

Кенуль НАСИРОВА

ЗАГАДКА «ПЕРЕВОДА В МУЗЫКЕ»: ПО СЛЕДАМ НАУЧНОЙ ИДЕИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Этот год был ознаменован 135-летием Узеира Гаджибейли – классика азербайджанской культуры, гениально одаренного художника мирового масштаба. Творчество композитора, создавшего самобытный стиль, обусловленного типологией художественного мышления, национальным своеобразием и эпохой, представляет собой уникальный феномен. Все аспекты его мышления – от художественных образов до элементов стиля и сочинений разных жанров, находятся в неразрывном единстве и гибком взаимодействии.

Феноменальная одаренность, широта мышления У.Гаджибейли проявились не только в новизне и совершенстве сочинений, но и в не меньшей степени заявили о себе зная в его научном наследии. Создатель целостной ладовой концепции азербайджанской народной музыки, он несколько десятилетий размышлял над многими проблемами музыкального искусства. Параллельно с эволюцией композиторского творчества шел процесс формирования и развития научно-теоретических воззрений У.Гаджибейли. Об этом неоднократно писала в своих исследованиях академик З.Сафарова [1], прослеживая изменения в трудах Узеир бека, начиная от терминологического аппарата и до различных теоретических категорий. Однако недавно заново перечитанная статья У.Гаджибейли «Перевод в музыке», также проанализированная в работе ученого, натолкнула на некоторые размышления¹ [2]. Невольно возникли ряд вопросов: О чем на самом деле писал У.Гаджибейли? Что он имел в виду под «переводом в музыке»? В чем загадка этого понятия и насколько правильно мы трактуем его смысл?

Прежде чем, попытаться ответить на эти вопросы, вспомним кратко о предыстории...

Статья У.Гаджибейли «Перевод в музыке» была опубликована в 1926 году в журнале «Маариф и меденийят»² [2].

Это был сложный период исканий дальнейших путей развития азербайджанской музыкальной культуры. Бесконечная полемика на страницах газет и журналов возникала по самым различным вопросам – начиная с музыкального инструментария и заканчивая проблемами музыкального просвещения. У.Гаджибейли стремился приобщить национального слушателя к шедеврам европейской музыкальной культуры и искал пути для реализации этой задачи. Вместе с тем, он старался решить проблему синтеза Восток-Запад как композитор. Именно в этих условиях У.Гаджибейли опубликовал статью «Перевод в музыке», вызывающей сегодня множество вопросов [2].

Статья начинается с мысли о том, что в «... *перевод существует в литературе*» и каждый народ наряду со своей оригинальной, владеет переведенной литературой [2, с. 222]. Далее Узеир бек пишет: «*Невиданным событием является перевод музыкальной литературы*» [там же]. Он объясняет отсутствие данного перевода «*общностью системы*» в музыке европейских народов. В качестве единичного примера указывает на наличие общей для итальянской и немецкой музыки мажоро-минорной ладовости.

Первый вопрос, который возникает при прочтении этих мыслей связан со словосочетанием «*общность системы*». Какую «систему» подразумевает У.Гаджибейли? Приведенный пример указывает на то, что, либо он пишет о «системе» как единстве, определенной целостности, *одним из элементов которого является лад* (в данном случае мажоро-минор), либо форме организации какого-то явления.

Из приведенного также следует, что Узеир бек не размышляет о проблеме перевода, скажем, египетской или иракской музыки, а думает о «переводе» образцов европейской музыки. Вероятно, он учитывает наличие общей для ряда народов Ближнего Востока макомной традиции со всеми вытекающими из нее особенностями и понятной большому ареалу слушателей (в данном случае, азербайджанских). Поэтому У.Гаджибейли пишет о «*переводе европейской музыки на восточную музыку*» (хотя это предложение звучит несколько странно, мы не можем сказать «языка восточной музыки», так как не знаем точно, о «переводе» чего идет речь) [2, с. 222].

Далее в статье Узеир бек отмечает, что «*вместо литературного перевода*» в музыке существуют *тебдиль, транскрипция, транспарция, изменение влияния* и раскрывает смысл этих понятий.

Отметим, что для тюркоязычных народов слово «тебдиль» многофункционально и как правило, используется как синоним слова «преобразование». У.Гаджибейли объясняет

его следующим образом: «Геддиль – это *заимствование темы* музыкального произведения некоего автора, создание на основе этой темы сочинения *другой формы*» [2, с. 222]. При этом он использует слово «*игтибас*» («заимствование»), которое расшифровывается в литературных словарях как «использование писателем идеи или темы образца устной народной литературы или художественного произведения другого писателя», ... «свободное творческое использование мотивов работ другого автора и написание сочинения совершенно нового и оригинального произведения» [3].

Данное объяснение с позиций литературоведения или переводоведения, может и не вызывает особых сомнений. Однако в контексте музыкальной культуры возникает вопрос – как трактовать понятие «темы»? Ведь в музыке оно имеет ряд смыслов: тема – как музыкальная мысль, лежащая в основе сочинения и развивающаяся на протяжении определенного времени или в рамках определенного жанра (например, тема с вариациями) и, тема – как содержание, например, в программном сочинении.

Кроме того, У.Гаджибейли пишет о «*другой форме*» и вновь напрашивается вопрос: О какой форме идет речь? Форма – структура, форма-процесс или нечто третье?

«Транскрипцию» У.Гаджибейли трактует как работу над произведением какого-то композитора, куда «*включить можно многое, различные вариации*» и т.д. Если вспомнить принятую в европейском музыкознании формулировку, то транскрипция – это свободное переложение, переработка музыкального произведения для другого инструмента или голоса, его вольная виртуозная обработка. В данном случае, ясно, что У.Гаджибейли имеет в виду вариационность не как форму, а как принцип.

Транспарцию У.Гаджибейли характеризует как «*перенос сочинения из одной гаммы в другую*» и отмечает: «*например, можно перенести из до мажора в соль мажор и т.д.*» [2, с. 222]. Таким образом, становится понятным, что он имеет в виду «*транспозицию*». Вероятно, термин «транспарция» заимствован из какого то учебника того времени или переведен самим У.Гаджибейли с латинского языка (от лат. *trānspositiō* - «перекладывание»). Добавим, что «trans» означает «изменение, переход из одного состояния в другое», «pars» - «часть», то есть «транспарция» – «перенесение или изменение части чего-либо», что совпадает с понятием «транспозиции».

«*Изменение влияния – это точный перенос сочинения из мажора в одноименный минор*» – пишет У.Гаджибейли [2, с. 222]. Вместо данной формулировки он мог бы использовать термин модуляция. Однако удивление вызывает тот факт, что ученый не употребляет этот общепринятый термин. Невозможно предположить, что Узеир бек, постоянно занимающийся музыкальным самообразованием, проучившийся в Москве на

филармонических курсах и Петербургской консерватории, не знал бы этого понятия. Русское музыкознание, большей частью, использовало терминологию немецкой музыкальной науки и здесь постоянно встречается термин «modulation» («модуляция») или его синоним «tonization» («тонизация»). Более того, отдел III знакомого У.Гаджибейли «Практического учебника гармонии» Н.А.Римского-Корсакова назывался «Модуляция» и был посвящен раскрытию ее различных форм [4]. Известно, что с 1904 по 1905 год преподающий в селе Гадрут Джебраильского уезда У.Гаджибейли систематически занимался теорией музыки по книге «Пособие к практическому изучению гармонии. Упражнения за фортепиано, примеры гармонических форм, теоретические указания и т.п.» Г.Конюса, в которой тоже используется термин модуляция [5]. Исходя из этих фактов вновь напрашивается вопрос – почему У.Гаджибейли употребил термины «транскрипция», «транспарция», но отказался от термина «модуляция»? Когда он пишет об *«изменении влияния»*, не имеет ли в виду *«воздействие»*, оказываемое на объект и меняющее его свойства, в каком-то другом, *более широком* значении?

У.Гаджибейли объясняет, что *«ни одно из них не является переводом. Для осуществления перевода необходимы другие основы»* [2, с.222]. Слово «əsas» («основа») в азербайджанском языке означает основание, базу, нечто важное, главное, основную причину, повод, в множественном значении – основные принципы, категории какой-либо науки. Это слово встречается в названии капитального исследования ученого «Основы азербайджанской народной музыки», посвященного *комплексному* раскрытию *ладовых* закономерностей традиционной музыки (). Можно предположить, что здесь слово «основы» подразумевает комплекс *всех средств музыкальной выразительности и компонентов стиля*.

Он пишет, что наиболее отличной от западной *по своей основе* является музыка Востока. И далее отмечает: *«... если сохранить сочинение, написанное на основе музыки Запада, его формы и идеи, и перевести на основы музыки Востока, в конечном итоге, цель истинного перевода станет ясной»* [там же].

Если для У.Гаджибейли цель стала ясной, то для нас она стала еще более туманной, ведь мы не знаем точно о каком *сохранении сочинения*, каких *основах, формах и идеях* идет речь.

Последующая мысль ученого, свидетельствует о том, что он достаточно тонко разбирался в проблемах литературного перевода. Это не удивительно, так как обладающий большим литературным и публицистическим талантом У.Гаджибейли с юных лет осуществлял переводы с русского на азербайджанский язык и наоборот. Блестящий знаток

литературы и лингвистических проблем, Узеир бек пишет, что основной целью перевода в литературе является такой перевод произведения, когда написанное на другом языке переводчик «сделает понятным, говорящим на своем языке».

Здесь необходимо сделать небольшое отступление и отметить, что существуют несколько основных принципов перевода в литературе:

- а) переводчик «адаптирует» иностранного автора к существующей культуре;
- б) «вынуждает» переводчика «принять» склад языка и особенности жизни иностранного автора;
- в) отказывается от слов и смысла подлинника и заимствует лишь общие намеки, которые трактует по собственному желанию (что в определенном смысле смыкается с понятием «игтибас-заимствование»).

Таким образом, это по сути, абсолютно разные *методы перевода* и формулировка У.Гаджибейли указывает на то, что он придерживался изложенного в пункте «а». Ученый пишет: «Таким же должен быть перевод в музыке, когда непонятный эпизод западной музыки путем перевода в восточную музыку приводится в такое состояние, когда становится понятным восточным слушателям» [2, с.222]. Ситуация несколько проясняется, так как становится ясно, что Узеир бек имеет в виду *перевод не всего произведения*, а какого-то «непонятного» для людей «эпизода» [там же]. К сожалению, он не уточняет, что такое «непонятный эпизод».

Ответственный редактор книги, по которой цитируется статья У.Гаджибейли «Перевод в музыке» Т.Мамедов дает ссылку, где указывает, что «композитор, ведущий поиски на этом пути создал в тот период ряд учебников, один из которых «Технические упражнения наподобие канона», а другой, взятый из «Репертуара Дулова» и заново обработанный для тара» [там же].

Об этом ранее пишет и З.Сафарова ссылаясь на автобиографию, написанную самим Узеир беком [1]. Однако она указывает на репертуар *Дуловой*. Так как названные учебники считаются потерянными, а ссылка на место хранения автобиографии У.Гаджибейли не указана, то трудно установить о ком идет речь – народной артистке СССР, арфистке В.Г.Дуловой, с которой великий художник был лично знаком или о ее отце, знаменитом скрипаче Г.Н.Дулове.

Однако упоминание этого факта в книгах указывает на то, что по всей видимости, здесь смешиваются два понятия – «*музыкального переложения*» и «*перевода в музыке*».

В статье У.Гаджибейли приводит принцип, который считает важным для литературного и музыкального перевода: «Основным (“*ümdə*” - *первым, основным,*

важным,) условием перевода в литературе является, *интерпретация* идеи оригинала произведения в совершенной форме» [2, с. 223]. Ученый пишет не о «точном переводе», что звучало бы на азербайджанском языке как «dəqiq tərcümə», а использует выражение «şərh edəsək dəgəcədə» и считает, что это условие должно соблюдаться при «музыкальном переводе» [там же]. Он отмечает, что если «в основном ... изучить обстоятельно *пути перевода, ... принять идею перевода* и осуществить сказанное в деле, то это приведет к неожиданно стремительному развитию музыки Востока» [там же]. Далее он подчеркивает, что «*перевод европейских форм музыки... вместе со скрытой ("məstur") в них идеей* может стать прогрессивной революцией» для восточной музыки и «причиной того, что в будущем музыка Востока будет играть важную роль в общемировом музыкальном искусстве» [там же].

В этом предложении внимание привлекает слово «məstur», что в переводе с азербайджанского означает «скрытый, закрытый, покрытый». Далее объясняет эту мысль следующим образом: так восточные люди научатся осознавать сложный мир чувств различных *скрытых идей*, существующих в музыке Запада.

У.Гаджибейли считает, что путем только прослушивания (причем неоднократного) европейской музыки, добиться ее понимания среди восточных слушателей будет невозможно. В качестве примера он приводит оперу «Лакме» Л.Делиба, поэтический текст которой был переведен на азербайджанский язык, но несмотря на это «не был понятен слушателям» [там же]. Причину провала оперы У.Гаджибейли объясняет тем, что «играющая первостепенную роль композиция, то есть *музыкальный аспект не был переведен*» [там же].

Здесь следует отметить, что М.Раку рассматривая «роль механизмов «перевода» в раннесоветской музыкальной культуре», приводит в качестве примера переделку либретто как «*главный способ адаптации классического оперного наследия*» и отмечает, что в 1928 году на сцене Большого театра опера «Лакме» Л.Делиба «давалась под названием «Англичане в Индии» - либретто было переделано с целью отражения классового борьбы...» [6].

Таким образом, здесь речь идет о «*переводе содержательном*» музыкального произведения, тенденции, характерной для 20-х годов прошлого столетия, то есть того самого времени, когда была написана статья У.Гаджибейли.

«Лакмэ» Л.Делиба, поставленная на сцене оперного театра в Баку тоже является образцом перевода в музыке – крайне сложного *эквивалентного перевода*. Безусловно, сделанное в Баку и в Большом театре Москвы отличается друг друга, так как в первом

случае речь не идет об искажении композиторского замысла, а во втором случае имеется в виду достаточно привычное явление для оперного искусства (эквиритмический перевод). Тем не менее, это тоже «адаптация классического оперного наследия», о которой пишет М.Раку.

У.Гаджибейли предлагает, чтобы еще до того, как «владеющие в совершенстве музыкой Запада и Востока ... определяют и систематизируют правила перевода, ввести подобные задания (упражнения? – К.Н.) в музыкальных школах и обучать таким путем» [2, с.224]. Он считает, что так учащиеся осознают восточный и западный музыкальный стиль, «отдалятся от пагубного влияния несодержательных вальсов, маршей и прочих танцев».

Здесь хотелось бы вспомнить мнение З.Сафаровой на проблему «перевода в музыке» и вновь обратиться к ее монографии «Азербайджанская музыкальная наука» [1]. Рассматривая статью «Перевод в музыке» У.Гаджибейли ученый пишет о крайне интересном эпизоде, который произошел на семинаре молодых творческих работников. На этом мероприятии народный артист Азербайджана А. Бадалбейли вспомнил *первый случай перевода в музыке* – Сонаты №15 для фортепиано В.А.Моцарта, сделанный У.Гаджибейли. «После прослушивания перевод понравился больше оригинала. Но профессору сказали, что это не сочинение Моцарта, и он ответил, что это и не мое произведение. *Если автором этого сочинения не является Моцарт, то кто же автор?*» [7, с. 342].

Далее раскрывается точка зрения А.Бадалбейли, который «... отмечает, что после перевода это произведение стало понятным широкой слушательской аудитории Азербайджана. Конечно, перевод – *ошибка* и в дальнейшем Узеир Гаджибеков в своем творчестве отказался от этого *принципа*. Он превратил это произведение в первую фантазию» [7].

Однако последнее предложение А.Бадалбейли указывает на то, что композитор все таки не отказался от «перевода в музыке» и осуществил ее в фантазии №1 («Чаргях»).

З.Сафарова тоже подчеркивает, что композитор не сохранил «перевод сонаты Моцарта, но частично идею музыкального перевода реализовал в первой фантазии «Чаргях» [1, с. 343]. Она сравнивает экспозицию двух этих сочинений и приходит к заключению, что У.Гаджибейли сохранил сонатную форму, тональность C dur и форму периода главной партии; звучащую в тональности доминанты побочную партию в форме периода, разработку из 13 тактов. Реприза, как в сонате, звучит в тональности субдоминанты, но в «Чаргях» ответное предложение из четырех тактов из главной партии репризы сонаты Моцарта, сокращено. У.Гаджибейли при сохранении фактуры сонаты,

поменял главную тему, темп, жанр (соната и фантазия) и состав (фортепиано и оркестр народных инструментов), что изменило общий характер сочинения Моцарта.

З.Сафарова приходит к такому заключению, что целью этого *«необычного эксперимента»* было желание за короткий срок приблизить азербайджанскую музыку и слушательскую аудиторию к достижениям мировой музыкальной культуры» и «впоследствии ни Гаджибеков, ни другие композиторы больше не обращались к опыту *формального музыкального перевода»*. Однако она признает, что он (перевод – К.Н.) как *творческий поиск имел определенное историческое значение*, но не имел перспективы.

Несколько иная точка зрения вырисовывается на проблему «перевода в музыке» У.Гаджибейли после прочтения монографии И.Абезгауз, где фантазии (№1 и №2) композитора рассматриваются как *«две экспериментальные сонаты»*, созданные *«в преддверии зрелых сонатных форм» оперы «Кероглы»* [8, с. 151]. «Цель такого эксперимента (пусть наивного и прямолинейного) – доказать, что на основе народных ладов возможно создать классическую сонатную форму» – пишет И.Абезгауз. Она приходит к выводу, что У.Гаджибейли расшатывает, а иногда «под влиянием новой ладовости и новых форм мелодического развертывания» заменяет новыми стилистические и композиционные закономерности, ... заменяет «моцартовские каденции характерными каденциями лада шур» [8, с. 151].

В отличие от З.Сафаровой, И.Абезгауз считает, что композитор *вносит «поправки» в форму* главной и побочной партии, *нарушает моцартовскую симметрию* «вторжением трехтактных фраз, намечающих контуры новой пятнадцатитактовой структуры, основанной на прогрессирующем дроблении» [8, с. 152].

Мысли по поводу фантазий У.Гаджибейли, изложенные учеными, приведены не случайно, так как в определенной степени показывают, *какими путями* на практике осуществлялась идея «перевода музыки» и как она способствовала нахождению национального эквивалента сонатной формы.

Однако здесь следует упомянуть еще об одном ученом, который ощутил *смысловую многозначность* статьи У.Гаджибейли и тоже искал «разгадку» понятия «перевода в музыке». Речь идет о видном музыковеде, руководящим в 1955-1970 годы отделом истории азербайджанской музыки [Института архитектуры и искусства](#) Академии Наук Азербайджана Кубад Касимове. В поисках ответа на вопрос «что такое перевод в музыке?» он обратился к профессорам Московской консерватории Я. Рыжкину и В.Протопопову, с которыми его связывали личные дружеские отношения. Оригиналы их писем хранятся в Государственном архиве литературы и искусства им. Мумтаза [9, 10]. И.Рыжкин пишет,

что 24 апреля 1983 года получил от К.Касимова письмо с подобной просьбой. Далее ученый раскрывает свою позицию: «Мое мнение таково, что «музыкальный язык» и «словесный язык» принципиально и качественно отличны друг от друга. В словесном языке звуковое воплощение – в основном достаточно условно; та же сущность, тот же предмет получает в разных языках различные звуковые воплощения (русское – отец, немецкое – fater). Если и встречается звукоподражание, указывающее на обозначенный предмет, ... то это лишь частность в общей массе. В музыкальном языке звуковое воплощение – интонационность! – составляет самую суть, единство духовности и материальности, осуществляемое в музыке в ином качестве, нежели в словесном языке. Поэтому перевод в музыке с одной национальной традиции в другую национальную традицию, такого типа перевод, как в литературе – принципиально невозможен»³ [9, с.2].

Таким образом, ученый прекрасно понимает, что перевод должен осуществляться на границе двух культур или как он отмечает, «национальных традиций», но в силу специфики музыкального искусства считает это невозможным. Однако если И.Рыжкин пишет об интонационности как сути звукового воплощения музыкального языка, значит ли это, что он допускает возможность «*перевода интонаций*» или «*интонационного перевода*»?

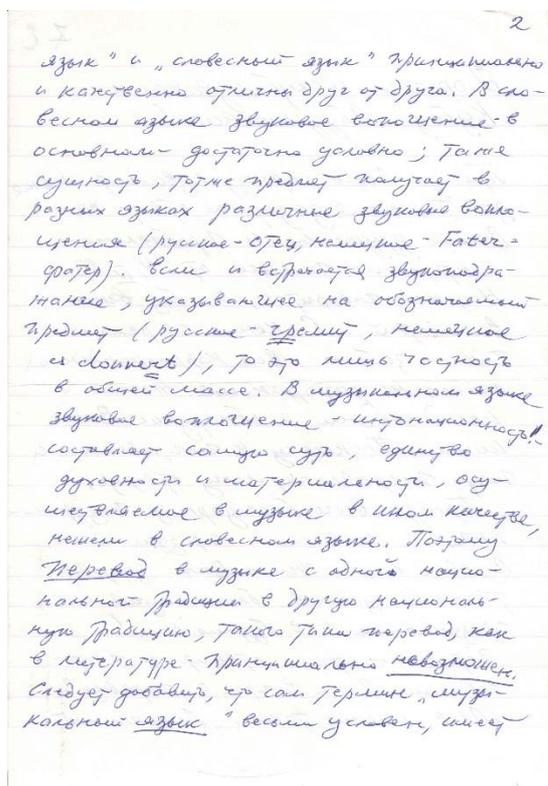
Ученый не использует такую формулировку в силу полисемичности терминов и далее в письме рассуждает о метафоричности понятия «музыкальный язык»: «Научно точен такой термин как «композиционно-выразительные средства и закономерности», можно указать на менее распространенный, но столь же строго научный термин как «*музыкальные форманты* ... все же можно пользоваться термином «музыкальный язык», имея в виду его понятность, распространенность и аналогии со словесным языком. Пользоваться, памятуя о его условности...» [9, с.3].

И.Рыжкин использует понятие форманты, которое обозначает «область усиленных частичных тонов в спектре музыкальных звуков и звуков речи, а также сами эти призвуки, определяющие своеобразие тембра звука» [10, с. 583]. Вероятно, задумавшись над этой проблемой, он предположил, что если формантный способ широко используется в синтезе речи, то этим же способом возможно осуществление «*перевода в музыке*» на акустическом уровне, например, путем вычисления звуковых частот.

И.Рыжкин пишет, что «невозможность перевода (в том смысле как применяется это понятие в словесных языках) является не столько «недостатком» музыки, сколько проявлением ее положительных особенностей. Именно: воплощение таких

общечеловеческих, значимых состояний духовного мира, крые (которые – К.Н.) и не требуют «перевода» [9, с.3].

Одной из причин возникновения идеи «перевода в музыке» было стремление У.Гаджибейли к тому, чтобы восточные слушатели как можно скорее осознали эти «скрытые идеи» (У.Гаджибейли) или «состояния духовного мира» (И. Рыжкин). И речь здесь идет, как точно отмечает И.Рыжкин «...о расширении границ восприятия от своей национальной традиции к иным национальным традициям... Это особая проблема подъема местной культуры на уровень общечеловеческого» [9, с.4].



Письмо И.Рыжкина, адресованное К.Касимову.

ГАЛИ, ГАЛИ, ед.х. 52.4. 31.2.

Следует отметить, что одним из способов «подъема местной культуры» является широко распространенная в мире практика *литературного перевода*. Не в переводе ли большая часть населения Земли читает памятники духовной литературы, трактаты древнегреческих философов, Гомера, Вергилия, сочинения Низами, Данте, Шекспира, Гете, Толстого и т.д.

Можно предположить, что У.Гаджибейли учитывая именно роль литературного перевода (вспомним первое предложение статьи: «...перевод существует в литературе») в

истории человеческой культуры, размышляет о подобном переводе в музыке. При этом он, видимо преследует двоякую цель: приобщить азербайджанскую музыкальную культуру к европейской, обогатить ее «*основами другой системы*» и *показать свою музыкальную культуру миру*, убрать то неприятие, которое наблюдалось по отношению к внеевропейским музыкальным традициям в Европе. Поэтому он размышлял о переводе в музыке, несмотря на различие *основ, системы, форм* и т.д. У.Гаджибейли считал, что важным при этом является сохранение непосредственности авторской *скрытой идеи* и ее «перевыражение», интерпретация и воспроизведение средствами своей родной «основы». То есть он предлагал осуществлять перевод в музыке через ***осмысление и верное истолкование, проникновение за условные нотные знаки*** выбранного образца.

Однако в ГАЛИ хранится еще одно письмо, адресованное К.Касимову 1 мая 1983 года [10]. В нем свое отношение к «переводу в музыке» кратко выразил профессор Московской консерватории В.Протопопов. Видный ученый пишет, что «... «музыкальное произведение не требует перевода, так как *язык музыки интернационален. Он оперирует не понятиями, а образами, а образы не передаются в переводе.* Композитор может взять тему (музыкальную), принадлежащую другому народу, и разработать ее средствами своего национального искусства – так будет выражено его отношение к такой теме, а через нее и к ее национальности» [10, с.1]. Он приводит в пример использование Глинкой испанских тем и ссылаясь на мнение Педреля о том, что композитор прекрасно уловил дух испанской музыки, подытоживает сказанное мыслью: «*Какой же еще требуется «перевод»!*» [там же]. В.Протопопов вспомнил, что Бетховен в квартете op.59 «обработал несколько русских тем, ... но они остаются немецкой музыкой. Примеров подобного рода можно привести очень много и из произведений советских композиторов, в том числе азербайджанских (Караев, Амиров) [10, с.2].

Дорогой Кудач Александрович!
 Благодарю Вас за приглашение и сам Вас
 приглашаю к участию в теме «Вопросы
 культуры»
 Вспомогательный Ваш вопрос о возможности
 «перевод» муз. произведения на язык бр-
 зой национальности могу считать, что муз. произведе-
 ния переводимы на язык бр-зой национальности, так как
 язык музыки интернационален. Он существует
 и существует, в форме, а форма не музыка-
 лова в переводе. Композитор имеет право пишу
 (музыкальную), транскрипцию музыкальному произ-
 ведению, и разрабатывает ее сферой своего
 национальности искусство – как будет выразить
 ее словами к такой теме, в виде не и к
 ее национальности. Композитор, Тимонька нарис-
 сав произведение на национальный язык, это
 искусство русской музыки, как в основе
 ее лежит язык Иоганн. Келлерман не

Письмо В.Протопопова К.Касимову

ГАЛИ, ед.х. 52.4.28.1.

Таким образом, ученый считает, что язык музыки интернационален и поэтому перевод не нужен. Однако сразу же возникает вопрос – о каком языке идет речь и действительно ли *все его понимают*? Так ли проста *семантика понимания*, например, «Песни о Земле» Г.Малера или Симфонии Л.Берио?

Можно ли сказать подобное про литературный язык, литературный перевод, который апелирует «понятиями» (В.Протопопов), словесными категориями? Можно ли утверждать, что все читатели понимают знаки, заключенные в романе «Имя розы» У.Эко только потому, что они владеют итальянским или русским языком?

Следует обратить внимание, что В.Протопопов подменяет понятие «перевода в музыке» – обработкой в музыке народных тем, созданием сочинений на основе народных мелодий, о чем свидетельствуют приведенные примеры.

Таким образом, точки зрения различных ученых на проблему «перевода в музыке» У.Гаджибейли не раскрывают его «загадки» и демонстрируют многообразие трактовки. Перевод рассматривается как *метод, адаптация, перевод содержательный, ошибка, необычный эксперимент, прямолинейный эксперимент, принцип, перевод акустический, перевод интонаций, формальный музыкальный перевод и творческий поиск*.

Думается, что из всех приведенных формулировок наиболее подходящей для идеи «перевода в музыке» У.Гаджибейли является *творческий поиск*, ибо включает в себе его жизненное и творческое кредо – устремленность ко всему новому и неизвестному. В 1926 году великий композитор и ученый, решая художественные и теоретические проблемы, искал *прямые соответствия* в музыкальной культуре европейских народов, общие для разных культур специфические особенности и для этого *сопоставлял их стилистику, морфологию, форму* и т.д. Мы не можем считать это ошибкой, так как *подобный метод* привел в конечном итоге, к созданию сонатной формы, построенной на закономерностях традиционной азербайджанской музыки. Сочинение В.А.Моцарта стало для У.Гаджибейли не более чем «условным знаком», ибо он проник через этот музыкальный текст и отразил его в Фантазиях №1 и №2 в соответствии со своими задачами и целями. Художественная действительность подлинника (соната Моцарта) в первой части Фантазий приобрела новое выражение, окрасилась в национальный цвет и стиль музыки У.Гаджибейли.

Если идея «перевода в музыке» на каком-то этапе творчества композитора оправдала себя, то в просветительском плане такой перевод не состоялся. Стала превалировать *идея переложений* образцов классической музыки для нотного оркестра народных инструментов. Безусловно, в каком-то смысле в переложениях присутствует *элемент перевода* (из одного состава в другой, из одной вокальной партии в другую и т.д.), однако здесь особенно важными являются *объективные критерии качества художественного перевода*.

Некоторые ученые, в частности Н.Бахтин считает, что перевод не нужен и называет его «подделкой» [12]. Однако художественный опыт показывает, что перевод на всех этапах развития человечества вызывает к себе большой интерес, способствует появлению типологически схожих явлений и неизбежно порождает сближение разных культур. Любой переводчик – всегда соавтор, носитель переводящей культуры и в таком случае, перевод предстает уже как явление интертекста. Возникает диалог между

оригиналом и переводом, формирующий метатекст. Узеир бек реализовал свое музыкальное «Я» в диалоге с Моцартом и сравнивая два их текста, мы видим насколько они разные. У.Гаджибейли максимально близко переводя музыкальный текст сочинения венского классика, расширил и обогатил его ресурсами своего музыкального языка и сделал доступным для адресата (то есть азербайджанского слушателя) культуру оригинала.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Перевод осуществлен автором статьи.
2. Повторная публикация осуществилась в 2019 году // Насібəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Şərq-Qərb, 2019, tərtibçi və redaktor T.Məmmədov.
3. Полностью сохранена стилистика и орфография письма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Səfərova Z. Azərbaycan musiqi elmi. Bakı, Elm, 1998.
2. Насібəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Şərq-Qərb, 2019.
3. İzahlı dilçilik lüğəti. Bakı, 2018.
4. Римский-Корсаков Н.А. Практический учебник гармонии. С.- Петербург. 1886.
5. Конюс Г. Пособие к практическому изучению гармонии. Упражнения за фортепиано, примеры гармонических форм, теоретические указания и т.п. С.-Петербург, П.Юргенсон в Москвь, 2.е издание, 1905.
6. М.Раку. Культура как палимпсест: роль механизмов «перевода» в раннесоветской музыкальной культуре // журнал «Музыкальная академия». [2019 \(766\), №2](#).
7. Bədəlbəyli Ə. Azərbaycan gənc ədəbiyyat və incəsənət işçilərinin seminarı. 1965, dekabr (stenoqram) // цит. по книге: Səfərova Z. Azərbaycan musiqi elmi. Bakı, Elm, 1998.
8. Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» У.Гаджибекова. М., Сов.композитор, 1987.
9. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, Сов. Энциклопедия, 1990.
10. Рыжкин И. Письмо К.Касимову. 28.05.1983. ГАЛИ, ед.х. 52.4. 31.2.
11. Протопопов В.В. Письмо К.Касимову. 01.05.1983. ГАЛИ, ед.х. 52.4.28.1.
12. Бахтин Н.М. Разговор о переводах // Из жизни идей. М., 1995.