərdən sonra o anlama gəlməlidirmi ki, Baxın klavir yaradıcılığında hər bir əsər mütləq nəzərdə tutulduğu alətdə ifa olunmalıdır? Məsələn «Yaxşı Temperasiyalı Klavir»ə dair nə qədər təhlillər aparılsa da bir çox prelüd və fuqanın məhz hansı alət üçün nəzərdə tutulduğunu qətiləşdirən heç bir sübut yoxdur (Bax dövrünün klavikordlarının diapazonunu aşan, II cildə daxil olan Cis-dur, As-dur fuqalarını, H-dur prelüdü, eləcə də a-moll, h-moll, A-dur fuqalarını və həmçinin həmin cilddən gis-moll prelüd və fuqasını istisna etməklə, hansı ki, bəstəkar yalnız bu əsərdə «forte» və «piano»dan istifadə edir ki, bu əsərlər yalnız klavesinə işarədir). Bundan əlavə böyük bəstəkarın kosmik musiqisinin daxili məziyyətlərinin açılmasını yalnız

alətə bağlamaqla bu əsərlərin yeknəsək olduğuna işarə vurmuş olarıq. Daha bir maraqlı məqam ondan ibarətdir ki, Bax özü başqa

bəstəkarların müxtəlif alətlər üçün nəzərdə tutulan əsərlərini tamamilə fərqli alətlərdə ifa olunması üçün transkripsiya edirdi. Buna misal olaraq Antonio Vivaldinin iki violın üçün konsertinin orqan üçün işlənməsini, Allesandro Marsellonun qoboy üçün d-moll konsertindən ikinci hissənin klavir üçün transkripsiyasını və s. əsərləri göstərmək olar. Digər tərəfdən isə güman ki, bir bəstəkar kimi Baxı alətdən çox yaratdığı misilsiz musiqi nümunələrinin arxitektonikası, harmonik planı, kontrapunkt özəllikləri, meoldik axını və onun inkişaf qanunauyğunluqları və sair detallar daha çox maraqlandırmış olardı.

Baxın klavir əsərlərinin interpretasiyasında alət problemindən də öndə duran ornamentika və artikulyasiya problemləri mövcuddur. Təsadüfi deyildir ki, Şveytser monoqrafiyasında «Baxın klavir əsərlərinin ifası» yazısına məhz ornamentika problemindən başlayır və zamanında bəstəkarın özünün Vilhelm Fridman üçün yazdığı

«Klavir kitabçası»ndakı izahlı ornamental fiqurasiyalar cədvəlini təqdim edir ki, bu bir neçə fiqurasiyalardan ibarət izahlar bizə bütövlükdə ornamentika problemini həll etməyə imkan vermir. Bunu yaxşı dərk edən Şveytser bir qədər geniş məlumat vermək üçün K.F.E.Baxın «Klavir ifasında həqiqi incəsənət haqda təcrübə» (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen) adlı kitabına istinad edir ki, K.F.E.Bax bu kitabında mövcud olan hər bir ornamental fiqurasiya üzərində dayanaraq detallı şəkildə izahlar verir [5].

Əlbəttə söhbət barokko musiqisindən gedirsə onu ornamentikasız təsəvvürə gətirmək mümkün deyil. Lakin Baxın avtoqrafında xələfləri olan Yohann Frobergərdən, Ditrix Bukstexudedən və digərlərindən fərqli olaraq ornamentika geniş yer almır. Şveytser yazır ki, «Bax həqiqətəndə melizmləri öz musiqisindən qovur. Demək olar ki,

«Yaxşı Temperasiyalı Klavir»də onlar ümumiyyətlə mövcud deyil və «İtaliyan konserti» kimi təmtərahlı əsərlərində də çox deyil. Vokal musiqisində isə demək olar ki, tamamilə bundan imtina edir. Şübhəsiz onun musiqisi müasirlərinə sanki çılpaq görünərdi. O, yalnız qalant üslublu əsərlərində, məsələn süitalarında bol bəzəklər verir» [2, 254]. Burada məsələ onda deyil ki, Baxın musiqi dili onun müasirlərinin musiqi dilindən fərqli idi və öz daxili zənginliyinə görə ornamental bəzəklərə ehtiyacı yox idi və ya bəstəkar improvizasiyalı tendensiyalara uymurdu. Əlbəttə heç şübhəsiz Baxın dövründə ornamental fiqurasiyaların hansı məqamda və necə ifa olunmasını əksər ifaçılar çox gözəl bilirdi. Bu səbəbdəndə bəstəkarın not mətnini əlavə işarələrlə yükləməsinə ehtiyac qalmırdı. Lakin Baxın yaradıcılığında ornamentika prinsipi ziddiyyətli xarakter daşıyır. Öz tədqiqatlarında Bodki yazır: «O, bir tərəfdən çoxlu sayda mütləq bəzəkləri qeyd etmir, necə ki, kadensiyada trelləri- vacibdir onları ifaçı əlavə etsin; bəzəkləri bütövlükdə və yan-yana yalnız frazanın birinci keçidində qeyd etməklə yenidən keçidində onları ifaçının ixtiyarına buraxır (məsələn F-dur Simfoniyası). Digər tərəfdən isə əsassız şəkildə bəzəkləri kifayət qədər çox qeyd edir, özü də əsas notlarla. Görünür musiqiçi həmkarlarının interpretasiya tərzinə etibar etmədiyindən»[3, 139-140].

Təbii ki, bizim geriye, keçmişə dönməyimiz və barokko musiqini o dövrün prizmasından görməyimiz və ifa etməyimiz mümkün deyil və öz interpretasiyamızda yalnız keçmişə müasir dövrə gətirmək imkanına malikik. Bununla belə istənilən halda biz bütün həqiqətlərdən olduqca uzaqdayıq. Hələ 1753-cü ildə qələmə aldığı kitabının altmış səhifəsini ornamentika problemlərinə həsr edən K.F.E. Bax yazırdı: «Fransızlar

öz bəzəklərinin qeydlərində dəqiqləşdirlər. Lakin biz bədbəxtlikdən onların musiqisindən və onların klavir ifasının yaxşı manerasından o qədər uzaqlaşmışıq ki, bununla bərabər bəzəklərin dəqiq göstərilməsindən də yayınmışıq və belədə sonuncu, əvvəllər yaxşı məlum olanlar hazırda klavir ifaçılarına naməlum qalır»[5,56].

Baxın klavir yaradıcılığının interpretasiyasında ornamentika problemindən heç də az mübahisə doğurmayan və bəlkə də ən dərin mövzu artikulyasiya problemi. Öz yazılarında bütün müəlliflər bir qayda olaraq qeyd edir ki, Baxın yaradıcılığında artikulyasiya mövzusunda hər kəs biri-birinə ziddir və tədqiqatlarının nəticəsində özü də digərlərinə zidd müəllifə çevirilmiş olur. Əksər ədəbiyyat nümunələrindən alınan nəticələrdən məlum olur ki, Şveytser, Bodki, Keller kimi dünya miqyasında tanınmış baxşınaslar, eləcə də redaktorlar subyektiv görüşlərini «məhz belə olmalıdır» lozunquq altında Bax musiqisinin interpretasiyasında obyektiv prinsiplər kimi təqdim edir.

Şveytser:

Keller:



Mucellini:



Buzoni:



Bu zaman sual yaranır ki, təqdim olunanlarda fərq nədədir və ya dəyişən nədir? Əlbəttə ki, böyük ölçüdə heç bir şey və bütün hallarda bizim qarşımızdakı Baxın fenomenal təxəyyülünün məhsulu olan fuqanın mövzusunun not mətnidir və hər dəfəsində səsləndiyində isə dinlədiyimiz eyni musiqidir, baxmayaraq ki, göstərilən nümunələrdə fərqli artikulyasiya planı təqdim olunur. Bunu analoji olaraq teatr və ya aktyor sənəti ilə müqayisə edə bilərik. Deyək ki, ayrı-ayrı aktyorlar eyni rolunu oynayırlar və hər bir aktyor sözləri fərqli tələffüz edir, intonasiya baxımından uyğunlaşmırlar və biri digərinə nisbətən rolu daha pafoslu oynayır. Hansı ki, hər iki aktyor eyni ssenari üzrə eyni mətndən eyni sözləri söyləyir və hər biri öz növbəsində olduqca uğurlu çıxış edir. O zaman burada dəyişən nədir? Dəyişən yalnız arxa plandakı dekorasiya və rekvizitlər ola bilər.

Problem onda deyil ki, biz həqiqəti harada axtarmalıyıq, hansı ki, bu mümkün deyil və hər kəsin ayrılıqda özünün həqiqətləri var. Problem ondadır ki, «məhz belə olmalıdır» dediyində heç bir müəllif heç bir zaman nəzərə almır ki, istənilən motivin və ya frazanın artikulyasiyasının arxasında canlı ifaçı durur və nəzərə alınmır ki, kağız üzərindəki qeydlər qrafikadır, canlı ifa isə tamamilə fərqli fenomendir hansı ki, o hissləri kağız üzərindən almaq və ya ora köçürmək mümkün deyil.

Heç şübhəsiz musiqi ifası hər şeydən əvvəl akustik prosesdir. Buna görə dinamika planında olduğu kimi artikulyasiya prosesində də mütləq akustik şərait nəzərə alınmalıdır. Necə ki, orqan üçün nəzərdə tutulan bir çox əsərlərdə musiqi materialının

«legato» ifa olunmasını tələb etdiyi halda alətin yerləşdiyi məkanın akustik şəraitinə uyğun artikulyasiya seçilir. Adətən olduqca geniş məkanlarda rezonans və ya exo səbəbindən orqan səslənən zaman küy yaranır. Belə olan halda ifaçı nə qərar verir? Əlbəttə ki, «legato» altında ifa olunması qeyd olunan əsərləri bir qayda olaraq səslərin biri-birinə qarışmaması və aydın eşidilməsi üçün «portamento» və ya «non legato» ifa edir ki, bu qaçılmazdır. Öz növbəsində «Orqan və klavir musiqisi haqda» adlı

kitabında

bu mövzuya toxunan görkəmli sovet orqan ifaçısı və musiqişünası İsay Braudo qeyd edir ki, «hətta hər bir orqan və hər bir məkan xüsusi bərabərlik əmsalı tələb edir»[6 , 89.]. Göründüyü kimi artikulyasiya prosesi özlüyündə nisbi xarakter daşıyır və not mətnində qeyd olunan artikulyasiya işarələrinin icrası akustik şəraitdən də asılı olur. Bu məqam eynilə klavir musiqisinin interpretasiyasında da qeyd olunduğu kimidir. Necə ki, artikulyasiya ifa vasitələri toplusu olaraq icrası ifaçının hərəkət imkanlarından və düşüncə tərzindən asılıdır. Nəzərə alınmalıdır ki, orqan musiqisində olduğu kimi klavir musiqisinin interpretasiyasında da artikulyasiya prosesi zamanı akustik şərait, o cümlədən də ifaçının qarşısında duran alət faktoru var. Bu o anlama gəlir ki, not mətnindəki artikulyasiya işarələrinin icrası sadalanan məqamlardan sonrakı prosedurdur.

Tamamilə arzu olunan olmadımı ki, ümumiyyətlə ifaçı bütün vəziyyətlərə uyğun və ya heç bir vəziyyətdən asılı olmayaraq bir motivi və ya frazanı müxtəlif artikulyasiya variantlarında interpretasiya etsin? Əgər ifaçının yaradıcılıq təxəyyülü buna imkan verirsə əlbəttə bu arzu olunandı və həm də konservatizmdən və doqmalardan uzaq olaraq yeni ifadə vasitələri axtarmaq istənilən ifaçının interpretasiya fantaziyalarının zənginləşməsində önəmli rol oynayır. Bu həm də musiqiyə xidmətdir hansı ki, belə olan halda mövcud əsərlər daim yeni ifaçılıq aspektindən təqdim olunur və eyni zamanda da aktuallığını qorumuş olur. Ümumiyyətlə interpretasiya deyildiyində mətndəki səsyüksəkliklərini bildirən not işarələrinin metroritm etibarlı ilə riyazi ideala yaxın səsləndirilməsindən savayı hər hansı bir parametr haqda «məhz belə olmalıdır» fikriniirəli sürmək yanlışlıq olardı. Çünki artıq mövcud olanın haqqında fikir bildirməyin özü dəbir interpretasiyadır və onun düsturu yoxdur ki, mütləq olsun və həm də musiqi incəsənətdir, harada ki, sərhədlər mövcud deyil.

Ədəbiyyat:

1. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М., Музыка, 1982. 383 с.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: «КЛАССИКА-XXI 2011, 816 с.
3. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. М., Музыка, 1989. 388 с.
4. Шабалина Т.В. Рукописи И.С.Баха: Ключи к тайнам творчества. М., Logos, 1999. 440с.
5. Бах К.Ф.Е. Опыт истинного искусства клавирной игры. М.: EARLYMUSIC, 2005. 169с.
6. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. М-Л.: Музыка, 1976, 150 с.

Закир Асадов

Проблема интерпретации клавирной музыки И.С.Баха

Резюме

В статье рассматривается проблема интерпретации клавирной музыки И.С.Баха. Автор опираясь на труды известных исследователей клавирного творчества И.С.Баха, анализирует отношение исполнителя к авторскому тексту, указаниям орнаментики, темпоритма, артикуляции, динамики и т.д. Опираясь на развитое творческое воображение исполнитель, способен преодолеть консерватизм редакторских указаний, и выразить (исполнить) фразу или мотив в собственной

артикуляции. Это будет способствовать развитию интерпретаторской фантазии пианиста и поиску новых выразительных средств.

Ключевые слова: И.С.Бах, клавирная музыка, авторский текст, проблема интерпретации.

Zakir

Asadov The problem of interpreting the clavier music by Bach Summary

The article deals with the problem of interpreting clavier music by Bach. The author, relying on the works of well-known researchers of clavier creation by Bach, analyzes the attitude of the performer to the author's text, instructions of ornamentation, tempo rhythm, articulation, dynamics, etc. Based on the developed creative imagination, the performer is able to overcome the conservatism of editorial instructions and express a phrase or motive in his own articulation. This will contribute to the development of the pianist's interpretative fantasy and the search for new means of expression.

Keywords: J.S.Bach, clavier music, author's text, the problem of interpretation.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 27.09.2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:

08.10.2018 Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:

11.10.2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: dosent Ellada

Hüseynova ADMİU-nun Elmi Şurasının 22 dekabr 2018-ci il, 04 sayılı qərarı ilə çap olunur