

ТЕХНИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ НУРИЛЛЫ ЗАКИРОВА

Миршоҳидзода Г.М.

Email: Mirshohidzoda17164@scientifictext.ru

*Миршоҳидзода Гулрух Миршоҳид кизи - базовый докторант (PhD),
Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Республика Узбекистан*

Аннотация: статья посвящена анализу фортепианных сонат узбекского композитора Нуриллы Закирова в аспекте технико-стилистических новаций. Автор статьи концентрирует научное внимание на особенностях инструментальной драматургии, качественном обновлении музыкального языка, применении современных техник композиции.

Ключевые слова: фортепианная соната, технико-стилистические новации, музыкальный язык, композитор, алеаторика, сонорика, фактура.

TECHNICAL AND STYLISTIC FEATURES IN THE PIANO SONATAS OF NURILLA ZAKIROV Mirshohidzoda G.M.

*Mirshohidzoda Gulruh Mirshohid kizi - Basic Doctorant (PhD),
STATE CONSERVATORY OF UZBEKISTAN, TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

Abstract: the article is devoted to the analysis of the piano sonatas of the Uzbek composer Nurilla Zakirov in the aspect of technical and stylistic innovations. The author of the article concentrates scientific attention on the features of instrumental drama, qualitative renewal, musical language, the use of modern composition techniques.

Keywords: piano sonata, technical and stylistic innovations, musical language, composer, aleatorics, sonorics, texture.

УДК 078

Современное композиторское творчество Узбекистана характеризуется интересными стилистическими направлениями, переосмыслениями классических сонат приобретающих качественно новую значимость. В этом процессе особо показательны пять фортепианных сонат Нуриллы Закирова. В произведениях композитора предпринята ранняя попытка внедрения композиционных новаций в сольной инструментальной музыке Узбекистана.

Н. Закиров (1942) с детства играл на чанге и осваивал фортепиано [1]. Сонаты открывают новые пути синтеза национальных и европейских традиций. В узбекской фортепианной музыке жанр сонаты по сей день занимает весьма скромное место по сравнению с программными циклами или миниатюрами. В 1970-1980-е годы начался активный процесс обращения композиторов к новациям во многих жанрах фортепианной музыки.

Н. Закиров обращаясь к сонатам полагал, что в этом жанре можно многопланово раскрыть синтез национальной почвенности, с современными новационными приёмами. Проявление последовательно интереса Закирова к жанру фортепианной сонаты, обусловлено прежде всего стремлением композитора открыть новые возможности использования национальных традиций и их переосмысления в соответствии с современными эстетическими требованиями. Его всегда интересовал поиск новых выразительных средств и в других жанрах, но поскольку соната являлась экспериментальным жанром для композиторов всех эпох и стилей, то именно этот жанр привлек его своей широкой возможностью соединить разнообразные элементы, способствующими обновлению жанра, его жизнеспособности в XX и в последующем столетиях.

С инновационной позиции в области жанра сонаты находился принцип понимания как экспериментального жанра. Само слово соната от Sonare (звучать) – уже наталкивала композитора, прежде всего, на поиск звуковых возможностей инструмента, для которого создавалась это соната. Фортепиано предоставляла композитору безграничные возможности, развитие данного жанра и в этом отношении каждая из его пяти сонат Н. Закирова, включает в себе интересные находки. Он один из первых композиторов, который использовал темброво-акустические возможности фортепиано для реализации новых звуковых решений.

Показательна его Вторая соната – отмеченная резким поворотом новой трактовки стереотипов европейских классических структур. Сочинение хотя представляет 3-х частный цикл, внутренне цикл не следует традициям европейской классической фортепианной сонаты. Произведение исключительно инновационно, ибо в ней всё связано активным поиском новых приёмов, трактовки композиции, музыкального языка, структуры и внутреннего обновления интенсивных инновационных аспектов.

Первая часть необычна своей фактурой, изложением материала, напоминающими инвенционный, этюдный тип. Здесь обнаруживается влияние известного опуса П. Хиндемита “Ludus tonalis”, причём не фуг, а интерлюдий. Можно подчеркнуть национальный характер мелодического рисунка, с необычным ладовым

сопряжением, идущим от макомных интонаций. Сам принцип развития тематизма в 1-ой части очень динамичен и приводит постепенно к очень чёткому появлению нового типа. В этой сонате композитор продолжает принципы, которые использовал в первой сонате, но здесь они даны на более художественном уровне на совершенно новом материале.

Во второй части сонаты композитор использует зонный принцип развития идущий от классической узбекской музыкой. Он заключается в том, что повторяется на ступенях этой «лестницы» к ауджу (кульминация), где один и тот же материал трансформируется за счёт обновления импровизационными реалиями. Соната динамична по развитию и по интонационному языку. Именно вторая часть представляет собой свободную импровизацию, лирико-философское размышление, присущее медленным частям макомных циклов.

Финал – динамичное Allegro с трёхтактовым вступлением спокойным неторопливым изложением, отделенным фермой, представляющим собой речитатив или эпиграф к этой финальной части. Тема имеет фактурный фон и из-за фактурного фона рельефно выкрывается индивидуализированная интонация. Можно сказать что здесь два этапа вступления, один медленный а второй в быстром темпе. Обобщая наблюдение Сонату можно утверждать, что соната действительно представляет пример смелых показательных новаций.

Третья соната – двухчастная, что обусловлено стремлением композитора привнести в неё черты свободной фантазии. Природа фантазии подсказала автору необычное решение построения первой части, которая развивается по принципу непредсказуемых поворотов муз. развития. Такой принцип можно назвать эвристическим. Особенно широко использовали такие принципы эвристики композиторы романтики, которые особое внимание уделяли такому жанру, как фантазия, и предпочитали эти жанры, не используя сонаты.

Сама первая часть отличается глубокой цельностью материала, единством монодической и тематической линий, которая обогащается и обволакивается темброво-колористическими фактурными видами изложения. В этом можно сказать и влияние традиции узбекского национального инструментализма и в частности макомного ансамблевого музицирования. В сонате композитор предстаёт новатором, открывателем новых возможностей в узб. фортепианной сонате, при этом он не ищет какие-то новые средства, а опирается на наиболее интересные жанры фортепианной музыки которые сложились XIX-XX вв.

Так, в частности, в первой части Третьей сонаты композитор использует различные типы изложения музыкального материала, т.е. он резко сменяет переходы из одного типа фактуры в другой. Например из аккордового типа в фигурационную и в этом его новаторский принцип, т.е. резкая смена. С другой стороны он использует здесь принцип соединения различных видов фактуры образующих очень сложных сочитаний фигурационно-импровизационных и речитативно-декламационных линии развития. Так. здесь можно говорить о полилинейности, полифактурности и о полимелодии а также о полимонодии. Монодическая начало оно является основным стержнем которое объединяет все обе части сонаты и особенно ярко проявляется он в первой части, где композитор даёт соединение монодических линий с фигурационными формами движения создающих определённый фон.

Эти приёмы позволяют Закирову достиг разнообразие тембровых красок и обновленного звучания единого материала которое получают развития в первой части. Сама первая часть отличается удивительной глубокой цельностью материала, единством тематической и монодической линий которая обогащается и обволакивается темброво-колористическими фактурными видами изложения. В этом можно сказать и влияние традиции узбекского национального инструментализма и в частности макомного ансамблевого музицирования, в котором голоса могут передаваться от одного инструмента к другому в то время как другие участники ансамбля создают тембровый фактурный колористический фон. В отличие от первой части, во второй Закиров включает элементы аллеаторики, и токкатную стихию движения приводящих к контрасту.

В четвертой сонате – обнаруживаются звуковые открытия композитора. Образный мир сонаты сложен, потому что он включает в себя реалии человеческой души, её внутренние переживания, терзание и это ощущение от личностного общения автора с природой и с космосом.

Индивидуализация создаётся с первых же тактов полифонического взаимодействия двух линий. Интересный выбор структуры произведения представляет собой крупную одночастность, включающую 8 разделов [2, 211]. Эти разделы подчёркивают образный мир глубокое содержание этой сонаты как символ вечности. Это как бы голоса и внутреннего душевного движения композитора а с другой стороны голоса природы которые связаны с глубинными истоками. В сонате нет обычных тематических элементов а используется сонорные принципы аллеаторической композиции. Сама аллеаторика здесь даётся как сонорика, звуковых фонах, звуковых движениях и все эти звуковые движения они построены по принципу фазовости, так как мы видим здесь 8 фаз развития, в которых появляется как бы новый тип фактуры, вырастающий из предыдущей, но на новом уровне.

Обобщая аналитическое наблюдение над фортепианными сонатами Н. Закирова, необходимо отметить, что в них происходит интенсивный процесс технико-стилистических новаций, обогащающих современную фортепианную сонату качественно новыми реалиями.

1. *Головянц Т.* Нурилла Закиров. Т., 2010.
2. История узбекской советской музыки. Том III, 1968-1984.