

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ  
ÜZEYİR HACIBƏYLİ adına BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI

---

*ARZUXANIM ƏLİZADƏ*

*VIOLİNO İFAÇILIĞI*  
*ƏSASLARINA*  
*QISA EKSKURS*

**BAKI - 2012**

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ  
ÜZEYİR HACIBƏYLİ adına BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI

---

*ARZUXANIM ƏLİZADƏ*

*VİOLİNO İFAÇILIĞI*  
*ƏSASLARINA*  
*QISA EKSKURS*

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirinin  
23.01.12-ci il tarixli 95 nömrəli əmri ilə  
11 illik musiqi məktəblərinin yuxarı  
sinifləri və musiqi kollecləri üçün  
Metodik vəsait kimi təsdiq edilmişdir.

UniPrint  
BAKI - 2012

**ELMİ REDAKTOR:**  
sənətşünaslıq namizədi,  
Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti,  
Abbasqulu ağa Bakıxanov adına mükafatın laureatı  
**HÖKÜMƏ ƏLİYEVƏ**

**REDAKTOR:**  
**SƏADƏT QARABAĞLI**

**RƏYÇİLƏR:**  
Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi  
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor  
**AZƏR RZAYEV;**  
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor  
**RAMİZ QULİYEV;**  
Bakı Musiqi Akademiyasının professoru  
**XAVƏR RƏHİMOVA;**  
Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində  
Musiqi Kollecinin müəllimi  
**FAXİRƏ ƏHMƏDLİ**

**ARZUXANIM ƏLİZADƏ**  
Violino ifaçılığı əsaslarına qısa ekskurs  
Bakı, UniPrint, 2012

**C Arzuxanım Əlizadə, 2012**

## *Mündəricat*

|  |    |
|--|----|
| <i>Müqəddimə</i> . . . . .                                     | 4  |
| <i>Viola və violinoların yaranması</i> . . . . .               | 7  |
| <i>Violino üçün yazılan solo və ansambl əsərləri</i> . . . . . | 8  |
| <i>Görkəmli violino ifaçıları</i> . . . . .                    | 10 |
| <i>Violino ifaçılıq məktəbləri</i> . . . . .                   | 14 |
| <i>Violino Azərbaycan məkanında</i> . . . . .                  | 18 |
| <i>Violino alətində səs hasili</i> . . . . .                   | 21 |
| <i>Vibrasiya</i> . . . . .                                     | 25 |
| <i>Violino ştrixləri</i> . . . . .                             | 26 |
| <i>Ştrixlərin təsnifatı (klassifikasiyası)</i> . . . . .       | 27 |
| <i>Détaché</i> . . . . .                                       | 29 |
| <i>Martelé</i> . . . . .                                       | 32 |
| <i>Viotti ştrixi</i> . . . . .                                 | 33 |
| <i>Punktir ştrixlər</i> . . . . .                              | 34 |
| <i>Son filé</i> . . . . .                                      | 35 |
| <i>Legato</i> . . . . .  | 37 |
| <i>Portato</i> . . . . .                                       | 39 |
| <i>Bariolage</i> . . . . .                                     | 39 |
| <i>Staccato</i> . . . . .                                      | 40 |
| <i>Spiccato</i> . . . . .                                      | 43 |
| <i>Sautillé</i> . . . . .                                      | 44 |
| <i>Staccato volant</i> . . . . .                               | 44 |
| <i>Ricochet</i> . . . . .                                      | 46 |
| <i>Tremolo</i> . . . . .                                       | 48 |
| <i>Qarışıq ştrixlər</i> . . . . .                              | 48 |
| <i>Violino ilə davranma qaydaları</i> . . . . .                | 49 |
| <i>İstifadə edilən ədəbiyyatın siyahısı</i> . . . . .          | 52 |

## *Müqəddimə*

Dünya xalqlarının dillərində bu alətin adı müxtəlif səslənir: ruslar onu “skripka”, almanlar – “Geige” (*qəyge*), çexlər – “husli”, türklər – “kaman”, fransızlar – “violon”, ingilislər – “fiddle” (*fidl*) və “violin” (*vayəlin*) adlandırırlar.

Tədris etdiyimiz alətin əsl adı isə “violino”-dur. Bu söz italyan dilində “kiçik viola”, “bala viola” deməkdir və bu ad alətin violalar fəsiləsinə mənsub olduğunu göstərir.

Violino alətini “alətlər kraliçası” adlandırırlar, və bu fikir əsassız deyil: violinonun səsi bəşəriyyətin ən kamil, ən cazibədar aləti olan insan səsinə olduqca yaxındır. Qədim zamanlarda violino alətinin mahir ifaçılarını, öz ifaları ilə insanları heyran edən, “ovsunlayan” ustaları “şeytanla müqavilə bağlayan”, mahir violino ifaçısı olmaq üçün ruhunu şeytana satan hiyləgər bir insan sayırdılar. Hətta bu günə kimi bir sıra avropa dillərində “violaçı”, “viola ifaçısı” sözünün məcazi mənası - “yalançı, nağılbaz, əfsanəçi, aldadıb valeh edən, ovsunlayan adam” deməkdir. Bu isə ondan irəli gəlir ki, violino aləti bütün musiqi alətləri arasında, o cümlədən, simli-kamanlı alətlər arasında ən zərif, tədrisi və mənimsənilməsi ən mürəkkəb olan bir alətdir. Violinonu hətta orta səviyyədə mənimsəmək üçün təkcə istək azdır. Bu aləti yüksək dərəcədə mənimsəmək, onun mahir ifaçısı olmaq üçün isə iti eşitmə qabiliyyəti, əzələ hissiyyatının həssaslığı, yüksək dərəcəli təhlil bacarığı, böyük çalışqanlıq, zəhmətsevərlik ilə yanaşı həqiqətən fitri istedadla malik olmaq lazımdır.

Məsələn, XIX əsrin məşhur italyan violino ifaçısı Nikkolo Paqanininin (1782-1840) ifaçılıq məharətini, onun quru taxta parçasında valehedici səslər əldə etmək bacarığını şeytanla “saziş bağlaması” ilə izah edir, onun barəsində müxtəlif şayələr yayırdılar. Ömrünün sonuna qədər bu dahi violinoçu katolik kilsə tərəfindən “allahsız, kafir” kimi təqib olunmuşdur. Hətta ölümündən sonra katolik kilsə uzun müddət onun dəfninə icazə verməyib: böyük musiqçinin balzamlanmış nəşi Nitssa şəhərinin yaxınlığında yerləşən cüzam hospitalında, cüzam xəstəliyindən vəfat etmişlərin cəsədləri arasında saxlanılmışdır. Ölümündən yalnız dörd il sonra Roma Papası onun nəşinin vətəninə - Genuya şəhərinə gətirilməsinə və gizli dəfninə icazə vermişdir. Beləliklə, dahi violinoçu Paqanininin cəsədi ölümündən dörd il sonra gecə qaranlığında torpağa tapşırılmışdır...

İnsanların təsəvvüründə bu alətə ustalıqla yiyələnmək üçün mütləq şəxsi qüvvələrlə əlaqədə olmaq lazım idi. Bu cür mövhumatçı, xurafatçı fikirlər və baxışlar incəsənət əsərlərində də öz əksini tapmışdır. Məsələn, məşhur italyan violinoçusu, bəstəkarı, musiqişünası, pedaqoqu Cuzeppe Tartini violino üçün bəstələdiyi sonatalardan ən gözəlini, ifaçılıq baxımından, texniki cəhətdən ən çətinini “Şeytan zəngülələri” adlandırıb. Məşhur fin bəstəkarı Yan Sibelius (1865-1957) “Skaramuş” faciə-pantomimində Skaramuş adlı eybəcər, iyrenc violinoçu öz ecazkar ifası ilə gözəl Blondeleni ovsunlayır, tilsimə salır. Bu günə kimi avropa

ölkələrində, məsələn, İngiltərədə, violinoçu xalq arasında “*fiddle*” – fidl adlandırılır. Bu sözün ikinci mənası isə - ələ salmaq, aldatmaq deməkdir.

Dahi alman bəstəkarı Lüdviq van Bethovenin (1770-1827) “Fidelio” operasının qəhrəmanı Leonora öz sevgilisini həbsxanadan qurtarmaq üçün kişi paltarı geyinir və özünü həbsxana gözətçisinə “fidel” sözündən əmələ gəlmiş “Fidelio” adı ilə təqdim edir. “Fidel” sözü qədim və hal-hazırda “ölü dil” olan latın dilində “sadiq, sədaqətli, vəfali” deməkdir. Lakin bir sıra müasir avropa dillərinə latın dilindən gəlmiş “fidel” sözü, həmin dillərdə öz mənasını tam dəyişmişdir. Məsələn, alman dilində “şux, gümrah” kimi tərcümə edilən “fidel” sözünün məcazi mənası - “aldadan, hiyləgər” deməkdir. Bildiyimiz kimi, Bethoven mükəmməl təhsil almasa da, biliyə, savada olduqca böyük maraq göstərən bir insan olmuşdur. O, özü yunan, latın, fransız dillərini öyrənmiş, hətta tanınmış filosofların həmin dillərdə yazılan əsərlərini orijinalda oxumuşdur. Eyni zamanda olduqca böyük yumor hissinə malik insan olan, zarafatı çox sevən Bethoven öz qəhrəmanının “Fidelio” adını seçməklə, onun həm sevdiyi insana qarşı sadiq, həm də zülmkarlara qarşı hiyləgər olduğunu vurğulayır. Yəni, “fidelio” sözünün hər iki mənasını bilən dinləyiciyə bu söz əsərin mənasının daha dolğun açılması üçün bir açar rolunu oynayır.

Dünya şöhrətli ingilis yazıçısı Uilyam Tekkerey “Şöhrətpərəstlik bazarı” romanında hiyləgər, yalançı, fırldaqçı, eyni zamanda olduqca cazibədar qadın qəhrəmanını Rebekka adlandırmışdır – bu ad musiqi alətini bildirən “rebek” sözündən əmələ gəlib. Bu adın da məcazi mənası həmin qəhrəmanın hiyləgərlik, fırldaqçılıq kimi xüsusiyyətlərini oxucuya açıqlayır.

Hər hansı bir insanın musiqi alətinə, ələlxüsus violino kimi həzin, cazibədar səsə malik bir alətə mahirliklə yiyələnməsi, həmin insanı istər-istəməz başqalarından fərqləndirir, onu adi kütlədən üstün, yüksək zirvəyə qaldırır. Hətta quldarlıq dövründə də belə olub. Hər hansı bir istedad, sənət sahibi – musiqiçi, rəssam, həkim – olan qul, kölə adi qullardan on dəfə yüksək dəyərləndirilirdi. Görkəmli polşa yazıçısı Boleslav Prusun məşhur “Faraon” tarixi romanında belə misralar var:

“Finikiyalı tacir kürsüyə əyləşib hesablamağa başladı:

- Talanta iyirmi qızıl zəncir-boyunbağı düşür, bir talanta altmış sağmal inək, və ya qara iş üçün on kölə, və ya tütək çalmağı, ya şəkil çəkməyi, ya da müalicə etməyi bacaran bir kölə almaq olar. Talant böyük sərvətdir!”

Fironlar (faraonlar) zamanında talant gümüş külçə şəklində pul vahidi olmuşdur. Vaxtilə pul ölçüsü olan “talant” sözü ilə bu gün istedad sahibini adlandırırlar. (Ola bilsin, o səbəbdən ki, min illər keçməyinə baxmayaraq, istedad sahibinin qiyməti dəyişməyib: onun qiyməti altmış sağmal inək və ya “bir bacarıqlı qul” qiymətidir, yəni bir talant... Talant doğrudanda böyük sərvətdir!)

Göründüyü kimi, bu alətin səsi elə cazibədardır ki, violino ifaçısı onun səsi ilə, daha doğrusu, həmin səsi məharətlə hasil etmək bacarığı ilə insanların qəlbini ələ alar, onları “ovsunlaya” bilər.

Vətənimiz Azərbaycan tarixi, siyasi, iqtisadi və mədəni baxımdan uzun müddət güc və qüdrət sahibi olan qonşumuz - Rusiya imperiyasına tabe olması

nəticəsində biz bu gün “violino” alətini onun rus adı ilə “skripka” adlandırırıq. Ruslar isə violinonu qədim slavyan alətləri olan, adları slavyanca “skrip” - “cırıltı” sözündən əmələ gələn üçtelli “skripitsa” və “skripel” alətlərinə oxşadıb, bu aləti “skripka” adlandırırlar.

Şübhəsiz, tədris etdiyimiz alət “cırıltı” sözündən əmələ gələn “skripka” deyil, məlahətli səsi ilə insan qəlbini ovsunlayan “violino” adlanırsa, biz bu alətdə gözəl, məlahətli, zövq oxşayan səslər hasil etməyə “psixoloji tapşırıq” alırıq və məhz belə səsləri hasil etməyə çalışırıq, can atırıq.

Violino alətini osmanlı türkləri “kaman” adlandırırlar. Dilimizdə “kaman” sözü “yay” mənasını daşıyır və biz bu sözlə kamança xalq alətimizin çubuğunu adlandırırıq. Məhz bu səbəbdən əslən avropa aləti olan violino-nun adını türk dilinə “tərcümə” edib bu sözlə adlandırmağımız məntiqlisiz və əsassız olardı.

Violino ifaçılığı tədrisində psixoloji hazırlıq ilk öncə alətin əsl adının aşılmasıyla, onun yaranma tarixi, texniki imkanları haqda, keçmişin və bu günün məşhur violino ifaçıları barəsində məlumatlarla başlanmalıdır. Məhz bu baxımdan hazırki işdə violino barəsində qısa məlumatlar toplanmış və oxuculara təqdim edilmişdir.

Azərbaycanda violino alətinin ibtidai tədrisinə dair “Skripka əlifbası” adlı ilk dərs vəsaiti Üzeyir bəy Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə M.V.Reytix tərəfindən tərtib edilmiş və 1948-ci ildə nəşr olunmuşdur. 1960-cı ildə bu qəbildən olan ikinci kitab - T.Ataşiyev və Y.Barştak tərəfindən tərtib edilmiş “Skripkada çalmaq üçün ibtidai tədris kitabı” adlı dərs vəsaiti işıq üzü görmüşdür.

Hər iki dərs vəsaitində azərbaycan musiqi nümunələrindən istifadə olunmasını müsbət cəhət kimi qəbul etmək olar. Lakin hər iki dərs vəsaitində terminoloji uyğunsuzluqlar mövcuddur və həmin dərs vəsaitlərinin bu cəhəti onların çatışmamazlığı kimi, qüsuru kimi qiymətləndirilməlidir. Belə ki, hər üç müəllifin (həmçinin həmin ərəfədə Azərbaycanda fəaliyyət göstərən digər violino mütəxəssislərinin) azərbaycan dilini yetərincə mükəmməl bilməməyi nəticəsində, həmçinin o vaxtın siyasi tələblərinə uyğun olaraq, bütün dünyada “violino” kimi tanınan alətin adı rus dilində olduğu kimi “skripka” göstərilmişdir. Alət hissələrinin adlandırılmasında da ziddiyyətlər yaranmışdır. Məsələn, kamanın bütün dünyada qəbul edilmiş italyan və fransız termini ilə “*talon*” adlanan hissəsi M.Reytixin “Skripka əlifbası” adlı dərsliyinin 1948-ci il nəşrində “tutmaq yeri”, 1952-ci ildə ikinci nəşrində “dəstə”, digər dərslikdə “talon” sözünün hərfi mənası olan “daban” kimi göstərilmişdir; və ya bütün simli-kamanlı alətlərdə italyanca “*manico*” (maniko), rus dilində “*шейка*” (şeyka), azərbaycan dilində xalq çalğı alətlərində isə “qol” adlanan alət hissəsinin adı rus dilindən hərfi mənada tərcümə edilərək “boyun” göstərilmiş, italyanca “*tasto*”, almanca “*grif*” adlanan hissə “qol” kimi göstərilmişdir və sair, və ilaxır. Buna bənzər nöqsanların sayı çox olduğundan, onların sadalanması məqsədəuyğun olmazdı.

Hazırki işdə violino aləti və onun hissələrinin azərbaycan dilində adlandırılmasına bir qədər fərqli yanaşılmış, alət və onun hissələri azərbaycan dilində daha məntiqli, müasir tələblərə daha çox cavab verən terminlərlə göstərilmişdir.

## *Viola və violinoların yaranması*

Violaların yaranması haqda bir neçə fərziyyə mövcuddur. Onlardan ən mötəbər və ən çox yayılmış fərziyyə belədir: violaların “əcdadları” hələ bizim eramızdan əvvəl I əsrdən məlum olan ərəb simli aləti *rəbab (rübab)*, roman ölkələrində *rebek*, german ölkələrində *fidel* kimi tanınan alətlər olmuşdur.

Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, “*violino*” sözü italyan dilində “kiçik viola”, “bala viola” deməkdir və bu alət violalar fəsiləsinə mənsubdur. Əsasən yüksək təbəqələr tərəfindən sevilən klassik violalardan fərqli olaraq, *violino* xalq aləti kimi meydana gəlmiş, xalq musiqiçilərinin sevimli aləti olaraq daha çox xalq arasında yayılmışdır.

Maraqlıdır ki, XVI əsrin axırlarında – XVII əsrin əvvəllərində *violino* aləti ilk dəfə olaraq Fransada kral və onu müşayiət edənləri əyləndirən “Mehtər ansamblı”na daxil edilərək səfərlərdə, gəzintilərdə və kral ovu zamanı istifadə edilmişdir. XVII əsrin ortalarında fransız kralı XIV-cü Lüdovikin sarayında “Kralın iyirmi dörd *violinosu*” adlı ansamblı yaradılmışdır. Bu ansamblın da vəzifəsi səhər, günorta, axşam, yəni kral səhər oyananda, nahar edəndə, sarayda keçirilən rəqs gecələrində kralı və saray əyanlarını çalğı ilə əyləndirmək idi. Uzun müddət ansambl ifaçıları nöqərlərlə eyni durumda olmuşdur.

Violinonun klassik növü XV-XVI əsrlərdə İtaliya və Fransada, bəzi mənbələrə görə, eyni zamanda həmçinin Polşada yaranıb. XVI-XVIII əsrlərdə İtaliyanın Breş, Kremona şəhərlərində fəaliyyət göstərən *violino* ustaları məktəblərində: Breş şəhərində *Qasparo de Salò* (1540-1609), *Covanni Paolo Macini* (1580-1632), Kremona şəhərində *Andrea Amàti* (1520-1580) və *Nikkolo Amàti* (1596-1684), *Cuzeppe Qvarneri-del Cezu* (1698-1744), *Antonio Stradivàri* (1644-1737) kimi ustaların emalatxanalarında klassik violinonun quruluşu, onun spesifik səs tembri və sair xüsusiyyətləri formalaşmışdır.

XVI-XVIII əsrlərdə Avropanın müxtəlif ölkələrində kifayət qədər çox sayda *violino* ustaları məktəbləri yaranır: Polşada – *Mateuş Dobrutski*, *Qrobliç* və *Dankvart* ailələri; İtaliyada – *Q.de Salò*, *C.P.Macini*, *Andrea* və *Nikkolo Amàti*, *C.Qvarneri-del Cezu*, *A.Stradivàri*, *D.Montanyàna*, *P.Qrançino*, *K.Testore*, *C.Qvadanini*, *A.Qalyàno* və başqaları; Almaniyada – *Y.Ştàyner*, *Klots* ailəsi.

XVIII əsrin ikinci yarısında fransız kaman ustası *Fransua Turt (Tourte)* kamanın düz çubuğunu içəri əyərək, əvvəllər dəstə halında kamana birləşdirilən kaman tükünü kaman talonuna yeridilmiş kiçik lövhəciyin köməyi ilə yastıladıb lent şəklinə salaraq, həmin tükün metal vintlə dartılması mexanizmini yaradaraq və viola fəsiləsinin hər aləti üçün kamanın optimal ölçü və çəkisini müəyyən edərək kamana təkmilləşdirmişdir. Bu təkmilləşmə *violino* və violonçel kaman texnikasının böyük inkişafına təkan vermişdir.

XVIII əsrin axırlarında violinoların kütləvi istehsalı genişləndiyindən, fərdi istehsal tədricən tənəzzülə uğrayır. Bu dövrün görkəmli *violino* ustalarından fransalı *N.Lüpo*, *J.B.Vilyom*, *E.Vatlo*, ingiltərəli *V.Panormo* və *Hill qardaşları*, çexiyalı *Y.Kulik*, *F.Şpidlen*, rusiyalı *İ.Bàtov*, *N.Kittel*, *A.Leman* buna bariz nümunədir.



## *Violino üçün yazılan solo və ansambl əsərləri*

İnsan səsində oxşarlığı, yaxınlığı, dinləyicilərə böyük emosional təsir etmək bacarığı sayəsində, geniş nəfəsli melodiylar hasil etmək imkanına malik olduğuna görə violino Avropada aparıcı alət rolunu oynamağa başlayır. Artıq XVII-ci əsrin əvvəlində violino orkestrə daxil edilir: 1607-ci ildə *K.Monteverdi* “Orfey” operasında violinonu “*violino piccolo alla franseze*” adı ilə orkestrə daxil etmişdir. XVIII əsrin ortalarında violino, viola fəsiləsinin müasir nümayəndələri olan viola (alt) və violonçel ilə birgə klassik tərkibli simfonik orkestr və simli kvartetin əsasını təşkil etmişdir.

Solo ifa mədəniyyətinin inkişafı da həmin vaxta təsadüf edir. XVII-XVIII əsrlərdə solo sonata və konsert kimi yeni musiqi janrlarının yaranması məhz violino ilə bağlıdır. İtalyan bəstəkarları olan Breşiyalı *B.Marininin* (1597-1665) “*Romanesca per violino solo e basso*” əsəri və *Karlo Farinanın* (1604-1639) “*Capriccio stravagante*” süitası violino üçün ilk solo əsərlər sayılır. XVII əsrin əvvəlində İtaliya bəstəkarları *B.Marini*, *M.Uçellini*, *C.Leqrentsi*, *C.-B.Vitəlinin* yaradıcılığında violino üçün *basso continuo* (rəqəmlənmiş və ya aramsız bas) ilə sonatalar meydana gəlmişdir. *Concerto grosso* prinsiplərinə əsaslanan ilk əsərlər *A.Stradellaya* məxsusdur (1676-cı ildə yaradılan “Sinfonia”).

Violino üçün ilk mükəmməl solo əsərlər yaradan bəstəkarlar arasında:

italiyalı *Arkancelo Korelli* (1653-1713), *Antonio Vivàldi* (1678-1741), *Françesko Ceminiani* (1680-1762), *Pyetro Lokatelli* (1695-1764), *Cuzeppe Tartini* (1692-1770), *Qaetano Punyàni* (1731-1798);

fransız bəstəkarları: italyan mənşəli *Jan Batist Lüllü* (1632-1687), *Jan-Mari Lekler* (1697-1764), *Pyer Qavinye* (1728-1800), italyan mənşəli *Covanni Battista Viotti* (1755-1824);

çexiyalı *Frantişek Benda* (1709-1786), *Yan Stàmits* (1717-1757);

polşalı *Adam Yajembski* (1590-1648);

alman *İohann Yakob Valter* (1650-1717), *İohann Paul fon Vesthoff* (1656-1705);

avstriyalı *Henrix İqnats Frants fon Biber* (1644-1704), *Ditters fon Dittersdorf* (1739-1799) kimi tanınmış bəstəkarların adını çəkmək olar.

XVIII əsrdə Avropada violino ifaçılığının klassik üslubu formalaşmışdır və bu prosesdə italyan violino məktəbinin olduqca böyük rolu olmuşdur. Belə ki, məhz italyan bəstəkarı *Antonio Vivàldinin* (1678-1741) yaradıcılığında üç hissəli violino konsert silsiləsi formalaşmışdır və solistin partiyası təkmilləşdirilərək inkişaf etdirilmişdir.

Görkəmli italyan violinoçu və bəstəkarı *Cuzeppe Tartininin* (1692-1770) klassik konsert və sonata janrlarının inkişafında rolu olduqca böyükdür. Onun məşhur “Şeytan zəngülələri” sonatasına məxsus melodik ifadəlilik, virtuozluq, ştrix və melizm zənginliyi, bu əsəri XVIII əsr violino musiqisinin zirvələrindən biri adlandırmağa imkan verir.

Alman bəstəkarları *İohann Sebastyan Bax* və *Qeorq Fridrix Hendelin* violino əsərləri XVII-XVIII əsr violino mədəniyyətinə əvəzsiz töhvədir.

*İ.S.Baxın* (1685-1750) solo violino üçün yazılmış sonata və partitalarının üslub xüsusiyyətləri, melodik dili, burada polifoniyadan, o cümlədən, “gizli” polifoniyadan, akkord texnikasından məharətlə istifadə edilməsi, bu əsərləri violino ədəbiyyatının zirvələrindən biri edir.

*Qeyd etmək lazımdır ki, XVII-XVIII əsrlərdə kamanın yayabənzər quruluşu və kaman tükünün zəif dartımı violino ifaçılarına çoxsəsli akkordları (o cümlədən, İ.S.Baxın əsərlərində) ifa etməyə imkan verirdi.*

*Q.F.Hendelin* (1685-1759) instrumental yaradıcılığında “*Concerto grosso*”, trio-sonatalar, violino sonataları özünəməxsus yer tutmaqla yanaşı, violino ifaçılığı və tədrisi ədəbiyyatında da böyük rol oynayır. Homofon-harmonik üsluba üstünlük verilmiş bu əsərlərdə melodik dil özünün ahəngliyi, genişliyi və ritmik enerjisi ilə fərqlənir. Hendelin instrumental yaradıcılığı Vyana klassiklərinə - *Yozef Haydn* (1732-1809), *Volfqanq Amadey Mosart* (1756-1791) və *Lüdvinq van Bethovenə* (1770-1827) olduqca böyük təsir etmiş, onlar üçün bir növ nümunə olmuşdur.

Vyana klassiklərinin yaradıcılığında instrumental musiqiyə, o cümlədən, violino musiqisinə böyük yer ayrılmışdır. Bu bəstəkarların violino üçün bəstələdiyi konsert və sonataların rolu violino ifaçılığında həm pedaqoji, həm də bədii-estetik baxımdan əvəzəlməzdir. Vyana klassikləri məktəbi uzun müddət ərzində Avropa incəsənətində yetişən bir çox prosesləri və tendensiyaları yekunlaşdırmışdır. Burada polifonik yazı üslubu yerini parlaq melodiya və dəqiq müşayiətli homofon-harmonik üsluba vermişdir, klassik instrumental sonata, kvartet, simfoniya və konsert janrları, klassik sonata və variasiya forması tamamilə və qəti olaraq saflaşdırılmış və dəqiqləşdirilmişdir.

Violino alətinin klassik formasının yaranmasından keçən dörd əsrə yaxın zaman kəsiyində violino üçün çoxsaylı solo və kamera əsərləri yaradılmışdır. Bu əsərlərin ən dəyərliləri və layiqliləri bu günə kimi müasir violino ifaçılarının repertuarına daxil edilir və onlardan pedaqoji təcrübədə istifadə olunur. Məsələn, XVIII əsr əsərlərindən *İ.S.Baxın* solo violino üçün sonata və partitaları, konsertləri, *A.Vivaldinin* violino üçün konsertləri, *C.Tartininin* violino üçün sonataları, *Q.Hendelin* sonataları, *Y.Haydn* və *V.-A.Mosartın* sonata və konsertləri, XIX əsrin ən gözəl əsərlərindən *L.van Bethovenin*, *İ.Bramsin*, *F.Mendelsonun* və *A.Dvorjakın* sonata və konsertləri, *K.Sen-Sansın*, *E.Lalonun*, *M.Bruxun* və *P.İ.Çaykovskinin* konsertləri, *F.Şubertin*, *R.Şumanın*, *E.Qriqin* və *S.Frankın* sonataları, *N.Paqanininin*, *A.Vyötanın*, *Q.Venyavskinin*, *P.Sarasatenin*, *E.Şossonun* və *H.V.Ernstin* virtuoz əsərləri, XX əsr bəstəkarları *Y.Sibeliusun*, *K.Şımanovskinin*, *E.Elqarın*, *U.Uoltonun*, *B.Brittenin*, *D.Miyyonun*, *A.Honeggerin*, *P.Hindemitin*, *A.Şönberqin*, *A.Berqin*, *B.Bartokun*, *İ.F.Stravinskinin*, *S.Barberin*, *A.Koplendin* və başqalarının konsertləri; *M.Ravelin*, *K.Debüssinin*, *A.Honeggerin*, *E.Bloxun*, *E.İzainin*, *B.Bartokun* və başqalarının sonataları, sovet bəstəkarları *S.S.Prokofyevin*, *D.D.Şostakoviçin*, *T.Xrennikovun*, *D.B.Kabalevskinin*, *B.D.Dvarionasın*, *A.Şnitkenin*, *A.D.Maçavarianinin*, *Qara Qarayevin*, *Azər Rzayevin* və başqalarının konsert və sonataları haqlı olaraq dünya musiqi ədəbiyyatının inciləri sayılır və tez-tez ifa olunur.

## *Görkəmli violino ifaçıları*

Görkəmli italiyan violinoçusu və bəstəkarı, Roma violino məktəbinin banisi *Arkancelo Korelli* eyni zamanda violinoda *bədii ifaçılıq məktəbinin* banisi sayılır. Məhz Korellinin yaradıcılığında yüksək violino kantilenası və tematizm ifadəliyi ilkin təzahürünü tapmışdır. Bəstəkarın dəsti-xəttinin və ifaçılıq məharətinin həm müasirlərinə, həm də sonrakı nəsil musiqiçilərinə olan təsiri danılmazdır. İtaliyanın *Tartini* və *Vivaldi*, Fransanın *Kuperen* və *Lekler*, Almaniyanın *Hendel* və *Bax*, *Matesson* və *Teleman*, İngiltərənin *Ekklez*, Çexiyanın *Benda* kimi bəstəkarları buna bariz nümunədir. Korelli-ni “Violinoda yeni ifaçılıq texnikasının banisi”, “Dünyanın birinci violinosu”, “*Concerto Grossonun* atası”, “Yeni Orfey”, “musiqinin Kolumbu” adlandırırdılar.

Korellinin şagirdləri arasında ən görkəmliləri – violino incəsənətini ifanın ifadəliliyinin inkişafı ilə zənginləşdirən *Françesko Ceminiani* (1687-1762) və violino virtuozluğu sahəsində yenilikçi olan cəsarətli *Pyetro Lokatellidir* (1695-1764).

*P.Lokatelli* yaradıcılığında yeni applikatur üsullarını tətbiq etmiş, passaj texnikasını, ikili notların, akkordların, arpecioların ifa texnikasını inkişaf etdirmişdir, bununla da ədalətli olaraq violino virtuozluğu sahəsində tayı-bərabəri olmayan misilsiz *Paqanininin* sələfi sayılır.

XVIII əsr fransız violino məktəbi *Jan-Mari Lekler* və *Pyer Qavinyé* kimi görkəmli violinoçular yetişdirmişdir.

Klassik violino konsertinin inkişafında böyük rol oynayan violinoçu-virtuoz, bəstəkar və pedaqoq, uzun müddət Fransada fəaliyyət göstərmiş italiyan mənşəli *Covanni Battista Viotti* (1755-1824) öz ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə XIX əsr violino sənətinin inkişafına böyük təsir etmişdir. Məhz Viotti özünün çoxsaylı violino və orkestr üçün konsertlərində solo partiyasının əhəmiyyətini artırmış, orkestr tərkibini genişləndirmişdir. Məhz Viotti yaradıcılığında (V.A.Mosartdan sonra) instrumental konsertin birinci hissəsində sonata allegrosu formasının, final hissəsində isə rondo formasının tətbiq edilməsi tamamilə bərqərar olmuşdur. Viotti Avropanın bütün ölkələrini gəzib dolaşan ilk avropalı ifaçı-violinoçu olmuşdur. Deyilənlərə görə, onun violinoda hasil etdiyi səslər insan duyğularının bütün çalarlarını – dramatizmdən, pafosdan tutmuş dərin lirikaya qədər - əks etdirmiş. Viotti fransız violino məktəbinin inkişafına mühüm təsir göstərmişdir. Görkəmli fransız violinoçusu, bəstəkarı və pedaqoqu *Pyer Rodé* onun yetirmələrindən biridir. 1950-ci ildən Viottinin vətəninə, İtaliyanın Verçelli şəhərində hər il Viotti adına musiqi və rəqs üzrə beynəlxalq müsabiqə keçirilir.

Paris violino məktəbinin parlaq nümayəndələri olan *P.Rodé*, *P.Bayyo*, *R.Kreytser* kimi violino ifaçıları, bəstəkar və pedaqoqlarının yaradıcılığında violino konserti daha da inkişaf etmiş, pedaqoji repertuar bu günə qədər əhəmiyyətini itirməmiş dəyərli etüd və kaprislərlə zənginləşmişdir.

Dahi italiyan violinoçusu və bəstəkarı *Nikkolo Paqanininin* (1782-1840) yaradıcılığı XIX əsr violino ifaçılığının inkişafında böyük rol oynamışdır. Paqanini

violino əsərlərinin bədii dairəsini, violino ifadəlilik üsullarını xeyli genişləndirmiş, yeni ifa üsulları: ikili notlar, ikili flajoletlər, xromatizmlər, sol əlin barmaqları ilə *pizzicato*, gitara texnikası elementləri və s. tətbiq etmiş, müasir violino texnikasının bünövrəsini, təməlini qoymuşdur. N.Paqanini virtuoz-romantik üslubun ən parlaq nümayəndəsidir. Paqanini sənəti parlaq coşğunluq, səhnə pafosu və romantik həyəcan ilə, yenilikçilik ilə xeyli fərqlənmişdir.

XIX əsrin digər görkəmli violino ifaçılarından:

fransız violinoçuları *Pyer Rodé* (düzgün tələffüz – *Rod*, 1774-1830), *Rodolf Kreytser* (1766-1831), *Pyer Marsik* (1848-1924), *Pyer Bayyo* (1771-1842);

polşalı *Karol Lipinski* (1790-1861), *Apollinariy Kontski* (1825-1879), *Henrik Venyavski* (1835-1880), *İsidor Lotto* (1840-1936), *Stanislav Barseviç* (1858-1929);

çexiyalı *Yozef Slàvik* (1806-1833), *Ferdinand Làub* (1832-1875), *Frantişek Ondrjiçek* (1857-1922);

moraviyalı *Henrik Ernst* (1814-1865);

almaniyalı *Lüdviq Şpor* (1784-1859), *Ferdinand David* (1810-1873), *Yozef (Yojef) İoàxim* (1831-1907), *Avqust Vilhelmi* (1845-1908);

belçikalı *Şarl Berio* (1802-1870), *Anri Vyötàn* (1820-1881), Ejen İzai (və ya İsayyé, 1858-1931);

ispaniyalı *Pablo Sarasàte* (1844-1908);

norvecli *Ule Bull* (1810-1880);

avstriyalı *Yozef Mayzeder* (1789-1863), *Georq Helmesberger* (1800-1873), *Yakob Dont* (1815-1888) kimi ifaçıların adlarını çəkmək olar.

Rus violino mədəniyyətinin banisi XVIII əsrin görkəmli rus violino ifaçısı və bəstəkarı *İvan Xandoşkin* (1747-1804) olmuşdur.

XIX əsrdə Rusiyanın görkəmli violino ifaçılarından ukrayna mənşəli *Qavrila Andreyeviç Raçinskiy* (1777-1843), *Aleksey Fyodoroviç Lvov* (1798-1870), *Nikolay Dmitriyeviç Dmitriyev-Sveçin* (1824-1865), *Nikolay Yakovleviç Afanàsyev* (1820-1898), P.İ.Çaykovskinin ona həsr etdiyi məşhur violino və orkestr üçün konsertinin ilk ifaçısı *Adolf Davidoviç Brodskiy* (1851-1929), *Vasiliy Vasilyeviç Bezekirskiy* (1835-1919), P.İ.Çaykovskinin ona həsr etdiyi “Vals-skertso”-nun ilk ifaçısı *İosif İosifoviç Kotek* (1855-1885) kimi ifaçıların adını çəkmək zəruridir.

XIX əsrin ikinci yarısında Rusiyada polşalı *Henrik Venyàvski*, çexiyalı *Ferdinand Làub* (1832-1875) və *İvan Voysexoviç Qrjimàli* (1844-1915) kimi görkəmli violino ifaçıları pedaqoji fəaliyyət göstərmişlər. 1868-ci ildən Sankt-Peterburq konservatoriyasında Henrik Venyavskinin yerini Macarıstanda anadan olmuş yəhudi mənşəli *Leopold Semyonoviç Auer* (1845-1930) tutur.

Auerin Rusiyada pedaqoji fəaliyyəti ilə rus violino məktəbinin çiçəklənməsi başlamışdır. Pedaqoji fəaliyyəti dövründə Auer 300-dən artıq violinoçu hazırlamışdır. Onun şagirdlərindən *Yaşa Heyfets* (1901-1987), *Mişa Elman* (1891-1967), *Yefrem Simbalst* (1889-1985), *Miron Borisoviç Polyakin* (1895-1941), *Natan Mironoviç Milşteyn* (1904-1992), sovet violino məktəbinin baniləri *Lev Moiseyeviç Seytlin* (1881-1952) və *Yuliy İlyiç Eydlin* (1896-1958) kimi məşhur violino ifaçılarının adları buna parlaq nümunədir.

XX əsrin birinci yarısının görkəmli violino ifaçılarından:

fransızlar *Lüsyen Kapé* (1873-1928), *Jak Tibo* (1880-1953), *Jinet Nevö* (1919-1949), *Zino (René-Şarl) Françeskatti* (1902-1991);

çexiyalı *Yan Kubelik* (1880-1940), *Yaroslav Kotsian* (1883-1950), *Vaşa Pşiqoda* (1900-1960), *Yozef Suk* (1874-1935);

rumınyalı *Corce Enesku* (1881-1955);

polşalı *Bronislav Qubermàn* (1882-1947), *Pavel Koxànski* (1887-1934), *Qrajina Batseviç* (1909-1969), *Vanda Vikomirskaya* (1929);

ABŞ violinoçuları *Yaşa Heyfets* (1901-1987), *Mişa Elman* (1891-1967), *Yefrem Simbalst* (1889-1985), *Natan Milşteyn* (1904-1992), *Yəhudi Menuxin* (1916-1999), *Ruceyro Riççi* (1918), *İsaak Stern* (1920-2001);

Meksikadan polşa mənşəli *Henrik Şerinq* (1918-1988);

Macarıstandan *Yone Hubai* (düzgün yazılış – *Huber*; 1858-1937), *Ferents Veçey* (1893-1935), *Yojef (Jozef) Sigeti* (1892-1973);

Almaniyadan *Karl Fleş* (1873-1944), *Adolf Buş* (1891-1952), *Villi Burmester* (1868-1933), *Qeorq Kulenkampf* (1898-1948)

və başqalarının adlarını çəkmək olar.

Bu dövrdə dünyanın ən məşhur və tanınmış violinoçularından biri, XX əsr violino ifaçılığının “inqilabçısı” sayılan avstriyalı *Frits Kreysler* (1875-1962) olmuşdur.

Məşhur macar violinoçusu *Yojef Sigeti* *Frits Kreysler* ifaçılığının əhəmiyyəti barədə belə yazırdı: “XX əsrdə elə bir görkəmli violinoçu tapılmazdı ki, öz üzərində *Kreyslerin* təsirini hiss etməsin”.

Deyilənə görə, *Kreyslerin* bəm simlərdə hasil etdiyi səslər violonçel səslərinə oxşayırdı, zil simlərdə isə onun violinosu ən gözəl qadın sopranosu kimi səslənirdi. Son dərəcə gözəl səs hasil etmək bacarığından başqa *Kreysler* əla zövqə malik olmuşdur. O, kaman texnikası detallarının son dərəcədə cilalanması və ifadəliyin (frazirovkanın) incəliyi, həmçinin interpretasiyanın dərinliyi və nəcibliyi ilə fərqlənmişdir. *Kreysler* həm estradada, həm də val yazılarında ən müxtəlif musiqi dəyəri olan pyeslərdə elə dərin təsirə nail olurdu ki, istənilən musiqi əsərinə, hətta mənası və dəyəri böyük olmayan pyeslərə belə böyük daxili məna və ölməz musiqinin əzəmətini verə bilirdi.

1916-cı ildə ABŞ-ın Nyu-York şəhərində XX əsrin violino sənətinin dahilərindən biri – *Yəhudi Menuxin* anadan olmuşdur. *Yəhudi Menuxin*in tonu böyük gücü, gözəlliyi, çalar müxtəlifliyi ilə fərqlənirdi. Lakin bunlardan da çox dinləyiciləri valeh edən onun ifasında ekspressiyanın böyük gücü və interpretasiyanın inanılmaz dərinliyi olmuşdur. *Bethovenin* və ya *Bramsın* sonatalarının ağır templi hissələrində *Yəhudi Menuxin*in ifasının yüksək emosional əzəməti dinləyicini inandırır ki, bu virtuoz ifa həmçinin son dərəcə faciəvi emosionallıq ilə dolğundur. *Yəhudi Menuxin* violino ifaçılığı tarixində *Keysler* və *Keyfets* ilə yanaşı XX əsrdə klassikanın ən böyük interpretatorlarından biri kimi qalmışdır.

1950-ci illərdə musiqi dünyasında amerika violinoçusu *İsaak (Ayzek) Stern* məşhurlaşır. *Stern* çıxışlarında sol əl texnikasının bütün növlərinə mükəmməl yiyələndiyini, vibrasiyanın müxtəlif növlərinin: *Hendel* və *Baxın* musiqisində

yetərincə ağır, asta vibrasiyadan dramatik və romantik xarakterli pyeslərdə həyəcanlı, ekspressiv vibrasiyaya qədər geniş diapazonunu parlaq nümayiş etdirirdi. Stern böyük maqnetizmə malik idi. O, sanki heç bir səy etmədən, dinləyiciləri ifa etdiyi əsərlərdə keçirdiyi hisslərə şərik olmağa cəlb edirdi. Dinləyiciləri son dərəcədə maraqlandırmaq bacarığı çox istedadlı artistlərə xasdır. Lakin dinləyiciləri məftun etmək, onları ifaçının barmaqları altında musiqinin “ikinci doğuluşunda” iştiraka cəlb etmək bacarığı yalnız seçilmiş dahilərə məxsus cəhətdir.

Dünyanın ən görkəmli və məşhur ifaçılarından biri olan ispan violonçel ifaçısı, dirijoru, bəstəkarı *Pablo Kasals (Kazals, 1876-1973)* İsaak Stern barəsində belə demişdir: “O, öz böyük sələfləri Sarasate, İzai və Kreyslerin ən gözəl xüsusiyyətlərinin xoşbəxt varisi olmaqla yanaşı, Bax, Mosart, Bethoven, Mendelson, Brux, Brams, həmçinin müasir bəstəkarlar Bartok, Stravinskiy, Prokofyev, Bernsteyn-in əsərlərinin görkəmli interpretatoru kimi fitri istedadla malik olmuşdur”.

XX əsrin görkəmli violino ifaçılarının böyük bir qismi: *M.Q.Erdenko, M.B.Polyakin, L.M.Seytlin, B.O.Sibor, D.F.Oystrax, M.İ.Fixtenqolts, L.B.Koqan, İ.S.Bezrodny, M.İ.Vayman, V.A.Klimov, İ.D.Oystrax, B.L.Qutnikov, V.V.Tretyakov, O.V.Krıs, S.İ.Snitkovskiy, V.A.Pikayzen, V.T.Spivakov* və başqaları sovet violino məktəbinin beynəlxalq müsabiqələrdə qalib gələn yetirmələridir.

Müasir ABŞ violinoçularından *İshaq Perelman, Pinxas Tsukerman, Gil Şaham, Coşua Bell* kimi ifaçıların adlarını çəkmək olar.

## ***Violino ifaçılıq məktəbləri***

İtalyan bəstəkarı və violinoçusu *Arkancelo Korelli (1653-1713)* klassik violino ifaçılıq məktəbinin - Roma violino məktəbinin yaradıcısı, banisi kimi tanınır. Bu məktəbin əsas prinsipləri bu günə kimi əhəmiyyətini itirməyib. Korelli violino sənətində musiqinin dərin həyati dolğunluğunu mükəmməl forma ilə, italyan çılgınlığını, emosionallığını isə əqlin, məntiqliyin tam üstünlüyü ilə uzlaşdıran üslub yaradaraq bərqərar etmişdir. Korelli yazırdı: “Hər bir əsər ağıla, məntiqə və ən görkəmli sənətkarlardan qalan nümunələrə əsaslanmalıdır”. Korelli üslubu emosional cəhətdən dolğundur və eyni zamanda lakonik, sadə, təvazökardır, həm ritorikadan, həm də artıq ekspressiyadan uzaqdır. Tədqiqatçılar belə bir qənaətə gəlirlər ki, Korellinin yaratdığı əsərlər, onun dəsti-xətti barokko və ya XVIII əsrin klassisizm üslubu çərçivəsinə yerləşmir. Bu üslubu XVIII əsr klassisizminin sələfi kimi qiymətləndirmək daha düzgün olardı.

*Korelli mahiyyət etibarilə insan səsinə təqlid edən, vokal, avaz mənbəsinə əsaslanan klassik violino texnikasının yaradıcısı olmuşdur.*

Korelli böyük ifaçı-sənətkar olmaqla yanaşı, eyni zamanda istedadlı pedaqoq olmuşdur. İtalyada violino ifaçılığı Korelli dövrünə qədər yüz əlli il tarixə malik olmağına baxmayaraq, məhz *Korelli milli italyan violino məktəbinin banisi sayılır*. Bilavasitə Korellinin şagirdləri olmuş böyük sənətkarlar, violinoçu və bəstəkarlar

*Françesko Ceminiani, Pyetro Lokatelli, Françesko Qasparini, Covanni Battista Somis* öz növbəsində, violino ifaçılarının yeni nəslini yetişdirmişdir ki, onların arasında ən görkəmliləri *Qaetano Punyàni* və tanınmış *Covanni Battista Viottidi*dir. XIX əsrin bütün görkəmli violinoçularının bu və ya digər dərəcədə bəhrələndiyi frank-belçika violino məktəbi italyan məktəbinin prinsipləri əsasında qurulmuşdur.

Violinonun yarandığı tarixdən violino ifaçılığına və tədrisinə dair çoxsaylı məktəblər yaranmış, metodik tövsiyələr yazılmışdır. Bu günə gəlib çatan bu səpgili əsərlərdən ən erkənləri XVIII əsrə aiddir.

Görkəmli italyan violino ifaçısı və pedaqoqu *Cuzeppa Tartini* (1692-1770) violino ifaçılığının inkişafına böyük təsir göstərmişdir: o, kamanın uzunluğunu artıraraq, kamanın quruluşunu təkmilləşdirmiş, onun italyalı və fransalı müasirləri, onunla bir əsrdə yaşamış violinoçular tərəfindən tanınmış və qəbul edilmiş kaman hərəkətinin əsas üsullarını işləmişdir.

İkili notların ifa texnikası üzərində işləyən Tartini akustik fenomeni – “*üçüncü səs*”i kəşf etmişdir (“*Üçüncü səs*” – “*terzo suono*” - iki yuxarı (zil) səsin dəqiq ifası zamanı daxili qulaqda bəm səs şəklində əmələ gələn illüзор kombinasiyon ton).

Tartini XVIII əsr klassik incəsənətin zirvələrindən biri olaraq, XVI-XVIII əsr italyan violino məktəbinin inkişafını bir növ tamamlayır. Korelli məktəbinin ardıcılı və davamçısı olan Tartini musiqi mədəniyyətinə çoxsaylı yenilik gətirərək onun inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Tartininin sonataları və konsertləri bu günə kimi müasir ifaçıların repertuarında layiqli yer tutur.

Böyük ifaçılıq və bəstəkarlıq qabiliyyəti ilə yanaşı Tartini nadir pedaqoji istedadla malik olmuşdur.

1728-ci ildə Tartini qısa bir zamanda bütün Avropada geniş şöhrət qazanmış violino məktəbi təsis etmişdir və bu məktəbdə çox sayda gözəl violino ifaçıları hazırlamışdır. Tartini bu fəaliyyəti ilə “*Maestro delli nazioni*” - “millətlər müəllimi” adını qazanmışdır.

L.S.Ginzburq və V.Y.Qriqoryev Tartiniyə həsr etdikləri məqalələrində böyük musiqiçi haqqında belə yazırlar: “Məşğələlər zamanı Tartini sağ ələ, geniş, dolğun səs hasil etmə bacarığının inkişafına və ştrix rəngarəngliyinin genişləndirilməsinə olduqca böyük diqqət yetirirdi. Tartini belə qənaətə gəlmişdir ki, səs hasilinin inkişafı naminə kaman (korelli kamanı ilə müqayisədə) altı santimetr uzadılmalıdır. Tartini, həmçinin, ştrixlər palitrasına yeni, daha məharətli, daha virtuoz, o cümlədən, sıçrayan ştrixlər əlavə etmişdir”.

Eyni zamanda Tartini ilk violino metodistlərindən biri kimi də tanınır. Onun həm pedaqoji cəhətdən böyük əhəmiyyəti olan, həm də yüksək bədii dəyərə malik “Kaman sənəti” (“Korellinin qavotuna 50 variasiya”) monumental silsiləsini “XVIII əsr ştrix texnikasının ensiklopediyası” adlandırırlar. Tartininin violino ifaçılığında musiqi-estetik baxışlarını əks etdirən “Şagirdə məktub”, “Kaman hərəkəti qaydaları”, “Bəzəklər barədə traktat” və s. metodik əsərləri onun *A.Vivaldi*, *N.Laurenti*, *L.Bokkerini* və digər həməsrlərinin yaradıcılığına təsir göstərmiş. Əksər Avropa ölkələrinin violino sənəti məhz Tartininin ifaçılıq və pedaqoji prinsiplərinin təsiri altında inkişaf etmişdir. Belə ki, V.-A.Mosartın atası

və müəllimi Leopold Mosart özünün “Violino məktəbi” əsərində Tartinini “Dövrümüzün ən şanlı violino ifaçılarından biri” adlandırır.

Violino ifaçılığının inkişafında böyük rolunu oynayan *Françesko Saverio Ceminiani* (1687-1762) “Violino ifaçılıq sənəti” əsərində violino ifaçılığında yeni texniki üsulları izah etmişdir. Ceminiani ilkin olaraq yarım ton intervalların düzgün, dəqiq ifasını təmiz intonasiya işlənməsinin əsası kimi göstərmiş, yeni applikatura üsulları təklif etmişdir. Ceminiani həmçinin bəstəkarlıq, akkompaniment dərslərindən tutmuş gitarada ifa məktəbinə qədər müxtəlif metodik vəsaitlərin müəllifi olmuşdur.

*Maraqlıdır ki, Ceminiani ömrünün axırına qədər ifaçılıq, bəstəkarlıq, müəllimlik edərək fəal həyat tərzi sürmüşdür. Lakin onun bəzi metodik işlərinin əlyazmalarının oğurlanması nəticəsində keçirdiyi stress, həyəcan onun gözlənilməz ölümünə səbəb olmuşdur.*

“Dahi bəstəkar V.-A.Mosartın atası” kimi tanıdığımız *Leopold Mosart* vaxtının, zəmanəsinin görkəmli pedaqoqu olmuş, onun violino texnikası və musiqi nəzəriyyəsi məsələlərinə həsr etdiyi və 1756-cı ildə işıq üzünə görmüş “Violino ifaçılığının fundamental məktəb təcrübəsi” (“*Versuch einer grundlichen Violinschule*”) adlı əsəri musiqiçini bütün Avropada məşhurlaşdırmış, böyük pedaqoq kimi tanıtılmışdır.

XVIII əsrin ikinci yarısında Fransada başqa məktəblərdən (ələlxüsus, alman məktəbindən) səs hasili metodu ilə fərqlənən metod yaranmışdır və həmin məktəbin banisi, yuxarıda göstərilən kimi, italyan mənşəli *Covanni Battista Viotti* (1755-1824) olmuşdur. Əsasən bəstəkarlıq, dirijorluq, opera tamaşalarının təşkili ilə məşğul olmuş Viotti Parisdə göstərdiyi pedaqoji fəaliyyətini özünün əsas fəaliyyət növü saymamışdır. Lakin buna baxmayaraq məhz Viotti Fransanın bütün gələcək nəsillər üçün violino ifaçıları tərəfindən fransız violino məktəbinin banisi hesab edilir. *Rode, Kreytser, Bayyo* özlərini Viottinin şagirdləri sayırdılar. Fransız violino məktəbində Viottidən başlanmış gözəl səs hasili mədəniyyəti təsbit olunaraq gələcəkdə *Vyötan, Venyavskiy, İzai, Tibo, Kreysler* kimi böyük violinoçu-romantiklərin meydana gəlməsinə imkan yaratmışdır.

XIX əsrin əvvəlində, 1802-ci ildə Paris konservatoriyasının görkəmli ustadları *Rodolf Kreytser, Pyer Bayyo* və *Jak Pyer Jozef Rode* Fransada mövcud olan çoxəsrlik, sanballı violino ifaçılığı ənənələrinə, Viottinin ifaçılıq prinsiplərinə əsaslanaraq klassik tədris vəsaitinə çevrilmiş məşhur “Paris konservatoriyasının violino məktəbi”ni – “Violino metodikası”nı yazmışlar. Bu əsər zəmanənin qabaqcıl musiqi-estetik və pedaqoji baxışlarını əks etdirirdi.

1834-cü ildə *P.Bayyo* “*L’art du violon*” - “Violino sənəti” adlı metodik əsərlə fransız violino məktəbini zənginləşdirir.

XIX əsr violino ifaçılığının metodikaları arasında ən dəyərliləri – o zamanın *Lüdviq Şpor* (1784-1859), *Şarl Berio* (1802-1870), *Yozef (Yojef) İoaxim* (1831-1907) kimi görkəmli ifaçı və pedaqoqların tədris metodikaları olmuşdur.

Öz dövrünün dünyəvi əhəmiyyətli violinoçusu, tanınmış bəstəkarı, violino aləti üçün çənəaltı icad etmiş, ilkin olaraq dirijor çubuğunu tətbiq edən görkəmli alman dirijoru və violinoçusu *Lüdviq Şpor* 1831-ci ildə “Violino ifaçılıq məktəbi” adlı



üç hissəli olduqca sanballı əsər yaratmış və bu əsər bu günə kimi əhəmiyyətini itirməmişdir.

Violino ifaçılığı metodik ədəbiyyatının ayrılmaz hissəsi olan Belçika violino məktəbinin banisi *Şarl Ogüst Berionun* “Violinoda ifa məktəbi” adlı metodiki vəsaiti öz vaxtının progressiv əsərlərindən biri olmuşdur.

Digər görkəmli alman violinoçusu *Y.İoaxim* şagirdin bədii və texniki inkişafının vəhdəti, bölünməzliyi prinsipinə əsaslanan metod yaratmışdır. Mexaniki məşqin, mexaniki təlimin əleyhinə olan İoaxim deyirdi: “Ən əvvəldən şagirdə musiqi anlayışının tərbiyələndirilməsi olduqca vacibdir. O, (ifa etdiyi əsəri) avazla oxumalı, oxumalı və yenə də oxumalıdır. Artıq Tartini deyirdi ki, “yaxşı səs hasili yaxşı oxumaq tələb edir (Yaxşı səs hasil etmək üçün yaxşı oxumaq lazımdır)”. Şagird ifadan əvvəl (ifa ediləsi musiqini) öz səsi ilə oxumasa, (alətdə) heç bir səs hasil etməməlidir...”

*Qeyd etmək lazımdır ki, müasir dövrdə Tartininin bu sözləri unudulmayıb. Belə ki, violononun ibtidai tədrisi məsələlərinin həllinə dair müasir koreya tədqiqatçıları Zo Ok Xi, İ Yu Son, Kan Ci Din, Mo Çe Nam, Pa Çxan Sok, Pam Kim Çu və başqaları tədqiqatlarında violino və vokal incəsənətlərinin sinkretikliyi (sinkretizm – bir şeyin inkişafının ilk mərhələsi üçün səciyyəvi olan ayrılmazlıq, qovuşuqluq) və dialektik əlaqəsini açmağa, bu iki metodik istiqamətin birləşdirilməsinin pedaqoji baxımdan zəruriliyini və nəticə etibarilə təsirliliyini elmi cəhətdən əsaslandırmağa çalışmışlar. Bu tədqiqatçıların fikrinə görə, bəzi pedaqoji şərtlərin yaradılması ilə, o cümlədən, ilkin tədrisdə violino ilə yanaşı vokal dərslərinin aparılması ilə, ibtidai violino tədrisi prosesinin effektivini mühüm dərəcədə artırmaq mümkündür. Bir çox yeni metodiki cərəyanlar vokal və instrumental ifaçılığın birləşdirilmiş tədrisini nəzərdə tutur. Bu metodikalar tərəfdarlarının fikrincə, musiqi sənətinin məhz bu iki növünün birgə, kompleks mənimsənilməsi ən gözəl bədii və tədris nəticələrinin əldə edilməsinə imkan verir. Əldə edilmiş sintetik vokal-instrumental fəaliyyət növü ifaçının motor və intellektual işinin orqanik ahəngini təşkil edir ki, bu da şəxsiyyətin hərtərəfli harmonik inkişafına yardımçı olur. Violino və vokal ifaçılığı sənətləri səs hasili və intonasiya xüsusiyyətləri baxımından sıx bağlı olduğundan, onların birgə tədrisi uşaqların musiqi istedadlarını daha səmərəli inkişaf etdirməyə imkan yaradır.*

İoaximin şagirdi olmuş *Leopold Auer* belə yazırdı: “İoaximin pedaqogikasında ifa texnologiyasına olduqca az yer ayrılırdı. O, heç vaxt şagirdə texniki çətinliklərin ram edilməsi yolunu, bu və ya digər ştrixin ifa üslubunu, bəzi passajların ifa qaydasını, müəyyən applikaturadan istifadə etməklə passaj ifasının yüngülləşdirilməsi qaydasını izah etmirdi. Dərs vaxtı o, violino və kamanı əlində tutar, şagirdin ifasında qüsura rast gələn kimi, həmin passaj və ya musiqi ifadəsini özü dahiyənə ifa edər və deyirdi: “Bu belə ifa olunmalıdır!” Bu vaxt şagirdlərin yalnız bir hissəsi: onu “sözsüz” anlayanlar, onun ifasını təqlid etməyi bacaranlar bəhrələnərdi; başqaları isə, heç nə başa düşə bilmədiyindən, baxa-baxa qalardılar...”

*(Qeyd edilməlidir ki, İoaximin məhz bu cəhəti onun metodikasının ən zəif nöqtəsi olmuşdur).*

Y.İoaxim məktəbinin davamçısı olan XIX əsrin görkəmli violinoçusu *Leopold Semyonoviç Auer* eyni zamanda böyük pedaqoq, metodist, yeni “rus violino məktəbi”nin banisi kimi tanınmışdır. O, sağ əlin yeni quruluşunu tətbiq etmişdi ki, bu da “müasir violino sənətinin ən böyük nailiyyəti olmuşdur” (K.Fleş) və metodiki ədəbiyyatda “rus məktəbinin quruluşu” adlandırılmışdır.

Auerin tətbiq etdiyi sağ əlin yeni quruluşu (kamanın yeni tutulma qaydası) olduqca gözəl, ahəngdar səs hasilinə gətirib çıxarmışdır. Dolğun, müxtəlif çalarlarla zəngin səs hasili, eyni zamanda parlaq virtuozluq və yüksək ifa mədəniyyəti onun bütün şagirdlərini, o cümlədən, dünya şöhrətli Mişa Elmanı, Yaşa Xeyfetsi, Miron Polyakini, Yefrem Simbalisti, Toşa Zeydeli, Natan Milşteyni fərqləndirən cəhətlərdən olmuşdur.

XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində Avropada mövcud olan əllidən artıq violino məktəbləri arasında çex (*F.Ondrjiçek, O.Şevçik, S.Barseviç*), macar (*Y.Hubay, F.Veçey, J.Sigeti*), fransız (*L.J.Massar, P.Marsik*), Moskva (*F.Laub, İ.Qrjimali*), onların şagirdləri *İ.Kotek, A.Brodskiy, S.Barseviç*), Vyana (*Y.Böm*) violino məktəbləri xüsusi ilə seçilirdi.

Leopold Auerin 1930-cu ildə vəfatından sonra görkəmli violinoçu və pedaqoq *Karl (Karoy) Fleş* (1873-1944) violino ifaçılığının nəzəriyyəsi və təcrübəsi sahəsində ən nüfuzlu metodist sayılırdı. Məşhur “Violino ifaçılığı sənəti” əsərində K.Fleş violino ifaçısının ümumi texnikaya yiyələnməsi, həmin texnikanın tətbiqi və ifaçının artist kimi formalaşması məsələləri ilə yanaşı, kamantutma, kaman texnikasının üç əsas formasını həmin dövrdə Avropada mövcud olmuş üç əsas violino məktəblərinin (“alman”, “fransa-belçika” və “rus”) tələbləri baxımından təhlil etmişdir.

XX əsrin birinci yarısında SSRİ-də dövrünün böyük musiqi pedaqoqu *Pyotr Solomonoviç Stolyarskiy* fəaliyyət göstərmişdir. O, 1933-cü ildə Odessa şəhərində istedadlı uşaqlar üçün xüsusi ixtisaslaşdırılmış musiqi məktəbini təsis etmişdir. Bu məktəbdə Stolyarskiy, Boris Qoldşteyn, Mixail Qoldşteyn, Samuil Furer, Yelizaveta Gilels, Boris Fişman, David Oystrax, Natan Milşteyn kimi tanınmış violino ifaçıları və pedaqoqlarını yetişdirməklə violino ifaçılığına və violino pedaqogikasına olduqca böyük töhvə vermişdir.

Görkəmli fransız violinoçusu *Jak Tibo* Stolyarskinin pedaqoji fəaliyyəti barəsində belə demişdir: “Stolyarskinin pedaqogikası ilə bütün dünya fəxr etməlidir”.

*(Stolyarskiy haqqında, onun pedaqoji metodu, danışiq xüsusiyyətləri, izah üsulu barədə çox sayda lətifəyə bənzər xatirələr mövcuddur. Məsələn, Stolyarskiy kaman hərəkəti barədə deyərdi: “Tələsmə, kamanı belə sürətlə aparma. Təsəvvür et ki, bu sənin aylıq məvacibindir. Sən onu dərhal xərcləməməlisən, uzun müddətə bölüşdürməlisən”. Şagird əsəri tələsik ifa edəndə, Stolyarskiy deyərdi: “Kimi ötmək fikrindəsən? Skripka çalmaq at üstündə hoppanmaq deyil. Mənə gözəl musiqi göstər”. Şagirdin səs hasili qənaətbəxş olmayanda, cırıltılı olanda, deyərdi: “Elə fikirləşmə ki, “skripka” sözü “skrip” sözündən əmələ gəlir”. Əsərin ciddi, klassik üslubda ifasını tələb edərkən, deyərdi: “Mənim üçün Baxı çal, Offenbaxı yox!” Violinonu tutma qaydasını izah edəndə belə deyərdi: “Skripkanı məğrur,*

*şax tutmaq lazımdır". Qarşıda qoyulmuş məqsədə çatmaq üçün gərgin, davamlı əməyin vacibliyini aşılamaq üçün deyərdi: "Bilirsən, sərçə nədir? Öz zəngülələrini öyrənməyən bülbül". Və ya: "Əvvəl qammanı təmiz çalmağı öyrən, konfeti sonra yeyərsən". Stolyarskiy böyük istedadla malik şagirdlərinin valideynlərinə deyərdi: "Sizin oğlunuz adi dahi uşaqdır!"*

*Stolyarskiy violino tədrisini notların öyrənilməsindən, eşitmə qabiliyyətinin, musiqi duyumunun inkişafından başlayır və yalnız bundan sonra şagirdə aləti götürməyə icazə verirdi. Lakin şagirdin qulaqlarını və qəlbini hələ bacarıqsız, naşı əllərin hasil etdiyi cırıltılı səslərlə zədələməmək üçün, ilk dərslər zamanı kamanın tükünə kanifol çəkmirdi, və qənc istedadlar bu vaxt "səssiz" çalırıldı).*

## ***Violino aləti Azərbaycan məkanında***

Violino aləti Azərbaycan məkanına avropa xalqlarının nümayəndələri tərəfindən, əsasən XIX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın qərb bölgəsinə köçmüş və burada məskunlaşmış almanlar tərəfindən gətirilmişdir. XIX əsrin ortalarından başlayaraq Bakıda neft sənayesinin yaranması və canlanması nəticəsində rus imperiyasının kiçik bir hissəsi olan bu məkana avropalı iş adamlarının axını başladı, onlarla birgə burada olduqca böyük sərmayələr cəmləndi. Bu isə, öz növbəsində, qədim Şərq mədəniyyətinin bir ocağı olan Bakıya qərb mədəniyyətinin, o cümlədən, Avropa akademik musiqi mədəniyyətinin gətirilməsinə və bu mədəniyyətin burada kök salmasına səbəb oldu. Tarixin bu mərhələsində, yəni XIX əsrin axırı – XX əsrin əvvəlində Bakıda avropa musiqisini ifa edən əslən rus, polyak, çex, alman, yəhudi mənşəli musiqiçilərdən ibarət ansambllar və orkestrlər fəaliyyət göstərmişdir. Bakıya qastrol səfərləri ilə F.Şalyapin, S.Raxmaninov, Leopold Auer və digər dünya şöhrətli musiqiçilər gəlmişlər. Bu ərəfədə Bakıya, həmçinin, müxtəlif opera truppaları, o cümlədən, italyan opera truppası qastrol səfəri ilə təşrif buyurmuşlar. XX əsrin əvvəllərində Bakıda hətta musiqi məktəbləri yaradılır. Belə ki, 1900-cü ildə rus mənşəli pianoçu A.N.Yermolayeva, 1906-cı ildə alman mənşəli Y.A.Şeffərinq tərəfindən şəxsi məktəblər, 1913-cü ildə İ.P.Rozin tərəfindən "Musiqi kursları", 1919-cu ildə Xəzəryanı İttifaqın İstehlak Cəmiyyəti tərəfindən təsis edilmiş və U.M.Qoldşteyn tərəfindən rəhbərlik edilən musiqi studiyası təşkil edilmişdir. 1901-ci ildən Bakıda Ümumrusiya musiqi cəmiyyətinin Bakı şöbəsi də fəaliyyət göstərmişdir və bu cəmiyyətin nəzdində Musiqi sinifləri (1916-cı ildən - Musiqi məktəbi) yaradılmışdır. Lakin bütün sadalanan bu məktəblərdə bir nəfər də olsun "müsəlman", yəni azərbaycanlı şagird təhsil almırdı.

Azərbaycanlıların avropa musiqi mədəniyyətinə yiyələnməsi isə azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir bəy Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. XIX əsrin axırı-XX əsrin əvvəlində Qori müəllimlər seminariyasında təhsil alan ilk azərbaycanlı balalarına, o cümlədən, Üzeyir bəy Hacıbəyliyə, digər fənlərlə yanaşı musiqi dərsi də tədris edilir və burada həmin uşaqlara avropa musiqi mədəniyyəti, çoxsəsli xorla oxuma, müxtəlif ansambllarda ifa mədəniyyəti aşılınır, müxtəlif

avropa alətlərində, o cümlədən, mütləq olaraq bir simli-kamanlı və bir nəfəsli alətdə ifa bacarığı öyrədilirdi. Qori seminariyasında təhsil almış azərbaycanlı uşaqların, demək olar ki, hamısı hansısa avropa musiqi alətində ifanı bacarmış, hətta 1908-ci ildə ilk azərbaycan operası olan “Leyli və Məcnun” operasının premyerasında Üzeyir bəy Hacıbəyli və onunla Qori seminariyasında birgə oxumuş Ağəli Qasimov, Əli Terequlov, Azad Əmirov orkestrdə violino ifaçısı kimi iştirak etmişdilər. Məhz Üzeyir bəyin olduqca böyük və gərgin əməyi nəticəsində 1920-ci ildən sonra Azərbaycanda avropa musiqisi, avropa alətləri tədris olunan ilk Dövlət musiqi məktəbləri açılmışdır. Qeyd edilməlidir ki, məhz Üzeyir bəyin təşəbbüsü və fəal iştirakı ilə həmin məktəblərə azərbaycanlı şagirdlər cəlb olunurdu və məhz Üzeyir bəyin böyük zəhməti, təəssübkeşliyi sayəsində burada avropa musiqisinə yiyələnən ilk azərbaycanlı professional musiqiçilər yetişdirilirdi.

Lakin XX əsrin birinci yarısında Azərbaycanın musiqi tədris ocaqlarında azərbaycanlı şagirdlərin sayı hələ olduqca az idi. Belə ki, 1927/28 tədris ilinin statistik göstəricilərinə görə, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil alan 51 tələbədən yalnız yeddisi azərbaycanlı idi. 30-cu illərdə konservatoriyaya fəhlə təbəqəsindən, o cümlədən, azərbaycanlı tələbə axınına artırmaq məqsədi ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası yanında fəaliyyət göstərən “rabfak”, yəni fəhlə fakültələri yaradılır, lakin yenə burada violino, violonçel kimi avropa musiqi alətlərində təhsil alan azərbaycanlı tələbələr barmaq sayı dərəcəsi idə və gələcəkdə onların, demək olar ki, hamısı öz fəaliyyətlərini ifaçılıqda deyil, musiqinin qeyri sahələrində: bəstəkarlıqda, nəzəriyyədə, dirijorluqda davam etdirmişdilər. Belə ki, bu zaman kəsiyində fəhlə fakültəsində violinodan N.İ.Simberovun (Tsimberov), sonralar S.L.Bretanitskinin sinfində təhsil alan Əhməd-Cövdət Hacıyev – bəstəkar, Məmməd-Saleh İsmayılov – azərbaycan xalq musiqisi nəzəriyyəçisi, violonçeldən A.S.Şvartsın sinfində təhsil alan Qəmbər Hüseynli, kontrabasdan M.M.Çudnovskinin sinfində təhsil alan Mithəd Əhmədov – sonralar bəstəkar kimi fəaliyyət göstərmişlər. Statistikaya görə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını violino ixtisası üzrə 1939-cu ildə -2, 1940-cı ildə - 1, 1946-cı ildə - 2, 1947-ci ildə - 2, 1948-ci ildə - 4 nəfər bitirmişdir. 1941-1945-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını bu ixtisas üzrə ümumiyyətlə bitirən olmamışdır. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının violino ixtisası üzrə bu məzunları arasında azərbaycanlıların sayı yenə də cüzi olmuşdur və bu təbii bir haldır. Belə ki, Üzeyir bəy Hacıbəylinin bu böyük zəhmətinə, təəssübkeşliyinə baxmayaraq, violino, viola, violonçel, kontrabas ifaçılığı, ümumiyyətlə avropa musiqi mədəniyyəti Azərbaycan milləti üçün yad, hələ doğmalaşmayan bir mədəniyyət idi. Yalnız XX əsrin ikinci yarısından, Böyük Vətən müharibəsi qurtarandan sonra, yəni vətəndaşların maddi rifahının yaxşılaşması nəticəsində məişətə radio, televizor kimi yayım daşıyıcıları sıx daxil olandan sonra, həmin daşıyıcılar vasitəsilə avropa musiqi mədəniyyətinin, simfonik və caz orkestrlərinin çıxışları təbliğ edilməsi sayəsində violino alətinə Azərbaycanda maraq yaranır, bu ixtisaslara şagird axını artır və bu ixtisaslar üzrə hazırlanmış milli kadrların - ifaçıların və müəllimlərin sayı nəzərəçarpan dərəcədə çoxalır, yeni musiqi

məktəbləri açılır, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında Bəhram Məmmədzadə, Rauf Nərimanbəyli, Tofiq Bakıxanov, Azər Rzayev, Azad Əliyev, Rauf Əhmədov, Asəf Əlizadə, Sərvər Qəniyev, Bayandur Mehdiyev, Rauf Adıgözəlov, Tamilla Əliyeva, Xavər Rəhimova kimi gözəl violino ifaçıları, Rəşid Seyidzadə, Çingiz Məmmədov, Tofiq Aslanov, Səkinə Seidova kimi tanınmış viola ifaçıları, Sabir Əliyev, Fərhəng Quluzadə, Yuriy Abdullayev, Rasim Abdullayev, Nəzmiyyə Abbaszadə kimi violonçel ustaları, İlyas Hüseynov kimi istedadlı kontrabas ifaçısı yetişir və fəaliyyət göstərirlər.

Azərbaycanda violino alətinin ibtidai tədrisinə dair “Skripka əlifbası” adlı ilk dərs vəsaiti Üzeyir bəy Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə 1948-ci ildə M.V.Reytix tərəfindən tərtib edilmişdir. 1960-cı ildə T.Ataşiyev və Y.Barştak tərəfindən tərtib edilən “Skripkada çalmaq üçün ibtidai tədris kitabı” adlı dərs vəsaiti işıq üzünə görünür.

Hal-hazırda Azərbaycanın hər şəhərində, hər iri qəsəbəsində musiqi məktəbi var. Təkcə Bakı şəhəri və onun ətraf kəndlərində qırxa yaxın musiqi məktəbləri fəaliyyət göstərir, həmin məktəblərin əksəriyyətində tədris olunan alətlər siyahısına violino aləti də daxildir. Bundan başqa, violino aləti həmçinin Bakı, Sumqayıt, Naxçıvan, Gəncə, Ağdam, Şuşa, Şəki şəhərlərində fəaliyyət göstərən musiqi kolleclərində tədris olunur. Azərbaycanın musiqi sahəsində ən yüksək tədris müəssisəsi olan Bakı Musiqi Akademiyasını bitirmiş violinoçular hal-hazırda həm Azərbaycanda, həm də ölkənin hüdudlarından kənarlarda pedaqoji və ifaçılıq fəaliyyəti göstərirlər. Akademiyanın simli alətlər kafedrasının məzunları: violinoçular Zülfiyə Yaqubova, Nailə Mirzəzadə, Əlimuxtar Babayev, Toğrul Qəniyev, viola ifaçıları Z.Rüstəmzadə, Çingiz Məmmədov, İ.Məmmədov, violonçel ifaçıları Y.Abdulayev, ifaçıların Zaqafqaziya müsabiqələrinin laureatları olmuşlar.

### *Violino alətində səs hasilı*

Violino sənətinin tədqiqatçıları tərəfindən qeyd edildiyi kimi, müxtəlif violino məktəblərinin təbliğ etdiyi violino tonları arasında böyük fərqlilik mövcuddur. Bəzi tədqiqatçılar hesab edirlər ki, violino səsi, violino tonu, insan səsi kimi, artistin fiziki, təbii, anadangəlmə keyfiyyətlərini əks etdirir, lakin bəzən əla violino tonu təlim, bilikli pedaqoqun rəhbərliyi altında böyük zəhmət nəticəsində də əldə edilə bilər. Hesab olunur ki, istedadlı şagird uşaq və ya yeniyetmə vaxtında səsin, violino tonunun müəyyən surətini yüngüllüklə mənimsəyir, onun qulağı vibrasiyanın, kamanın sim üzərində müxtəlif sürətinin və simə müxtəlif dərəcəli “təzyiq”inin ifadəli imkanlarına həssaslıqla nəzarət edir.

*(Qeyd etmək lazımdır ki, bu “təzyiq” olduqca şərtdir, çünki adı gedən “təzyiq” həm sağ əlin düzgün individual qoyuluşu, kamanın çəkisi və keyfiyyəti ilə, həm də musiqinin xasiyyəti ilə sıx bağlıdır).*

Bir sözlə, savadlı səshasilinin və ifaçının öz tonuna eşitmə nəzarətinin müəyyən qaydalarının mövcud olmasına baxmayaraq, dolğun, gözəl, həcmli və geniş ton hasilı nəticə etibarilə xeyli dərəcədə fiziki, hətta fizioloji faktor olaraq

qalır. Burada sol əl barmaqlarının quruluşu, barmağın və onun ucunun dərisinin keyfiyyəti, oynaqların quruluşu və nəhayət, mütləq təmiz intonasiya olduqca böyük rol oynayır. Çünki yalnız notun ideal nöqtəsində mümkün olan mütləq təmiz intonasiya, notun mərkəzinə yaxın kiçik vibrasiya amplitudası ilə birgə gözəl violino tonunun əsasını təşkil edən obertonlar yaradır. Eyni zamanda violino alətində səs hasilı ifaçının məharəti, ustalığı ilə yanaşı, onun istifadə etdiyi alətin və kamanın xüsusiyyətlərindən, keyfiyyətindən də asılıdır.

Diqqətinizə təqdim edilən kamantutma qaydaları bu günədək mövcud olan ən qabaqcıl, həmçinin, müəllifin şəxsi ifaçılıq və pedaqoji təcrübəsində əsaslandığı qaydalarla həmahəng olan nəzəriyyələrin qısa, konkret və dəqiq rezümesidir.

1. Sağ əlin barmaqları kaman çubuğunun üstündə təbii surətdə yerləşdirilir. Baş barmaq çubuğun altında, barmağın uzunluğundan asılı olaraq, ya orta, ya da orta və adsız barmaq ilə üz bəzəy yerləşdirilir. Müasir violino ifaçılığının məktəblərinin tələblərinə görə, kaman talonun yaxınlığında tutulur, sağ əlin baş barmağı talonun dilinə dirənir. Halbuki, qədim italyan məktəbində sağ əlin barmaqları kamanın tarazlıq nöqtəsinin yaxınlığında yerləşdirilirdi. Bu cür kamantutma üsulu kamanın simlə bağlantısını artırır, səs hasilini, kamanın hərəkətini, düzgün istiqamətdə idarə edilməsini yüngülləşdirir, lakin kamanın “qısalması” ilə nəticələndiyindən, bəzi ştrixlərin, əl xüsusiyyətləri ştrixlərin ifasını çətinləşdirir, məhdudlaşdırır. Bu səbəbdən də bu üsulun daimi işlədilməsi məqsədə uyğun sayıla bilməz. Lakin kamanın simlə bağlantısını daha aydın hiss etmək üçün bu kamantutma üsulundan bəzən məşqə şəklində istifadə edilməsi məsləhətdir. (*Qeyd edilməlidir ki, müasir dövrdə belə kamantutma üsulu əsasən italyan xalq musiqisi ifaçıları tərəfindən, həmçinin qədim musiqi və kilsə musiqisi kimi musiqi əsərlərinin ifaçıları tərəfindən tətbiq edilir*).

2. Kaman (bəzi ştrixlərdə istisnalar olmaq şərtilə) daima dayağa (“*ponticello*”ya) parallel istiqamətdə hərəkət etməlidir.

3. Dayaqla qrif arasındakı ifa məsafəsinin səs hasilinə, səs tembrinə təsiri olduqca böyükdür. Məsələn, kaman dayağın yaxınlığında hərəkət etdirildikdə qoboy səsinə bənzər cırıltılı səs, qrifin yaxınlığında hərəkət etdirildikdə - həzin, yanıqlı, fleyta, tütək səsinə xatırladan səs, ifa məsafəsinin tam ortasında, dayaqla qrifin arasında, hər ikisindən eyni məsafədə hərəkət etdirildikdə olduqca gözəl, klarnet səsinə bənzər, violino alətinin tembrini daha dolğun əks etdirən səs hasil olunur. İfa edilən əsərlərdə xüsusi qeydlər (məsələn, “*sul ponticello*” – yəni xərəyin yaxınlığında, və ya “*sul tasto*” – yəni qrifin yaxınlığında, qrifin üstündə) yoxdursa, və ya ştrixin ifası kaman hərəkətinin başqa cür istiqamətləndirilməsini tələb etmirsə, kamanın dayaqla qrifin tam arasında xərəyə parallel hərəkəti məqsədə uyğundur.

4. Kamanın bütün uzunluğu boyu eyni gücü və keyfiyyəti olan səs hasil etmək üçün aşağıdakı qaydaya əməl edilməlidir: ilk-əvvəl kamanın tarazlıq nöqtəsi (ağırlıq mərkəzi) tapılmalıdır – bu nöqtə adətən kaman vintindən 20-22 santimetr yuxarıda yerləşir. Bu nöqtəni tapmaqdan ötrü kamanın çubuğu həmin məsafədə (vintdən 20-22 sm yuxarıda) hər hansı bir dayaqla üstündə (məsələn, sağ əlin cüt tutulmuş şəhadət və orta barmaqları üstündə) yerləşdirilir və kamanın tarazlıq

nöqtəsi tapılır. Həmin nöqtə tapılanda aydın görünür ki, kamanın uzunluqca qeyri-bərabər iki hissəsinin çəkili bərabərdir, yəni kamanın tarazlıq nöqtəsinə qədər talona yaxın kiçik, kamanın təxminən 1/3 hissəsinin çəkisi tarazlıq nöqtəsindən kamanın ucuna qədər qalan 2/3 hissəsinin çəkisi ilə eynidir. Kaman talon yaxınlığında sim üstündə yerləşdiriləndə, onun çəkisinə sağ əlin (pəncənin) çəkisi də əlavə olur və kamanın simə təzyiqi ikiqat artır. Həmçinin kaman tükünün ən qalın hissəsi məhz burada, talon yaxınlığındadır. Bu səbəblərdən belə bir qənaətə gəlmək olar ki, kamanın simə göstərdiyi ən böyük təbii təzyiq məhz talon yaxınlığında yerləşir.

Belə olan halda hamar, kaman boyu eyni gücə malik səs hasil etmək üçün kamanın hərəkəti zamanı onun aşağı və yuxarı hissələrinin çəkisini tarazlaşdırmaq lazımdır. Bu məqsədlə:

kaman hərəkətini aşağı istiqamətdə başlayarkən kamanın çubuğu talonun yanında qrif tərəfə maili olmalıdır və hərəkətin əvvəlində kaman tükünün təxminən 1/3 hissəsindən istifadə olunmalıdır;

tarazlıq nöqtəsinə çatana qədər kaman tədricən, yavaş-yavaş mailliyini itirməlidir, istifadə edilən tükün miqdarı tədricən artırılmalıdır;

kaman tarazlıq nöqtəsinə çatanda mailiyinin düzəlməsi nəticəsində çubuq artıq tam tükün üstündə yerləşməlidir və səs hasilində artıq bütün tüklər iştirak etməlidir;

tarazlıq nöqtəsindən yuxarı başa – kamanın ucuna (“*punta*”ya) qədər kamanın bütün tükləri tam surətdə simə sıx bağlı, sanki simə bütün lenti ilə “yapışdırılmış” halda olmalıdır və bundan sonrakı hərəkət zamanı əlin kamana olan təzyiqi getdikcə tədricən artırılmalıdır.

Beləliklə, sağ əlin kamana ən böyük təzyiqi kamanın yuxarisında, “*punta*”nın yaxınlığında (kamanın ucunda) olmalıdır.

Əks istiqamət zamanı kamanın bütün tükləri simlə sıx bağlı olmalı və çubuğa əlin təzyiqinin azaldılması şərtilə o, yuxarı başdan tarazlıq nöqtəsinə qədər hərəkət etməlidir, tarazlıq nöqtəsindən talona qədər kamantutma bucağı tədricən dəyişdirilir və kaman çubuğu talon yaxınlığında yenə maili vəziyyəti alır.

5. Kamanın hərəkəti zamanı olduqca vacib psixoloji məqam ondan ibarətdir ki, sağ əl kamanı güc hesabına deyil, yalnız və yalnız istiqamətləndirmək hesabına hərəkətə gətirməlidir. Burada kamanı boya fırçası ilə müqayisə etmək düzgün olardı. Belə ki, boya fırçası ilə divarı rəngləyəndə düz, hamar və keyfiyyətli xətt almaq üçün biz fırçanın bütün tüklərini boyadığımız yerə ehməlcə “yapışdırıb” onu mütləq istiqamətləndirərək fırçanın öz ağırlığı hesabına hərəkətə gətirməliyik və bu zaman onun ağırlığını və divara təzyiqini əlimizin ağırlığı və təzyiqi ilə (fırçaya təzyiqi artırmaqla) tənzimləməliyik. Əks halda, yəni yalnız güc tətbiq edərək fırçanı necə gəldi boyadığımız yerə sıxsaq, orada xətt yerinə ləkə əmələ gələr. Eynilə kamana yalnız güc tətbiq edərək səs hasil edəndə keyfiyyətli səs əvəzinə cırıltı alınır. Lakin kamanın öz ağırlığından, onun simə təbii təzyiqindən istifadə edərək öz ağırlığı hesabına hərəkətə gətirəndə, onun ağırlığını və təzyiqinin əlimizin ağırlığı və təzyiqi ilə tənzimləyəndə hasil olunan səs hamar, gözəl və keyfiyyətli alınacaq.

6. Sağ əl talondan hərəkətə başlayanda kaman qrifə tərəf maili vəziyyətdə, tükü və çubuğu isə dayağa parallel halda olmağı zəruridir. Kamanın dayağa parallel olmağı üçün sağ bilək bükülməlidir. İfaçının qollarının uzunluğundan asılı olaraq müxtəlif ifaçıların biləyinin bükülmə bucağı fərqli ola bilər və bu səbəbdən biləyin bükülmə bucağı yalnız kamanın dayağa parallel olmasından asılı olur.

7. Sağ əl talondan hərəkətə başlamağa hazır olarkən kaman maili vəziyyətdə olmalı və tükün yalnız 1/3 hissəsi səs hasilində iştirak etməlidir. Talonun və sağ əlin ağırlığı kaman tükünün bu hissəsinin simə təzyiqini, beləliklə də səshasiletmə qüvvəsini ikiqat artırır. Kaman aşağı istiqamətdə hərəkət edərkən onun simə təzyiqi azalır və bunun nəticəsində səsin qücü azalır, səs “sönür”. Bunu aradan qaldırmaq üçün kaman talondan yuxarı başa (“punta”ya) tərəf hərəkət edərkən kamanın tarazlıq nöqtəsindən sonra sağ əlin ağırlıq mərkəzi tədricən sağ əlin şəhadət barmağına keçməlidir. Ağırlıq mərkəzinin bu cür “yerdəyişməsi” kamanın yuxarı başda da simlə sıx bağlantısını təmin edir və kamanın bütün hərəkət boyu hasil edilən səsin keyfiyyətini və davamlı gücünü təmin edir.

Görkəmli sovet pedaqoqu B.A.Struve “Gənc skripkaçı və violonçelistlərin ilkin inkişaf yolları” kitabının 72-ci səhifəsində çox maraqlı bir məlumat verir: “Kaman hərəkəti prosesində dirsəyin bükülməsinin (qatlanmasının) və açılmasının (düzəlməsinin) mənimsənilməsində çətinlik yaranarsa, bir violonçel müəllimi (L.E.Osten-Saken) tərəfindən təklif edilmiş aparatı istifadə etmək səmərəli olardı: kamanın bu və ya digər sim üstə hərəkəti müstəvisində yerləşən “taxta” bir növ “surdina”nın köməyi ilə xəreyə birləşdirilir: həmin “taxta”nın üzərində yerləşən xüsusi çuxurda süni talon hərəkət edir. Müəllim şagirdə bu talonu hərəkətə gətirməyi təklif edir və şagirdin sağ əl oynaqlarının hərəkət funksiyalarının düzgün olmasına nəzarət edir. Belə bir səssiz hazırlıq təlimi həmçinin dirsəyin hündürlüyünün “təyin edilməsi” baxımından da çox gözəl nəticələr verir”.

Violino ifaçılığında əllərin, əzələlərin azad, sərbəst olması olduqca vacibdir və bu azadlıq və sərbəstlik ifaçının bədəninə duruşundan çox asılıdır. Optimal duruş belə olmalıdır: ayaqlar çiyin səviyyəsində biri birindən bir qədər aralı qoyulur, bədənin çəkisi hər iki ayaq arasında bölüşdürülür. Uzunmüddətli məşqlər zamanı bədənin ağırlığı gah sağ, gah da sol ayağa keçirilir. Lakin bu “yerdəyişmə”, yəni bədən çəkisinin dayaq nöqtəsinin dəyişdirilməsi, “yellənmək” şəklini almamalıdır, yalnız və yalnız lazım olanda çəkinin dayaq nöqtəsi “yorulan” ayaqdan ikinci ayağa keçməlidir.

Alətin qolunu tutan sol əl gözlərin səviyyəsinə qaldırılmalıdır. Sol əlin biləyi elə çevrilməlidir ki, sanki ifaçı sol əldə tutduğu güzgüyə baxır.

Bildiyimiz kimi, violino iki dayaq nöqtəsi üzərində yerləşdirilir. Alət şagirdin körpücük sümüyünün üstündə çənə ilə yüngülcə dayaqlanır, saxlanılır. Violinonun qolu (italyanca “*manico*” (màniko) - qol) sol əlin baş barmağının birinci və ikinci falanqalarının birləşdiyi yerlə şəhadət barmağının başlanğıcı arasında yerləşdirilir. Violinonun qolu ehmalca tutulmalı, barmaqlarla sıxılmamalıdır. Baş barmağın özülünün, başlanğıcının ovuca sıxılması ən çox yayılmış səhvlərdəndir. Bu səhv sol əlin texnikasını məhdudlaşdırır, barmaqların qrif üstə yüngül və sürətli hərəkətinə mane olur.



Sol qolun dirsəyi ilkin qoyuluş zamanı violononun alt dekasının (taxtasının) tən ortasında yerləşdirilməlidir.

Barmaqların qrif üstə rahat hərəkəti üçün *mi* simində ifa zamanı sol qolun dirsəyi sol tərəfə çevrilməli, *la* simində dekanın tən ortasında olmalı, *re* simində tədricən sağa çevrilməli, *sol* simində isə maksimal sağa çevrilməlidir. Bu hərəkət “sükan hərəkəti” («рулевое движение») adlanır. Simdən simə keçid zamanı bu hərəkət olduqca vacib olduğundan, şagirdlərə mükəmməl aşılmalı, öyrədilməlidir.

Birinci – üçüncü pozisiyalarda sol qolun biləyi əyilməməlidir, əlin pəncəsi ilə qolun biləkdən dirsəyə qədər olan hissəsi düz xətt təşkil etməlidir.

Sol əlin barmaqları qrifin üstündə bir qədər yanakı yerləşdirilməlidir, simlə barmaq arasındakı bucaq 45 dərəcə olmalıdır. Barmaqlar simin üstünə möhkəm, eyni zamanda yumşaqılıqla qoyulmalı, simi həddən artıq sıxmamalı, qıc olmamalıdır. Barmaqların simə həddən ziya təzyiqi qətiyyən yolverilməzdir.

Sol əlin barmaqlarının hərəkət sürəti ilə barmaqların qrifə təzyiqi arasında tərs mütənasiblik var: hərəkət sürəti artdıqca barmaqların qrifə təzyiqi azalmalıdır.

Adətən texniki çətinliklə qarşılaşanda insan əzələlərini bir növ “səfərbər” edərək gərginləşdirir. İfaçılıqda belə bir hal əks nəticə verir: əzələlərin gərginləşməsi texniki imkanları məhdudlaşdırır, ifa sürətini azaldır, passajların ifası çox böyük zəhmət və güc tələb edir. Lakin güc hesabına ifa tərzində axırda əzələlərin kobudlaşmasına, barmaqların qıc olmasına gətirib çıxarır ki, bu da ifa zamanı qəfil dayanmaqla, ifanın qəfil kəsilməyi ilə nəticələnə bilər. Bu səbəbdən sürət artdıqca, passaj çətinləşdikcə, barmaqların qrifə təzyiqi azalmalı, sol əlin əzələləri daha çox yumşalmalı, əzələlərin gərginliyi azalmalıdır.

## *Vibrasiya*

Səs hasilində sol əl texnikasının ən vacib elementlərindən biri olan vibrasiya (*titrəyiş*) sayəsində bu alətin səslənməsi insan səsinə yaxınlaşır və ona oxşayır. Məhz sol əl barmaqlarının vibrasiyasından səmərəli istifadə nəticəsində violino alətində hasil edilən səsin keyfiyyəti yüksəlir, qat-qat artır.

Lakin uzun müddət violino ifaçılığında vibrasiya, demək olar ki, qadağan olunmuş üsul olmuşdur. XIX əsrdə violino ifaçıları keçici, uzun olmayan notlarda vibrasiyadan istifadəni qəbul etməz hesab edirdilər. Violino alətində hər notun intensiv vibrasiya ilə ifası həm dinləyicilər, həm də ifaçılar tərəfindən ədəbsizlik, zövqsüzlük təzahürü kimi qəbul edilirdi. Belə ki, XIX əsrin görkəmli violino ifaçıları *Yozef İoaxim* və *Pablo Sarasatenin* ilk səsyazmalarını dinləyərkən, onların vibrasiyadan olduqca qənaətlə istifadə etmələri nəzərə çarpır.

XIX əsrin görkəmli ifaçılarından məhz *Ejen İzai* ilkin olaraq vibrasiyadan daha geniş istifadə etməyə başlamışdır.

*Frits Kreysler* Ejen İzainin başladığı tendensiyanı davam etmiş, istisnasız olaraq bütün notlarda, o cümlədən, melodik xəttin “keçici” notlarında və hətta passajlarda vibrasiyadan istifadə etmişdir.

Kreyslerin bu ifa üsulu çoxları üçün nümunə olmuşdur. Artıq XX əsrin əvvəllərində müxtəlif ölkələrdə onun ardıcılıarı peyda olur: Pumninyada – *Jorje Enesku*, Fransada – *Jak Tibo*, İspaniyada – *Manuel Kviroqa* və b.

Səs hasilində ifaçının fərdi xüsusiyyətlərini aşkar edən ən vacib amillərdən biri vibrasiyadır.

Vibrasiya prosesində əsasən qolun üç hissəsi iştirak edir: barmaqlar, pəncə və bazu önü (dirsəklə pəncə arasındakı hissə).

Biri birindən ifa texnikası baxımından fərqlənən üç vibrasiya növündən - barmaq vibrasiyasından, pəncə vibrasiyasından və bazu önü vibrasiyasından - ayrı-ayrılıqda istifadə edilməsi yanlış, qeyri-münasib, qəbuledilməz sayılır. Lakin bu üç növün birləşdirilməsi kamil, dolğun, tamamlanmış vibrasiya növü yaradır. Aşağıda belə vibrasiyanın təlim texnikası təklif edilir:

1) vibrasiya zamanı mütləq olaraq sol əlin iki barmağı: baş barmaq və vibrasiya edən barmaq (başqa sözlə, vibrasiya olunan səsi ifa edən barmaq) violonun qoluna – “*manico*”-ya söykənir və əl sanki həmin iki barmaqla violonun qolundan sallanır;

2) bu zaman ifada iştirak etməyən barmaqlar tam azad, sərbəst halda qalır;

3) sol əlin barmaqları, pəncəsi və bazu önü tam birləşmiş halda, sinxron olaraq, oynaqların bükülməməsi şərti ilə, asta tempdə irəli və geri hərəkət edir. Bu vaxt yaxşı olar ki, müəllim iki əli ilə şagirdin sol əlini ehmalca tutsun və bununla da şagirdin sol əlinin barmaqlarının, pəncəsinin və bazu önünün biri birinə nisbətə tam hərəkətsiz olmasını, oynaqlarda bükülməməsini təmin etsin.

Belə hərəkət öyrəniləndən sonra hərəkət tempini tezləşdirmək olar.

## ***Violino ştrixləri***

Müxtəlif mənbələrdə “*Ştrix*” termininə fərqli təriflər verilmişdir.

Məsələn, 1982-ci ildə Moskvada nəşr edilmiş “Musiqi ensiklopediyası”nda “*Ştrix*” termini belə açıqlanmışdır:

“*Ştrix*: 1) instrumental texnikanın ifadəli elementi, ifa üsulu, ifa tərzı (və ondan asılı olan səslənmə xüsusiyyəti); 2) Kaman hərəkəti növü ilə bağlı səs təqdimi üsulu (səs hasilı üsulundan, yəni *flajolet*, *pizzicato*, *sul tasto* və s. fərqli olaraq); 3) *Ştrix* - alətdə səs tələffüzünün prinsipidir, deməli ştrixlərə artikulyasiya təzahürü kimi yanaşılmalıdır”.

1990-cı ilin “Musiqi ensiklopedik lüğəti”nin 646 səhifəsində isə bu termin belə açıqlanır: “*Ştrix* (alm. *Strich*, hərfi məna – xətt, cizgi, cızıq) – musiqi alətində ifadə, təsir əhəmiyyətinə malik səs hasilı üsulu. *Ştrix*lərin əsas növləri simli-kamanlı alətlərdə formalaşmış və sonralar digər alətlərdə istifadə edilmişdir. *Ştrix* ifaçının kaman (və ya, müvafiq olaraq, əl, barmaq, dodaq, dil) hərəkətinin

müəyyən növünə - xüsusi səslənmə xasiyyətini yaradan rəvan, təkabənzər, hoppanan, sıçrayan və s. hərəkət növünə əsaslanır”.

K.Fleşin “Violino ifaçılıq sənəti” kitabında ştrixlərin ifa mexanizmi, müəllifin sözlərinə görə, “kaman hərəkətlərinin edilməsi üçün mövcud olan mexaniki şərtlər” kimi təhlil edilir. Yəni, bu əsərdə müəllif ştrixə “kaman hərəkəti” mövqesindən nəzər salır. (K.Fleş, “Violino ifaçılıq sənəti”. Moskva, “Muzika”, 1964, 1 tom, səh.64)

XX əsrin axırlarında elmi ədəbiyyatda “*ştrix*” və “*artikulyasiya*” anlayışlarına iki zidd mövqe formalaşdı.

Belə ki, ştrixin “**instrumental texnikanın ifadəli elementi**” kimi ənənəvi şərhə bəzi tədqiqatçılar tərəfindən yeni izahla - “**səsin xarakterik forması**”, “**səslənmə xüsusiyyəti**” kimi anlayışla əvəz edilməsinə cəhd göstərildi.

Hal-hazırda müasir musiqi nəzəriyyəsində nəticə etibarilə belə bir fikir formalaşmışdır ki, “ştrix “fonetik” və “motiv artikulyasiyasının” mövcudiyyət üsuludur”. Məsələn, A.Yuryevin “Skripka ştrixləri təsnifatının artikulyasiya prinsipi haqqında” məqaləsində ştrixə belə tərif verilir: “Musiqi alətində səs tələffüzü prinsipi ştrix adlanır, deməli ştrixlər artikulyasiya təzahürü kimi qiymətləndirilməlidir. Ştrixlərin seçimi ifa edilən musiqinin üslub xüsusiyyətləri, onun bədii mahiyyəti və interpretasiyası ilə müəyyən edilir”.

A.Şirinskinin “Skripka ifaçısının ştrix texnikası” kitabında ştrixə daha obyektiv, daha dolğun tərif verilir: “... bədii məqsədin (fikrin) həyata keçirilməsi üçün lazım olan səs nəticəsi verən kaman hərəkətinin konkret forması”.

M.Liberman və M.Berlyançikin «Skripkaçının səs mədəniyyəti. Formalaşma və inkişaf yolları» əsərində kamanlı alətlərə tətbiq edilən “ştrix” anlayışı “melodiyanın bədii-intonasiya məzmununun diqtə etdiyi və kamanın müvafiq hərəkəti ilə əldə edilən musiqi səslərinin tələffüz xasiyyəti” kimi açıqlanır.

## ***Ştrixlərin təsnifatı*** ***(klassifikasiyası)***

Hazırkı işdə “ştrix” anlayışının, simli-kamanlı alətlərdə istifadə olunan əsas ştrixlərin müxtəlif mənbələrdə verilən tərifləri, ştrixlərin tətbiq zonası, ifa templəri, onların növləri, ştrix və onun növləri üzərində iş və mənimsəmə qaydaları, ştrixin texnikasının qısa təhlili verilir.

Görkəmli musiqiçilərin, violino ustadlarının ifaçılıq nəzəriyyəsinə dair çoxsaylı metodik işlərində, tədqiqatlarında ştrixlərin müxtəlif təsnifatı verilir. Belə ki, tanınmış macar violino ifaçısı və pedaqoqu *Karl (Karoy) Fleş* “Violino ifaçılıq sənəti” adlı böyük, sanballı əsərində verdiyi təsnifata görə, ştrixlər dörd qrupa bölünür: 1) *davamlı*, 2) *qısa*, 3) *(simə) atılan və* 4) *(simdən geri) sıçrayan* ştrixlər.

1) *Davamlı ştrixlər*: uzadılmış səs - *son filé*, rəbitəli ştrix - *legato*, rəbitəsiz ştrix (kamanın ayrı-ayrı istiqaməti ilə ifa olunan ştrix) - *détaché*.

2) *Qısa ştrixlər: martelé, martelé-staccato* (“bərək” stakkato).

3) (*Sim üstünə*) *atılan ştrixlər: spiccato, staccato volant, “qayıdan” staccato, atılan arpeggio.*

4) (*Simdən geri*) *sıçrayan ştrixlər: sautillé, tremolo* (“baraban ştrixi”), *ricochet, sıçrayan arpeggio.*

5) *Bütün qarışıq ştrixlər xüsusi qrupa aid edilir.*

Burada “sim üstünə atılan” ştrixlər və “simdən geri sıçrayan” ştrixlər arasında fərqi Fleş belə açıqlayır, belə izah edir: “Sim üstünə atılan” ştrixdə ifaçı aktivdir, kaman isə - passiv: “məhz mən kamanı simin üstünə atıram”. “Simdən geri sıçrayan” ştrixdə isə ifaçı bir qədər passivdir, sanki nəzarətçi rolu ilə kifayətlənir, kaman isə aktivdir, çünki o, çubuğunun elastikliyi hesabına öz ağırlıq mərkəzində özü simdən geri sıçrayır - əlbəttə ki, onu simin üstündə qəsdən saxlanılmırsa”.

Görkəmli sovet violino ifaçısı və pedaqoqu L.S.Auerin şagirdi, Auer adına simli kvartetin təşkilatçısı və rəhbəri, “Skripkada ifa tədrisi metodikasına dair oçerklər”in müəllifi, tanınmış tədqiqatçı *İosif Antonoviç Lesman* bütün ştrixləri üç qrupa bölür: 1) *davamlı rabitəli*; 2) *davamlı rabitəsiz*; 3) *qısasəslənən* ştrixlər.

İ.A.Lesmanın təsnifatına görə:

1) *davamlı rabitəli ştrixlər: legato, détaché* və onların müxtəlif birləşmələri,

2) *davamlı rabitəsiz ştrixlər: axarlığını saxlayan, lakin ayrı-ayrı ifa edilən legato, détaché,*

3) *qısasəslənən ştrixlər: bütün qeyri (olduqca müxtəlif) ştrixlər: martelé, staccato, spiccato, sautillé, staccato volant, ricochet* və onların müxtəlif növləridir.

A.Y.Yuryev “Violino ştrixləri təsnifatının (klassifikasiyasının) artikulyasiya prinsipi” adlı əsərində İ.A.Braudo tərəfindən yaradılan artikulyasiya prinsipi nəzəriyyəsinə əsaslanaraq, ştrixləri dörd əsas qrupa bölür: 1) *davamlı* (və ya birləşdirici); 2) *non legato*; 3) *bölücü, ayırıcı*; 4) *koloristik* ştrixlər.

A.Y.Yuryevin təsnifatına görə,

1) *davamlı* (və ya birləşdirici) ştrixlər – *détaché* və *legato* ştrixlərinin müxtəlif növləri;

2) *non legato - détaché* –nin qeyri növləri: deklamasyon (ifadəli) və portato - *qeyd olunmuş, marcato*;

3) *bölücü (ayırıcı) ştrixlər - martelé, spiccato, sautillé, “bərək” staccato, qarışıq ştrixlər* ;

4) *koloristik ştrixlər: virtuoz staccato, saltando, ricochet* .

D.M.Sıqanovun şagirdi olmuş *Aleksandr Aleksandroviç Şirinskinin* təsnifatına görə ştrixlər dörd əsas qrupa bölünür: 1) *davamlı*, 2) *nişanlanmış*, 3) *sıçrayan*, 4) *qarışıq*.

1) *Davamlı ştrixlər: détaché* (detəşe), *son filé* (son file), *legato* (leqato), *portato* (portato), *bariolage* (bariolaj).

2) *Nişanlanmış* (qeyd olunmuş, qabarıq) *ştrixlər: martelé* (martele), “*sərt*” *staccato* (stakkato), *Viotti ştrixi, punktir ştrixlər*.

3) *Sıçrayan* (hoppanan) *ştrixlər*: *spiccato* (spikkato), *sautillé* (sotiyye), *staccato volant* (stakkato volan), *ricochet* (rikoşet) və ya *saltato* (saltato), *tremolo* (tremolo).

4) *Qarışıq ştrixlər* özündə həm eyni, həm də başqa qrup ştrix üsullarını birləşdirə bilər.

## ***Détaché***

(Detaşé)

“*Détaché*” ştrixi kamanın növbə ilə yuxarı və aşağı istiqamətdə hərəkəti ilə hər notun ayrı-ayrı (istiqamətdə) ifa edilməsini nəzərdə tutur. “*Détaché*” ştrixində notlar ayrı-ayrı istiqamətdə ifa olunması ilə birgə, eyni zamanda, mümkün olana qədər bitişik, qovuşuq və ahəngdar, lətif ifa edilməlidir. “*Détaché*” ən çox istifadə edilən ştrixlərdən biridir.

Bu ştrix müxtəlif templərdə ifa oluna bilər və bu səbəbdən ştrixin bədii təsir əhəmiyyəti olduqca genişdir. “*Détaché*” ştrixinin ümumi xarakterik cəhəti: hərəkətin irəliləyişinin, iradəli təsirliyin, inkişaf aktivliyinin vurğulanmasıdır.

“*Détaché*” ştrixinin üç müxtəlif növü mövcuddur:

- I. ahəngdar, bitişik;
- II. deklamasyon, ifadəli, adətən “Bax “*détaché*”si” adlandırılan;
- III. nişanlanmış (qeyd olunmuş, qabarıq).

I. Ştrixin **ahəngdar, bitişik** növünün ifası zamanı ilk növbədə kamanın hərəkəti zamanı səslənmə gücünün tarazlaşdırılması olduqca vacib məsələdir. Yəni kamanın bütün hissələrində səslənmə gücü eyni olmalıdır.

Belə ki, “*détaché*” ştrixini aşağı istiqamətdə ifa etdikdə, uca yaxınlaşdıqca onun çəkisinin simə təzyiqi azalır, səslənmə zəifləyir. Bu səbəbdən də kaman uca yaxınlaşdıqca, “kaman lingi” («смычковый рычаг») işə düşməli, sağ əlin kaman çubuğuna təzyiqi artırılmalıdır.

Yuxarı istiqamətli hərəkət zamanı yenə “kaman lingi”ndən istifadə olunur, kamanın talonuna yaxınlaşdıqca, əvvəl deyilənin tam əksinə olaraq, sağ əlin çubuğa təzyiqi azaldılmalıdır.

II. “*Détaché*” ştrixinin ikinci növü - **deklamasyon, ifadəli, “Bax “*détaché*”si”** adlandırılan növü qonşu səslərin bitişiksiz, *non-legato* birləşməsi ilə fərqlənir. Bu səslər artıq bitişik deyil, lakin hələ kəskin surətdə ayrılmış, parçalanmış da deyildir. Orta tempdə, hər səsin daha aydın tələffüz edilməsi tələb olunanda, bu ştrix növündən istifadə edilir. Məsələn, İ.S.Baxın əsərlərində.

Deklamasyon, “**Bax “*détaché*”si”** adlandırılan ifadəli “*détaché*” ştrixinin ifa üsulu iki xüsusiyyətə malikdir: 1) kaman istiqamətinin dəyişdirilmə anında kamanın simə təzyiqi bir qədər azalır; 2) ştrixin bu növü kamanın yuxarı hissəsində çox da böyük olmayan kəsiyi ilə çalınır və aparıcı hərəkət bazu önü (qolun

dirşəklə pəncə arasındakı hissə) ilə deyil, çiyin ilə ifa olunur. Bu vaxt qolun dirşək oynaqında qatlanıb açılması cüzi olur.

III. **Nişanlanmış (qeyd olunmuş, qabarıq) “*détaché*” ştrixi (*détaché-marcato*)** əsasən fəal xasiyyətli, hər səsin qeyd olunması, ağırlaşdırılması tələb olunan musiqinin ifasında tətbiq olunur.

“*Détaché*” ştrixinin ifası aşağıdakı elementlərdən ibarətdir:

- 1) sağ əlin təkani ilə səsin aydın, parlaq həmləsi (atakası);
- 2) əlin təsirsiz, inersiya ilə azad, sərbəst hərəkəti;
- 3) əsasən kamanın hərəkət sürətinin ləngidilməsi hesabına səsin yavaş-yavaş zəiflədərək uzadılması.

Ştrixin bu cür ifası ilə:

- 1) ilkin təkənin, impulsun hesabına - ən yüksək səs parlaqlığına;
- 2) əlin inersiya ilə sərbəst hərəkəti hesabına - səs ahənginin, tembrinin estetik gözəlliyinə;
- 3) kamanın hərəkət sürətinin ləngidilməsi və səsin yavaş-yavaş zəiflədərək uzadılması hesabına, səsin bədii tamamlanmasına nail olmaq mümkündür.

“*Détaché*” ştrixində *kaman dəyişdirilməsi zamanı* sağ əlin barmaqları və pəncəsi ilə süni sürətdə böyük köməkçi hərəkətlər etməyə ehtiyac yoxdur, çünki (“*détaché*” ştrixi yuxarıda izah edilmiş məqsəduyğun üsul ilə ifa edildikdə) ləngimə zamanı və sonrakı təkənin əvvəlində sağ əl azad, sərbəst vəziyyətdə olduqda, pəncə cüzi dərəcəli, demək olar ki, nəzərə çarpmayan ləngimə hərəkəti edir və bu hərəkət ştrixin elastikliyi qorumağa bəs edir.

“*Détaché*” ştrixinin ifası zamanı pəncənin yüngülvari qatlanması (bükülməsi) və açılması (düzəlməsi) vacibdir, çünki pəncə təsbit olunmuş (fiksaj) vəziyyətdə saxlanılarsa, əldə hərəkətin məhdudlaşması, əlin keyləşməsi, quruması hiss olunacaq. Bu vaxt yaxşı olardı ki, ifa zamanı pəncənin qatlanması (bükülməsi) və açılması (düzəlməsi) tədricən, yavaş-yavaş baş versin.

Ştrixin əvvəli, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, kamanın sim üstə aparılmasına əlin bazu önü (əlin dirşəklə pəncə arasındakı hissəsi) tərəfindən verilən təkəndən ibarətdir. Çox vaxt bu təkəna səsin dolğunluğunu artırmaq üçün əlin çəkisini, ağırlığını ötürən şəhadət barmağı ilə “simin içinə” elastik təzyiq əlavə edilir. Bundan başqa, ştrixin daha artıq qeyd olunması (nişanlanması, qabardılması) üçün həmin üsulla simə daha sərt “sancma” əlavə edilə bilər.

Ştrixin axırında ləngimənin müxtəlif dərəcəsinin tətbiqi mümkündür və ştrixin bitişikliyi və ya ifadəliyi, deklamasiyalılığı həmin ləngimənin dərəcəsi ilə asılıdır.

Ştrixin axırında əlin çəkisini (ağırlığını) şəhadət barmağından götürməklə həmçinin kaman tükünün simə təzyiqinin “boşaldılması”nın (dərhal azadılmasının) müxtəlif dərəcəsi mümkündür. Lakin təzyiqin həddən artıq azaldılması kamanın simlə əlaqəsinin itirilməsi və kamanın əsməsi ilə nəticələnə bilər. Ləngimə zamanı

təzyiqin artıq dərəcədə saxlanması isə əlavə cırıltılı səslərin əmələ gəlməsinə gətirib çıxarar.

“*Détaché*” ştrixinin ifası zamanı ştrixin əvvəlində tükün simə “sıxılması” və sonunda təzyiqinin azalması vizual müşahidə olunmalıdır.

Qeyd edilməlidir ki, “*détaché*” ştrixinin, ələlxüsus böyük amplitudalı ştrixin ifası zamanı, kamanın yuxarı istiqamətinin əvvəlində şüurlu surətdə güclü vurğu etmək, kamanın “talon” hissəsinə yaxınlaşdıqca isə şəhadət barmağının kamana təzyiqinin azaldılması hesabına və həmçinin çeçələ barmağın köməyi ilə kamanın simə təzyiqini azaltmaq lazımdır. Bu onunla bağlıdır ki, kamanın öz çəkisi ilə simə göstərdiyi ən böyük təzyiq talonun yaxınlığında, ən kiçik təzyiq isə - kamanın ucunda olur.

“*Détaché*” ştrixinin öyrənilməsi zamanı ilk öncə əl hərəkətinin maksimal azadlıq dərəcəsini tapmaq vacibdir. Bu səbəbdən ilkin təlim zamanı simə kəskin “sancma” hərəkəti edilməməli, əksinə, kamanın tükünü rəvan, elastik hərəkətlə simdə aparmaqla fəal, lakin yumşaq ştrix işlənilməlidir. Ştrixin talonun yanında ləngiməsi zamanı girdə vəziyyətdə olan çeçələ barmağın köməyi ilə kamanın ağırlığının (çəkisinin) azaldılmasına böyük diqqət yetirilməlidir.

“*Détaché*” ştrixində *simdəyişmə zamanı* dirsəklə yöndəmsiz hərəkətlər etmədən və ştrixlərarası kamanla süni surətdə əlavə dövrü hərəkət etmədən, ştrixin axırında yeni simə yaxınlaşmaq lazımdır. Bu ştrixin növbəliklə müxtəlif simlərdə ifası zamanı dirsəyi aşağı simin səviyyəsində saxlamaq və yuxarı simlərə əlin bazu önü hissəsini bir qədər endirməklə “çatmaq” məsləhətdir. Həmçinin nəzərə almaq lazımdır ki, aşağı simlərdə simə edilən təzyiq yuxarı simlərə nisbətən daha dərin və daha davamlı olmalıdır.

“*Détaché*” ştrixində addımbaşı rast gəldiyimiz səsin dalğalandırılması, şişirdilməsi, ələlxüsus ştrixin yuxarı istiqamətdə ifa edildiyi zaman və ya səsin axırının “güllə kimi atılması”, şişirdilib “qırılması” qətiyyənlə yolverilməzdir.

Səs başlanğıcının (atakasının) dərəcəsi müxtəlif ola bilər, lakin unutmaq olmaz ki, simə havadan ağır vertikal zərbələr endirilməsi kobud ifa təəssüratı yaratdığından, bu cür səs atakasından və ya səs başlanğıcından uzaq olmaq daha məsləhətdir.

Ştrixin əvvəl kamanın müxtəlif hissələrində öyrənilməsi, sonra isə bütün kamanla öyrənilməsi daha məqsədəuyğundur.

*Orkestr tremolosu* üsulu kimi tanıdığımız *pianissimo* ifa edilən iti tempi xırda “*détaché*” ştrixini pəncənin təcrid edilmiş hərəkəti ilə kamanın yuxarı və ya orta hissəsində ifa etmək daha məqsədəuyğundur. Kamanın yuxarı hissəsində ifanın rahatlığı üçün çubuğa əks maillik (xərək tərəfə) tətbiq etmək olar və şəhadət barmağı istisna olmaq şərtilə, qeyri barmaqları kaman üstündən bir qədər qaldırmaq olar. Bu ştrixdə *crescendo* edəndə kamanın istifadə edilən hissəsini artıraraq, pəncə hərəkətlərinə tədricən əlin bazu önü hissəsinin hərəkətlərini əlavə etmək lazımdır.

*Tremolo* üsulunu kamanın əvvəl yuxarı, sonra orta hissəsində, orta tempdə pəncənin rəvan hərəkətləri ilə (əlin qalan hissələrinin tam rahatlığı şərtilə) öyrənmək lazımdır. Bu zaman əzələ gərginliyinin tam yoxluğuna şüurlu surətdə

nəzarət etmək olduqca vacibdir. *Tremolo* üsulunun ifası zamanı yaxşı olardı ki, kamanın istifadə edilən hissəsindən asılı olmayaraq, pəncə hərəkətləri pəncənin adi vəziyyətinə nisbətən “yuxarı” və “aşağı” deyil, onun “ətrafında” olsun.

Pəncə hərəkətlərinin xüsusiyyətlərini orta tempdə mənimsəyəndən sonra tempi tədricən artıraraq itiləşdirmək olar. Lakin bu zaman nəzarət edilməlidir ki, tremolonun sürətləndirilməsi əzələ gərginliyi yaratmasın. “*Tremolo*”nu triol hərəkətdə işləmək çox faydalı olardı.

## ***Martelé***

(Martelé)

“*Martelé*” ştrixi (hərfi mənası – “nişanlayaraq”) - kəskin, sərt səs və həmin səsin uzunluğuna bərabər olan pauzadan ibarət qırıq ştrixdir. “*Détaché*” ştrixi kimi “*martelé*” ştrixi də kamanın sim üstə növbə ilə yuxarı və aşağı istiqamətli hərəkətlərlə ifa edilir.

“*Martelé*” ştrixi cəsarət, mərdlik, igidlik, qəhrəmanlıq, rəşadət, sərt qrotesk, həmçinin elastik rəqs ritmikası kimi bədii ifadəlik xüsusiyyətlərini aşkarlayır və qeyd edir.

Ştrixin dəqiq ifası yalnız müəyyən temp hədudlarında mümkündür, çünki sürət artanda pauzanın qabarıqlığı itir və ştrix faktiki olaraq “*détaché*” ştrixinin qeyd edilmiş növünə çevrilir.

“*Martelé*” ştrixi prinsip etibarilə “*détaché*” ştrixi kimi ifa edilir. Lakin “*martelé*” ştrixi simin kəskin «sancılması» ilə başlanır. «Sancı» şəhadət barmağının simə təzyiqi ilə əmələ gəlir. Bu vaxt əlin bazu önü hissəsinin ehmalca fırlanma hərəkəti və kamanın horizontal hərəkət impulsu şəhadət barmağına kömək edirlər.

“*Martelé*” ştrixinin öyrənilməsini kamanın yuxarı yarısında başlamaq daha məqsədə uyğundur. Vurğudan (simin “sancılmasından”) sonra kamanın horizontal hərəkəti zamanı şəhadət barmağının çubuğa təzyiqini azaldaraq, əl əzələlərini dərhal boşaltmaq lazımdır. Lakin nəzarət edilməlidir ki, ştrixin ifası zamanı kaman simin üstə sərbəst qalsın, hoppanmasın.

Bununla əlaqədar olaraq yaxşı olardı ki, əlin bazu önü hissəsinin ehmalca fırlanma hərəkəti minimuma endirilsin. Bu ona görə edilir ki, şəhadət barmağı çubuğu «simin daxilinə» bassın, təzyiq azalanda isə barmaq çubuğun üstündə, ona yüngülcə toxunaraq qalsın. Əlin bazu önü hissəsinin fırlanma hərəkəti geniş olanda şəhadət barmağı çubuğun üstündən qalxır, bu isə arzu edilməzdir.

«*Simin daxilinə sancma*» (və ya “*simi sancma*”) üsulunu mənimsəmək üçün aşağıda göstərilən çalışma faydalı olar: kamanın yuxarı hissəsini sim üstünə yerləşdirib çubuğa təzyiq etmək, sonra əlin yalnız bazu önü hissəsindən istifadə edərək, əlin horizontal hərəkətindən qətiyyən istifadə etmədən, kamanı çevik hərəkətlə cəld 180 dərəcə çevirib, simdən qaldırmaq.

«*Simin daxilinə sancma*» çalışması nəticə etibarilə səs həmləsini (səs atakasını) xatırladır. Bu çalışma kamanın bütün hissələrində mənimsənilməlidir, həmçinin kamanın talon hissəsində. Belə çalışma “*martelé*” ştrixində «sancma»-



təzyiqin hazırlanma vaxtını minimuma endirməyə imkan yaradır, bu isə labüd, zəruri tələbdir. Əks halda “*martelé*” ştrixi bədi deyil, texniki xasiyyət daşıyacaq.

Bundan sonra “*martelé*” ştrixi Kreytserin 1 saylı etüdündə öyrənilməlidir - əvvəl kamanın yuxarı hissəsində, sonra – başqa hissələrdə, ən axırda isə - bütöv kamanla. Ştrixin öyrənilməsi ağır tempdə başlanılmalıdır. Tədricən temp itiləşdirilə bilər. Bu vaxt “*martelé*” ştrixinin ifadəlik, təsirlilik xüsusiyyətləri mütləq saxlanılmalıdır.

Bundan sonra “*martelé*” ştrixinin ikili notlarda öyrənilməsinə başlamaq olar. Bunun üçün Dontun 16 saylı op.32 etüdü olduqca yararlıdır.

## ***Viotti ştrixi***

*Covanni Battista Viotti (1755-1824) – italyan violinoçusu və bəstəkarı. Qaetano Punyaninin şagirdi, Nikkolo Paqanininin şələfidir. Avropa ölkələrində çoxsaylı konsertlərlə çıxış etmiş, uzun müddət Parisdə (1782-1791 və 1829-1822-ci illərdə Paris operasına rəhbərlik etmişdir), Londonda (1794-1798 və 1802-ci ildən) işləmişdir. Violino üçün Konsertlər bəstələmişdir. Bu konsertlərdə solo partiyanın əhəmiyyətini artırmış və orkestrin tərkibini genişləndirmişdir. Məhz Viottinin yaradıcılığında (V.-A.Mosartdan sonra) konsertin I-ci hissəsində Sonata allegrosu formasını, həmçinin finalda rondo forması növünü sabitləşdirmişdir. Viottinin ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı XIX əsr violino sənətinin inkişafına, “paris məktəbinin” formalaşmasına böyük təsir göstərmişdir. 1950-ci ildən başlayaraq Viottinin vətəninə, Verçelli şəhərinə Viotti adına Beynəlxalq musiqi və rəqs müsabiqəsi keçirilir.*

İlk dəfə görkəmli italyan violino ifaçısı Viotti tərəfindən tətbiq edilmiş və onun adı ilə adlandırılmış bu ştrix kamanın bir istiqamətdə hərəkəti ilə ifa edilən qabarıq (qeyd olunmuş) “*détaché*” və vurğulu (aksentli) “*martelé*” ştrixlərinin ardıcılığından ibarətdir.

“*Viotti ştrixi*” adətən inkişaf tipli, heroik xasiyyətli epizodlarda tətbiq edilir.

Bu ştrixin ifası zamanı istifadə olunan kamanın uzunluğunun dördüdə üç hissəsi ikinci vurğulu səsə sərf edilməlidir. Tempdən, nüansdan və epizodun xasiyyətindən asılı olaraq “*Viotti ştrixi*” ya bütöv kamanla, ya da kamanın hansısa hissəsi ilə ifa olunur. Səslərarası pauza, səslərin ayrılma dərəcəsi də müxtəlif ola bilər.

“*Martelé*” ştrixində olduğu kimi, “*Viotti ştrixi*” də əvvəlcə ağır tempdə öyrənilir. Bu zaman çalışmaq lazımdır ki, səslər arasındakı pauzalar daha qabarıq alınsın, qeyd olunmuş aksentlər isə daha güclü olsun. Qısa səsin ifası zamanı daha yumşaq təzyiq tətbiq edilməlidir.

Ağır tempdə ştrix nə qədər qrafik, relyefli və qabarıq olarsa, onun aydınlıqla ifa olunma sürəti bir o qədər yüksək olar. Ştrix Kreytserin 1 saylı etüdündə əvvəl bütöv kamanla, sonra tədricən kamanın talon hissəsindən uzaqlaşaraq yuxarı hissəsində təkmilləşdirilir. Ən iti tempdə ştrixi kamanın yuxarı hissəsində ifa etmək daha məqsədəuyğundur.

## *Punktir ştrixlər*

Violino ədəbiyyatında *punktir ştrixlər* geniş tətbiq edilir. Onların ifadəlilik dairəsi genişdir. Punktir ştrixlər heroik marş (Ernst, “Otello”dan marş), parlaq uçuş (Paqanini, 1 sayılı Konsertin III hissəsinin mövzusu), incə zarafat, şux rəqs (Venyavskiy, 1 sayılı Konsertin III hissəsinin mövzusu) kimi surət və xasiyyətlərin yaradılmasında köməklik edir.

Punktir ştrixlər həmçinin sərt faciəvi epizodlarda da tətbiq olunur, burada onlar sanki matəm yerişini təmsil edir (məsələn, Bax, Çakona, birinci variasiya).

Sibeliusun violino Konsertinin finalındakı mövzu, Şostakoviçin 1 sayılı Konsertində Burleskanın mövzusu kimi parlaq mövzular da həmçinin punktir ştrixlər əsasında qurulmuşdur.

Punktir ştrixlərin ifası zamanı əsas məsələ aşağıdakılardan ibarətdir:

- 1) qısa səs iti olmalı və parlaq qeyd edilməlidir;
- 2) qısa və uzun səsin arasında pauza olmamalıdır;
- 3) uzun səsdən sonra, qısa səsdən əvvəl pauza olmalıdır.

Lakin qısa səsdən əvvəl saxlanılan pauza vaxtı gələcək ataka (həmlə) “hazırlanmamalıdır”. Başqa sözlə desək, gələcək ataka üçün əvvəldən simə təzyiq edilməməlidir, çünki gələcək atakanın “hazırlanması” qol əzələlərinin lazım olan qədər boşaldılmasına mane olur, bu isə öz növbəsində pauza vaxtı cırıltı səslərin əmələ gəlməsinə səbəb olur. Pauza vaxtı kaman, sanki yerində donaraq, simə yüngüllüklə toxunmalıdır. Müxtəlif növ punktir ştrixlərin ifası zamanı bu prinsiplərin tətbiqi olduqca vacibdir.

Punktir ştrix növlərindən biri – qısa notun növbə ilə kamanın müxtəlif hissələri ilə (o cümlədən, talon yaxınlığında) ifasıdır. Ştrixin bu növünün mənimsənilməsi zamanı onu əvvəl bütöv kamanla, geniş hərəkətlə, sonra isə kamanın müxtəlif hissələrində ifa etmək lazımdır.

Punktir ştrixin başqa bir geniş yayılmış, iti templi virtuoz növündə qısa not kamanın yuxarı hissəsində daima aşağı istiqamətdə ifa edilir.

Ştrix əvvəl ağır tempdə, kamanın yuxarı yarısında öyrənilməlidir, tədricən kamanın istifadə olunan hissəsini qısaldılmalı, sonra, ştrixi kamanın yuxarı hissəsində ifa etmək şərtiylə, temp itiləşdirilməlidir. Bu ştrixi iti tempdə ifa edərkən, səsin kəskin atakasına baxmayaraq, pəncənin mümkün qədər elastikliyi saxlamaq vacibdir. Kamanın axırında (yuxarı hissəsində) pəncə həddindən artıq əyilsə, ştrixin iti tempdə ifası zamanı ifaçı böyük çətinliklərlə qarşılaşacaq. Həmçinin yaxşı olardı ki, səsin qısa nota atakası, həmləsi, əlin dirsək hissəsi ilə (və pəncənin həmin istiqamətdə yüngülvari hərəkəti əlavə olunmaqla) edilsin – bu ştrixin daha elastik alınmasına kömək edəcək.

D.F.Oystrax punktir ştrixlərini bəzən kamanın orta hissəsində ifa edirdi və bu vaxt qısa notu daima yuxarı istiqamətdə ifa edir, pauzalarda kamanı simin üstündən qaldırırdı. Ştrixin bu variantında kamanın ortasında kiçik hissədən istifadə edilməlidir, yüngül, zərif, incə xasiyyətli ştrix alınmasına müvəffəq olmaq olduqca vacibdir.

## *Son filé*

(Son filé)

Simli alətlərin səslənməsini avazlı insan səsinə yaxınlaşdıran, oxşadan olduqca vacib ifadə üsulu “*son filé*” (davamlı, uzadılmış səs) adlanır.

Violino ədəbiyyatında davamlı, uzadılmış səslərdən çox geniş istifadə edilir. Onların uzunluğu (bir neçə ritmik hissədən bir neçə xanəyə qədər), yüksəkliyi və dinamik nüansları müxtəlif ola bilər.

“*Son filé*” dinclik, sakitlikdən (məsələn, Vaqner-Vilhelmi, “Albomdan bir vərəq” pyesinin sonluğu, axırı) qəzəbli patriotikliyə qədər (məsələn, Paqanini, 1 sayılı Konsert, II-ci hissənin sonluğu) müxtəlif emosional-psixoloji əhvalı ifadə edə bilər.

“*Son filé*”nin emosional gərginlik dərəcəsi harmonik əsasdan, dinamik nüansdan, istifadə edilən sim registrindən və vibrasiyanın xasiyyətindən asılıdır.

“*Son filé*”də dinamik nüans və vibrasiyanın xasiyyəti davamlı olaraq saxlanılırsa, onun emosional-psixoloji əhvalı dəyişməz qalır, bərqərar olur. Əks halda, yəni bir davamlı səsdə “*crescendo*” və “*diminuendo*”dan istifadə edilərsə, burada emosional-psixoloji əhvalın olduqca geniş çərçivədə dəyişməsi mümkündür, məsələn əsrarəngiz sirlilikdən kinli, acı qroteskliyə qədər (Şostakoviç, 2 sayılı Konsert, II-ci hissənin kadensiyası), qəzəbli faciəlilikdən vidalı əmin-amanlığa qədər (Bax, *g-moll Sonatası*, “*Adagio*”nun sonluğu).

Təlim prosesində “*son filé*”nin bədii ifası zamanı çox vaxt çətinliklər əmələ gəlir. Bu da onunla əlaqədardır ki, şagirdə **davamlı səs** haqqında verdiyimiz ilkin tərif belədir: kamanın xərəyə paralel, eyni sürətli rəvan, müntəzəm hərəkəti. Lakin “*son filé*”nin bədii ifadəlilik məqsədləri nəzərə alınsa, ilk baxışda olduqca qaneedic, inandırıcı görünən bu tərif, bu qayda, bu prinsip, nə qədər paradoksal olsa da, bədii interpretasiya çərçivəsində çox vaxt yararsız olur.

Bununla əlaqədar “*son filé*” ştrixinin müxtəlif bədii məqsədlər baxımından müxtəlif ifa qaydaları tətbiq edilir.

Belə ki, bədii məqsədi – dalğınlıq, seyrə dalmaq xasiyyətli, hərəkətsiz, donuq fon yaratmaq olan epizodlarda “*son filé*” ştrixi kamanın ən rəvan hərəkəti ilə ifa edilməlidir. Buna ən çox kamera və orkestr əsərlərində rast gəlinir.

Bir çox hallarda “*son filé*”ni impulsiv vurğudan başlamaq, sonra isə səsi, kaman hərəkətinin müəyyən sürətləndirilməsindən və ləngidilməsindən istifadə edərək, yavaş-yavaş zəiflətmək lazımdır (Şostakoviç, 2 sayılı Konsert, III-cü hissənin əvvəli).

“*Son filé*”ni vurğusuz, eyni zamanda əhəmiyyətli, lakin yumşaq impulsivliklə başlamaq və tədricən, kaman hərəkətini ləngidərək, səsi yavaş-yavaş zəiflətmək lazımdır (Şosson, Poemanın əvvəli).

“*Son filé*” ştrixi “*pianissimo*”dan, sanki “heç nədən” başlanır, sonra axıra qədər böyük “*crescendo*” edilir və səs vurğu ilə “*Forte*”də (Şostakoviç, 2 sayılı Konsert, II-ci hissənin kadensiyası) və ya, analogi olaraq, lakin səsin axırında “*crescendo*”nun kiçik filirovkası (yavaş-yavaş zəifləməsi) ilə qurtarır.

“*Son filé*” ştrixində “*crescendo*” və ya “*diminuendo*” çox qabarıq deyilsə, yaxın səs nüansları civarındadırsa (dairəsindədirsə), onları (kamanın sim üstə eyni nöqtədə - dayaq və qrif arasında olan məsafənin tam ortasında – hərəkət etməsi şərtilə) kamanın hərəkət sürətinin mülayim dəyişdirilməsi ilə ifa etmək daha məqsədəuyğundur.

Səs tembrinin gözəçarpan dərəcədə dəyişkənliyi ilə “*crescendo*” və ya “*diminuendo*” etmək lazım olduqda, kamanın səshasiletmə nöqtəsi dəyişməlidir, “*crescendo*” edərkən xərəyə, “*diminuendo*” edərkən – qrifə tərəf yaxınlaşmalıdır. Bu vaxt kamanın “çəpəki” - “özünə tərəf” və ya “özündən kənara” aparılması böyük əhəmiyyət kəsb edir. “*Son filé*”də ən böyük “*crescendo*” və “*diminuendo*” hər iki üsulun eyni zamanda tətbiqi nəticəsində əldə edilir.

“*Son filé*” ştrixinin mənimsənilməsi zamanı ardıcılıq belədir: ən əvvəl kaman yumşaqılıqla sim üstündə yerləşdirilir, kiçik vurğu ilə davamlı səsin ifası başlanır. Bundan sonra mümkün qədər uzun müddət sağ əldə asta (ağır) sürətli hərəkətin azad inersiya hissini saxlamağa çalışmaq lazımdır. Tədricən səsin uzunluğunu artırmaq lazımdır. Kamanın aşağı istiqamətli hərəkəti zamanı kamanın çəkisi (onun çəkisinin simə təbii təzyiqi) tədricən azalır. Bu hərəkət vaxtı sağ əlin şəhadət barmağının köməyi ilə, yəni həmin barmağın çubuğa təzyiqini artırmaqla, əlin çəkisini sanki kamanın çəkisinə əlavə etməklə, səsin müntəzəmliyinə, rəvanlığına nail olmaq mümkündür. Əks istiqamətdə isə əksinə, kaman çəkisinin simə təbii təzyiqinin tədricən azaldılması üçün sağ əlin şəhadət barmağının çubuğa təzyiqi azaldaraq, kamanın çəkisini sanki azaltmış oluruq və bununla təbii “*crescendo*”dan uzaqlaşaraq, səsin hamarlılığını, müntəzəmliliyini saxlamış oluruq.

Vurğulu müntəzəm davamlı səslərin yüksək səslənmə keyfiyyətinə nail olandan sonra, onların müxtəlif istiqamətdə  $p < f$  və  $f > p$  ifası öyrənilməlidir. Kamanın aşağı istiqamətli hərəkəti zamanı  $p < f$  və yuxarı istiqamətli hərəkəti zamanı  $f > p$  ifası olduqca çətindir. Leopold Auer bunu vurğulayır və məhz belə məşq etməyi məsləhət görürdü. Bundan sonra  $p < f > p$  və  $f > p < f$  ifası mənimsənilməlidir.

Dinamik dəyişmələr əvvəl yalnız kamanın hərəkət sürətinin dəyişdirilməsi ilə (kamanın sim üstə səshasiletmə nöqtəsinin saxlanması şərtilə) əldə edilir.

Bu üsulun müxtəlif variantlarının ifasını mənimsədikdən sonra səs nüanslarının, kamanın müntəzəm hərəkət sürətinin saxlanması şərtilə, səshasiletmə nöqtəsinin dəyişməsi hesabına ifa olunmasının mənimsənilməsinə başlanılır.

Hər iki üsul mənimsənildikdən sonra, onları birləşdirmək olar.

Bundan sonra “*son filé*”nin yuxarıda göstərilən bütün variantları müxtəlif sımlərdə və müxtəlif registrlərdə öyrənilməlidir. Bu isə, öz növbəsində, kaman hərəkətinin fiziki parametrlərinə nəzərəçarpan dəyişikliklər gətirəcək.

“*Son filé*” ştrixinin belə əsaslı öyrənilməsindən, mənimsənilməsindən sonra onun bədii əsərlərdə ifası olduqca asanlaşır. Bu zaman ifaçı yalnız bir məsələni həll edir: mənimsənilmiş ştrixin hansı növü və ya növlərinin birləşməsi əsərin bədii tələblərinə daha uyğundur, bu ştrix növlərinin hansından istifadə edilməlidir.

## *Legato*

(Leqàto)

“*Legato*” ştrixi kamanın sim üstə bir istiqamətdə hərəkəti zamanı bir neçə səsin bitişik ifasını nəzərdə tutur, ən geniş yayılmış ifa üsullarındandır. Bu ştrix violino alətinin əsas mahiyyətini, təbiətini – onun sonsuz, müttəsil melodiyanı ahəngdar, ifadəli və rəvan ifa etmək imkanını açıqlayır.

“*Legato*” demək olar ki, hər cür tempdə ifa edilə bilər: ağır templi səslərin birləşməsindən iti templi füsunkar passajlara qədər. Adətən səslərin sürəti artdıqca, kamanın bir istiqamətdə hərəkəti zamanı ifa edilən notların sayı da artır. Bəzən iti templi aktiv epizodlarda eyni istiqamətli “*legato*”lu bir neçə not ardıcılıqlarından da istifadə olunur.

“*Legato*”nun əsas ifadəlilik keyfiyyəti – zaman axınında təsir qüvvəsi verən rəvan hərəkətlilikdir. Bu hərəkətliliyin intensivliyi səslərin növbələşmə sürəti ilə düz mütənasiblik təşkil edir. “*Legato*” ştrixində “*rubato*” kimi ən plastik temp dəyişmələri mümkündür.

Adətən hesab olunur ki, “*legato*”da hər səs (kamanın bir istiqamətində ifa olunan səslərin sayından, miqdarından asılı olaraq) kamanın bərabər hissələri ilə ifa olunmalıdır. Lakin bu ştrixin ifası zamanı həmçinin nəzərə alınmalıdır ki, bədii əsərlərdə “*legato*” naşıcasına daima bərabər ola bilməz; “*son filé*”yə aid prinsiplər həmçinin “*legato*”ya da tətbiq edilməlidir.

Paqanini ilkin olaraq belə bir qənaətə gəlmişdi ki, “*legato*”da səs ardıcılığının ilk notuna, qeyri notlara nisbətən kamanın daha böyük hissəsi sərf oluna bilər. Beləliklə, bu ştrixdə də horizontal hərəkətin ilkin təkanı (impulsu) və qolun ətalət (inersiya) hərəkəti olduqca böyük əhəmiyyət kəsb edir (məsələn, Paqanini, 1 sayılı konsertdən birinci hissənin əvvəli).

Əlbətdə ki, liqa xanənin zəif təqtisində başlayanda və ya onun başlanğıcı “*crescendo*”nun başlanğıcı ilə üst-üstə düşəndə kaman başqa cür – hərəkət sürətinin daima artırılması ilə istifadə olunmalıdır (Vyötan, 5 sayılı Konsertin başlanğıcı).

Dalğın, seyredici xasiyyətli epizodlarda kamanın hərəkəti daha rəvan olmalıdır. Lakin sakit “*piano*”da liqanın əvvəlində edilən yüngülvari təkanlar səslənməyə uçuş, pərvazlıq ahəngi verir, sanki frazaya (ifadəyə) nəfəs gətirir.

“*Legato*”da şagird tərəfindən kamanın azad, sərbəst hərəkət təkanının, impulsunun mənimsənilməsi olduqca vacibdir. “*Détaché*” ştrixində olduğu kimi, liqanın axırına yaxın hərəkətin yüngülvari ləngidilməsi kamanın yüngül, orqanik dəyişdirilməsində köməklik edir. Kamanın dəyişdirilməsi yeni liqanın əvvəlində pəncənin yüngül, tənəlcəsinə, süst, inersiya hərəkəti ilə yerinə yetirilir.

Kamanın ağır tempdə hərəkəti zamanı dəyişdirilməsində “*barmaq ştrixi*”nin köməkçi hərəkətləri nəzərəçarpan dərəcədə əhəmiyyət kəsb edir. Lakin bu hərəkətlərin tətbiqi cüzi olmalıdır və mütləq pəncənin inersiya hərəkəti ilə birgə istifadə olunmalıdır.

Kamanın “*talon*” yaxınlığında yüngül və hiss edilməz dərəcədə dəyişdirilməsinə nail olmaq üçün çeçələ barmagın kaman çubuğu üstə fəaliyyətinin

sərbəstliyi, azadlığı olduqca vacib amillərdən biridir. Kamanın elastik dəyişdirilməsinə nail olmağa adətən “*tremolo*” (kiçik “*détaché*”) üsulunun (bütün qolu azad, sərbəst vəziyyətdə saxlayaraq, pəncənin kiçik hərəkətləri ilə) mənimsənilməsi kömək edir. Bu ştrix əvvəl kamanın yuxarı hissəsində öyrənilməlidir. Bu vaxt çeçələ barmaq xüsusi olaraq çubuğun üstündə saxlanılmamalıdır. Sonra ştrix kamanın orta hissəsində, çeçələ barmağın mütləq çubuq üstə olmaq şərti ilə, öyrənilməlidir. Hərəkət bu hissədə də yüngül və təbii alınandan sonra o, kamanın “*talon*” hissəsində öyrənilə bilər.

Bundan başqa, belə bir məşğələ də faydalıdır: kamanı “*talon*” yaxınlığında simin üstündə yüngülcə yerləşdirərək, pəncəni kiçik hərəkətlə bükmək və açmaq, əymək və düzəltmək. Bu vaxt kaman sim üstə hərəkətsiz qalmalıdır, heç bir səs eşidilməməlidir. Sağ əlin dirsəyi həmçinin hərəkətsiz, dinc, sakit vəziyyətdə olmalıdır. Bu məşğələni kamanın müxtəlif hissələrində etmək məqsəduyğundur.

“*Legato*” ştrixinin öyrənilməsi zamanı yaxşı olardı ki, kaman dəyişdirilməsi hərəkəti kamanın bütün hissələrində, hərəkət istiqaməti hər-hansı tərəfə dəyişdiriləndə, eyni dərəcədə yüngüllüklə və hiss olunmadan ifa edilsin.

“*Legato*” ştrixində səs yüksəkliyinin daima dəyişdiyindən, simdə səs hasiletmə nöqtəsi də (hətta eyni nüans civarında) dəyişməlidir. Sağ əlin azad, sərbəst vəziyyətində bu yüngüllüklə əldə edilir, çünki belə məqamda kaman sanki özü rahat nöqtəyə istiqamətlənir (səs hasiletmə üçün simin ən əlverişli, ən rahat nöqtələrində sim titrəməsi, demək olar ki, yoxdur, çünki bu nöqtələr natural flajoletlərə təsadüf edir). Lakin bunu bilmək, dərk etmək və məqsədyönlü surətdə kamana simin bir nöqtəsindən başqa nöqtəsinə keçməyə kömək etmək lazımdır. Sol əlin böyük məsafələrə keçidi zamanı kamanın sim üstə yeri həmin keçid vaxtı dəyişdirilməlidir. Çox vaxt “*legato*”-nun səslənmə gözəlliyi hər səs üçün ən əlverişli, ən rahat səshasiletmə nöqtəsinin tapılmasından asılıdır.

Simdən simə keçid zamanı kamanın hərəkət səthi tədricən keçilən simin səviyyəsinə yaxınlaşdırılmalı, sonra, kəskin dirsək hərəkətindən çəkinərək, pəncənin cəld hərəkəti ilə həmin simə keçilməlidir (tez tempdə qol hərəkətinin ümumi istiqaməti, yönəldilməsi üstünlük təşkil edir).

Barmağın əvvəlki simdə saxlanması və yeni səsin hazırlanması olduqca vacibdir (həm L.Auer, həm A.Yampolski bunu olduqca əhəmiyyətli sayırdılar).

“*Legato*” ştrixində əvvəlki simə tez bir zamanda qayıtmalı olduqda, “*détaché*”də olduğu kimi, dirsək həmin səviyyədə qalmalıdır.

“*Legato*” ştrixində “*crescendo*” və “*diminuendo*”, eynilə davamlı səslərdə olduğu kimi, eyni dinamik nüans civarında əsasən kamanın sürətinin dəyişməsinin hesabına həyata keçirilir. Daha parlaq, daha aydın, daha ziddiyyətli dinamika tələb olunarsa, sim üstündə səshasiletmə nöqtələri, istənilən dinamik çalardan: “*crescendo*” və ya “*diminuendo*”dan asılı olaraq dəyişdirilməlidir.

“*Legato*” ifa edilən frazalarda həmçinin ayrı-ayrı səslərin deklamasiya ilə ifası mümkündür. Bunun üçün hər səsin əvvəlində horizontal hərəkətdə kiçiklik təkan, impuls edilməlidir.

“*Legato*”da deklamasiya tətbiq ediləndə hər səs sanki tamamlanır və bunun sayəsində violino “*bel canto*”su (yəni gözəl oxuma, gözəl səs, gözəl avaz) əmələ gəlir.

## ***Portato***

(Portàto)

“*Portato*” ştrixi “*legato*” və “*staccato*” ştrixləri arasında yer tutan ştrixdir. Bu ştrix “*legato*”nun içində çəvik səslərin artikulyasiyasının artırılması və spesifik dalğavari səs effektinin yaradılması üçün tətbiq olunur.

Ştrix bir növ kantilenada yumşaq “*staccato*”dur. Bu ştrix, “*legato*”da deklamasiyadan da az tətbiq edilməlidir, çünki “*portato*”dan həddən ziyadə istifadə edilməsi ifadə yeknəsəqliyə gətirib çıxarır.

“*Portato*” ştrixi belə alına bilər: “*legato*”da hər səsin əvvəlində kaman tükünün simə təzyiği artırılır, sonra isə pəncənin yumşaq hərəkəti ilə (kamanın hərəkət sürəti saxlanılması şərtilə) azaldılır.

## ***Bariolage***

(Bariolàj)

“*Bariolage*” ştrixini “*legato*”da qonşu simlərin növbə ilə (biri digəri ilə) sürətlə əvəz edilməsi (dəyişməsi, növbələşməsi) təşkil edir. Bu ştrixə əsasən violino üçün yazılmış virtuoz əsərlərdə rast gəlmək olur (məsələn, Paqanini, 24 sayılı “*Kapris*”dən ikinci variasiya). İti tempdə bu ştrix ifadə zərif virtuozluq əlavə edir (Paqanininin 12 sayılı “*Kapris*”i bütövlüklə bu ştrixin üzərində qurulmuşdur).

Bu ştrixin ifadə zamanı sim dəyişməsi kamanın istənilən hissəsində yalnız və yalnız sağ əlin pəncəsinin əyilməsi ilə ifadə edilməlidir. Bu vaxt hərəkətin amplitudası mümkün qədər kiçik, minimal olmalıdır, dirsək isə sakit vəziyyətdə aşağı simin səviyyəsində qalmalıdır.

Səslərdən birini polifonik epizodda əsas melodik səs kimi qeyd olunması, göstərilməsi üçün kaman “çəpəki” hərəkət etdirilməlidir, çünki kamanın belə hərəkət etdirilməsi səslərdən birinin xəbərin yaxınlığında ifadə etməyə imkan yaradır.

Bəzən ayrı-ayrı səslərin qeyd olunması zərurəti yaranır. Belə olan halda pəncənin hərəkəti ilə həmin səslər vurğulanır.

## ***Staccato***

(Stakkàto)

Mahiyyət etibarilə bu ştrix kamanın bir istiqamətdə (yuxarı və ya aşağı) hərəkəti zamanı *martelé* ştrixi ilə ifadə olunan səs ardıcılığını xatırladır.

“*Staccato*” ştrixi virtuoz violino ədəbiyyatında geniş yayılmışdır. Bu ştrixi eyni zamanda “sərt *staccato*” da adlandırırlar.

Sərt “*staccato*” müxtəlif sürətlə ifa oluna bilər, lakin adətən “*martelé*” ştrixinin aydın ifası mümkünsüz olan temp götürülür.

Çox vaxt “*staccato*” eyni uzunluqlu səslərdən ibarət virtuoz xasiyyətli böyük passajlarda işlədilir.

Sərt “*staccato*” ştrixinin ifa üsulları müxtəlifdir, çox vaxt individualdır, həmçinin ifa tempindən asılıdır.

“*Staccato*” ştrixinin iki növü mövcuddur: müxtəlif templərdə ifa olunan *idarə edilən* “*staccato*” və yalnız müəyyən bir tempdə ifası mümkün olan *idarə edilməyən* “*staccato*” (bu növ “*staccato*” çox vaxt “*anadangəlmə staccato*” kimi özünü biruzə verir).

*İdarə edilən* “*staccato*” ştrixini müxtəlif tempdə - kifayət qədər yavaş tempdən yetərincə iti tempə qədər – ifa edilməsi mümkündür. “*Staccato*”nun bu növünün ifa prinsipi “*martelé*” ştrixinin ifa prinsipi ilə eynidir, lakin “*martelé*” ştrixindən fərqli olaraq, burada iti tempdə səslər arasında əlin horizontal hərəkəti dayandırılmaz, ştrixin dəqiqliyi isə əlin bazu önünün dairəvi hərəkətinin sürəti ilə müəyyənləşir – iti tempdə həmin hərəkət violonçelçilərin sol əlinin vibrato hərəkətinə oxşar hərəkətə çevrilir.

“*Staccato*”nun bu növünü kamanın yuxarı istiqamətdə hərəkəti ilə ifa etdikdə hər səsin əvvəlində bazu önünün “özündən kənara” dairəvi hərəkəti ilə olduqca dəqiq “simi dişləmə” impulsu olmalıdır. Hərəkət aşağı istiqamətdə olduqda isə hər səsin əvvəlində sim kəskin, sərt sancılmalıdır və bu vaxt bazu önünün dairəvi hərəkəti ifağının “özünə tərəf” istiqamətləndirilməlidir. “*Staccato*”nun bu növü sağ əlin yetərincə azad, sərbəst vəziyyətində, lüzumsuz əzələ gərginliyi olmadan ifa edilə bilər. Bu isə həm səs hasilində yaxşı nəticələr əldə etməyə imkan yaradır, həm də passajdaxili ləngimələri və sürətləndirilmələri yüngülləşdirir.

“*İdarə edilən staccato*” ştrixini həmçinin belə tərzdə ifa etmək mümkündür: pəncə impulsu ilə kamanın hərəkətinin əks istiqamətində şəhadət barmağının “simin daxilinə sancmaqla” (iti tempdə bu impuls vibratoyabənzər hərəkətə çevrilir).

“*İdarə edilən staccato*” ştrixini təkmilləşdirmək üçün “*martelé*” ştrixinə, həmçinin “*martelé*” ştrixinin təkmilləşdirilməsi üçün işlədilən “simi sancma” məşğələsinə tam surətdə, mükəmməl yiyələnmək mütləqdir. Bundan sonra “*staccato*” ardıcılıqlarını bir not üzərində, bütöv kamanı istifadə edərək, ifa edilməklə öyrənilməli və tədricən səslərin sayı artırılmalıdır.

Bundan sonra ştrixi sol əlin barmaqlarının hərəkəti ilə birləşdirmək olar.

“*İdarə edilən staccato*” ştrixi ilə böyük passajın ifası zamanı başlanğıc aksent, yəni birinci səsin vurğulanması olduqca vacibdir. Həmçinin belə passajın öyrənilməsi zamanı passaj daxilində güclü ritmik təqtilərin şüurlu surətdə vurğulanması məqsədəuyğundur.

“*Staccato*”nun bir neçə *idarə edilməyən* növü mövcuddur.

Nisbətən ağır tempdə “*Şpor staccatosu*”ndan, ağır “*staccato*”dan istifadə etmək olar.

(Lüdviq (Lui) Şpor (*almanca yazılışı Spohr*), 1784-1859, alman bəstəkarı, violinoçusu, dirijoru, pedaqoqu. 1813-1815-ci illərdə “*An der Vin*” teatrının



*konsertmeysteri, 1817-1819-cu illərdə Frankfurt opera teatrının direktoru. 1821-ci ildə Drezdendə “Müqəddəs Sesiliya musiqi cəmiyyəti”ni yaratmışdır. 1822-ci ildən Kassel şəhərində yaşamış, virtuoz violinoçu kimi Avropanın bir çox ölkələrində, o cümlədən Rusiyada çıxış etmişdir. Şpor ilk romantik operalardan biri olan “Faust” operasını yaratmış, K.M.Veberin və R.Vaqnerin opera yaradıcılığına böyük təsir göstərmişdir. Şporun simfoniylərində Vyana klassik məktəbinin ənənələri romantik programlıqla (əsasən də 4, 7-9-cu simfoniylərində) birləşir. Şpor XIX əsr alman violino məktəbinin banilərindən biridir. 1820-ci illərdə violino üçün çənəaltı ixtira etmişdir. Dirijor çubuğundan istifadə edən ilk dirijorlardan biridir. 10-dan artıq operanın, 9 simfoniyanın, 3 konsert uvertürasının, oratoriyaların, 12 konsertin (o cümlədən, violino üçün 3 konsertin), 34 simli kvartetin və s. kamera-instrumental ansambl musiqisinin, 100-dən artıq mahnının müəllifidir).*

Ştrixin bu növü kamanın həm yuxarı, həm aşağı istiqamətində bazu önünün horizontal təkanlar ardıcılıqlarının köməyi ilə, kamanın simə yetərinə bərk təzyiqlə ilə və səslər arasında dayanmaqla ifa edilə bilər. Bu vaxt pəncənin azad, sərbəst vəziyyətdə saxlanması və bazu önünün impulslarından əmələ gələn rezonans – amortizə hərəkətləri etməsi vacibdir. Belə olan halda səs hasilinin nəticəsi də yaxşılaşır. Ştrixin bu növü eynilə “idarə edilən staccato” ştrixi kimi öyrənilir.

Ən böyük çətinliklər adətən “sərt staccato” ştrixinin kamanın yuxarı istiqamətdə ifa edilən “orta” növü ilə bağlı olur, məsələn, Venyavskinin 2 sayılı Konsertində olduğu kimi. Bu tempdə, “şpor staccato”sundan fərqli olaraq, hər səsdə impulsa nəzarət etmək artıq mümkün deyil. Burada birinci impuls dirsək əzələsinin arasıkəsilməz, fasiləsiz vurmasını (pulsasiyasını) əmələ gətirməlidir (bu vurma mahiyyətə sol əlin dirsək vibrasiyasına yaxındır). Lakin bununla yanaşı eyni zamanda sağ əl tədricən, yavaş-yavaş horizontal hərəkət etməlidir ki, bir kamana çoxlu səs ifa etməyə imkan yaransın. “Staccato”nun bu növü müəyyən sürətə malikdir (bir çərək təxminən =112), çünki dirsək əzələsinin yetərinə gərgin vurması (pulsasiyası) ilə bağlıdır. Lakin bu gərginliklə yanaşı pəncənin mümkün qədər sərbəstliyini saxlamaq olduqca vacibdir. Ştrixin bu növündə pəncənin sərbəst vəziyyəti onun amortizasiya funksiyasını daha da artırır, və bu keyfiyyətli, parıltılı səsin alınmasına kömək edir. Pəncənin vəziyyəti gərgin olarsa, səs mütləq quru və taqıltılı olacaq.

Ştrixin bu növünə anadangəlmə meylik, istedad olmadıqda, sağ əldə vurma yaratmağa çalışmaq, onu pulsasiyaya məcbur etməyə çalışmaq lazımdır. Bunun üçün R.Kreytserin 5 sayılı etüdündə “staccato” qrupunun əvvəlində kəskin vurğu, aksent etmək, sol əl ilə səsləri lazım olan tempdə ifa edərək, barmaqların simə enmə sürəti ilə ahəngdar surətdə sağ əldə pulsasiya yaratmağa çalışmaq məqsədəuyğundur.

Qeyd edilməlidir ki, sol əlin barmaqlarının ritmik dəqiqliyi bu ştrixin dəqiq alınmasına kömək edir və əksinə, sol əl barmaqlarının işi yetərinə dəqiq olmadıqda isə bu ştrix bir səsdə alınsa da, bütöv bir passajda alınmaya da bilər.

“Staccato”nun “orta” növünün kamanın yuxarı istiqamətdə ifası zamanı kamanın “çəpəki”, sanki kürək arxasından, aparılması məqsədəuyğundur.

“*Staccato*”nun bu növünün aşağı istiqamətdə ifa ediləninə də işləmək mümkündür. Belə ştrixə nadir hallarda, adətən uzun qammasayağı yüksələn passajlarda rast gəlinir (məsələn, Paqanini, “Əcinnələr rəqsi”, I-ci variyasiya). Bu ştrixin ifa sürəti adətən yüksək olur. Aşağı istiqamətli “*staccato*”nu kamanın dəstəsindən (talondan) bir qədər yuxarıda başlamaq lazımdır. Kamanın bir qədər “gövdədən kənar” aparılması daha məqsədəuyğundur, pəncə bir qədər artıq əyilməli, kamanın çubuğu əks tərəfə - dayaq tərəfə maili tutulmalıdır.

Ən iti templi “*staccato*” – “*əsəbi staccato*”dur. Ştrixin bu növündən Venyavskinin 1 sayılı Konsertində istifadə olunub. Bu növ “*staccato*”nun ifası zamanı həm dirsək, həm də çiyin əzələlərinin gərginliyi tələb olunur. Adətən o uzun passajların ifası zamanı istifadə olunur. “*Əsəbi staccato*” hər insanın malik olduğu əzələ titrəyişi hərəkətinin istifadəsinə əsaslanır. İfaçı həyəcanlanarkən, onun kamanı titrəyir. Həmin bu titrəyiş tələb olunan hərəkətdir, “*əsəbi staccato*”dur. Lakin həyəcan zamanı bu titrəyiş ifağının iradəsindən asılı olmayaraq əmələ gəlir və onu süni surətdə əmələ gətirmək çətin olur.

Lazımi hərəkəti tapıb ona yiyələnmək üçün əzələləri gərginləşdirmək, həmin titrəyiş hissini əldə (kamansız) duymaq məqsədəuyğundur. Bundan sonra kamanın yuxarı hissəsi (ucu) simə sərt sıxılmalıdır və titrəyiş əvvəl eyni yerdə ifa edilməli, sonra isə qolun horizontal hərəkəti ilə birləşdirilməlidir. Bu vaxt kaman simə şəhadət barmağı ilə sərt sıxılır, qalan barmaqlar isə (baş barmaqdan başqa) qaldırılır. Əvvəl-əvvəl səs boğuş alınacaq. Hərəkət mənimsəniləndən və ritmik cəhətdən ram edildikdən sonra sağ əlin həddən artıq təzyiqini və sərtliyini azaltmaq olar. Ştrixdə çubuğun mailliyi əks istiqamətlidir.

“*Əsəbi staccato*” ştrixinin hər iki istiqamətdə ifa prinsipi eynidir. Lakin qeyd edilməlidir ki, ştrixi aşağı istiqamətdə ifa edərkən, ifanı kamanın tarazlıq nöqtəsindən başlamaq məsləhətdir.

“*Əsəbi staccato*” ştrixini eyni not ardıcılığı üzərində mənimsədikdən sonra, onu tədricən sol əlin barmaqlarının hərəkəti ilə birləşdirmək olar.

Bu vaxt barmaqların hərəkət sürəti “*staccato*”nun daimi qalan sürəti ilə uyğunlaşdırılmalıdır.

Adətən simdəyişmə zamanı “*staccato*”nun ritmik mütəşəkkilliyi pozulur, buna görə, “*legato*” ştrixində olduğu kimi, kamanı tədricən keçilən simin səviyyəsinə yaxınlaşdırmaq və son anda keçilən səsdən əvvəl əmələ gələn pauza zamanı həmin simə dəqiqliklə keçmək lazımdır.

## ***Spiccato*** (Spikkàto)

“*Spiccato*” ştrixi kamanın simə atılması və ondan geri sıçraması nəticəsində əmələ gələn ən geniş yayılmış sıçrayan (hoppanan) ştrixdir. Ştrixdə əlin bazu önü və pəncə hərəkətləri birləşir.

“*Spiccato*” ştrixi müxtəlif sürətlə ifa oluna bilər: ən ağır tempdən iti tempədək. Müəyyən temp həddindən sonra *spiccato* ştrixi *sautillé* (sotiyə)

ştrixinə çevrilir. Bu ştrix səs nəticəsinə görə *spiccato* ştrixinə oxşayır, lakin prinsip etibarilə başqa üsulla ifa edilir.

“*Spiccato*” ştrixinin, “*détaché*” ştrixi kimi, müxtəlif növləri mövcuddur: kəskin, iti növlər və yumşaq, sim üstən qaldırılan “*détaché*”yə bənzər növlər. Bunlar biri birindən kamanın istifadə edilən hissəsinin miqdarı (böyüklüyü), kəskinlik dərəcəsi, dinamik çalarları ilə fərqlənir.

“*Spiccato*” ştrixinin ifası zamanı kaman simin üstündə, havada saxlanılır, sonra isə (əlin horizontal hərəkəti ilə eyni zamanda) sanki əldən sim üstə düşür və ondan geri sıçrayır. Simə toxunan zaman kaman müxtəlif məsafə keçə bilər: “*forte*” nüanslı geniş “*spiccato*”da kamanın 1/3-ə qədər hissəsi istifadə oluna bilər, “*piano*” nüanslı yüngül “*spiccato*”da isə kaman demək olar ki, eyni yerdə qalır. Bu ştrixin rahat ifası üçün ən müvafiq yer – kamanın ağırlıq mərkəzidir (ağırlıq mərkəzi sahəsidir). Kamanın bu hissəsində *mf* nüanslı orta uzunluqlu “*spiccato*” çox gözəl alınır. “*Forte*” nüansda kamanın aşağı 1/3 hissəsindən istifadə etmək daha məqsədəuyğundur. “*Piano*” nüanslı xırda “*spiccato*” isə kamanın orta hissəsində ifa edilir.

“*Spiccato*” ştrixinin ifası zamanı pəncə (və barmaqlar) azad, sərbəst və elastik olmalıdır. Ağır tempdə “*spiccato*” ştrixinin ifası zamanı (eynilə “*détaché*” ştrixində olduğu kimi) aşağı istiqamətdə pəncə bir qədər əyilir, yuxarı istiqamətdə isə - bükülür. Kamanın istifadə olunan hissəsi azaldıqca həmin əyilmə-bükülmə hərəkətləri də azaldılmalıdır.

“*Spiccato*” ştrixini öyrənərkən aşağıdakı çalışma faydalıdır: kaman sim üstə bir nöqtədə saxlanılır, şəhadət barmağının təkəni ilə simin üstünə atılır. Bu vaxt əl mümkün qədər yumşaq olmalı, barmaqlar isə kamanı geri qaytaran çubuğun və tükün elastikliyi hiss etməlidir. Hərəkət mümkün qədər tez, çevik edilməlidir. Hərəkətin öyrənilməsinə kamanın ucunda başlamalı (hərəkət kamanın bu hissəsində daha asanlıqla ifa edilir), sonra tədricən kamanın orta hissəsinə və nəhayət aşağı hissəsinə keçilməlidir.

Ağır tempdə “*spiccato*”nun mənimsənilməsinə kamanın ağırlıq mərkəzi nöqtəsində başlamalı, burada kamanın simə dəqiq, kəskin “atılması” öyrənilməlidir.

“*Détaché*” ştrixində olduğu kimi, “*spiccato*” ştrixində impulsiv hərəkət başlanğıcı, inersiya və ləngimə olmalıdır.

“*Spiccato*”nu ağır tempdə, əvvəl aşağı istiqamətdə, sonra isə yuxarı istiqamətdə öyrənmək məsləhətdir.

## ***Sautillé***

(Sotiyyé)

“*Sautillé*” ştrixi xasiyyətinə görə iti tempdə *spiccato* ştrixini xatırladır. Lakin onu sadəcə iti *spiccato* kimi hesab etmək heç də düz olmazdı, çünki bu iki bənzər ştrixlərin ifa tərzii başqa-başqadır, biri-birindən fərqlənir.

Belə ki, “*sautillé*” ştrixinin ifası zamanı kaman, “*spiccato*” ştrixindən fərqli olaraq, simin üstünə atılır. O, çubuğun elastikliyi sayəsində və kamanın tez-tez

hərəkət istiqamətini dəyişəndə əmələ gələn sim titrəyişi nəticəsində sanki özü simdən geri sıçrayır.

“*Sautillé*” ştrixi iti və çox iti templərdə və müxtəlif nüanslarla ifa edilir.

“*Sautillé*” ştrixi iti tempdə kamanın ağırlıq mərkəzinə yaxın bir yerdə, çox iti tempdə isə - kamanın orta hissəsində və ya bir qədər yuxarı hissədə ifa edilir. İfa yeri, həmçinin, dinamikadan asılıdır. Məsələn, güclü *ff* nüansında ştrix kamanın aşağı hissəsinə daha yaxın bir nöqtədə ifa edilməlidir.

## ***Staccato volant***

(Stakkato volàn)

“*Staccato volant*” (“uçan” stakkato) ştrixi “*spiccato*” ştrixinin eyni istiqamətdə (adətən yuxarı istiqamətdə) ifa olunan ardıcılıqdır.

Ştrix müxtəlif templərdə - həm ağır, həm iti tempdə - ifa edilir.

“*Staccato volant*” ştrixini kamanın yuxarı hissəsindən ağırlıq mərkəzinə qədər kəsikdə, əsasən kamanın orta hissəsində ifası daha əlverişlidir. Bəzi hallarda bütöv kamandan istifadə edilir.

Ağır və orta templərdə ştrix pəncənin və bazu önünün ayrı-ayrı hərəkətləri ilə yuxarı istiqamətdə, kamanın, demək olar ki, eyni yerində ifa oluna bilər. Məsələn, Mendelsonun kinsertindən III hissənin mövzusu.

Daha iti tempdə kamanın mütərəqqi (irəliləyən, artan, yüksələn) horizontal aparılması zamanı pəncə titrəyişi ilə birgə dirsək əzələsinin pulsasiyası lazımdır. Sağ əlin pulsasiyası ilə kaman çubuğunda əmələ gələn rikoşet titrəyişlərinə kömək edilməli və sanki onlar davam etdirilməlidir. Belə olan halda ştrixin ifası üçün minimal enerji sərf edilir, “uçan” stakkato ştrixi isə yüngül və zərif alınır.

“*Staccato volant*” ştrixinin ilk səsi “simdən” başlanmalıdır, “simdən” götürülməlidir. Ştrixin ilk səsinə əvvəl pauza da ola bilər, lakin bu ştrixi uzun səsdən dərhal sonra puzasız, kamanı saxlamadan başlamağı bacarmaq lazımdır.

Aşağı istiqamətli “*staccato volant*” ştrixini “havadan” başlamaq lazımdır.

Bəzən özünəməxsus koloristik təsir yaratmaq məqsədilə “*staccato volant*” ştrixindən kamanın hər iki istiqamətində istifadə olunur.

“*Staccato volant*” ştrixi üzərində işə “*spiccato*” ştrixinin öyrənilməsi üçün tətbiq edilən çalışmaları mənimsənilməsindən sonra başlanılır.

Eyni zamanda səs nəticəsinə görə “*martelé*” ştrixində simin kəskin «sancılması»nı və səs həmləsi (atakası) impulsunu xatırladan simi “sancma” məşğələsinin (çalışmasının) işlənilməsi olduqca vacibdir. Lakin burada həmin hərəkət pəncənin sanki kamanı simdən kəskin qaldırıb elə həmin an əvvəlki vəziyyətinə qaytaran dəqiq (təcrid edilmiş) hərəkəti ilə (kamanın yuxarı istiqaməti zamanı tətbiq edilən “barmaq ştrixi”nin köməyi ilə) həyata keçirilməlidir (və bu vaxt pəncə nəzərə çarpacaq dərəcədə əyilməlidir).

Çalışmanın əvvəl kamanın orta hissəsində, sonra isə onun yuxarı və aşağı hissəsində işlənilməsi daha məqsəduyğundur. Olduqca vacibdir ki, hərəkətə başlamazdan əvvəl əl kamanla birgə simin üstündə tam azad, sərbəst vəziyyətdə

“dincəlsin”, “istirahət etsin” və bu vəziyyət impuls zamanı onun dirsək və çiyin hissəsində saxlanılsın.

*A.İ.Yampolskiy qeyd edirdi ki, “hətta kamanın hərəkəti vaxtı kaman çubuğu üstə yerləşən barmaqlar gərgin olmamalıdır”.*(A.İ.Yampolskiy. *Skripka texnikasının inkişafı məsələlərinə dair, səh.24*)

“*Staccato volant*” ştrixinin uzun ardıcılıqlarının ifası zamanı D.M.Sıqanov kamanın “çəpəki” (sanki “kürəkdən”, “arxadan”) aparılmasını məsləhət görür.

Kamanın aşağı istiqamətdə hərəkəti zamanı *staccato volant* ştrixinin ifasını mənimsəmək üçün “simə zərbə” çalışması öyrənilməlidir. Bu “simə zərbə” pəncənin dəqiq, təcrid edilmiş “havadan” başlayan hərəkəti ilə həyata keçirilir və pəncə dərhal əvvəlki vəziyyətinə qaytarılır. Çalışma üzərində iş kamanın ağırlıq mərkəzində başlanılmalı, sonra isə kamanın bütün orta hissəsində davam etdirilməlidir. Bundan sonra, ştrixin yuxarı istiqamətdə öyrənilməsində olduğu kimi, bu hərəkəti (ifa edilən notların sayını tədricən artıraraq) kamanın horizontal aparılma hərəkəti ilə birləşdirmək lazımdır. Bu vaxt kaman bir qədər “özündən kənara” aparılmalıdır.

Ştrixin həm yuxarı, həm də aşağı istiqamətdə ifasını təkmilləşdirməkdən ötrü, onu hər iki tərəfə ifa olunan fasiləsiz ştrix kimi öyrənmək lazımdır. Bu vaxt kamanın “çəpəki” hərəkətinin həm “özündən kənara”, həm “özünə tərəf” aparılmasının növbələşdirmək üçün, hərəkət istiqaməti dəyişəndə “barmaq ştrixi” elementini tətbiq etməklə nəzərə çarpan pəncə hərəkətləri edilməlidir.

Ştrixin iki simdə çalışmaları daha çətindir. Burada simdən simə keçid pəncə dönməsi hesabına həyata keçirilir.

Bu çalışma üzərində iş zamanı (əlin azad, sərbəst vəziyyəti şərtilə) yetərincə iti tempdə gözəl səs nəticəsi alınarsa, deməli “*staccato volant*” ştrixi müvəffəqiyyətlə mənimsənilib.

## ***Ricochet***

(Rikoşét)

*Pukouem – rikoşet, uçan cismin (güllənin və s.) dəyib yana sıçraması, sapması, çovması.*

*(Rusca-azərbaycanca lüğəti. Azərbaycan Elmlər Akademiyası Nəsimi adına Dikçilik İnstitutu. Bakı, 1990. III-cü cild, səh. 92 )*

Kamanın simə atıldığından sonra (eyni vaxtda sim üzərində horizontal hərəkəti başlamaqla) bir neçə dəfə simi vuraraq, çubuğun prujininin sayəsində simdən geri sıçraması (hoppanması) zamanı alınan ştrix *ricochet* (və ya *saltato, saltando*) ştrixi adlanır.

Bəzən *ricochet* (və ya *saltato, saltando*) ştrixi bir ştrix kimi deyil, üç ədəd ayrı-ayrı biri-birinə bənzər ştrix kimi qəbul edilir.

Belə ki,

kamanın simə kifayət qədər maili atılması nəticəsində pəncə hərəkəti və barmaq ştrixinin köməyi ilə, çubuğun elastikliyi sayəsində bir neçə dəfə simdən sanki inersiya ilə geri sıçraması *saltato* ştrixi adlandırılır;

kamanın öz ağırlığı ilə simə daha dikinə, daha şaquli atılması nəticəsində əmələ gələn kamanın sıçrama ardıcılığı *ricochet* ştrixi adlandırılır;

kamanın aşağı istiqamətdə (həm “havadan”, həm “simdən” başlayaraq) horizontal hərəkətinin əvvəlində pəncənin kəskin əyilməsi və sonradan kamanın simə sıxılması nəticəsində əmələ gələn olduqca xırda kaman sıçrayışları ardıcılığı “*saltando*” ştrixi adlandırılır.

Lakin təcrübədə çox vaxt bu ştrixlərin qiymətləndirilməsində “*ricochet*” ümumi anlayışına üstünlük verilir.

“*Ricochet*” ştrixi “*spiccato*” və “*staccato volant*” ştrixlərindən tembr xüsusiyyəti ilə fərqlənir. Bu ştrixdə, həmçinin, xanənin güclü təqtisinə daha artıq meyillik müşahidə olunur və xanənin bu güclü təqti kaman istiqamətinin dəyişdirildiyi zaman mütləq qeyd olunur, vurğulanır.

“*Ricochet*” ştrixindən müxtəlif templərdə istifadə olunur: orta tempdən ən iti tempədək. Bu ştrixlə daha çox bir kamana ikidən altıya qədər notu birləşdirib ifa edirlər.

Virtuoz əsərlərdə hərdən “*ricochet*” (“*saltando*”) ştrixi ilə uzun passajlar ifa olunur, məsələn, Sarasatenin “Bask Kapriçço”sunda.

“*Ricochet*” adətən kamanın aşağı istiqamətli hərəkətində kamanın müxtəlif hissələri ilə (tempdən və notların miqdarından asılı olaraq, kamanın ağırlıq mərkəzindən ucuna qədər) ifa olunur.

Ştrixin keyfiyyəti və “*ricochet*”lə ifa olunan notların miqdarının çoxluğu əsasən kaman çubuğunun prujinindən asılı olur.

Kamanı “havadan” simə elə güc ilə atmaq lazımdır ki, o, ətalətlə, inersiya ilə qeyd olunan tempdə lazım olan qədər sıçrasın. Məhz bu şərtə əməl etmək “*ricochet*” ştrixinin ifası zamanı ən vacib məsələdir.

Ştrixin əvvəli “*spiccato*” ştrixi kimi ifa olunur: kaman simin üstündə hazır vəziyyətə gətirilir, sonra isə kamanın simə atılma impulsu ilə horizontal aparılması impulsu birləşdirilir. Lakin kamanın simdən sıçrayışından sonra, horizontal hərəkəti dayandırmayaraq, kamana sim üstündə lazım olan qədər atılıb qayıtmağa (geriyə sıçramağa) imkan yaratmaq vacibdir. Birinci səsdən sonra bütün sonrakı səslərdə sağ əl aktiv rol oynamamalıdır – kaman “özü” hoppanmalıdır, geri sıçramalıdır.

Kamanın simə atılmasından sonra sağ əli tam azad etmək, yüngül, inersiyalı kaman hərəkətinə nail olmaq olduqca vacibdir. Kaman üstündəki barmaqlar yalnız kaman sıçrayışlarının hündürlüyünü nizamlamalıdır. Pəncə *ricochet*-də bazu önünün horizontal impulsu ilə eyni vaxtda kiçik dəqiq hərəkətlər etməlidir.

“*Ricochet*”dən sonra ifa edilən səsin ifası son dərəcə böyük əhəmiyyət kəsb edir: bu səs kəskin “*spiccato*” və ya simdən qaldırılan “*détaché*” ilə ifa oluna bilər.

İkinci halda “*ricochet*”dən sonra bazu önü ilə edilən səs həmləsinin (atakasının) horizontal impulsu ilə eyni zamanda kaman şəhadət barmağı ilə simə

“yerləşdirilməlidir”. Hər iki halda kaman hərəkəti istiqamətinin dəyişdirilməsi anında pəncə ilə (kaman dəyişdirilməsində istifadə edilən hərəkətə analogi, lakin ondan daha gözə çarpan və daha vurğulanmış) dəqiq, barmaq ştrixi elementi olan hərəkət edilməlidir.

“*Ricochet*” ştrixinin ifası zamanı kaman tükünün simə maillik dərəcəsinə azaltmaq, daha səthi, daha düz, bəzən də əks maillik tətbiq etmək lazımdır. “*Ricochet*”də həmçinin kamanın “çəpəki” aparılmasından istifadə edilməsi məqsəduyğundur.

Ritmik dəqiqliyi və lazımı səslənmə keyfiyyətini əldə edəndən sonra ştrixi həmin üsullarla, lakin daha iti tempdə və kamanın orta hissəsində (axırıncı səsi qısa “*nişanlanmış détaché*” ifa edərək) öyrənmək lazımdır. Bu üsullarla Kreytserin 1 sayı etüdünü bütövlüklə çalmaq olduqca faydalıdır.

*D.M.Sıqanov qeyd edir ki, bədii əsərlərdə “ricochet” ştrixinin ifası zamanı ştrixin istifadə olunan növündən, tempindən, dinamik nüansından və musiqinin xasiyyətindən asılı olaraq, kamanın enmə nöqtəsi ilə onun atılma qüvvəsi, horizontal aparılma sürəti və çubuğun mailliyi arasında optimal nisbəti tapmaq olduqca vacibdir.*

## **Tremolo**

(Trémolo) və ya “*fasiləsiz ricochet*”

Kamanın yuxarı və aşağı istiqaməti ilə bir neçə dəfə “*fasiləsiz ricochet*”dən (“*saltato*”dan) ibarət olan ştrix *tremolo* ştrixi adlanır. (*Xirda iti templi “détaché”dən ibarət “orkestr tremolo”su, həmçinin, sol əllə ifa olunan treləbənzər tremolo ilə qarışıq salınmamalı*).

“*Ricochet*” ştrixinin “baraban ştrixi” adlandırılan bu növünə Paqanininin, Berionun, Prümanın, Martonun virtuoz əsərlərində rast gəlmək olar. “*Tremolo*” ştrixinin növlərindən birinin üzərində Paqanininin 5 saylı Kaprisi qurulmuşdur.

“*Fasiləsiz ricochet*” ştrixinin ifası zamanı ifaçının görünüşü (həmin görünüşün tamaşaçı tərəfindən qəbul edilməsi) olduqca vacibdir.

“*Tremolo*” ştrixi orta tempdən son dərəcə iti tempə qədər ifa edilə bilər.

Yalnız ifaçının sağ əli və pəncəsi tam azad vəziyyətdə olduqda ritmik dəqiqliyə, gözəl tembrli səslənməyə, bu ştrixin ifa müddətinin mümkün qədər artırılmasına nail olmaq mümkündür. “*Tremolo*” ştrixi kamanın bir istiqamət hərəkətinə adətən iki, üç və dörd not istifadə etməklə ifa edilir.

“*Fasiləsiz ricochet*” ştrixinin sakit (rahat) tempdə ifası zamanı atılma “*staccato*”ya əsaslanaraq kamanın ağırlıq mərkəzindən ortasına qədər olan hissəsindən istifadə edilməlidir. Daha iti tempdə bu ştrix “*sautillé*” ştrixini xatırladır, və onu kamanın orta hissəsində, sağ əlin kamanla birləşməsi “sim üstündə yerləşməsi”, sim üstə “yatması” hissi ilə ifa etmək lazımdır (lakin kamanın kiçik hündürlükdən ilkin atılması (tullanması) labüd olaraq qalır).

“*Tremolo*” ştrixinin ən mühüm ifa spesifikasiyası ondan ibarətdir ki, kaman hərəkətinin dəyişdirilməsi zamanı liqanın ilk səsinə pəncənin dəqiq, (bazu önünün

impulsları vasitəsi ilə birləşən) barmaq ştrixi elementli hərəkətlərinin köməyi ilə güclü vurğu edilməlidir.

“*Ricochet*” ştrixində olduğu kimi kaman tükünün simə daha səthi mailliyi tətbiq edilməlidir.

### *Qarışıq ştrixlər*

Yuxarıda təhlil edilmiş ştrixlərin mümkün olan birləşmələrinin sayı, demək olar ki, sonsuzdur. Təkcə çex violinoçusu, pedaqoqu və bəstəkarı Otakar Şevçikin (1852-1934) dörd hissədən ibarət “Kaman texnikası məktəbi”ndə qarışıq ştrixlərin dörd mindən çox variantı verilmişdir.

Qarışıq ştrixlərdən ən yayılmışları – “*legato*” və “*détaché*” ştrixlərinin saysız-hesabsız müxtəlif variantlı birləşmələridir. Adətən belə ştrixlər kamanın yuxarı yarısında ifa olunur. Burada məntiqsiz, yalnız vurğulardan qaçmaq üçün kamanın düzgün paylaşdırılması olduqca vacibdir. Bu qəbildən olan və qarışıq ştrixlər arasında müstəsna yeri olan “*Paqanini ştrixi*” xüsusilə qeyd edilməlidir.

Bundan başqa, musiqi ədəbiyyatında “*legato*” və “*staccato*” ştrixlərinin, bütöv kamanla ifa edilən “*détaché*” və “*martelé*” ştrixlərinin, “*martelé*” və “*qısa détaché*” ştrixlərinin (punktir ştrixi), “*legato*” və “*détaché*” ştrixlərinin və sairə müxtəlif ştrixlərin birləşmələrinə tez-tez rast gəlinir.



## *Violino ilə davranma qaydaları*

Alətin təmizliyi onun harmoniyasının pozulmasının qarşısını alınması və alətin təmiz səslənməsi üçün əsas şərtlərdən biridir. Bu baxımdan alətin və kamanın keysdə (futlyarda) saxlanması, ifadan əvvəl, aləti və kamanı ələ götürməmişdən əvvəl əllərin yuyulması mütləqdir. Bu hərəkətlərin pozulmaz adət halını alması məqsədəuyğundur.

Violino olduqca dəqiq akustik alət olduğundan, onun saxlanma və qulluq qaydalarını bilmək və onlara riayət etmək lazımdır.

Bunlardan biri – **kökləmə** qaydalarıdır.

Dördməşinli müasir simsaxlayanı olmayan aləti kökləyəndə onun başını royalın və ya hər hansı mebelin laklanmış səthinə dirəmək qorxuludur: bu vaxt alətin sürüşərək hər-hansı bir əşyaya dəyməsi və zədələnməsi mümkündür. Kökləmə zamanı *sol* aşığının həddən artıq güc ilə burulması alətin başının qırılması ilə və ya alətin başının ən zəif yeri olan *la* siminin aşıq dəliyinin çatlaması ilə nəticələnə bilər. Belə hal baş verməsin deyər, *re* və *sol* simlərini kökləyən zaman ifaçı alətin başını (*mi* siminin aşığını dəqiq perpendikulyar vəziyyətdə) öz dizinə söykəməlidir. Burada perpendikulyarlıq mütləqdir, vacibdir. Əks halda, yəni təzyiqlik yan tərəfə olduqda yenə də alətin başının çatlaması və aşığın qırılma təhlükəsi yaranır.

Bəzən adi simsaxlayana bənd edilmiş maşınlar alətin üst dekasını zədələyə bilər. Məsələn, şagird və hətta təcrübəli ifaçı maşının vintini axıra qədər burursa, maşının alt detallı dekaya dirənir və ifa zamanı onu zədələyir. Dayağın qırılması və ya yığılması zamanı da maşının alt detallı dekanı zədələyə bilər. Bu səbəbdən kökləmə vintinə daima nəzarət etmək, onun normadan artıq burulmasına yol verməmək vacibdir.

Yuxarıda sadalanan təhlükələrdən uzaq olmaqdan ötrü təlimin bütün mərhələlərində və professional ifaçılıq fəaliyyətində alətin köklənməsində maksimal dərəcədə dürüstlüyü və təhlükəsizliyi təmin edən müasir simsaxlayanlardan istifadə edilməsi məqsədəuyğundur.

**Simlərin dəyişdirilməsi** zamanı sim aşıqda olan dəliyə keçirilir, simin ucu aşıq və sarılan (dolan) sim arasında sıxılır. Sim dəlikdən aşıqqabının divarı tərəfinə sarılmalıdır (dolanmalıdır). Yəni, *la* və *mi* simləri sol tərəfdən sağa, *re* və *sol* simləri – sağ tərəfdən sola sarılmalıdırlar. Simin dəlikdən aşığın axırı tərəfə dolanması qənaətbəxş sayıla bilməz.

Aləti zədələməmək üçün **aşıqların** aşıq dəliyində **yumşaq hərəkətini** təmin etmək vacibdir. Bunun üçün aşıqlara üyüdülmüş təbaşir (diş tozu) və sabun qarışığından (birin birə nisbəti ilə) hazırlanmış pasta çəkilir. Aşıq dəlikdə həddindən artıq sürüşürsə, onun üstünə təbaşir səpilir, əksinə, aşığı dəlikdə burmaq çətindir, ona sabun çəkmək lazımdır.

Viola ailəsindən olan bütün alətlər kimi, violino havanın nəmliyinə olduqca həssasdır. Nəmişliyin təsiri altında violinonun qrifinin enməsi müşahidə olunur. Bu halda simlər əvvəlki hündürlük səviyyəsində qaldığından, qriflə simlər arasında olan məsafə artır və buna görə də simləri barmaqlarla qrifə sıxmaq, ələlxüsus

yuxarı pozisiyalarda və çevik passajlarda çətinləşir. Bu nöqsanı, çatışmamazlığı aradan qaldırmaq üçün çox vaxt asan yol seçərək, dayağın (pontiçellonun) hündürlüyünü azaldırlar. Bu isə öz növbəsində alətin səsinin korlanmasına gətirib çıxarır.

Aləti həddindən artıq quru yerdə saxlayanda yuxarıda göstərilənlərin tam əksi baş verir, yəni qrif yüksəlir, qriflə simlər arasındakı məsafə azalır. Bu isə, öz növbəsində, simlərin qrifə çırpınmasına, cingildəməsinə gətirib çıxarır və nəticədə ifa çətinləşir. Belə olan halda adətən dayaq daha hündür dayaqla əvəz olunmalıdır.

Görkəmli rus-sovet violino ustası Yevgeniy Vitaçek alətin ümumi tarazlıq sistemini pozmamalıq üçün dayağın deka üstündə hündürlüyünün sabit qalmasını vacib sayır və qriflə simlərin arasında olan məsafənin tənzimlənməsini yalnız və yalnız qrifin hündürlüyünün tənzimlənməsi yolu ilə həyata keçirməyi tövsiyə edir.

**Qrifin səthi** (üstü) çox böyük əhəmiyyət daşıyır. Belə ki, o tam hamar, qüsursuz, qabarıqsız olmalıdır. Qrifin boyunca xətkəş qoyularsa, onun orta hissəsi xətkəşdən 1-1,5 mm aralı olmalı, yəni bir balaca çökək olmalıdır. (Violonçeldə isə bu çökək 3-4 mm-ə qədər olur). Qrifin belə çökəyi olmayanda, simlər qrifə dəyib cingildəməsin deyə, dayağı çox hündür etmək lazım olur ki, bu da ikili notların ifasını olduqca çətinləşdirir.

Ifanı yüngülləşdirmək üçün qrifin səthi (üstü) oval şəklində olur. **Dayağın üstü** qrifin üstünə uyğun olaraq, həmin ovalı təkrarlmalıdır.

**Simlər arasında məsafə** eyni olmalıdır. Bunun üçün yuxarı xərkədə biri birindən eyni məsafədə yerləşən dörd cığır açılır. Birinci, yəni *mi* siminin cığırından sağda və dördüncü, *sol* siminin cığırından solda qalan məsafələr (başqa sözlə desək, ətraflarda olan məsafələr) simarası məsafədən iki dəfə kiçik olmalıdır.

Dayaqda da, dayağın genişliyinə müvafiq, simlərin sağında və solunda qalan məsafə simlərarası məsafədən iki dəfə kiçik olmaq şərtilə, biri birindən eyni məsafədə (tam, 4/4 ölçülü alət üçün təxminən 9-10 mm) olan dörd sim cığırı açılır. Cığırın dərinliyi simin yarısına bərabər olmalıdır. *Mi* simi üçün açılmış cığırı dərin etmək məsləhət deyil, çünki bu sim ən nazik simdir. Vaxt keçdikcə onun dartılma (gərilmə) gücü həmin cığırı dərinləşdirəcək.

Dayaq yuxarı xərkədən geniş olduğundan, təbii ki, burada simlər arasında məsafə yuxarı xərkədəki simarası məsafədən geniş olacaq.

**Dayağın ayaqları** eflərin ortasında olan kəsiklərin səviyyəsində yerləşdirilməlidir.

Alt və üst dekaların arasında yerləşdirilən “**anima**” – “**can**” adlandırılan taxta dirəkciyə dayağın (ifaçı tərəfdən baxanda) sağ ayağının altında, daha doğrusu, sağ ayaqdan (aşağı xərkə istiqamətində) 1,5 – 3 mm aralı yerləşdirilməlidir.

**Simlərin** qrif üstü **hündürlüyü** də müxtəlif olur, çünki *mi* və *la* simlərinin sıxılması *re* və *sol* simlərinə nisbətən daha çox əzələ gücü tələb edir. Barmaqların simlərə təzyiqini tənzimləmək, eyniləşdirmək üçün *mi* və *la* simləri, başqa simlərə nisbətən, qrifə daha yaxın olmalıdır. Belə ki, simlə qrif arasında orta, ifaçıların çoxu üçün münasib hündürlük aşağıdakılar sayılır: *mi* simi üçün – 3 mm, həmin hündürlük *la* və *re* simlərində tədricən artaraq, *sol* simi üçün 3,5 mm.

Dünyanın görkəmli violino ifaçılarının alətlərində simlərin qrif üstü hündürlüyü müxtəlif olub. Məsələn,

|              |  |
|--------------|--|
| Sarasate     | – <i>mi</i> – 2,5 mm; <i>sol</i> – 3,0 mm  |
| İzai və Auer | – <i>mi</i> – 3,0 mm; <i>sol</i> – 3,5 mm  |
| Siqeti       | – <i>mi</i> – 3,0 mm; <i>sol</i> – 3,75 mm |
| Bartseviç    | – <i>mi</i> – 3,0 mm; <i>sol</i> – 4,0 mm  |
| Quberman     | – <i>mi</i> – 4,0 mm; <i>sol</i> – 4,0 mm  |
| Kreysler     | – <i>mi</i> – 3,5 mm; <i>sol</i> – 4,5 mm  |
| Xeyfets      | – <i>mi</i> – 3,5 mm; <i>sol</i> – 4,75 mm |

Simlərin gərginliyi, onların qrif üstə hündürlüyündən başqa, həmçinin simlərin qalınlığından da asılıdır. Belə ki, qalınlıq artdıqca, gərginlik də artır. Səciyyəvi haldır ki, yuxarıda sadalanan ifaçıların simlərinin qrif üstə hündürlüyü artdıqca, simlərinin qalınlığı (yoğunluğu) da artırdı, bunun sayəsində simlərin barmaqlara müqaviməti də xeyli artırdı, yüksəlirdi. Nəticədə səs də güclənirdi. Bartseviç, Quberman, Kreysler və Xeyfets böyük, güclü səslə fərqlənirdilər.

**Alətin təmizliyi barədə.** Alət hər zaman təmiz olmalıdır. Bunun üçün mütləq olaraq hər məşqdən sonra alət yumşaq flanel parçadan tikilmiş yaylıq ilə silinməli, dekaya hopmuş kanifoldan və tozdan təmizlənməlidir. Üst dekanın və qrifin təmiz saxlanılmasına xüsusi diqqət yetirilməlidir, çünki bunlar bircə dəfə təmizlənmədikdə, kamandan tökülən kanifol tozu alətin lak örtüyünə yapışır və onu adi yumşaq əski parçasıyla təmizləmək artıq olduqca çətinləşir, demək olar ki, mümkün olmur. Dekaya və qrifə hopmuş toz havanın nəmliyinin dəyişməsi nəticəsində nəmlənir, dekaya və qrifə yapışır, bununla da alətin bütün harmonik sistemi pozulur, barmaqların qrif üstə hərəkəti isə çətinləşir. Belə olan halda dekaya hopmuş və yapışmış tozu təmizləyərkən, təmizlənən yer nəfəslə nəmləşdirilir və yumşaq flanel yaylıq ilə təmizlənir.

Simlər kanifolla çirklənmiş dayağa yapışır, onu geriye dartır, nəticədə səsin gücü, gurluğu qeyri-bərabər olur. Belə hallarda alətin təmizlənməsi üçün ustaya müraciət etmək mümkün olmayanda, bu təmizləmə əməliyyatını çox böyük səliqə və ehtiyatla özümüz də edə bilərik. Bunun üçün ən əvvəl benzinli əski ilə ehtiyatla çirki silib təmizləmək lazımdır.

Alətin içində yığılan tozu təmizləmək üçün, eflərdən alətin içinə isidilmiş *vələmir* (*yulafca*) töküb aləti silkələmək, sonra isə tozqarışıq toxumu eflərdən boşaltmaq lazımdır.

Hər məşqdən sonra simlər silinməli, onlara hopmuş kanifol tozundan təmizlənməlidir. Əks halda kanifol əriyib simlərə yapışacaq, bərkiyəcək, onları kobud qabıqla örtəcək. Nəticədə əmələ gəlmiş bu qabıq simlərin normal titrəməsinə mane olacaq. (Bu cür çirki ya ehmalca bıçağın küt tərəfi ilə qaşımaq olar, ya da tərkibində spirt olan məhlul ilə (məsələn, odekolon) olduqca böyük ehtiyatla, təmizləmək lazımdır. Simləri odekolon və ya spirtlə təmizləyərkən fikir vermək lazımdır ki, həmin spirtli məhlul damlası dekanın üstünə tökülməsin.)

**Qış vaxtı** aləti soyuq havanın təsirindən qorumaq olduqca böyük əhəmiyyət kəsb edir. Xeyli vaxt soyuq havanın təsirinə məruz qalan alətin isti otaqda darhal qutudan (keysdən, futlyardan) çıxarılması ona böyük zərər gətirə bilər. Lakin qış günlərində soyuq havadan otağa gətirilən aləti uzun müddət qutuda saxlayıb otaq havasına uyğunlaşdırmaq hər zaman mümkün olmur. Bu səbəbdən aləti nazik, lakin bərk, təbii ipəyə bürümək və ya polietilen kisəyə yerləşdirmək olar. Belə olan halda qutudan (keysdən, futlyardan) çıxarılmış alət isinə qədər otaq havasının nəmişliyindən qorunur. İfaçı ipəyə bürünmüş və ya polietilen kisəyə yerləşdirilmiş aləti öz bədəninə yaxın, məsələn, qoltuğunun altında saxlayaraq, aləti tez bir zamanda isidir və yalnız bundan sonra açır, otaq havasına çıxarır.

**Kanifol haqda.** “Kanifol” sözü Efes və Smirna şəhərlərinin şimalında yerləşən qədim antik *Kolophon* (Kolofon) şəhərinin adından əmələ gəlmişdir. Məhz bu şəhər qədim zamanlardan “kaman üçün qatran” – yəni, kanifol istehsalı ilə məşhur olmuşdur.

Violino aksesuarları istehsal edən müasir firmalar tərəfindən istehlakçılara müxtəlif xassəli kanifollar təklif edilir. Belə ki, müasir dövrdə soyuq havada istifadə üçün “*qış kanifolu*” (yəni, yumşaq kanifol), isti havada, konsert zalında istifadə etmək üçün “*yay kanifolu*” (yəni bərk, qatı kanifol) istehsal edilir. Lakin istənilən növ kanifol ifrat dərəcədə tozlanmamalı, tökülməməli, violininonun dekasını, onun lak örtüyünü toz töküntüsü ilə çirkləndirməməlidir.

Kanifol əldə edəndə ilkin olaraq onun istehsal tarixinə fikir verilməlidir. Bir sıra musiqi tədqiqatçılarının rəyinə görə, adi ifaçılar kanifolu səkkiz aydan artıq, solistlər isə - altı aydan artıq istifadə etməməlidirlər. Bəzi mülahizələrə görə, məsuliyyətli konsertlər, çıxışlar üçün təzə istehsal olunmuş kanifoldan istifadə edilməlidir. Çünki, həmin mülahizələrə əsasən, təzə istehsal olunmuş kanifol ifanın qüsurlarını ört-basdır edir, köhnə kanifol isə quruyur və bu keyfiyyətini itirir.

Kanifol keyfiyyətinin ikinci mühüm meyarı – onun şəffaflığı və saflığıdır.

Kanifol iynəyarpaqlı ağacların müxtəlif növ qatranlarından hazırlandığından, kaman tükünə yaxılan kanifolun müxtəlif növlərinin qarışdırılması yolverilməzdir. Bu səbəbdən yeni növ kanifolun istifadəsindən əvvəl kaman tükü köhnə kanifoldan təmizlənməlidir. XIX-XX əsrin tanınmış violino ustaları, o cümlədən, Y.Vitaçek kaman tükünü ənənəvi olaraq sabun köpüyü və ilıq su ilə təmizləməyi məsləhət görürdülər. Simli-kamanlı alətlər və onlar üçün müxtəlif aksesuarlar istehsal edən Almaniyanın *Laubach* (Laubax) kompaniyasının internet saytında kaman tükünün spirtlə təmizlənməsi məsləhət görülmüşdür.

**Kaman tükü** təmiz saxlanılmalı, bununla yanaşı ildə bir dəfə, intensiv ifa fəaliyyəti ilə məşğul olunan halda isə hər 6 – 8 aydan bir dəyişdirilməlidir.

## İstifadə edilən ədəbiyyatın siyahısı:

- Ауэр Л.С. Моя школа игры на скрипке, Москва, 1965*  
(Auer L.S. Violin playing as I teach it, N. Y., 1921, 1960 ; Violin master works and their interpretation, Boston, 1925)
- Браудо И. Артикуляция. Ленинград, 1961*  
(Braudo İ. Artikulyasiya. Leningrad, 1961)
- Витачек Е.Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов.*  
(Vitaçek Y.F. “Kamanlı alətlərin hazırlanması tarixinə dair oçerklər”)
- Лесман И. Очерки по методике обучения на скрипке. Москва, 1964*  
(Lesman İ. “Skripkada ifa tədrisi metodikasına dair oçerklər”)
- Либерман М., Берлянич М. Культура звука скрипача. Пути формирования и развития. Москва, «Музыка», 1985.*  
(M.Liberman, M.Berlyançik. «Skripkacının səs mədəniyyəti. Formalaşma və inkişaf yolları». Moskva, “Muzıka”, 1985)
- «Музыкальный энциклопедический словарь». М., «Советская энциклопедия», 1990*  
“Musiqi ensiklopedik lüğəti”. Moskva, “Sovet ensiklopediyası”, 1990)
- «Музыкальная энциклопедия». Москва, «Советская энциклопедия», 1982*  
“Musiqi ensiklopediyası”. Moskva, “Sovet ensiklopediyası”, 1982)
- Струве Б.А. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. Музгиз, Ленинградское отделение, 1937*  
Struve B.A. “Gənc skripkaçi və violonçelistlərin ilkin inkişaf yolları”. Muzqiz, 1937
- Флеш К. Искусство скрипичной игры. Москва, «Музыка», 1964*  
(K.Fleş, “Violino ifaçılığ sənəti”. Moskva, “Muzıka”, 1964)
- Ширинский А. «Штриховая техника скрипача». Москва, «Музыка», 1983*  
(A.Şirinskiy, “Skripka ifaçısının ştrix texnikası”. Moskva, “Muzıka”, 1983)
- Юрьев А. Артикуляционный принцип классификации скрипичных штрихов. В книге «Вопросы смычкового искусства»/Труды ГМПИ им.Гнесиных, вып.49, Москва, 1980*  
(Yuryev A. “Skripka ştrixləri təsnifatının artikulyasiya prinsipi haqqında”. “Kaman (kamanlı alətlər) sənətinin (bəzi) məsələləri”. Qnesinlər adına DMPİ-nin əsərləri, 49-cu buraxılış, Moskva, 1980)
- Звягинцев В.Е. «Трибунал для флагманов». Издательство "Терра-Книжный клуб", "Книжный клуб Книговек", 2007, сәh.141-142*

Arzuxanım Yaqub qızı Əlizadə 1950-ci ildə Bakı şəhərində anadan olmuşdur. 1976-cı ildə Azərbaycan Dövlət konservatoriyasını (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) bitirmiş və elə həmin ildən də BMA-nın “Kamera ansamblı” kafedrasında çalışır. Hal-hazırda kafedranın dosentidir. Bu illərdə pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı ifaçılıqla da fəal məşqul olmuş, müxtəlif səhnələrdə kamera musiqisi və solo proqramlarla çıxış etmişdir. Onun Kuzey Kıbrıs 2-ci Uluslararası Bellapais Musiqi festivalındakı konsert çıxışı azərbaycan violino ifaçılıq tarixində ilk və bu günə qədər yeganə resital konsertdir ki, azərbaycanlı qadın-violinoçusu tərəfindən ölkəmizdən kənar da ifa olunmuş və peyk vasitəsi ilə bütün dünyaya yayımlanmışdır.

Arzuxanım Əlizadənin bu illərdə ilk ifaçı kimi səsləndirdiyi Süleyman Ələsgərovun, Tofiq Bakıxanovun, Ərtoğrul Cavidin, Mirhəşim Həşimovun və digər azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri Azərbaycan Dövlət Səsyazma Fondunda lentə alınmış, dəfələrlə radio və televiziya da səsləndirilmişdir. Bununla yanaşı o, Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Şirkətinin Niyazi adına orkestrinin konsertmeysteri vəzifəsində çalışmış, Azərbaycan Dövlət Uşaq Filarmoniyasında, Bakı Musiqi Akademiyasında, müxtəlif uşaq musiqi məktəblərində Kamera orkestrləri yaratmışdır.

Bundan başqa, o, azərbaycan, rus və qərbi-avropa bəstəkarlarının əsərlərini müxtəlif tərkibli ansamblar üçün işləmiş, onların bir qismini üç cildlik “Ansambl pyesləri toplusu” şəklində çap etdirmişdir. Arzuxanım Əlizadənin tərtib etdiyi “Xarici musiqi terminlər lüğəti” 2010-cu ildə “Elm” nəşriyyatında nəşr olunmuşdur.

Arzuxanım Əlizadə həmçinin bədii tərcüməçilik sahəsində də çalışır. Onun tərcümə etdiyi bədii əsərlərdən biri, Nüşabə Məmmədlinin “Zəngülə” romanının rus versiyası (“Рулады, или Глас вопиющего в пустыне”) 2010-cu ildə Rusiyanın Yazıçılar İttifaqının Moskva şəhər təşkilatı tərəfindən Q.R.Derjavin ordeni ilə təltif edilmişdir. Bundan əlavə, Arzuxanım Əlizadənin tərcüməsində Böyük Britaniyanın Edinburq Universitetinin professoru, şair Qulamrza Səbri Təbrizinin “Pozulmamış dünya” şeirlər toplusu, Atababa İsmayıloğlunun “Molla Qeybullanın sərgüzəştləri” lətifələr kitabı rus dilində işıq üzü görmüşdür.

