

TƏRLAN SEYİDOV

**XX ƏSRİN
AZƏRBAYCAN
FORTEPIANO
MƏDƏNİYYƏTİ**

TƏRLAN SEYİDOV XX ƏSRİN AZƏRBAYCAN FORTEPIANO MƏDƏNİYYƏTİ



Azərbaycan Respublikası
Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi

TƏRLAN SEYİDOV

**XX ƏSRİN
AZƏRBAYCAN
FORTEPIANO MƏDƏNİYYƏTİ:
PEDAQOGİKA, İFAÇILIQ VƏ
BƏSTƏKARLIQ YARADICILIĞI**

*Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin
28.04.2015-ci il tarixli 508 №-li əmri ilə
təsdiq edilmişdir.*



Bakı – 2016

*Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin dahi klassiki
Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının 130 illiyinə və onun yaratdığı
Bakı Musiqi Akademiyasının 95 illiyinə həsr olunur.*

Rəyçilər:

FƏRHAD BƏDƏLBƏYLİ

SSRİ və Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor

RAMİZ ZÖHRABOV

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, sənətsünaslıq doktoru, professor

GÜLNAZ ABDULLAZADƏ

*Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi,
fəlsəfə elmləri doktoru, professor*

Elmi redaktor:

ZEMFİRA SƏFƏROVA

*AMEA-nın müxbir üzvü, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar elm xadimi
və Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor*

Azərbaycan dilində tərcümə redaktoru:

KƏMALƏ ƏLƏSGƏRLİ

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Seyidov Tərən

S28 XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. Bakı, «Təhsil», 2016, 336 s.

Professor Tərən Mir Əsrəf oğlu Seyidovun «XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı» monoqrafiyası aktual və dəyərli tədqiqatdır. Burada faktoloji materialın geniş əhatə olunması ilə yanaşı, Azərbaycan fortepiano mədəniyyətində baş verən müxtəlif təzahürlərin qarşılıqlı əlaqəsi tarixi retrospektivdə əsaslı, müfəssəl və ciddi bir şəkildə təhlilə cəlb olunmuşdur. Milli musiqişünaslıq elmində Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin çoxaspektli və dərin nəzəri dərkinin bütün tərkib hissələrinin bir-biri ilə sıx qarşılıqlı əlaqəsi ilk dəfə olaraq təqdim olunmuşdur.

Monoqrafiyanın təcrübi əhəmiyyəti onunla izah olunur ki, bu elmi əsər musiqi tarixi, fortepiano ifaçılığı, fortepiano tədris metodikası kimi ali musiqi təhsil müəssisələrinin müfəviq sahələrində, musiqi məktəblərinin şagirdləri, eləcə də müəllimlər üçün nəzərdə tutulmuş metodik seminarlarda dərs vəsaiti kimi tətbiq oluna bilər. Hazırkı elmi əsərin materialları həmçinin pianoçuların konsert təcrübəsində və musiqişünasların gələcək elmi tədqiqatlarında istifadə oluna bilər.

Kitab müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı ilə maraqlanan geniş oxucu kütləsi üçün nəzərdə tutulmuşdur.

GİRİŞ

Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin kökləri öz başlanğıcını XIX əsrin sonlarından götürür. O, qısa bir tarixi zaman ərzində intensiv inkişaf yolu keçərək, müasir bədii yaradıcılıq zirvəsinə ucalmışdır.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında fortepiano musiqisi cəsarətli axtarışların, eksperimentlərin və yeni məsələlərin həlli üçün laboratoriyaya çevrilərək, Avropa musiqisinin ən yaxşı ənənələrini mənimsəmişdir. Azərbaycan musiqisi mövcud olduğu qısa bir müddət ərzində intonasiya quruluşu, harmoniya, ritmika, forma təşkili, faktura və digər üslub komponentlərinə görə məhsuldar təkamül yolu keçmişdir.

Fortepiano musiqisində baş verən təkamül, tədrici inkişaf bir-biri ilə nəinki sıx bağlı olmuş, eyni zamanda, hətta bir çox hallarda ifaçılıq mədəniyyətinin nailiyyətləri, görkəmli Azərbaycan pianoçularının – müəllim və ifaçıların fəaliyyəti ilə şərtlənmişdir. Fortepiano – ifaçılıq məktəbinin müasir nailiyyətləri, heç şübhəsiz, fortepiano pedaqogikasının yüksək səviyyəsinin nəticəsidir.

Hazırda Azərbaycan Respublikası yetkin fortepiano məktəbinə malikdir. Bu məktəb progressiv ənənələrlə səciyyələnərək, parlaq konsert fəaliyyəti və əsaslı pedaqoji potensialı ilə seçilən pianoçuları, yüksəkixtisaslı mütəxəssislərin hazırlanmasından ötrü geniş və sabit sistemi, nüfuzlu konsert təşkilatçılığı ilə fərqlənir. Fortepiano mədəniyyətinin bütün bu nailiyyətləri milli fortepiano mədəniyyətinin göstərilən tərkib hissələrinin təşəkkül və inkişaf prosesinin, onun təkmilləşməsi və qarşılıqlı əlaqəsinin öyrənilməsinin aktuallığını şərtləndirir.

Hazırkı dövrdə Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin xüsusiyyətləri və təmayüllərini bir çox hallarda müasir milli musiqi

mədəniyyətinin axtarırları müəyyən etsə də, bu məsələ ilə əlaqədar yalnız iki tədqiqat işi təqdim olunmuşdur. Onlardan biri icmal xarakterinə malikdir. F.Xəlilovanın «Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti tarixinin oçerkləri» (1969) adlı tədqiqat işində «müasir Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin təkamülünün ən mühüm məqamlarını vurğulayaraq, ümumi mənzərəsini yaratmaq» (1) cəhdi irəli sürülür. L.Abasquliyevanın «Azərbaycan professional fortepiano musiqisinin təşəkkülü və inkişafının başlıca təmayülləri» (2005) adlı tədqiqat işində isə fortepiano mədəniyyətinin üç tərkib hissəsi olan bəstəkar yaradıcılığı, pedaqogika və ifaçılıqdan, əsasən, birincisi tədqiq olunur. Müəllif yazır: «Bizim nöqteyi-nəzərimizdən xüsusi əhəmiyyət təşkil edən mərhələ əsərlərin üzərində fikrimizi cəmləşdirərək, fortepiano yaradıcılığı təkamülünün üzə çıxarılması aşağıdakı məcrada ortaya qoyulur»: a) üslubun təkmilləşdirilməsi və inkişafı; b) fakturanın zənginləşdirilməsi və müxtəlifliyi; c) fortepiano yazısının milli ənənələrlə ayrılmaz surətdə əlaqəsi; d) müxtəlif nəslə mənsub Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində janr və üslub xüsusiyyətlərinin yaradıcı surətdə ifadəsi» (2).

L.Rzayevanın tədqiqat işində (3) tək solo deyil, eləcə də ansambl üçün yazılmış yüksək bədii əsərlərin üslub xüsusiyyətləri, həmçinin orkestr üçün seçilmiş əsərlər məcmuəsi və fortepiano müşayiəti partiyasının da icmalı verilmişdir.

Bizim tərəfimizdən seçilmiş mövzu haqqında məlumatlar həmçinin aparıcı Azərbaycan pianoçuları haqqında məqalələr toplularında (4) və Z.Əliyeva (5), A.Zamanova (6), Z.Adıgözəlzadə (7), L.Əliyeva (8), A.Mailova (9), G.Səfərova (10), N.İbrahimovanın (11) tədqiqat işlərində vardır.

Bu problemin müxtəlif aspektləri Q.Qarayev, C.Hacıyev, F.Əmirov, A.Məlikov, V.Adıgözəlov, A.Əlizadə kimi görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına həsr olunmuş monoqrafik elmi əsərlərdə işıqlandırılmışdır.

Bizi maraqlandıran mövzunun lazımınca işlənməməsi bir sıra amillərlə şərtləndirilmişdir. Bu amillərin içərisində müxtəlif təmayüllərin bir araya gətirilməsi ilə səciyyələnən mürəkkəbliyi, eləcə də təmayüllərin daima təkamül etməsini göstərmək olar. Müasir bədii cərəyanların, onların təmayüllərinin və daxili qanunauyğunluğunun tədqiq olunma cəhdi, bizim fikrimizcə, əhəmiyyətli elmi maraq kəsb edir.

Əsas məqsəd kimi müəllif XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin təşəkkülünün ümumi qanunauyğunluqları və təkamülünün, onun inkişaf dinamikasının və başlıca mərhələlərinin tarixi retrospektivdə müəyyənləşdirilməsini irəli sürür.

Bu məqsədlə aşağıdakı vəzifələr ortaya qoyulmuşdur:

Azərbaycanda fortepiano pedaqogikası, ifaçılığı və bəstəkarların fortepiano yaradıcılığının əhəmiyyətli faktoloji material əsasında icmalı və tam inkişaf mənzərəsinin verilməsi;

Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin inkişafında əhəmiyyətli təmayüllərin üzə çıxarılması üçün aşağıda qeyd olunan xüsusi vəzifələrin müəyyənləşdirilməsi, yəni:

- fortepiano təhsilinin başlıca mərhələlərinin nəzərdən keçirilməsi; keyfiyyət etibarilə təhsilin professional istiqamətlərinin fərqləndirilməsi;
- ən əhəmiyyətli və görkəmli professional pianoçu, ifaçı və pedaqoqların, eləcə də onların ardıcıllarının yaradıcılıq fəaliyyətinin tədqiqi;
- Azərbaycanda professional təhsilə xas olan pedaqogikanın başlıca prinsiplərinin, onun bədii məqsədlərinin, metodoloji təmayüllərinin, repertuar siyasətinin üzə çıxarılması;
- fortepiano üslubu şəraitində ənənəvi – milli və qeyri-ənənəvi müasir ifadə vasitələrinin sintez prosesinin tədqiqi;
- Azərbaycan bəstəkarlarının bütün janra aid əsərlərinin obraz, forma, ifadə vasitələri və yazı üsulları etibarilə nəzərdən keçirilməsi, hazırkı aspektlərin müxtəlif illərdə meydana

çıxan əsərlərdə təkamülü, Azərbaycan fortepiano musiqisinin ümumi üslub xüsusiyyətlərinin müəyyən edilməsi;

- görkəmli pianoçuların ifaçılıq və pedaqoji təcrübəsinə əsaslanaraq, müxtəlif janrlara mənsub bir sıra fortepiano əsərlərində ifaçılıq məsələləri və çətinliklərinin spesifikasiyasının təyin edilməsi.

Aparılan təhlillərin əsasında müəllif sübut etməyə çalışmışdır ki, rus və Qərbi Avropa musiqi mədəniyyətinin professional təcrübəsini fəal şəkildə mənimsəyən Azərbaycanın fortepiano musiqisi, eyni zamanda milli ənənələrlə də ayrılmaz surətdə bağlı olub, milli musiqi yaradıcılığının inkişafında yeni bir mərhələ nümayiş etdirir.

Öz mahiyyətinə görə hazırkı elmi əsər göstərilən məsələnin konkret-analitik və ümumiləşdirilmiş-tarixi sistemli tədqiqi üçün irəli sürülən ilk təşəbbüsdür.

Fortepiano sənətinin başlıca tərkib hissələrindəki mühüm təmayüllərin inkişafının ardıcıl gözdən keçirilməsi zamanı fortepiano pedaqogikası və ifaçılığının mənşəyi üzə çıxarılır. Milli musiqişünaslıq elmində ilk dəfə olaraq Azərbaycan müəlliflərinin bir sıra fortepiano əsərlərinin təhlili verilir. Bir sıra Azərbaycan pianoçularının yaradıcılıq fəaliyyətinin tarixi əhəmiyyəti də həmçinin ilk dəfə tədqiq olunaraq qiymətləndirilir.

Monoqrafiya üzərində iş zamanı Azərbaycan musiqi mədəniyyət xadimlərinin şəxsi arxivləri, dövrü mətbuat, musiqi və ədəbi əsərlər, musiqişünasların elmi əsərləri, pianoçuların konsertləri, bəstəkar və pianoçularla müsahibələrin materialları, respublikanın fortepiano mədəniyyəti ilə bilavasitə bağlı olan şəxslərin xatirələri elmi əsərin informasiya bazasını təşkil etmişdir. Müəllifin, əlbəttə ki, M.Brenner sinfində təhsil aldığı və assistentlik etdiyi illər, eləcə də məktəb illərində G.Şaroyev və R.Atakişiyevdən aldığı mütəxəssis məsləhətləri faydalı olmuşdur. Respublikanın görkəmli metodika mütəxəssisi L.Yeqorovanın «Fortepianoda

ibtidai siniflər üçün yeni vəsait»inin redaktoru olarkən, eləcə də K.Səfəreliyeva ilə birlikdə çapa hazırlanan tədris-metodik vəsait və məqalələr toplusunun elmi redaktə edilməsi üzərində iş zamanı müəllif xeyli dərəcədə faydalı məlumatlar əxz etmişdir.

Qoyulan problemin metodoloji əsası üçün tarixi prinsipə istinad edilmişdir ki, bu da Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə qarşılıqlı əlaqəsinə aid olan konkret məsələləri geniş şəkildə nəzərdən keçirməyə imkan verir. Bununla bərabər, tədqiqatın profilini tarixi-nəzəri bir şəkildə də müəyyən etmək olar, belə ki, burada konkret təzahürlərin hərtərəfli nəzəri təhlilinə böyük yer ayrılır.

I FƏSİL

XX ƏSRİN I YARISINDA AZƏRBAYCAN FORTEPIANO MƏDƏNİYYƏTİ. FORTEPIANO TƏHSİLİ VƏ YARADICILIĞININ TƏŞƏKKÜLÜNDƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN TARİXİ ƏHƏMİYYƏTİ

Avropa mənşəli musiqi alətləri içərisində məhz fortepiano XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ziyalılarının kifayət qədər qapalı çevrəsində musiqisevərlərin diqqətini özünə cəlb etmişdi. Həvəskar ifaya və məhdud repertuara baxmayaraq (repertuarı, əsasən, müxtəlif Azərbaycan xalq mahnı, rəqs, aşiq havalarının melodiyları əsasında qurulan improvizələr təşkil edirdi), ev şəraitində fortepianoda çalmaq getdikcə daha da vüsət alaraq, konsert ifasının müəyyən parametrlərinə yaxınlaşırdı. Bu improvizəli ifanın tədricən təkmilləşməsi nəticədə Kişvər Əliyeva, Xədicə Qaibova, Nəzirə Şahmirzə və digər istedadlı improvizatorların meydana çıxmasına səbəb oldu. Onların arasında sonralar Şərq musiqi kurslarının yaradıcısı və rəhbərinə çevrilən Xədicə Qaibovanın rolunu qeyd etmək lazımdır. Bu kurslarda musiqiçilərə təhsil verməkdən əlavə, «Azərbaycan və bütün Şərq xalqlarının (...) ən yaxşı melodiylarını toplamaq, yazıya almaq və tədqiq etmək» (12) məqsədi qarşıya qoyulmuşdu. X.Qaibova Azərbaycanın şəhər və rayonlarında musiqinin geniş yayılmasından ötrü Qurban Pirimov, X.Qacar, Q.Sarabski və R.Dərəblinski ilə birlikdə türk konsert kollektivinin tərkibində çıxış etmişdi (13).

O zamanın dövrü mətbuat materiallarında Bakıya konsert səfərinə gələn musiqi kollektivləri və solistlərin sayəsində mədəni həyatın canlanmasından bəhs olunur: Avstriyadan Krişin rəhbərlik etdiyi orkestr, D.Slavyanskinin məşhur xoru, italyan opera

müğənnilərindən Dezire Arto, Mariino de Padilla, pianoçu Emil Zauer, İosif Hofman, Aleksandr Borovski, bəstəkar və pianoçu Sergey Raxmaninov və digər musiqiçilərin çıxışları bunu sübut edir (14). Bakıda məskən salan musiqiçilər içərisində – müğənnilər S.Lisenko və A.Rienzi, pianoçular A.Yermolayeva və N.Dedova, violonçel ifaçısı P.Larionov və başqaları konsert həyatına əhəmiyyətli töhfələr bəxş etmişlər.

Milli fortepiano mədəniyyətinin təşəkkülü və formalaşmasında vacib faktorlardan biri də fortepianoda professional təhsilin bünövrəsini qoyan musiqiçilərin fəaliyyəti olmuşdur. Bu musiqiçilər içərisində Azərbaycanın professional musiqi təhsili tarixində dərin iz qoyan Antonina Nikolayevna Yermolayevanın rolunu qeyd etmək zəruridir. Tiflis Musiqi Texnikumunda Q.İ.Betinq sinfinin məzunu olan Yermolayeva 1892-ci ildə Moskva konservatoriyasını professor P.Y.Şlyötserin sinfi üzrə başa vurur. «İxtisas üzrə buraxılış imtahanları zamanı başqalarının yaxşı və çox yaxşı qiymətləndirildiyi halda, əla qiymətə layiq görülən A.N.Yermolayeva kiçik gümüş medalla təltif olunaraq, sərbəst musiqiçi diplomu alır» (15). S.Raxmaninov və A.Skryabin kimi dahi bəstəkar və görkəmli pianoçuların sinif yoldaşı olan A.Yermolayeva elə bir vaxtda fəaliyyət göstərmişdir ki, həmin dövr musiqi mədəniyyətinə XIX əsrin romantik üslubuna «sonuncu çiçəklənmə» və «erkən XX əsrin başlıca üslub təmayüllərinin – impressionist, ekspressionist xüsusiyyətlərin baş qaldırdığı» zamanə kimi daxil olmuşdur (16). A.Osovskinin xatirələrinə əsasən «Təsvir edilən illər ərzində (1889-cu ildən 1894-cü ilə qədərki dövr nəzərdə tutulur. – T.S.) Moskva konservatoriyası qeyri-adi qabiliyyət nümayiş etdirən görkəmli istedadlarla parlayırdı. Burada S.V.Raxmaninov, A.N.Skryabin, A.N.Koreşenko, A.B.Qoldenveyzer kimi bəstəkar-pianoçular; K.N.İqumnov, L.A.Maksimov, İ.A.Levin, V.İ.Buyukli kimi pianoçular; A.S.Peçnikov kimi skripka ifaçısı təhsil almışdır. Bir çox tələbə gecələri və konsertlər olduqca maraqlı, parlaq keçərdi; onlardan bəzilərində 1889-cu ildə konservatoriyanın direktoru

olmuş V.İ.Safonovun rəhbərlik etdiyi tələbə simfonik orkestri də iştirak edirdi» (17).

17 mart 1892-ci ildə V.Safonovun idarə etdiyi tələbə simfonik orkestri ilə K.Sen-Sansın sol minor konsertinin ilk iki hissəsinin ifası Yermolayevanın yüksək professional səviyyəsini nümayiş etdirdi. Proqramın foto surətində göstəriləndiyi kimi, «Konservatoriya tələbələrindən konsertində tələbə yoldaşların azlığı təşkil etdiyinə görə» özünün fa diyez minor fortepiano konsertinin birinci hissəsi ilə S.Raxmaninov və F.Listin mi bemol major konserti ilə A.Skryabin də çıxış etmişdi (18).

Azərbaycan musiqi təhsilində inkişafın yaxınlaşdığını qavrayan A.Yermolayeva 1895-ci ildə Bakıda Respublikanın mədəni həyatı tarixində ilk dəfə olaraq xüsusi peşəkar musiqi məktəbi açır (19). Yermolayevanın məktəbində şəhərin ən yaxşı pedaqoji qüvvəsi cəmləşmişdi. Burada fortepiano, skripka, violonçel və vokal ixtisasları tədris olunurdu. Məktəb, həmçinin konsert həyatının mənbəyinə çevrilir; burada sistemlik olaraq tələbə və pedaqoji konsertlər təşkil olunurdu, Bakıda ilk simli kvartet yaranmışdı, kamera gecələri silsiləsi keçirilirdi.

4 aprel 1901-ci ildə A.Yermolayeva İmperator Rus Musiqi Cəmiyyətinin Baş qərargahının müdiriyyətinə İRMC-nin Bakı şöbəsinin təşkilinə və onun daxilində musiqi siniflərinin yaradılmasına dair ərizə ilə müraciət edir. Birinci xüsusi musiqi məktəbinin bazasında yaradılan İRMC-nin Bakı şöbəsinin musiqi sinifləri 9 sentyabr 1901-ci ildə açılır. Qeyd etmək lazımdır ki, fortepiano şöbəsi bir neçə il müddətində burada aparıcı rol oynayır. Məsələn, 1911–1912-ci tədris illərində təhsil alan 289 tələbə içərisində 196 nəfər fortepiano üzrə oxuyurdu, növbəti 1912–1913-cü tədris illərində fortepiano ixtisası üzrə təhsil alan tələbələrənin sayı 617 nəfər içərisindən görünməmiş rəqəmə – 340 nəfərə qədər yüksəlir (20). Bununla yanaşı, digər ixtisaslar üzrə təhsil alan tələbələr üçün də fortepianoda çalmaq vacib idi. Rus Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsinin arxiv materialları və hesabatları mu-

siqi siniflərinin müəllim heyətinin təsis edilməsinə imkan verir. Məşğələlər A.Yermolayeva (o, həmçinin 1906-cı ilə qədər direktor olmuşdur) və onun bacıları – Yelizaveta və Yevgeniya Yermolayevalar, R.L.Nikolayeva, O.A.Zaytseva və başqaları tərəfindən aparılırdı.

1915-ci ilin oktyabrından musiqi siniflərinə Bakıya dəvət olunan Odessa konservatoriyasının professoru, pianoçu Y.A.Rijinski (L.Qodovskinin tələbəsi) başçılıq edir. O, dərhal, var qüvvəsi ilə bu məktəbin quruluşunun yenidən təşkil edilməsinə başlayır – bir ildən sonra musiqi sinifləri musiqi texnikumu ilə əvəz olunur. «1919-cu ildən musiqi texnikumuna rəhbərlik edən hərtərəfli və geniş bilik sahibinin – Tiflis Musiqi Texnikumunun direktoru olmuş (1890-cu ildən 1919-cu illər ərzində), fortepiano və harmoniya sinfi üzrə müəllim N.D.Nikolayevin gəlişi məktəbin yaradıcı həyatına bir qədər canlanma daxil etdi.

Rəhbərlik etdiyi musiqi texnikumunda peşəkar ifaçıların hazırlanmasına olan yüksək tələb nəticəsində N.D.Nikolayev müəssisənin pedaqoji tərkibini bir sıra yüksəkixtisaslı və təcrübəli mütəxəssislərlə təkmilləşdirir. Forteplano ixtisası üzə dəvət olunmuş müəllimlərdən G.G.Şaroyev, A.A.Aleksandrov, Y.A.Dobroxotov, E.L.Finkelşteyn, S.İ.Turiç, L.K.Trusovun adını çəkmək olar...» (21)

Musiqi texnikumu fortepiano ifaçılığının təhsil proqramının daha dərin və hərtərəfli olmasını həyata keçirir, maarifçilik işi və konsert fəaliyyətini genişləndirir, öz tədbirlərinə getdikcə daha çox dinləyiciləri, o cümlədən azərbaycanlıları cəlb edirdi. Azərbaycanda musiqili-professional təhsilin ilk mədəniyyət ocağı olan Bakı Musiqi Texnikumu musiqi təhsili və estetik tərbiyənin inkişafında əhəmiyyətli tarixi rol oynamışdır. Gələcək musiqiçilər burada son dərəcə professional hazırlıq əldə etmişlər.

Azərbaycanda professional musiqi təhsil sisteminin yaradılmasında mühüm rol Üzeyir Hacıbəyliyə məxsusdur. Məhz onun təşəbbüsü ilə 26 avqust 1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası

yaradılmışdır. 25 may 1921-ci ildə ifadə edilmiş «Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yenidən təşkil edilməsi haqqında Xalq komissarı sovetinin incəsənət üzrə şöbə müdiri Üzeyir Hacıbəyovun məlumat vərəqəsi»nin (bir ildən bir qədər çox ömür sürən Xalq konservatoriyası nəzərdə tutulur) başlıca nəzəri aspektləri onun çoxillik praktiki əməyi ilə daha da qüvvətlənir ki, bu da Azərbaycan professional musiqisinin əsasını qoyan dahi bəstəkarı Azərbaycanda ali musiqi təhsilinin banisi hesab etməyə tam əsas verir.

Yada salmaq lazımdır ki, ali musiqi məktəbinin açılışı Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişafına dair qızğın mübahisələrin gətirdiyi bir vaxta təsadüf edirdi və bir-birinə əks olan iki zidd fikir meydana çıxmışdı. Birinci fikrin ardıcılıqları milli yaradıcılıq və ifaçılıq ənənələrinin toxunulmazlığının tərəfdarları idilər. «Mühafizəkarlar» (royalda məşhur improvizator X.Qaibova onların içərisində xüsusilə barışmaz mövqeyə malik idi) sübut etməyə çalışırdılar ki, Şərq musiqi mədəniyyəti öz əhəmiyyətini və bənzərsizliyini qorumaq üçün Avropa təsirlərinə məruz qalmamalı, qapalı və toxunulmazlığını saxlamalıdır. Heç bir xarici təsir olmadan Şərq musiqisində əsrlərlə sürmüş hərəkətsizliyin dəf olunması yollarını tapan Üzeyir Hacıbəylinin gələcəyi görmə qabiliyyəti, həqiqətən də, heyran doğurur. Belə ki, o, bənzəri olmayan Şərq musiqi mədəniyyətinin inkişafı naminə ümumavropa ənənələrini tətbiq etmək ideyasını inamla həyata keçirmişdir. Ü.Hacıbəyli «İncəsənət» jurnalında (1921, №1) nəşr olunmuş «Azərbaycanın musiqili-maarifçilik məsələləri» adlı məqaləsində «Bütün Azərbaycan əhalisinin musiqi tərbiyəsini (...) musiqi tədris müəssisələrinin açılması»nda görərək, onu başlıca vəzifələrdən biri hesab etmişdir. Bir faktı da nəzərdən qaçıрмаq olmaz ki, Azərbaycanda professional kadr hazırlığı prosesinin müvəffəqiyyət əldə etməsində rus klassik musiqi pedaqogikasının ən dəyərli ənənələri zəminində yetişən ali təhsilli musiqiçilər dəstəsinin iştirakı da böyük rol oynamışdır. Onların arasında, ilk növbədə,

gözəl pianoçu, Azərbaycan konservatoriyasının ilk rektoru və 1921–1923-cü illər ərzində fortepiano sinfinin rəhbəri olmuş Matvey Leontyeviç Presmanın adını çəkmək lazımdır. Moskva konservatoriyasının yetirməsi, Raxmaninov və Skryabinin məktəb yoldaşı, N.S.Zverev və V.İ.Safonovun tələbəsi olmuş M.L.Presman adı çəkilən görkəmli fortepiano ifaçıları və pedaqoqlarının ona aşıladıqları yüksək musiqi təhsili və tərbiyə-sini həyata keçirmişdir.

O illərin (1923–1928) digər rektoru – professor İlya Semyonoviç Aysberq də görkəmli pianoçu idi. Peterburq konservatoriyasını fortepiano üzrə K.K.Fan-Arkinin, bəstəkarlıq üzrə isə N.A.Rimski-Korsakovun sinfində başa vuraraq, Aysberq Azərbaycan konservatoriyasında 1934-cü ilə qədər dərs vermiş və musiqi təhsilində görkəmli pianoçu və metodika mütəxəssisi kimi əhəmiyyətli bir iz qoymuşdur. Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün bir sıra işləmələrinin yaradılması əsas etibarilə ona məxsusdur. Milli material əsasında qurulan bu işləmələr fortepiano siniflərində tətbiq olunurdu. Onun pianoçuluq sənətinin problemlərinə dair çoxsaylı elmi əsərləri – «Əllərin qoyuluşuna dair», «Fortepianoda təbii qaydada çalğıya dair», «İfaçılıq siniflərində müasir iş üsulları», «Əl xəstəlikləri», «Əzbər çalmaq metodikası» və digərləri Azərbaycanda pianoçuluq pedaqogikasının metodoloji prinsiplərinin növbəti inkişafının bünövrəsini qoyaraq, elmi və metodiki fikri əhəmiyyətli dərəcədə stimullaşdırmışdır.

O illərin dövrü mətbuatında İ.Presman və İ.Aysberqin konsert və pedaqoji fəaliyyətinə dair məlumatlar, habelə onların musiqi mədəniyyəti və təhsilinə aid məqalələri qorunub saxlanılmışdır (Aysberqin bir sıra məqalələri Ledoqorov təxəllüsü altında çap olunmuşdur) (23).

Azərbaycanda fortepiano mədəniyyətinin təməlini qoyanlar sırasında Peterburq konservatoriyasının məzunu olmuş Georgi Georgiyeviç Şaroyevi (1890–1969) də qeyd etmək lazımdır.

XX əsrin əvvəllərində Rusiyanın paytaxt konservatoriyası öz yaradıcısı A.Q.Rubinşteyn haqqında canlı xatirələrlə aşib-daşaraq, professorları və yetirmələri ilə qürur duyan dünya musiqi mərkəzi adını qazanmışdı. Peterburq fortepiano məktəbinin başında yüksək ustalıqla seçilən pianoçu və görkəmli pedaqoq A.N.Yesipova dururdu. Şaroyev 1915-ci ildə məhz onun sinfində öz təhsilini başa vurmuşdur. Əsaslı pianoçu hazırlığı keçmiş G.Şaroyev bir müddət Tiflis Musiqi Texnikumunda fəaliyyət göstərir. 1919-cu ildə o, Musiqi texnikumunda dərs demək üçün direktor N.D.Nikolayevin dəvəti ilə Bakıya köçür. Həmin andan etibarən Şaroyev ömrünün əlli ilini respublikanın musiqi mədəniyyətinin quruculuğuna həsr edir. Parlaq ifadəsini tapmış romantik xarakterli gözəl musiqiçi, xüsusi, lətif səshasilinə və musiqi alətinə valehedici toxunma tərzinə malik təkraredilməz pianoçu, List, Raxmaninov, Skryabin, A.Rubinşteynin əsərlərinin coşqun təfsirçisi olan G.Şaroyev özündə XX əsr rus pianoçuluq məktəbinin ən dəyərli xüsusiyyətlərini ifadə edirdi.

Şaroyevin ifaçılıq fəaliyyəti sistematik xarakter daşıyırdı. K.Səfərləyeva qeyd edir ki, «O, daha çox solo və ayrı-ayrı kamera proqramlarındakı çıxışlarla yadda qalmışdı. Georgi Georgiyeviçin tərəf-müqabilləri skripkaçı S.Bretanitski, U.Qoldşteyn, M.Paltsev, A.Əliyev, eləcə də bir sıra kişi və qadın müğənniləri idi. G.Şaroyev gənclik çağlarında gözəl müğənni İ.V.Tartakovla, sonrakı illərdə isə məşhur müğənni Nina Koşits ilə müşayiətçi qismində birgə çıxışlarını xüsusi iftixar və qürur hissi ilə xatırlayırdı» (24).

Şaroyev sinfinin tələbələrinin açıq akademik gecələri hər zaman geniş ictimai rezonansa səbəb olurdu (25). Bu gecələr tədris tədbirlərinin çərçivələrindən kənara çıxaraq, əsl musiqi hadisəsinə çevrilirdi. G.Şaroyev sinfinin konsertlərindən birinə dair M.Qliyerin 24 may 1934-cü il tarixli rəyində qeyd edilmişdir: «Professor G.G.Şaroyev sinfinin tələbələri – pianoçu qızların ifasını böyük maraqla dinlədim. Pyeslərin bitkin, mükəmməl texnikası, yaxşı düşünülmüş, dərin bədii ifası onlara özlərini paytaxt

konservatoriyalarının məzunu səviyyəsində zənn etmək hüququ verir. Çox gözəl müşayiət (ikinci fortepiano partiyası) gənc pianoçuların güclü musiqi qabiliyyətindən söz açır» (26).

Şaroyev tərəfindən təşkil olunan çoxsaylı tematik konsertlər şəhərin konsert həyatını zənginləşdirmişdir. Bu konsertlərdə onun və digər pedaqoqların tələbə və yetirmələrinin ifasında Baxın «Yaxşı temperasiya olunmuş klavir» silsiləsinin hər iki cildi, Beethovenin doqquz simfoniyasının dörd əl üçün işləməsi, A.Rubinshteynin fortepiano əsərləri səslənmişdir. Həmçinin Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığına həsr olunmuş musiqi gecələri də yaddaqalan olmuşdur. Beləliklə, professor G.G.Şaroyev sinfinin konsertləri konservatoriya tələbələrinin yaradıcılıq hesabatı olmaqla yanaşı, eyni zamanda geniş dinləyici kütləsini klassik musiqinin ən dəyərli nümunələri ilə tanış edən parlaq maarifçilik istiqamətinə malik olmuşdu.

Lakin maraq dairəsinin bu dərəcədə genişliyinə baxmayaraq, Şaroyevin əsas fəaliyyət sahəsi fortepiano pedaqogikası olaraq qalırdı (G.G.Şaroyev, M.R.Brenner və K.K.Səfəraliyevanın metodik prinsipləri hazırkı tədqiqat işinin II fəslində nəzərdən keçiriləcəkdir). İstedadları kəşf etməkdə həssas sənətkar kimi o, daim yeni-yeni pianoçular yetişdirir, bunların sırasında 1937-ci ildə Moskvada keçirilən Pianoçuların Üçüncü Ümumittifaq müsabiqəsində fəxri diplomlara layiq görülən V. Apresov və Y.Krameri göstərmək olar.

Q.Qarayevin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki işçi fakültəsində tələbəlik illəri ərzində (1930–1935) onun yaradıcılıq simasının formalaşmasında G.G.Şaroyevin xüsusi rolu olmuşdur. Gənc musiqiçi professorun sinfində gözəl pianoçuluq hazırlığı keçir. Öyrənilən əsərlərin musiqi üslubu, forması, quruluşunun dərk olunmasında müəllimin təsiri öz ifadəsini tapırdı və bu da əla pianoçuluq hazırlığı ilə bir araya gələrək, gələcək bəstəkarın yaradıcılığına, əsasən də, onun şəxсэн özünün fortepiano üslubunun kristallaşmasına təsir edirdi.

Şaroyevin keçmiş tələbələrinin arasında, həmçinin respublikanın görkəmli musiqişünasları olmuşdur. D.Danilov, İ.Abezqauz məhz belələrindən idi. Onların müşahidəçilik və dərin düşünmək qabiliyyətini, təhlil duyumunu, musiqi materialının ümumiləşdirilməsini məhz müəllimləri tərbiyə etmişdir.

1931-ci ildə professor G.G.Şaroyevin sinfini Respublikada ali professional musiqi təhsili almış ilk Azərbaycan qadın pianoçusu Köykəb Səfərəliyeva bitirir.

Şaroyevin yaradıcılıq maraqlarının genişliyini onun fortepiano, kamera-ansambl, simfonik musiqiyə və praktik olaraq, opera teatrının bütün yeni tamaşalarına dair çoxsaylı tənqidi məqalə və rəyləri sübut edir. Şaroyevin tənqidi əsərləri «Bakinskiy raboçiy» qəzetində nəşr olunurdu. 1924–1933-cü illər ərzində o həmin qəzetin müxbiri olmuşdur. Bu məqalələrdə Şaroyev geniş musiqisəvərlər dairəsinə anlaşıqlı bir formada bəstəkar və musiqi-ifaçılığa dair öz görüşləri ilə bölüşmüşdür. Nəzərdən keçirilən dövrdə D.Danilov ilə birlikdə onun «Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının xəbərləri»ndə dərc olunmuş (№ 9, 1945) «Üzeyir Hacıbəyovun «Koroğlu» qəhrəmanı operası» adlı elmi əsərinə təsadüf edirik.

Üzeyir Hacıbəyli musiqi-ifaçıların, əsasən də, pianoçuların təlimi üçün milli repertuarın yaradılmasının qeydinə qalırdı. O, Azərbaycan mövzularına həsr olunmuş pedaqoji repertuarın təşkili kimi şərəfli bir işi məhz fortepiano kafedrasına rəhbərlik edən G.G.Şaroyevə həvalə edir. Şaroyev heyranedici çalışqanlıqla materiallar toplayır, tematik planlar təsdiqləyir, bəstəkarlar üçün mütəxəssis məsləhətləri təşkil edir, ifaçılıq və pedaqoji təcrübəyə möhkəm surətdə daxil olan əsərləri redaktə edərək, çapa hazırlayırdı.

G.G.Şaroyevin rəhbərliyi altında solo fortepiano və fortepiano üçün iştirakı ilə instrumental ansamblar üçün bir sıra transkripsiyalar yaradılmışdır. Bunların içərisində «Koroğlu» operası (müəlliflər Q.Burşteyn və B.Zeydman), «Arşın mal alan»

(N.Karnitskaya) musiqili komediyasının transkripsiyalarını göstərmək olar. Forteplano əsərlərinin müəllifləri içərisində onun forteplano üzrə tələbələri olmuş Y.Perevertaylo (Azərbaycan xalq musiqisi əsasında beş forteplano etüdü), V.Apresovun (Üzeyir Hacıbəylinin «Yaxşı yol», «Cəngi» pyeslərinin transkripsiyası) adını qeyd edə bilərik.

Üzeyir Hacıbəylinin «Koroğlu» operasının mövzuları əsasında «Fantaziya»nın ön sözündə G.G.Şaroyev forteplano kafedrasının gördüyü işə qiymət verərək, onun «təxirəsalınmaz məsələnin həllinə – xalq yaradıcılığından istifadə edərək instrumental-bədii – pedaqoji və konsert ədəbiyyatının tərtib olunmasından və Azərbaycan opera klassikasından seçilmiş əsərlərin transkripsiya formasına salınması»ndan bəhs edir. Transkripsiyalarda Azərbaycan musiqisinin lad-ritmik quruluşu və kolorit orijinallığının saxlanılması şərti ilə, bu sənət növünün görkəmli sənətkarlarının virtuoz üsullarından istifadə olunmuşdur» (27). Yuxarıda təqdim olunan sitatdan göründüyü kimi, hazırkı transkripsiyaların məqsədi, əvvəla, pedaqoji repertuarın genişləndirilməsindən ibarət olmuşdur ki, bu da nəzərdən keçirilən dövrdə xüsusi aktualıq kəsb edirdi, ikincisi isə konsert ədəbiyyatının tərtibi ilə əlaqədar idi. Birinci məqsədin həlli kiçik həcmli pyeslərlə gerçəkləşərək, əsasən, mahnı və rəqsvari folklor əsasında meydana çıxırdı, ikinci məqsəd isə bəstəkar yaradıcılığından götürülmüş daha geniş əsərlərdə (məsələn, fantaziyalarda) öz həllini tapmışdı.

Xalq-musiqi yaradıcılıq nümunələrinin transkripsiyaları üzərində dayanaq. Onların əhəmiyyəti yeni başlayan musiqiçilər üçün instruktiv ədəbiyyat çərçivələrini aşırırdı. İlk transkripsiyaların müəllifləri – Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev o dövr üçün ümdə olan məsələnin – Azərbaycan professional musiqi sənətinin təşəkkül tapması məqsədini güdürək, bir tərəfdən folklor nümunələrini toplayıb, nəşr olunması və geniş yayılmasına, digər tərəfdən isə milli dinləyicinin fortepianoya alışdırılması və onda Avropa forteplano mədəniyyətinə maraq oyanmasına can atırdılar.

Məhz bu səbəbdən 1927-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev tərəfindən nəşr olunmuş səs və fortepiano üçün xalq mahnılarının ilk işləməsi olan «Azərbaycan türk el nəğmələri» adlı məcmuənin əhəmiyyətini dərk etmək olduqca çətindir. Üzeyir Hacıbəyli hazırkı məcmuədə, eləcə də xalq ladları əsasında yazılmış uşaq pyeslərində folklora, onun zənginliyinə yaradıcı münasibətini ifadə edir. Tədqiq olunan mövzu rakursunda ən vacibi odur ki, o, pianoçuluq üslubunun milli-özünəməxsusluğunun bünövrəsini qoymaqdan ötrü onun ilk planını tutur. Söz yox ki, bu üslubun ən səciyyəvi əlaməti fortepianoda xalq musiqi alətlərinin səslərinin imitasiyası olmuşdur ki, bu da pedalsız alətdə ifadəsini tapan «təsirli», parlaq koloristik şərh kimi spesifik üsulların yaranmasına səbəb olur. Azərbaycanda fortepiano musiqisinin bütün növbəti inkişafı Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən işlənib təkmilləşdirilmiş prinsiplərin mükəmməlliyini və yaşamaq qabiliyyətini təsdiq etdi. Hacıbəylinin əsərlərində ifadə olunan təmayüllər fortepiano musiqisinin sonrakı mərhələsi zamanı A.Zeynallı, F.Əmirov, T.Quliyev, E.Nəzirova və digərlərinin yaradıcılığında parlaq ifadəsini tapmışdır. Fikri yekunlaşdıraraq, Azərbaycan fortepiano musiqisinin özünəməxsus simasının formalaşması prosesində Üzeyir Hacıbəylinin bitib-tükənməyən tarixi əhəmiyyətini bir daha qeyd etməliyik.

Beləliklə, fortepiano mədəniyyətinin 20-ci illərini hazırlıq illəri adlandırmaq olar. Növbəti onilliklərdə milli fortepiano musiqisinin ilk cücərtilərinin meydana çıxmasını məhz elə bu dövrün musiqi mədəniyyətinin hərtərəfli inkişafı hazırlamışdır.

30-cu illərdə pianoçu kadrlarının tərbiyəsi məsələsi davam etdirilir. Burada görkəmli pedaqoq və pianoçu Mayor Rafailoviç Brennerin (1907–1973) rolunu qeyd etmək lazımdır. Məhz onun köməyi ilə milli fortepiano məktəbi öz səsinə gələcəkdə tam şəkildə və ucadan bəyan edərək, tək ümumittifaq deyil, eləcə də beynəlxalq səviyyədə vətəndaşlıq hüququ əldə edir.

M.Brenner – Leninqrad konservatoriyasının professoru L.V.Nikolayevin sinfinin nümayəndəsi idi. Həmin sinifdə D.Şostakoviç, V.Sofronitski, M.Yudina, P.Serebryakov və digər görkəmli musiqiçilər təhsil almışdır. L.Nikolayev M.Brenneri də yüksək qiymətləndirirdi. O, hələ 1925-ci ildə yazdığı rəydə aşağıdakıları qeyd etmişdir: «Mənim tələbəm M.Brenner istedad etibarilə görkəmli pianoçudur. O, həm parlaq solist-virtuoz, həm də çox gözəl ansambl ifaçısı və müşayiətçidir» (rəyin əslı monoqrafiyanın müəllifində qorunur). Zaman göstərdi ki, Brenner həm də Azərbaycanda Leninqrad pianoçuluq məktəbinin prinsiplərini inkişaf etdirən əla pedaqoq olmuşdur.

Brenner Azərbaycanın paytaxtına 1935-ci ildə konservatoriyanın ixtisas fortepiano sinfinin pedaqoqu kimi Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən dəvət olunmuşdu. Lakin məlum oldu ki, onun fəaliyyətinin diapazonu daha genişdir: ilk addımlardan etibarən o, hər bir cəhətdən bizim fortepiano mədəniyyətimizin bünövrəsini qoyanlardan birinə çevrildi. Əvvəlcə ondan başlamalıyıq ki, artistin parlaq və rəngarəng çıxışları Bakının o dövrlük konsert həyatının son dərəcə zəngin mənzərəsinə yeni rəng qatdı.

Brenner müstəqil konsert fəaliyyətinə çox yaxşı hazırlıqlı idi. Konservatoriya kursunu bitirdiyi an o, kifayət qədər geniş və müxtəlif repertuar toplamışdı. Bu repertuarın əsasını (Nikolayev sinfinin ümumi pedaqoji istiqamətinə müvafiq olaraq) Bax və Listin əsərləri təşkil edirdi. Brenner, əsasən, Baxın bir çox prelüd və fuqalarını, Buzoninin transkripsiyasında onun Xromatik fantaziya və fuqasını ifa edirdi. Listin əsərlərindən hər iki konserti, Mefisto-valsı, Petrarkanın 123 saylı sonetini, Matəm yürüşünü, etüdləri qeyd etmək olar. Bununla yanaşı, Brenner Listin, Motsartın «Don Juan», «Fıqaronun toyu» operalarının mövzularına məşhur fantaziyalarını, işləmələri (Sen-Sansın «Ölümün rəqsi») ifa edirdi. Bu siyahıya Skarlattinin sonatalarını, Bethovenin beş saylı konsertini, Şopenin çoxsaylı pyeslərini (Ballada sol minor, 1 və 2 saylı Skertso, Barkarola, noktürnlər, etüdlər, valsar, Polonez lya bemol major və s.) əlavə etmək lazımdır.

O dövrün rəylərindən irəli gələrək, belə bir fikir söyləmək olar ki, Brenner «gəncliyin» səciyyəvi xəstəliyindən – çalğının virtuoz cəhətindən heç də yan keçməmişdi. O öz ünvanına bu cür tənqidi fikirləri də eşitmək məcburiyyətində qalırdı: «Brenner virtuoz texnikaya, lakin bir qədər ağır tərzə malikdir»; «...pianoçu Brenner öz ifasının virtuoz və musiqi tərəfini hələ tarazlaşdırma bilməmişdir və bunlardan birincisinə daha çox üstünlük verir»; «Gənc pianoçu Brenner çalğının mütəşəkkilliyi və müntəzəmliyi baxımından özünü yaxşı tərəfdən göstərmişdir. Onun texniki nailiyyətləri isə əhəmiyyətlidir, ritmik təmkinlik qeyri-iradi mexaniklik həddinə çatır – düzdür, bu, səsin müxtəlifliyinə xələl gətirmir» (28).

Mətbuat və mütəxəssislər Brenner – konsert ifaçısını hələ o uzaq 30-cu illərdə son dərəcə yüksək qiymətləndirirdi. O dövrün daha iki rəyindən bir misal da gətirmək istərdik: «Brenner gənc olmasına baxmayaraq, alətə çox gözəl yiyələnmişdir və konsertlərdə əldə etdiyi uğurlara tam şəkildə layiqdir. O, Bethoven, List və Skryabini ustalıqla və cazibədar tərzə ifa edir»; «Bu bəstəkarların əsərləri (Şopen, List – T.S.) Brennerin ifasında hədsiz coşqunluq, ruh yüksəkliyi və həvəslə səslənərək, dinləyicilərin diqqətini özünə cəlb etdi» (29).

Sonralar da Brennerin virtuoz çalğı xüsusiyyətlərini bir sıra mütəxəssislər, o cümlədən K.N.İqumnov («böyük virtuoz vüsətə malik pianoçu»), Y.V.Fliyer («parlaq virtuozluq, böyük musiqi erudisiyasına malik çox gözəl məktəb keçmiş pianoçu»), E.Q.Gilels («Brenner – əla pianoçu və virtuozdur») dönə-dönə vurğulamışlar. Lakin zaman ötdükcə Brennerin dəst-xəttinin sırf pianoçuluq məziyyətləri əksər hallarda olduğu kimi, bədii yetkinliklə tarazlaşır ki, bu da onun çalğısına harmoniklik və hətta klassiklik daxil edir.

Brennerin artistlik fəaliyyətinin yeni mərhələsi onun həyatının artıq Bakı dövrünə təsadüf edir. 1935-ci ildə o, Leninqrad konservatoriyasının aspiranturasını başa vurur. Burada onun rəhbəri

yenə də L.V.Nikolayev idi. Güzəl musiqiçinin ifaçı və pedaqoq kimi müstəqil sənət yolu elə həmin andan başlanır.

Brenner ilk illər dəfələrlə solist kimi çıxış etmişdir, 1938-ci ildən etibarən isə öz diqqətini ansambl musiqisinin ifasına cəmləşdirir. Duetlərdən başlayaq. Brenner skripka ifaçısı L.Bretanitski ilə Şuman, Brams, Qriq, Frankın sonatalarının çox gözəl şərhini yaratmışdır; bu yaradıcılıq dostluğunun kulminasiya nöqtəsi isə Motsart (Motsartın vəfat etməsinin 150-ci ildönümü, 1941) və Bethoven (bütün skripka sonataları, 1946) silsilələri oldu. Pianoçunun violonçel ifaçısı V.Anşeleviçlə yaradıcı əməkdaşlığı da məhsuldar və səmərəli olmuşdur. Bu, əsasən, mühəribədən sonrakı dövrə təsadüf edir. Onların repertuarının klassik hissəsinə Lokatelli, Bethoven, Brams, Qriq, Raxmaninovun sonataları aid idi. Mayor Rafailoviç violonçel ifaçısı İ.Turiçlə də bir neçə konsert vermişdir.

Brenner, həmçinin fortepiano duetinin də əla ustası idi. Bu janrda onun həmkarları qismində A.Baron və K.Səfərəliyeva çıxış etmişlər. Belə gecələrin proqramları nadir orijinallığı ilə fərqlənərək, hazırda konsert estradasında tez-tez rast gəlinməyən əsərləri cəm edirdi. Bunların içərisində Motsartın re major sonatası, Şubert-Prokofyevin valsları, Listin Patetik konserti, Sen-Sansın Bethoven mövzuları əsasında variasiyaları, Raxmaninovun altı pyesi və İkinci süitasını qeyd etmək olar. Bunlara, həmçinin Bethovenin Birinci və Beşinci simfoniylərinin, Rimski-Korsakovun İki saylı «Antar» simfoniyasının iki fortepiano üçün işləməsini əlavə edə bilərik. Brenner instrumental trioların da fəal iştirakçısı olmuşdur.

Respublikanın musiqi həyatına qızgın sürətdə qoşulan Brenner Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə də daim müraciət edirdi. Məsələn o, Q.Qarayevin fortepiano və orkestr üçün «Şadlıq poeması»nın (Oktyabrın 20 illiyi münasibətilə, 1937), F.Əmirovun fortepiano, skripka və orkestr üçün İkili konsertinin (Ayvazovla birlikdə, dirijor Niyazi, 1946), S.Ələsgərovun fortepiano, violon-

çel və orkestr üçün İkili konsertinin (V.Anşeleviçlə birlikdə, dirijor L.Ginzburq, 1947) ilk ifaçısı olmuşdur. V.Anşeleviç ilə birlikdə Brenner E.Nəzirovanın Violonçel sonatasını da ifa etmişdir. Burada 1950-ci ildə Brenner haqqında D.Şostakoviç tərəfindən söylənilən fikirləri xatırlamaq yerinə düşür: «Bu, istedadlı pianoçu, mədəni, hərtərəfli inkişaf etmiş musiqiçidir. O, L.Nikolayevin məşhur məktəbinin təmsilçisi adını şərəf və ləyaqətlə daşıyır. M.R.Brennerin pedaqoq kimi çoxillik və məhsuldar fəaliyyəti gözəl bəhrələr verir. M.R.Brennerin Bakıdakı fəaliyyəti xüsusilə uğurludur. Özünün konsert fəaliyyətində o, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini aktiv bir şəkildə təbliğ edir» (Ali Attestasiya Komissiyasına göndərilən rəyin surəti bu sətirlərin müəllifi tərəfindən qorunmaqdadır).

30-cu illər respublikanın ali musiqi məktəbinin quruluşunda baş verən dəyişikliklərlə səciyyələnir. Digər sahələrdə olduğu kimi, fortepiano sahəsində də xüsusi ixtisas fortepiano kafedrası yaradılır və onun idarə olunması V.V.Tovstolujskiyə həvalə edilir. 1937-ci ildə müşayiət sinfi açılır, 1939-cu ildə isə metodika və pedaqoji təcrübə kursları daxil edilir.

Pianoçu-konsertmeysterlərin hazırlığı işinin vacibliyi nəzərə alınaraq, müşayiət sinfi Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının istedadlı konsertmeyster-müşayiətçisi olan Vladimir Mixayloviç Kozlova tapşırılır (1904–1960). N.D.Nikolayevin yetirməsi olan V.Kozlov, hələ 1927-ci ildə başlanan tələbəlik illərindən konsertmeysterlik fəaliyyətinə meyil göstərirdi. Bir konsertmeyster kimi onun geniş istedadı bizim dinləyicilərimizə dünya səviyyəli musiqiçi-solistlərin çıxışlarını dinləmək imkanı vermişdir. Bütün bunlar Bakının konsert həyatını əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirirdi. Bakıda qastrol səfərində olmuş görkəmli musiqiçilər – müğənilər S.Lemeşev, N.Şpiller, M.Reyzen, M.Anderson, skripka ifaçıları – D.Oystrax və L.Koqan, violonçel ifaçısı S.Knuşevitski və bir çox digərləri Kozlovun simasında solistin individual xüsusiyyətlərini çox gözəl duyan bir müşayiətçi ilə rastlaşmışdılar.

Kozlovun həyatı uzun illər Azərbaycan vokal məktəbinin yaradıcısı Şövkət Məmmədova və Bülbül ilə bağlı olmuşdur. Bu müğənnilərin İtaliyada təcrübə dövründən sonra onların yaradıcılıq taleyi bir çox səbəblərdən Kozlovla birgə işlə şərtləndirilmişdi və bu da milli ifaçılıq sənətinin inkişafında özünü göstərməyə bilməzdi.

Kozlovu istedadlı skripka ifaçısı Azad Əliyevlə də uzun sürən yaradıcılıq əməkdaşlığı bağlayırdı. Onların konsert çıxışlarında Azərbaycan müəlliflərinin əsərləri vacib yer tuturdu. İlk dəfə onların interpretasiyasında C.Cahangirov, R.Hacıyev, A.Rzayeva və digər bəstəkarların əsərləri səslənmişdir.

Kozlovun konsertmeysterlik təcrübəsi onun pedaqoji fəaliyyətinə – müğənni, instrumental ifaçı və pianoçu-konsertmeysterlərin hazırlığına kömək edirdi (Kozlovun çoxsaylı tələbələri içərisində Azərbaycanın Xalq artisti, təcrübəli konsertmeyster, professor Çingiz Sadıxovun adını çəkə bilərik). Kozlov tərəfindən musiqi sənətinə istedadlı gənclərin cəlb olunmasını, yeni bəstəkarların yetişdirilməsini qeyd etmək lazımdır. Məsələn, Q.Qarayev, C.Hacıyev, T.Quliyevin musiqi görüş dairəsinin formalaşmasında Kozlovun əhəmiyyəti danılmazdır. Kozlovun böyük şövlə apardığı musiqi dinləmə dərslərində gələcək bəstəkarlar qarşısında böyük sənət aləmi açılırdı. Q.Qarayev sonralar belə xatırlayırdı: «Vladimir Mixayloviç Kozlov musiqi dinləmə dərslərini orijinal və özünəməxsus bir şəkildə aparırdı. Mən ona çox şeyə görə borcluyam. Ən əsası isə ona incəsənətə məhəbbətə görə minnətdaram. Əsl entuziast, gözəl rus pedaqoqu və istedadlı musiqiçi kimi o mənim müqəddəratımı müəyyənləşdirdi. Məhz onun sayəsində mən dumanlı şəkildə duyduğum və həyəcanlandığım musiqi ifadəsinin poetik, dərin lirik mahiyyətini anlama bildim...» (30)

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında ifaçılıq sənətinin tədrisi ilə yanaşı, tələbələrin pedaqoji hazırlığına da böyük önəm verilirdi: artıq yuxarıda qeyd olunduğu kimi, 1939-cu ildən bəri

tədris planına metodika və pedaqoji təcrübə kursları daxil edilir. Bu fənlərə rəhbərlik təcrübəli metodistlərə, Bakı Musiqi Texnikumu və Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində 10 illik musiqi məktəbinin aparıcı pedaqoqları olan Lidiya Nikolayevna Yeqorovaya (1902–1991) və Regina İvanovna Siroviçə (1896–1963) həvalə olunur. Onlar ADK-nın məzunları idilər, G.G.Şaroyev və A.A.Aleksandrovanın sinfini bitirmişdilər. Yeni metodik istiqamətin görkəmli nümayəndələri olan Yeqorova və Siroviç respublikada fortepiano musiqi pedaqogikasının əsasını qoymuşlar.

Öz pedaqoji fəaliyyətinin başlanğıcında Yeqorova və Siroviç pianoçuların yetişdirilməsində, onların eşitmə qabiliyyəti və intellektlərinin inkişaf etdirilməsində bədii və texniki ustalığın formalaşmasına kömək edən rəşional yollar və üsullar axtarışında idilər. Musiqili-pedaqoji repertuarla geniş tanışlıqla bərabər, onlar folklor materialının mənimsənilməsinə və Azərbaycan xalq musiqisi zəminində yaranan əsərlərin öyrənilməsinə böyük diqqət ayırırdılar.

Yeqorova və Siroviçin çoxcəhətli və məhsuldar yaradıcılıq fəaliyyətini sübut edən iki hissədən ibarət «İbtidai siniflərdə fortepiano da çalmaq üçün vəsait» 1949-cu ildə nəşr olunur və sonralar dəfələrlə yenidən dərc edilir. Bu dərs kitabı xeyli sayda gənc pianoçular nəslinin «stolüstü kitabı»na çevrilir. Bu məcmuənin əhəmiyyəti ondadır ki, musiqi materialının əsas hissəsində orijinal əsərlər və Azərbaycan musiqisi – xalq və bəstəkar yaradıcılığına böyük yer ayrılmışdır.

L.N.Yeqorova tərəfindən fortepiano da çalmağı öyrənmək üzrə metodika kursu və bu fənn üzrə dolğun mühazirələr silsiləsi işlənilib hazırlanmışdır. Səciyyəvidir ki, metodika kursu ixtisas fortepiano kafedrasında təhsil alan tələbələrin ifaçılıq fəaliyyətinin planı ilə uyğunluq təşkil edirdi və bununla da fənlərarası qarşılıqlı əlaqə yaradırdı. Məsələn, 1939-cu ilin iyun ayında G.G.Şaroyev, M.R.Brenner və A.S.Baronun sinfinin tələbələri iki böyük konsert ərzində Baxın 48 prelüd və fuqasını əvvəldən sona qədər

ifa etmişlər. Yeqorovanın rəhbərliyi altında həmin kafedranın tələbələri tərəfindən Baxın «Yaxşı temperasiya olunmuş klavir»inin təhlili əsasında polifoniyaya dair bir sıra referat yazılmışdır.

Ali məktəbin akademik həyatının plana uyğun bir sürətdə canlandırılması pianoçuların təhsili nəticəsində öz əksini tapırdı. ADK-nın daxilində keçirilən Birinci tələbə müsabiqəsində (mart, 1936) mükafat alanlar sırasında Qara Qarayev (G.Şaroyevin sinfi) və Cəmil Muradov (M.R.Brennerin sinfi) olmuşlar (31). Həmin illər respublikada milli pianoçu kadrlarının miqdar və keyfiyyət artımı nəticəsində Baxın üç klavir və orkestr üçün Konserti kimi çətin əsərin ifasını mümkün edən musiqi gecələri baş tutur. Bu konsertin solistləri K.Səfəraliyeva, D.Muradova və T.Rəhimova (iki sonuncular ADK-nı M.R.Brennerin sinfi üzrə bitirmişlər) idilər.

Musiqi təhsili sahəsində Üzeyir Hacıbəylinin irəli sürdüyü proqramın gerçəkləşdirilməsi respublikanın ifaçılıq qüvvəsinin növbəti inkişafı və təkmilləşdirilməsinə səbəb oldu. 1934-cü ildə yaradılan uşaq qrupu buna misaldır. Sonralar bu qrup ADK nəzdində onillik məktəbə çevrildi və 15 il ərzində ona K.Səfəraliyeva rəhbərlik etdi. 1935-ci ildə Bakı Zabitlər evinin nəzdində musiqi məktəbi açıldı. Onun yaradıcısı və ömrünün sonuna qədər əvəzsiz rəhbəri G.G.Şaroyev olmuşdur (1969-cu ildən məktəbə onun adı verilmişdir). Bütün respublika üzrə musiqi məktəblər şəbəkəsi genişlənir. Ümumi musiqi qavrama prosesinin stimullaşdırılmasına 1934-cü ildə keçirilən gənc musiqi-ifaçıların «İncəsənət – zəhmətkeşlərin uşaqları üçündür» adlı Birinci ümumrespublika müsabiqəsi şərait yaratdı (32).

1939-cu il Azərbaycan professional incəsənəti tarixində əhəmiyyətli oldu – görkəmli bəstəkar və ictimai xadim Üzeyir Hacıbəyli konservatoriyaya rəhbərlik etməyə başladı. Həmin dövrdən etibarən burada professional musiqi təhsili üçün əlverişli şərait formalaşdı, respublikada musiqi təhsilinin inkişafı üçün kifayət qədər cəsarətli addımlar atıldı. Məhz Üzeyir Hacıbəylinin rektor

vəzifəsinə gəlişi ilə konservatoriyaya müəllimlik işinə ADK-nın məzunları olan gənc mütəxəssislər cəlb olunmağa başlandı. Məsələn, 1939-cu ildə ixtisas fortepiano sinfi Köykəb Kamil qızı Səfəraliyevaya həvalə olundu. Onun bütün yaradıcılığı Üzeyir Hacıbəylinin bilavasitə təsiri altında təşəkkül tapmışdı.

Azərbaycan musiqi sənətinin görkəmli nümayəndələri içərisində K.Səfəraliyeva ən möhtərəm yerlərdən birini tutur. Respublikada fortepiano təhsilinin inkişafı, milli fortepiano repertuarının yaradılması bir çox hallarda onun adı ilə bağlıdır. Onun böyük şövq və həvəsi sayəsində Azərbaycan bəstəkarlarının çoxlu sayda pyeslər məcmuəsi nəşr olunmuşdur. Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi altında onun yazıb, 1946-cı ildə nəşr etdirdiyi «Azərbaycan ladları əsasında pyeslər» adlı vəsaiti xüsusi metodiki və praktiki maraq kəsb etmişdir. Bu, respublika tarixində ilk orijinal muntəxəbat idi və yeni başlayanlar üçün Azərbaycan xalq musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirirdi. Bu məcmuəni redaktə edən Üzeyir Hacıbəyli ön sözdə aşağıdakıları qeyd etmişdir: «Hazırkı istiqamətdə bu, ilk təşəbbüs olub, fortepianoda çalmağı öyrənmək üçün uşaqların qavramasına daha yaxın olan və eşitmə yolu ilə asanlıqla yadda qalan musiqi materialı üzərində qurularaq, müəllim duyumu nəticəsində əmələ gəlmişdir» (3). Ü.Hacıbəyli, həmçinin burada ladların müxtəlifliyini, xalq metroritmlərinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini, lad qayda-qanunlarını pozmayan ikisəsli polifoniyani da qeyd edir.

K.Səfəraliyevanın konsert-ifaçılıq fəaliyyəti 20-ci illərdə başlamışdır: o, Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərlik etdiyi xorun, eləcə də teatr texnikumu, rus dramatik və opera teatrlarının konsertmeysteri idi. Konsertmeysterlik təcrübəsi pianoçunun ansambl çalğı duyumunu inkişaf etdirərək gücləndirmişdi. Bunun nəticəsində onun 30-40-cı illər konsert fəaliyyəti daha məhsuldar olmuşdur. Kamera musiqi konsertlərində o, əsasən, Ravelin skripka və fortepiano sonatasını, Şumanın kvintetini (S.Şak və L.Rossomaxin – birinci və ikinci skripkalar, R.Reytix – alt, V.Anşeleviç –

violonçel) ifa etmişdir. M.Brenner ilə fortepiano duetində təqdim olunan proqram da geniş idi. Pianoçunun çıxışlarından birinə dair məşhur dirijor, professor N.Anosovun rəyini təqdim etmək istədik: «K.Səfəraliyeva bu konsertin iştirakçılarından biri olmaqla yanaşı (Baxın üçlü konserti nəzərdə tutulur – T.S.), eyni zamanda bütün pianoçular ansamblını konsertə hazırladmışdır. Bu işi o, mükəmməl surətdə yerinə yetirmişdir» (34).

K.Səfəraliyevanın ardınca 1941 və 1942-ci illərdə Üzeyir Hacıbəyli fortepiano kafedrasında pedaqoji fəaliyyətə başqa məzunları da cəlb edir. Bunlar D.M.Muradova və Y.İ.Perevertaylo (təbii ki, M.R.Brenner və G.G.Şaroyevin tələbələri) idi. Onlar müəllimliklə yanaşı, aktiv konsert fəaliyyəti ilə məşğul olurdular. Məsələn, Cəmilə Muradova ADK-dəki pedaqoji fəaliyyətini Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında solist vəzifəsi ilə uzlaşdırırdı.

Həmin illərdə təşəkkül tapan musiqili-ifaçılıq ənənələri rus və Qərbi Avropa mədəniyyətinin təcrübəsinə dayaqlanaraq, fortepiano janrları sahəsində bəstəkar yaradıcılığını stimullaşdırmaya bilməzdi. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığının həyatverici mənbələrindən biri də xalq musiqisinin zəngin folklor irsi, spesifik lad-intonasiya xüsusiyyətləri idi.

30-cu illərin əvvəllərində Azərbaycan musiqi tarixində opera janrı bəstəkarların diqqət mərkəzində ön plana keçir. Amma elə həmin dövrdə fortepiano musiqisi də fəal şəkildə təşəkkül tapır və bu sahədə Azərbaycan bəstəkarlarının nailiyyətlərini mühüm və əhəmiyyətli yaradıcılıq uğuru kimi qeyd etmək lazımdır.

20-30-cu illər Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində ilk milli instrumental əsərlərin yaradılması dövrüdür. O dövr, həmçinin milli və Avropa ənənələrinin sintezinə əsaslanan professional bəstəkarlıq məktəbinin formalaşması dövrüdür.

Öz publisistik çıxışlarında Üzeyir Hacıbəyli klassik musiqi ənənələrinin mənimsənilməsinin zəruriliyini iti şəkildə ortaya qoymuşdur. O yazırdı: «Bizə lazımdır ki, vaxt itirib, enerji və

vasitələr sərf edərək ümummusiqi incəsənətinə yiyələnək? Bəli, lazım və zəruridir, ona görə ki, Avropa musiqisini öyrəndikdə, biz (...), əsrlərlə inkişaf edən və dünyaya (...) dahi sənətkarlar bəxş edən həmin o ümummusiqi incəsənətinə yiyələnirik» (35).

Sonra o yazır ki, «bəstəkar tək ümummusiqi mədəniyyəti sahəsində deyil, həm də xalq musiqisi sahəsində də ciddi biliklərə malik olmalıdır. Yaradıcılıq işinə qədəm qoymamışdan əvvəl o, ...foklora diqqətlə bələd olmalıdır ki, sonradan onu bacarıqla istifadə edə bilsin» (36).

Bu publisistik çıxışlarında Üzeyir Hacıbəylinin öz yaradıcılığının əsasını təşkil edən o həlledici prinsiplər ifadəsini tapmışdır. Məlum olduğu kimi, o, Azərbaycan musiqisini forma və janrlarla, Qərbi Avropa və rus bəstəkarlıq məktəbinin nailiyyətləri ilə zənginləşdirmiş, Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin sintezini həyata keçirmişdir.

Ü.Hacıbəylinin məhz elə həmin illəri əhatə edən yaradıcı və ictimai-publisistik fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan musiqisinin bütün janrlarının təşəkkülünü təmin edən möhkəm zəmin meydana çıxmışdır.

Azərbaycanda fortepiano musiqi janrının əsasını qoymaq kimi tarixi vəzifə Asəf Zeynallının (1909–1932) payına düşmüşdür. Bəstəkarın fortepiano əsərləri içərisində R.Şuman (Gənclər üçün albom) və P.Çaykovski (Uşaq albomu) tərəfindən bünövrəsi qoyulmuş uşaq fortepiano pyeslərindən ibarət silsilə ənənələrini davam etdirən Uşaq süitası əsas yer tutur. Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, A.Zeynallının Uşaq süitası bu səpgidə yazılmış ilk sovet əsərlərindən biridir: S.Prokofyev və A.Xaçaturyanın, D.Kabalevski və G.Sviridovun uşaq albomları hələ sonralar meydana çıxacaq.

Uşaq süitası ilə yanaşı, Azərbaycan fortepiano musiqisinin formalaşmasında A.Zeynallının digər əsərləri də vacib rol oynamışdır – «Çahargah», «Durna», iki fuqa pyeslərində bəstəkar Avropa ənənələri və Azərbaycan milli-xalq musiqisini sintezləş-

dirməyə cəhd göstərmişdir. Hələ Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin əsərlərində bünövrəsi qoyulan klassik və milli-səciyyəvi musiqi ifadə vasitələrinin belə bir sintezi A.Zeynallının fortepiano yaradıcılığının başlıca üslub xüsusiyyətinə çevrilir. Özü də müxtəlif bədii-texniki vəzifələrlə bağlı olaraq, bəstəkar öz əsərlərində folklor materialından istifadə üsullarını hər dəfə dəyişir. Məsələn, Uşaq süitasından «Qoyunlar» pyesində bəstəkar sitat üsulundan istifadə edir, lakin həmin xalq melodiyasını o özünün mi minor fuqasının mövzusu üçün istifadə edərkən, onu əhəmiyyətli dəyişikliklərə məruz qoyur. «Çahargah» pyesi bundan da parlaq bir nümunədir. Bəstəkar burada orijinal melodik quruluş yaradaraq, lad-məqamın başlıca qanunauyğunluqlarına istinad edir. Lakin bəstəkarın cəhd göstərdiyi klassik Avropa ənənələri və muğamın milli cizgilərinin sintezi nəticəsində klassik üçhissəli forma muğam quruluşu ilə novatorcasına birləşir. Bu, muğam şöbələri üçün tipik olmayan ardıcılığın pozulması ilə əldə edilir. Ardıcılığa riayət edilməməsi Manəndi-müxalif şöbəsinin geri qayıtması zamanı özünü göstərir ki, bu da klassik Avropa repriza effektini əmələ gətirərək, onunla eyni bir vaxtda Mənsuriyyə şöbəsinin lad quruluşunun «təsdiqi» baş verir. «Çahargah»ın mayəsi həm bir oktava aşağıda təkrar olunur, həm də həmin şöbənin fiqurlu və dinamik forması təkrarlanır. Başqa sözlə desək, özünün fortepiano musiqisində A.Zeynallı Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin ardınca milli məzmun və Avropa strukturunun üzvi sintez yollarını meydana çıxarır.

1945-ci ildə SSRİ Xalq artisti Üzeyir Hacıbəylinin kompozisiya sinfinin tələbələrinin Azərbaycan ladları əsasında yazdığı iki sonatınası çapdan çıxaraq, Avropa və Şərq musiqi mədəniyyətlərinin sintezinin gerçəkləşdirilməsi yolunda Üzeyir Hacıbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin dəyərli tarixi abidəsinə çevrilir. Burada Azərbaycan muğamları («Segah», «Bayatı-Şiraz», «Çahargah», «Şur») üçün səciyyəvi olan lad-ritmik xüsusiyyətlərin əsasında «Avropa forması»nın qurulması cəhdi irəli sürülür.

Birinci sonatinada birinci hissənin xalq-mahnıvari improvizasiya ruhunda növbələşməsi (Segah, Bayatı-Şiraz) imitasiyalı-polyfonik üsullarla zənginləşdirilir. İşlənməmiş sonata formasında yazılmış ikinci hissədə (sol Çahargah) bir-biri ilə təzad təşkil edən əsas və köməkçi mövzuların ümumi rəqsvari xarakteri lad-registr, lad-tonal və dinamik üsullar vasitəsi ilə əldə olunur.

İkinci sonatina (re Şur) – sonata quruluşunun klassik normalarına daha da yaxınlaşır. Birhissəli kompozisiyanı təşkil edən ikinci sonatinada əsas və köməkçi mövzuların obrazlı səciyyəsi daha təzadlıdır ki, bu da bağlayıcı mövzuda, eləcə də işlənmədə ekspozisiyanın musiqi materialının əsasında hissələrə ayrılma, parçalanma və sekvensiyalı inkişaf kimi ənənəvi üsulların tətbiqinə gətirib çıxarır. Fortepiano sənətinin inkişaf tarixi aspektində hər iki sonatina, şübhəsiz ki, maraq kəsb edir.

Üzeyir Hacıbəylinin dünya musiqi klassikası və müasir musiqinin bədii ənənələrinin milli ənənələrlə sıx vəhdətdə mənimsənilməsinə göstərdiyi cəhd ikinci nəsil bəstəkarlar – Q.Qarayev və F.Əmirov üçün də səciyyəvi olmuşdur. Onların yaradıcılığının artıq erkən dövründə Azərbaycan musiqisinin növbəti inkişafını şərtləndirən iki aparıcı istiqamət müəyyənləşir.

30-cu illərin sonu – 40-cı illərin əvvəllərində milli fortepiano musiqisinin ön sırasına hələ o zamanlar gənc olan istedadlı bəstəkar və pianoçu Q.Qarayev bir şəxsiyyət kimi irəli çıxır.

Onun müəllif interpretasiyasında yeni əsərlər səslənir: «Mə-təm prelüdü» (S.Orconikidzenin vəfatı münasibətilə) və A.Puşkinin ölümünün 100 illiyinə həsr olunmuş «Çar kəndinin heykəli» buna misaldır. Romantik pianizm üslub xüsusiyyətlərinin impressionistlərin və S.Prokofyevin faktura üsulları ilə uzlaşdığı «Çar kəndinin heykəli»ndəki təsviri və ifadəli, psixoloji başlanğıcların üzvi şəkildə birləşməsi, parlaq pianizm bu pyesin şöhrət tapmasını təmin etdi.

Qara Qarayevin dərc olunmamış Üçsəslı fuqası xüsusi maraq kəsb edir (əsin orijinalının sürəti hazırkı tədqiqatın müəllifin-

dədir). Burada polifonik inkişaf muğamın formayaradıcı prinsipləri ilə birləşdirilmişdir. Məsələn, ekspozisiyada səslərin girişi Avropa sxeminin qanunlarına (T-D-T) uyğun gəlmir, başqa interval sırası üzərində qurularaq, muğamın əsas şöbələrinin ardıcılığını sərbəst bir şəkildə həyata keçirir. Bəstəkar səslərin qeyri-ənənəvi tersiyalı və oktavalı ikiləşmələri ilə, eləcə də basdakı harmonik tərtibat vasitəsi ilə fakturanın simasını dəyişir.

1943-cü ildə, Q.Qarayevin Moskva konservatoriyasında D.Şostakoviçin sinfində təhsil aldığı dövrdə lya minor Sonatınası meydana gəlir. Klassiklərin ənənələrinin mənimsənilməsində növbəti addım olan bu əsərdə müəllif Azərbaycan musiqisinin milli-xalq mənbələrini həmin ənənələrlə üzvi şəkildə uzlaşdırır.

Ümumiyyətlə, əsər Şostakoviçin və xüsusilə də yeni fortepiano üslubu yaratmış Prokofyevin təsirindən azad deyil. Sonatınanın əsas xüsusiyyətlərindən biri – tokkatalılıq, stakkatonun və non legatonun geniş tətbiqindən ibarətdir.

Sonatina neoklassik üsluba aid parlaq nümunədir. Əsər aydın quruluşu, ciddi qrafik fakturası, iti harmoniyası, kənar hissələrin poliladlılığı, eləcə də sonatınanın orta hissəsində səciyyəvi linear yazı tərzinin xüsusi olaraq nəzərə çarpdırılan dissonanslılığı ilə fərqlənir.

Silsilənin ikinci, orta hissəsində (Moderato assai) neoklassisizm ilə əlaqə daha çox hiss olunur. Burada Şostakoviç üçün səciyyəvi olan və Qarayevin tez-tez tətbiq etdiyi musiqi obrazlarından birinə çevrilən psixologizm özünü göstərir. Tematik materialın improvizasiyalılığı tədricən mürəkkəbləşən və sıxlaşan faktura ilə müşayiət olunaraq, polifonik vasitələrə – imitasiyalı texnikaya bürünür; bəm registrin səslərini (kontroktava) əhatə edən diapazon üçüncü oktavaya qədər genişlənir. Sonatınanın ikinci hissəsində xalq-milli musiqi folklor ənənələrindən təkan alan kulminasiyadan sonrakı gərginliyin sürətli enişi də, həmçinin sonralar Q.Qarayev musiqisinin səciyyəvi əlamətlərindən birinə çevriləcək. Sonatınanın ikinci hissəsindəki musiqinin milli köklərlə əlaqəsinə,

dəqiq desək, bir növ üst səthdə görünən aşiq və muğam sənəti ilə bağlılığa aşağıdakılar aiddir: oynaq metr dəyişkənliyinə malik improvizasiya xarakterli lirik melodiya və güclü təqtilərdə zərif ornamentika, kvarta harmonik ahəngləri, tematik materialın aparıcı inkişaf üsulu kimi variantlıq və s.

Bu musiqinin şərhini yaradan ifaçı dürüst, məqsədyönlü plan tərtib etməlidir. Sonatınanın ikinci hissəsinin ümumi kulminasiyasını müəyyənləşdirməklə yanaşı, o özü üçün melodiyanın inkişaf mərhələlərini ayırd etməli və onları ayrı-ayrı quruluşlara bölərək, buradakı «intonasiya nöqtələri»ni (İqumnovun ifadəsi) aşkarlamalıdır. Məsələn, birinci mühüm intonasiya nöqtəsi onuncu xanədə yerləşir. O, hissənin birinci ayrıcının kiçik kulminasiyasıdır. Müəllif tərəfindən göstərilən frazirovkanın tədricən güclənən bu «nöqtə»nin aşkar olunmasına kömək edir. Sonrakı və daha yüksək kulminasiya parlaq lad dəyişkənliyi zamanı meydana gəlir (xanə 22). Burada musiqi materialı nəzərə çarpacaq dərəcədə polifonikləşir. Hər iki «yerli» kulminasiyalar bütün hissənin üçüncü – əsas kulminasiyasına doğru aparan təbii addımlardır.

Melodiyanın «ariozo» xarakteri, onun lirik dolğunluğu, ilk növbədə, ahəngdar, lətif, dərin səs tələb edir. Melodiya səmimi surətdə səslənməlidir. B.Asafyevin fikrinə əsasən ahəngdar ifa zamanı «insan səsinə xas olan emosional hərarət və instrumental ifadəlilik axtarışları» zəruridir. K.İqumnovun fikri də olduqca ibrətamizdir: «Kantilenanın ifası zamanı barmaqları klavişə mümkün dərəcədə yaxınlaşdırmaq lazımdır və imkan daxilində «yastı» çalmaq, barmağın ətli hissəsi ilə ifa etmək gərəkdir, yəni barmaqların klaviatura ilə təbii, maksimal dərəcədə tam əlaqəsinə, barmaqların klaviatura ilə təbii şəkildə qovuşmasına cəhd etmək lazımdır... (37)

Xalq-janrvari başlanğıc sonatınanın kənar hissələrində də geniş təqdim olunaraq, xalq musiqisinin milli dilinə bəstəkarın sərbəst yiyələndiyini göstərir. Tərəkmə xalq rəqsinin üstüörtülü şəkildə ifadə edilməsi birinci hissənin əsas mövzusunun tokkata

xarakterinin əsasını təşkil edir. Rondo formasında yazılmış finalın əsas mövzusu da xalq rəqsvari ruhdadır.

Sonatinanın birinci hissəsindəki tokkatalılıq, əlbəttə ki, ifaçıdan çox dəqiq metroritmik mütəşəkkillik tələb edir. Səkkizliklərlə aramsız hərəkət qüvvətli, möhkəm ritmik nəbz duyğusu yaratmalıdır. Pyesin virtuozuluğu ön plana texniki vəzifələr qoyur: ifaçı üçün narahatçılıq yaradan sıçrayış elementi və əllərin çarpaz qoyulması ilə tokkata formalı fakturanın mənimsənilməsi buna misaldır. Burada qeyd etmək lazımdır ki, müəllifin non legato göstərişləri bütöbütün ifa olunmur. Hər bir səsi praktik olaraq aydın surətdə ifadə etməklə, fəal, azca qaldırılmış barmaqlarla çalmaq lazımdır.

Pianoçuluq nöqtəyi-nəzərindən finalda texniki vasitələr daha geniş əhatə olunmuşdur. Burada həm barmaq texnikası (refren), həm akkordlu (birinci və ikinci epizodlar), həm də ikili notlara (koda) təsadüf olunur. Qeyd etmək lazımdır ki, sol əl partiyasındakı stakkatonun ifası zamanı səshəsili simli alətlərdəki pizzicatonu xatırlatmalıdır. Bununla bərabər, elə bir ifaya nail olmaq lazımdır ki, sol əl yüngülvari və möhkəm çalsın və xanənin güclü (birinci) təqtisinə hətta bir qədər dayaq lənsın. Sağ əl partiyasına gəldikdə isə Sonatinanın birinci hissəsində olduğu kimi, burada da müəllifin non legato göstərişlərini iti, səlis şəkildə ifa etmək lazımdır. Çalğı zamanı müəllif tərəfindən sağ əl partiyasına dair göstərilən aksentlərin eyni vaxtda sol ələ keçməməsinə diqqət yetirmək gərəkdir.

Birinci epizodda sağ ələ elə akkordlar həvalə olunub ki, onun üst səsləri rabitəli şəkildə ifa olunmalıdır. Bu isə ifaçı üçün əlavə çətinlik törədir. Applikaturanın bacarıqla seçilməsi ifanı bir qədər asanlaşdırıa bilər.

Sonatina lya minor Qara Qarayevin ən məşhur fortepiano əsərləri sırasına daxildir. Bu pyesin obrazlı cəhətdən zənginliyi, musiqinin məzmunluğu, piano ifadə vasitələri ehtiyatının çoxcəhətliyi – bütöbütün bunlar həm müəllimlərin, həm də konsert ifaçılarının diqqətini Sonatinaya cəlb edir.

40-cı illərdə fortepiano musiqisi bəstəkarların ikinci nəsil nümayəndələrinin yeni adları və yeni janrlarla genişlənir. Bu nəslə mənsub ən parlaq və özünəməxsus bəstəkarlardan biri öz yaradıcılığında Ü.Hacıbəylinin yaradıcı prinsiplərini ardıcıl surətdə həyata keçirən Fikrət Əmirovdur. Forma etibarilə sonata və mövzu və variasiyalar janrında yazılmış ilk Azərbaycan musiqi əsərləri ona məxsusdur. Artıq bu erkən əsərlərində Əmirov üslubunun fərdi cizgiləri – musiqinin açıq emosional, rəngarəng, ürəkdən gələn milli xarakteri parlaq ifadəsini tapır. Bu mənada Romantik sonata xüsusilə maraq doğurur. Əsərdə patetika, poetiklik, irihəcmlilik və faktura növlərinin müxtəlifliyi, kantilenalı və sırf instrumental tematik ifadələrin parlaq ziddiyyəti bir araya yerləşdirilir, fortepianonu orkestr tembr boyalarının imkanları ilə zənginləşdirmək təşəbbüsü özünü göstərir.

Bu nəslin digər nümayəndəsi – Əşrəf Abbasov da sonata bəstələyərək, əsərdə virtuoz üsullardan geniş istifadə edir, folklor materialını konsert üslubunun rəngarəngliyi ilə bitkin şəkllə salır. Silsilənin hissələri arasında milli xalq rəqsləri üçün səciyyəvi metroritmə malik olan skertso xüsusilə fərqlənir.

Prelüd janrı ilə çıxış edən gənc Elmira Nəzirova Zaqafqaziya respublikalarının musiqi dekadasında öz əsərlərini nümayiş etdirir. E.Nəzirovanın ifaçılıq və bəstəkarlıq istedadına qiymət verən R.Qliyer onun musiqi qabiliyyətini xüsusilə vurğulayır: «Ən gənc ifaçılar içərisində gözəl pianoçu Elmira Nəzirova tərifə layiqdir. Konsertdə o özünün bir sıra sadə, lakin melodik cəhətdən ahəngdar prelüdlərini ifa etmişdir» (38).

E.Nəzirovanın prelüdlərində hislərin səmimiyyəti hiss olunur, burada rus musiqisinin təsiri də nəzərə çarpır, əsasən, birinci, beşinci və sonuncu prelüddə Raxmaninovun fortepiano əsərlərinin təsiri açıq-aydın gözə çarpır. Milli xarakter zəif ifadəsini tapmışdır (dördüncü prelüd istisnadır), lakin bir cəhəti nəzərə almaq lazımdır ki, bu prelüdlərin müəllifi o zaman hələ musiqi məktəbinin şagirdi idi. Sonralar E.Nəzirova öz yaradıcılığında forte-

piano musiqisinə əsas yer verir və xalq mahnı işləmələri, etüdlər, variasiyalar, konsertlər və digər əsərlər yazır.

Transkripsiya kimi janrın yaranması pianoçuların konsert repertuarının genişləndirilməsinə şərait yaratmışdır. Ü.Hacıbəylinin «Koroğlu» operasının mövzularına Fantaziyanın müəllifi olan Georgi Burşteyn bu janrda daha fəal çalışmışdır. Bu, bəstəkarın transkripsiya janrında ilk işlərindən biri idi, lakin Burşteyn çox böyük əhəmiyyəti olan bu şah əsərinin fortepiano üçün transkripsiyasını yüksək professional səviyyədə yerinə yetirməyə müvəffəq olaraq, operanın tematizminin səslənməsinə parlaqlıq və virtuosluq əlavə etmişdir.

Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, operanın zəngin tematizmi rus məktəbinin nümayəndəsi olan bir bəstəkarın diqqətini cəlb edir, hansı ki, öz növbəsində əsərə virtuoz konsert forması bəxş edə bilir. Hacıbəyli-Burşteynin Fantaziyası müxtəlif milli üslub xüsusiyyətləri və məktəblərinin özünəməxsus sintezini nümayiş etdirən nümunə kimi sübut etdi ki, artıq 40-cı illərdə Azərbaycan musiqisinə nəinki kənardan təsir barəsində, eyni zamanda Azərbaycan musiqisindən gələn əks təsirlərdən danışmaq mümkündür.

Böyük Vətən müharibəsi dövründə Vladimir Apresov tərəfindən Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ilk klassikinə daha iki əsərinin işləməsi meydana çıxır. Hər iki işləmə o zamanlar aktual olan bir mövzuya həsr olunmuşdur: birinci işləmə «Yaxşı yol» mahnısının əsasında yazılmışdır (sözləri Süleyman Rüstəmindir), cəbhəyə yola düşən Sovet Ordusunun əsgərlərinə yol diləyidir; ikinci işləmənin əsasını isə xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılan «Cəngi» təşkil edir, mahiyyəti etibarilə bu, hərbi musiqi kimi yeni bir janrın ilk nümunəsidir. İşləmələrin müəllifi fortepiano konsert ifaçılığının səciyyəvi üsullarından – oktava ikiləşmələri, passajlar, harmonik dilin mürəkkəbləşməsi və s. istifadə edir. Utilitar funksiya əlavə, yuxarıda adları qeyd olunan müəlliflərin transkripsiyaları müəyyən mənada fortepiano texnikasını milli musiqi folklorunun spesifik cizgilərinə yaxınlaşdırmaq məqsədi daşıyırdı.

Fortepiano musiqisinin inkişafında pedaqoji repertuarın zənginləşdirilməsinin əhəmiyyəti də az deyildi. Belə ki, milli ifaçılıq kadrlarının tərbiyəsi bir çox hallarda, onun tələbələr tərəfindən qavranılması və ifa edilməsinə yönəldilən milli musiqi ədəbiyyatının müxtəlifliyindən asılıdır.

Hacıağa Neymətovun fortepiano üçün altı pyesi Böyük Vətən müharibəsi ərəfində yazılmışdır. Bu istedadlı bəstəkar elə müharibədə də həlak olmuşdu. Uşaqlar üçün bu pyeslər silsiləsi, əslində, A.Zeynallı pyeslərindən sonra milli bəstəkarlıq məktəbində gənc ifaçılara ünvanlanan sayca ikinci nümunə idi. Altı pyesdən hər biri yaddaqalan obraz əmələ gətirir və özünün dəqiq, lakonik forması ilə musiqi materialının asanlıqla qavranılmasına imkan yaradır.

Nəzərdən keçirilən dövrdə yaranan əsərlərdən Qəmbər Hüseynlinin Yeddi uşaq pyesi, Niyazinin fortepiano və orkestr üçün poema, Soltan Hacıbəyovun sonata və prelüd, Məhəmmədovun sonatinasını qeyd etmək lazımdır. Q.Hüseynlinin pyesləri proqramlı süjetinə görə xüsusilə fərqlənir ki, bu da gənc ifaçılara hər bir miniatürün obrazlı səciyyəsinin ifadə edilməsinə köməklik göstərir. Özü də bəstəkar musiqi materialının milli özünəməxsusluğunu mühafizə edərək, ona münasib pianoçuluq üsullarını tətbiq etməyə cəhd göstərir.

Üzeyir Hacıbəyli yerli qüvvələrin iştirakı ilə cürbəcür yollarla konsert həyatının dirçəlməsinə şərait yaradırdı. Yerli qüvvələr get-gedə konsert estradasında daha vacib yer tutmağa başlayır. Açıq konservatoriya gecələri böyük maraq kəsb edirdi. Burada müəllimlərlə yanaşı, gənc pianoçular – ADK-nın məzunları da iştirak edirdilər. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin inkişafı üçün yerinə yetirilən bütün bu intensiv əməyin nəticələri 1944-cü ilin dekabrında Zaqafqaziya respublikalarının dekadasında təqdim olunur. Səciyyəvidir ki, əgər 1938-ci ildə Azərbaycan incəsənətinin Moskva dekadasında milli fortepiano musiqisinə aid heç bir nümunə təqdim olunmamışdırsa, bu zaman Zaqafqaziya dekada-

sı bəstəkar yaradıcılığı və fortepiano ifaçılığının şəksiz inkişafını nümayiş etdirdi. Azərbaycan musiqi incəsənətinin bu sahəsində əldə olunan nailiyyətləri qeyd edən Üzeyir Hacıbəyli «Böyük Vətən Müharibəsi illərində Sovet Azərbaycanının musiqisi» adlı məqalələr toplusunun ön sözündə yazırdı: «Dekadada ifa olunan fortepiano əsərləri arasında gənc bəstəkarlar Elmira Nəzirova və Lidiya Adamenkonun (ADK nəzdində ixtisas musiqi məktəbinin doqquzuncu sinif şagirdi – **T.S.**) «Prelüdlər»ini qeyd etmək lazımdır. Müəlliflər öz əsərlərini ifa edərək, (...) texniki çətinliklərin öhdəsindən uğurla gəldilər. Həmçinin gənc pianoçular (ADK-nın tələbələrinin – **T.S.**) F.Quliyeva (Q.Qarayevin fortepiano sonatınasını ifa etmişdir) və A.Zülfüqarovanın (Ü.Hacıbəylinin «Yaxşı yol» və «Cəngi» əsərlərini V.Apresovun fortepiano üçün transkripsiyası əsasında ifa etmişdir) ifaçılıq ustalığını da qeyd etmək lazımdır» (39).

Lakin müharibə dövründə milli kadrların təşəkkülünü təsdiq edən təkçə yuxarıda adı qeyd olunan dekada deyildi. «Hələ Böyük Vətən Müharibəsinin sona çatmasından əvvəl musiqi-ifaçıların Ümumittifaq müsabiqəsi ilə əlaqədar ADK-də musiqi kadrlarının baxışı keçirildi. Bu baxış ən istedadlı ifaçıları üzə çıxarmağa kömək etdi» (...). Forteplano kafedrası 13 namizəd irəli sürdü (onların içərisində R.Atakişiyev, F.Quliyeva, A.Zülfüqarova və digərləri var idi – **T.S.**)... İrəli sürülən namizədlərin çoxu ADK-nın bundan əvvəlki illərinin intensiv fəaliyyətini sübut etmişdir» (40). Bu müsabiqə gənc pianoçuların yaradıcı kamilliyindən ötrü ilk sınaq oldu. Ümumittifaq müsabiqənin son dərəcə çətinliyini sübut edən fakt ondan ibarət idi ki, bu müsabiqədə S.Rixter və V.Merjanov kimi görkəmli musiqiçilər iştirak etmiş və ilk iki mükafatın qalibi olmuşdular.

Ümumittifaq müsabiqədə münsiflər heyətindəki iştirakından sonra Moskvadan qayıdan Üzeyir Hacıbəyli, Azərbaycan Konservatoriyasının fəaliyyətinin təkmilləşdirilməsi ilə əlaqədar tədbirlər sırasına Azərbaycan SSR Nazirlər Soveti tərəfindən təsdiq

olunmaq üçün aşağıdakı təklifi irəli sürür: «...1946-cı ildən etibarən, Moskva və Leningrad konservatoriyalarına və konservatoriya nəzdindəki aspiranturaya sisteməlik olaraq ən istedadlı musiqiçilər göndərilsin» (41).

Müharibədən sonrakı ilk illər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında instrumental konsert janrına, o cümlədən fortepiano konsertinə maraq artır, belə ki, həmin janr o dövrün əhvali-ruhiyyəsinə tam uyğun gəlirdi. Janrın genetik təməlində müsbət, işıqlı bayram ab-havası hökm sürür, solistin virtuozluğu və parlaqlığı orkestr səslənməsinin çoxcəhətli tembr imkanları ilə qarşılaşdırılır. Konsert janrının sadəlikdən xüsusiyyətlərinin xalq-milli janrı olan deyişmə ilə oxşarlığı – çalğıçı-aşıqların yarışmasına bənzərliyi az əhəmiyyət daşıyır. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına konsert janrının ayrılmaz surətdə daxil olması bununla izah edilir.

Azərbaycan fortepiano konsertinin inkişafında F.Əmirov başlıca rol oynayaraq, 1946-cı ildə skripka və fortepiano üçün bir hissədən ibarət İkili konsert yaratmışdır. 1947-ci ildə A.Babayevlə birlikdə F.Əmirov musiqi sənəti tarixində ilk dəfə olaraq fortepiano və xalq çalğı alətləri orkestri üçün konsert yaratmışdır. Məlum olduğu kimi, Avropa mənşəli alət olan fortepianonu Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin səslənməsi ilə ilk dəfə Üzeyir Hacıbəyli birləşdirmişdir. Onun yaratdığı orkestrə tar, kamança, balaban və digər səciyyəvi milli alətlərlə yanaşı, fortepiano da daxil idi. Təqdirəlayiqdir ki, Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılan iki Fantaziyanın fortepiano partiyası əhəmiyyətli rola malikdir və bu əsərlər xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibindəki fortepianonun solo alət olaraq göstərilməsini növbəti vacib mərhələyə doğru qanunauyğun şəkildə gətirib çıxarır. 1948-ci ildə Bəstəkarlar İttifaqının Üçüncü plenumunda bu konsertin ifasından sonra (dirijor Səid Rüstəmov, solist Emiliya Qranberq) əsər yeni bir nailiyyət kimi qiymətləndirilmişdi. «Sovetskaya muzika» jurnalında aşağıdakılar qeyd olunmuşdu: «Bu

konserthin yaranması son dərəcə progressiv, sevindirici hadisədir, müxtəlif xalq çalğı alətləri orkestrləri, o cümlədən rus orkestri üçün nümunə ola biləcək qədər tərifəlayıqdır» (42).

Əsəri ümumilikdə qiymətləndirərək qeyd etmək lazımdır ki, ilk Azərbaycan fortepiano konserti olan bu əsər Azərbaycan fortepiano musiqisinin inkişafında vacib mərhələ kimi əlamətdardır. Təbii ki, konsertdə rus romantik piano xüsusiyyətləri Azərbaycan xalq musiqisinə xas əlamətlərlə birləşir. O cümlədən əsərin əvvəlindəki təntənəli, dolğun «zəng» səslərində rus konsert yaradıcılığının təsiri (Çaykovski, Raxmaninov) romantik fortepiano musiqisinin ikilənmiş oktavalı-akkordlu komplekslərində özünü büruzə verir.

Bununla bərabər, konsertdə bənzəri olmayan, özünəxas cəhətlər də çoxdur. Fortepianonun tembr tərtibinin yeniliyində kolorit cəhətdən ondan uzaq olan xalq çalğı alətlərinin səslənmə xarakterində bəstəkar yeni ifadə üsullarını tapmağa müyəssər olur (məsələn, «aşiq» kvarta-kvinta melodik fiqurasiyaları və harmonik kompleksləri), xalq musiqisinə xas boyalara yaxınlıq vasitəsilə fortepiano Azərbaycan xalq çalğı alətləri ilə üzvi surətdə birləşir. Birinci hissənin giriş və əsas mövzusu və final mövzusu aşiq musiqisinin intonasiya və xarakteri üzərində qurulmuşdur. Birinci hissənin köməkçi mövzusu və bütün ikinci hissənin (Andante) lirik obrazları muğam improvizasiyası ilə bağlıdır. Birinci hissənin əsas mövzusunda koloritli-parlaq variasiyalılıq da öz mahiyyəti etibarilə xalq-milli ruhdadır. Konsertdə variasiyalılıq təkcə inkişaf üsulu kimi deyil, eyni zamanda forma kimi də məna daşıyır. Konsertin ikinci hissəsinin «mövzu və variasiyalar» formasında qurulması rus konsert ənənələri ilə əlaqəni bir daha sübut edir, məsələn, Skryabin və Prokofyevin Fortepiano konsertlərinin ikinci hissələrindəki kimi, burada da variasiya forması öz ifadəsini tapmışdır. İkinci hissənin musiqi dramaturgiyası səs palitrasının sonorlu-koloristik ifadəsinin tədricən genişləndirilməsinə əsaslanır. Konsertin metroritmik konstruksiyası maraq doğurur

– rəqsvari ritmlər konsertin birinci hissəsində üstünlük təşkil edərək, ostinato xarakteri əldə edir, finalda isə aşırıq və rəqsvari mövzuların növbələşməsi və birləşdirilməsi özünü göstərir. Polimetrik və poliritmik «üst-üstə səs yığınları» aşırıq yarışmaları-deyişmələrinin bayram əhvali-ruhiyyəsi effektini yaradır. Bununla yanaşı, rəqsvari ritmlərin ostinatosu fortepiano solosunu zərb aləti kimi reallaşdırmağa xidmət edir. F.Əmirov üçün səciyyəvi olan zərb alətlərinə meyillilik alətlərin bəhsə girməsi ideyasının və zərbi-səs effektinin həyata keçirilməsində həlledici rol oynamışdır.

Ə.Abbasovun fortepiano və simfonik orkestr üçün yazdığı konsert F.Əmirov və A.Babayevin konserti ilə bir çox ümumi cəhətlərə malikdir. Bu, ən əvvəl açıq şəkildə ifadə olunmuş janr xarakterində, ikinci hissələrdəki variasiya formasında, Çaykovski və Raxmaninov yaradıcılığında intişar tapan ənənəvi rus fortepiano musiqisinin konsert üslubu ilə milli xüsusiyyətlərin birləşməsində özünü göstərir. Yuxarıda göstərilən konsertdən fərqli olaraq, Abbasovun əsəri ikihissəlidir və fortepiano ilə simfonik orkestr üçün yazılmışdır (sonralar, 70-ci illərdə müəllif daha bir hissəni – üçüncü hissəni də yazır, əsərin 1977-ci il nəşrində həmin hissəni nəzərdən keçirmək olar). Hər iki hissə boyu müəllif fortepiano konsertinin ifadə şərhinin ənənəvi vasitələrini – hər növ pasajlar, interval və akkordlu martellato və s. geniş tətbiq edir.

Fortepianonun tembr imkanlarının tətbiqini təkmilləşdirməkdə davam edən F.Əmirov, 1948-ci ildə iki prelüdünü bəstələyir. Prelüdlər bu mənada olduqca səciyyəvidirlər. Folklor instrumental ifaçılığını orijinal şəkildə şərh edən bəstəkar, xalq musiqi alətlərinin intonasiyasında ənənəvi şəkildə tətbiq olunan sekunda birləşmələri ilə forşlaqları ustalıqla əlaqələndirir. Hər iki prelüdü obrazlı ifadəliliyi – birinci prelüddə dərin inikas, ikincidə isə – valsın emosional-gümrah ab-havası Əmirova xas gözəl, ifadəli harmoniya və faktura ifadəsinin incəliyində bilavasitə əksini tapır. Fakturanın ornamentli toxunuşu, lad-harmonik dilin lətif gözəlliyi prelüdlərin musiqisinin dərin və təsirli ifadəliliyi ilə bir

araya gətirilir: birinci prelüddəki dərin psixologizm ikincidə parlaq əksini tapmış vals janrvariliyi ilə uyğunlaşdırılır.

Nəzərdən keçirilən dövrə, həmçinin Tofiq Quliyevin İki prelüd və variasiyası aiddir. Bu əsərlər parlaq konsert xarakteri və tematik materialın relyefliyi ilə seçilir. Əmirov prelüdləri kimi, T.Quliyevin hər iki prelüdü obrazlı-emosional aləmin təzadlıq prinsipi üzərində qurulub. Birinci prelüd geniş «nəfəsli» olub, parlaq ifadəsini tapmış dinamik görünüşlü inkişafa malikdir. Lirik mövzunun yüksək-ekspressiv melodik inkişafı Raxmaninov prelüdlərindəki oxşar dramaturji üsullarla assosiasiya doğurur. Eyni zamanda bütün tematizm Azərbaycan musiqi folklorunun lad-intonasiya strukturu üzərində qurulmuşdur. Romantik – dalgın əhvali-ruhiyyəli ikinci prelüd isə Şopen prelüdləri ilə bəzi oxşar cəhətlərə malikdir. Onun orta hissəsi həzin-sakit xarakterə malik təzadlı material ilə çərçivəyə alınır.

Prelüdlər kimi, variasiyalar da parlaq ifadəsini tapmış konsert xarakterinə malikdir. Bununla yanaşı, variasiya bir janr kimi, tematik materialın başqa şəkllə düşməsinə tələb edir və bu səbəbdən, sadə, lətif mövzu gah zarafatyana-cazibəli, gah motorlu-tokkatalı, gah da təntənəli-əzəmətli hala düşərək, əsəri janrların, obrazların və əhvali-ruhiyyələrin «karnavalı»na çevirir. Əsərin bir çox xüsusiyyətləri, əsasən də, ifadə olunma üsulları və inkişafı P.İ.Çaykovskinin fa major variasiyalarını xatırladır (op.19 №6). Bəstəkar təbii və üzvi surətdə onları tematizmin lad təşkili və intonasiya quruluşunun milli-səciyyəvi quruluşu ilə birləşdirir.

Ümumiyyətlə, müharibədən sonrakı dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığını milli fortepiano musiqisinin təşəkkülü və inkişafında dəyərli töhfə hesab etmək olar. Əvvəllər mənimsənilən janrlarla yanaşı, ilk sonata və konsertlərin meydana çıxması pianoçuların repertuarını əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirir. Obrazlar aləminin genişləndirilməsi, bədii ideyanın və onun ifadə olunmasının əhatəliliyi, fortepiano texnikasının müxtəlif üsullarının istifadəsinin təkmilləşdirilməsi bu dövrə aid

əsərlərdə pianoçuların ifaçılıq fəaliyyətinin aktivləşməsinə imkan yaratmışdır. Qeyd edək ki, fortepiano əsərlərinin müəllifləri içərisində bəziləri professional pianoçular olmuşlar – E.Nəzirova, T.Quliyev buna misaldır.

Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərlərinin populyarlaşmasında Q.Qarayevin fortepiano və orkestr üçün «Sevinc poeması»nda solo partiyasının, Ə.Abbasovun fortepiano konsertinin, eləcə də S.Ələsgərovun İkili konsertində fortepiano partiyasının ilk ifaçısı M.Brennerin böyük rolu olmuşdur. Forteplano duetlərinin konsert çıxışları (K.Səfərəliyeva-M.Brenner, A.Baron-M.Brenner, Y.Perevertaylo-İ.Plyam) da, həmçinin uğur qazanmışdır, özü də onların proqramlarında rus və Qərbi Avropa klassikası ilə yanaşı, müxtəlif səpgili işləmə və çevirmələr də həmişə mövcud idi.

Beləliklə, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda fortepiano sənətinin inkişafı üçün əlverişli və münasib şərait yaranmışdır. Azərbaycan ziyalıları ümumavropa musiqi sənətinin normalarına qarşı həssaslıq nümayiş etdirirdilər və fortepiano musiqisi mədəni və ziyalı ailələrdə, eləcə də həvəskar-musiqiçilərin konsert fəaliyyətində özünə geniş yer alaraq, növbəti inkişaf üçün şərait yaradırdı. Qeyd edək ki, həvəskar-pianoçuların ilk konsert çıxışları Azərbaycan xalq ifaçılığında təşəkkül tapan ənənələrə (istər vokal, istərsə də instrumental) əsaslanırdı.

Professional musiqi fəaliyyəti məişətdə musiqi çalmaqla vaxt keçirməyi aradan götürürdü. Ev şəraitində musiqi ilə məşğul olmağın inkişaf etməsi və bəzi musiqisevərlərin onun hədudlarından kənara çıxmaq həvəsi, öz ifaçılıq sənətini geniş dinləyici auditoriyasına təqdim etmək istəyi fortepiano pedaqogikasının yaranıb təşəkkül tapmasına gətirib çıxarırdı.

Azərbaycan fortepiano musiqisi XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində ümumavropa fortepiano sənətinin inkişaf prosesinin tərkib hissəsi olan rus fortepiano ifaçılığı ilə sıx təmasda idi. Forteplano təhsili və konsert ifaçılığının inkişafında Moskva konservatoriyasının məzunu, Azərbaycanda ilk musiqi təhsil müəssisəsinin

yaradıcısı – A.N.Yermolayeva əsas yer tuturdu. Yermolayeva və onun silahdaşlarının musiqili-maarifçilik səyləri, əsasən, fortepiano ilə bağlı olduğuna görə ümumavropa musiqi mədəniyyətinin mənimsənilməsinə, musiqi biliklərinin genişlənməsinə, yerli musiqi-ifaçılıq qüvvələrinin üzə çıxarılmasına və onların musiqi ilə məşğul olmalarına imkan yaradırdı. Onların fortepiano-pedaqoji və ifaçılıq səylərinin nəticəsində Azərbaycanın musiqi məişətinə dünya musiqi incəsənətinin ən dəyərli nümunələri daxil oldu.

Məişətdə fortepiano musiqisi ilə məşğul olmaq prosesi dövrü mətbuatda – qəzet və jurnallarda, müasirlərin xatirələrində öz əksini tapırdı. Yüzlərlə insanın fortepianoda çalmağa oyanan marağı Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin inkişafında vacib rol oynayaraq, musiqi sənətinin sonrakı mərhələdə peşəkarlaşmasına təkan verdi. Bütün bunlar müxtəlif xüsusi məktəblərdə dərs deyən fortepiano müəllimlərinin aktiv fəaliyyətinin nəticəsində baş verirdi. Musiqi sənətini təbliğ edən və kütləvi musiqi maarifçiliyinin mənbəyi olan həvəskar dərnəklərin təşkili ona gətirib çıxarırdı ki, fortepiano tez bir zamanda musiqiyə qiymət verənlər arasında ən populyar alətə çevrilir. Eyni zamanda həvəskar musiqiçilər cəmiyyətdə musiqiyə artan marağa olan tələbatı artıq təmin edə bilmirdilər. Bu prosesə rəhbərliyi öz öhdəsinə professional musiqiçilər götürürdülər. Onların fəaliyyəti müxtəlif təlim formalarının məcmusundan ibarət idi: ev şəraitində, özəl musiqi məktəbləri və Rus Musiqi Cəmiyyətinin yerli məntəqəsindəki musiqi siniflərində dərs vermək və s.

Fortepiano mədəniyyətinin dinamikasına, musiqi ictimaiyyətinin estetik zövqünə bir faktor da təsir etmişdi. Bu, XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində qastrolçu-musiqiçilərin qızgın axını idi. Yerli musiqiçilər isə o dövrün konsert estradasında son dərəcə cüzi yer tuturdu.

Professional musiqi təhsil müəssisələrinin, o cümlədən, Azərbaycan Konservatoriyasının yaradılması musiqi sənətinin növbəti inkişafında mühüm əhəmiyyətə malik idi. 20-ci illərin əvvəllərində

Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən möhkəm surətdə əsas qoyulan ardıcıl musiqi təhsil sistemi: uşaq musiqi məktəbi – texnikum – ali məktəb, musiqiçi hazırlığını gözəcarpacaq dərəcədə genişləndirdi və onların professional ustalığını yüksəltdi. Musiqi təhsil müəssisələrində (konservatoriya, musiqi texnikumu və s.) pianoçuluq baxımından səriştəli pedaqoji kollektivlər formalaşır. Peterburq, Moskva və digər konservatoriyaların məzunları müəllimlik edirdilər.

İlkin mərhələdə (20–30-cu illər) Azərbaycan fortepiano sənətinin inkişafı və milli kadrların tərbiyəsinə dəvət olunmuş mütəxəssislər: N.D.Nikolayev, M.L.Presman, İ.S.Aysberq layiqli töhfə vermişlər. Professional fortepiano mədəniyyətinin təşəkkülü və növbəti inkişafında ən böyük xidmətləri Peterburq konservatoriyasının məzunları olan G.G.Şaroyev, M.R.Brenner, eləcə də V.M.Kozlov (konsertmeyster sinfi), L.N.Yeqorova və R.İ.Siroviç (forteplano metodikası və pedaqoji təcrübə) göstərmişlər. Bu pianoçu-pedaqoqlar öz işlərinin mahir ustası idilər. Azərbaycanda fortepiano pedaqogikasının əməli əsaslarını qoyaraq, fortepiano ifaçılıq ənənələrini yaratmaqla, onlar yüzlərlə musiqiçi tərbiyə etmişlər. Respublika sakinlərinin musiqi mədəniyyətinin yüksəlməsində, bədii zövqlərin inkişafında onların böyük rolu olmuşdur.

30–40-cı illərin sərhədlərində milli professionalların birinci nəslı yetişdi. Onların arasında K.Səfərəliyeva və D.M.Muradova ali məktəb təhsili alaraq, Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin qurulmasına fəal surətdə qoşulurlar. Mədəni prosesin aktivləşdirilməsi 40-cı illərin ortalarında Tiflisdə keçirilən Zaqafqaziya dekadasında və Moskvada keçirilən Ümumittifaq müsabiqədə özlərini uğurla tanıdan istedadlı gənc pianoçuların (R.Ataşiyev, A.Zülfüqarova, E.Nəzirova, F.Quliyeva və b.) üzə çıxmasına imkan yaratdı.

Azərbaycan pianoçuluq mədəniyyətinin ümumi inkişafı milli fortepiano musiqisinin meydana gəlməsinə təkan verdi. Yerli ifaçıların fəaliyyəti və konsert səhnəsindən fortepiano əsərlərinin

populyarlaşdırılması, fortepiano-ifaçılıq mədəniyyətinin ümumi səviyyəsinin yüksəldilməsi, milli müəlliflərin əsərləri ilə tədris repertuarının genişləndirilməsinə olan tələbatın artması buna şərait yaradırdı.

XX əsrin I yarısında Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığı Azərbaycan folkloru, fortepiano ifaçılığı və pedaqogika ilə ayrılmaz surətdə bağlıdır.

Azərbaycan fortepiano musiqisinin inkişafında ilkin mərhələnin əsas mənbəyi folklor olmuşdur. Əl ilə yazılmış və çap olunmuş məcmuələrdə bir sıra Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün köçürmələri vardır. Bu işləmələrin üsul və metodlarının müəyyən tarixi məhdudluğuna baxmayaraq, Azərbaycan mahnılarının fortepianoda orijinal ifasının bir çox səciyyəvi xüsusiyyətlərini, xalq çalğı üslubunu canlandırmaq mümkün olmuşdur. Bu mənada milli musiqi folkloru əsasında Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev tərəfindən yaradılan fortepiano işləmələri XX əsrin birinci yarısında milli folklorşünaslığın dəyərli abidəsi olmuşdur.

Xalq mahnı və rəqslərinin fortepiano işləmələri ilə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano üçün orijinal əsərləri də meydana gəlir. Milli musiqi mədəniyyətinin tərkib hissəsi kimi Azərbaycan fortepiano musiqisinin təşəkkülü və inkişafı üçün həqiqi şərtlər yaranır. Öz fortepiano yaradıcılığı ilə müasirlərinin və hazırkı dövrün insanların rəğbətini qazanmış və bu günə qədər bədii dəyərini qoruyub saxlamış ilk bəstəkarlardan biri Asəf Zeynallı idi. Onun əsərləri (Uşaq süitəsi, fuqalar və s.) insanın daxili aləminin ifadəsi olub, lirik səmimiyyəti, fortepiano fakturasına həssaslıqla yiyələnmək kimi xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Zeynallı tədris-pedaqoji repertuarın yaradılması sahəsində də ilk olmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin digər yaxın ardıcılları olan Q.Qarayev və F.Əmirovun yaradıcılığı da Azərbaycan fortepiano musiqisinin inkişafında yeni, mühüm mərhələ olmuşdur. Bu bəstəkarların

fortepiano musiqisi (Qarayevin «Çar kəndinin heykəli» və lya minor sonatınası, Əmirovun variasiyaları, İki prelüdü) Azərbaycan instrumental musiqisinin gələcək inkişaf mərhələlərini, onun intonasiya və janr spesifikasiyasını xeyli dərəcədə müəyyənləşdirmişdir.

Təbii ki, ilkin mərhələdə kiçik formalı fortepiano əsərləri aparıcı mövqeyə malik idi. Bəstəkarların daha mürəkkəb, silsilə formalarına az təsadüf edilən və o qədər də baş tutmayan əsərləri sırasına S.Hacıbəyovun sonatası, Q.Qarayevin konsertinin birinci hissəsini aid etmək olar. Bu əsərlərdə iri formaların tələb etdiyi bəzi cəhətlər yoxdur, həm tematik təzadlar azdır, həm də işlənmə lazımlıca göstərilməmişdir. Yalnız 40-cı illərin ortalarında, yəni nəzərdən keçirilən mərhələnin sonunda irihəcmli formaya aid əhəmiyyətli əsərlər meydana gəlir – bunlar F.Əmirov və Ə.Abbasovun qələminə məxsus olan iki sonata və iki konsertdir.

Ümumiləşdirərək deyə bilərik ki, respublikada professional fortepiano musiqisinin təşəkkülü dövründə professional fortepiano musiqisinin janr və formalarına yiyələnmək (fortepiano mini-atürü, sonata, konsert), fortepiano yaradıcılığında Azərbaycan xalq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini ifadə etmək, xalq mahnı intonasiyalarını üzvi surətdə həyata keçirən milli musiqi dili yaratmaq Azərbaycan bəstəkarları üçün vacib məsələlər idi; fortepiano mütəlif üsul və vasitələrinin mənimsənilməsi də baş verirdi.

Fortepiano yaradıcılığında üslub cəhətdən sovet musiqisinin nəzərdən keçirilən dövrdə məruz qaldığı musiqi təfəkkürünün təkamülü öz ifadəsini tapmışdı. Azərbaycan fortepiano musiqisinin ilkin mərhələsini təşkil edən Q.Qarayev, F.Əmirov, E.Nəzirovanın əsərlərində ifadə vasitələr seçimi, pianoçuluq üsulları hələ rus romantik fortepiano sənətinin təsiri altında idi.

Folklorla münasibətdə, harmonizasiyanın həlli yollarında bəstəkarların axtarışları mütəlif istiqamətdə aparılırdı. Lakin bəstəkarların yaradıcılıq fərdiliyinin mütəlifliyinə baxmayaraq,

folklora münasibətdə və onun işlənmə üsullarında bir sıra ümumi cəhətlər mövcud idi – major-minor sisteminə dayaqqlanaraq, Azərbaycan ladlarının funksional formullarından, eləcə də bir çox spesifik gedışlərin istifadə olunması buna misaldır. Folklor ilə iş zamanı Azərbaycan bəstəkarlarının topladığı təcrübə artıq 40-cı illərin ortalarında Azərbaycan xalq-musiqi materialı əsasında meydana gələn irihəcmli fortepiano əsərlərinin yaranması üçün həlledici olmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, musiqinin milli-üslub əsaslarının ifadəsi dünya, ilk növbədə, rus klassik ənənələrinin mənimsənilməsi bazasında gedirdi və ilk çağlarda hökmən milli mahnı-rəqsvari yaradıcılığından istifadə olunurdu.

Bu dövrün fortepiano əsərlərində iki əsas istiqamət özünü göstərir. Bunlardan birincisi milli melosla birbaşa bağlı olan əsərlərdir (A.Zeynallının Uşaq süitası, F.Əmirovun pyesləri və konserti, müxtəlif müəlliflərin bir sıra transkripsiyaları). Məhz belə bir halda fortepiano musiqisinin spesifik milli-üslub xüsusiyyətləri daha aydın görünür. İkinci istiqamətə isə Avropa musiqi ənənələri məcrasında yazılaraq, folklordan bir vasitə kimi istifadə olunan əsərlər aiddir (A.Zeynallının fuqaları, Q.Qarayevin «Çar kəndinin heykəli», Iya minor Sonatınası, E.Nəzirova və T.Quliyevin prelüdləri).

XX əsrin birinci yarısında Azərbaycan fortepiano sənətinin bütün aspektlərdə təşəkkülü – bütün Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin başçısı Üzeyir Hacıbəylinin bilavasitə yaradıcı təsiri altında baş verirdi. Azərbaycan musiqi təhsilinin inkişafında Üzeyir Hacıbəylinin rolu son dərəcə mühümdür. Onun maarifçilik baxışları, ictimai-təşkilati fəaliyyəti müasir fortepiano təhsil sisteminin yaradılmasının əsasını təşkil etmişdir. Onun kadr siyasətinin əsasını bir tərəfdən – rus fortepiano məktəbinin yüksəkixtisaslı mütəxəssislərinin pedaqoji fəaliyyətə dəvət olunması yolu ilə musiqi-ifaçılarının təhsilinin stimullaşdırılması, digər tərəfdən isə – yeni pöhrələnən gənc istedadların Moskvaya təhsil almaq üçün göndərilməsi təşkil etmişdir. Milli pianoçuluq reper-

tuarının yoxluğu şəraitində onun yaradılmasına göstərdiyi qayğı nəticəsində bəstəkar və pianoçuların müştərək cəhdləri ilə Azərbaycan xalq-musiqi nümunələri əsasında transkripsiyalar – işləmələr meydana gəlmişdir. Xüsusilə onun Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin üzvi sintezinə nail olduğu opera və instrumental əsərləri ilk fortepiano transkripsiyalarının əsasını təşkil etdi. Üzeyir Hacıbəyli həmçinin yaxın silahdaşları – A.Zeynallı, Q.Qarayev, F.Əmirovun yaradıcılığında fortepiano musiqisinin inkişaf perspektivlərinin əsasını qoymuşdur.

Azərbaycan fortepiano sənətinin həmin mərhələyə aid ümumi təşəkkül nəticələrini ümumiləşdirərək qeyd etmək lazımdır ki, musiqi mədəniyyətinin bütün sahələrində yaradıcı qüvvələrin çox sürətlə inkişafı özünü həm bəstəkarlıq, həm ifaçılıq, həm də pedaqoji sahədə göstərmişdir. Bu proseslərin gözdən keçirilən mərhələ ərzində fəal şəkildə qarşılıqlı əlaqəsi və qarşılıqlı stimullaşdırılması fortepiano sənətinin bütün əsr boyunca növbəti inkişafını və çiçəklənməsini təmin etdi.

II FƏSİL

AZƏRBAYCANIN PROFESSIONAL FORTEPIANO SƏNƏTİ (1950–1970). APARICI PİANOÇU-PEDAQOQLAR VƏ ONLARIN METODİK PRİNSİPLƏRİ

2.1. PİANOÇULUQ SƏNƏTİNİN FƏAL ŞƏKİLDƏ FORMALAŞMASI

Müasir Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin və onun tərkib hissələri olan pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığının intensiv inkişafının ilk əlamətləri 50-ci illərin əvvəllərinə aiddir. Azərbaycan musiqi tarixində müharibədən sonrakı illər yeni nailiyyətlərlə maraqlı kəsb edir. Hər yeni bir mövsüm opera teatrı və filarmoniyanın səhnəsində maraqlı tamaşalar və proqramlarla yadda qalır. Musiqisevərlər ən görkəmli ifaçılarla, o cümlədən məşhur pianoçular – S.Rixter, E.Gilels, L.Oborin, V.Merjanov, M.Qrinberq və digərləri ilə mütəmadi olaraq qarşılaşırdılar. Bu dövr musiqi təhsili sahəsində irəliləyişlərlə səciyyələnir: fortepianoda ifa etmək bacarığı kütləvi xarakter alır, musiqi məktəblər şəbəkəsi əhəmiyyətli dərəcədə genişlənir, tədrisin keyfiyyət səviyyəsi yüksəlir.

Bu mərhələ ərzində Azərbaycan konservatoriyası da gözə çarpan nailiyyətlər əldə edir. 50-ci illərin əvvəllərində fortepiano kafedrasının pedaqoji tərkibi yüksəkixtisaslı mütəxəssislərlə artır, onlardan bir çoxu Moskva konservatoriyasında əla məktəb keçmişdi. Onların arasında – aspirantlar N.Usubova, F.Quliyeva, A.Zülfüqarova (professor A.B.Qoldenveyzerin sinfi), R.Atakişiyev (professor Y.V.Fliyerin sinfi), eləcə də Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının məzunu E.Nəzirova və E.Əliyeva qeyd olunmalıdır.

Musiqi-ifaçıların ərsəyə gəlməsində professor K.Səfəraliyevanın rəhbərlik etdiyi konservatoriya nəzdindəki onillik məktəb aparıcı orta təhsil müəssisəsi idi. Burada konservatoriyanın həm qocaman, ustad professorlarından G.Şaroyev və M.Brenner, həm də respublikada məşhur olan müəllim-metodistlər L.Yeqorova və R.Siroviç dərs deyirdilər.

Respublikanın musiqi təhsilinin bütün aspektlərinin qurulmasında dahi Üzeyir Hacıbəylinin əsas xəttini 50-ci və 60-cı illər ərzində Q.Qarayev (1949–1953-cü illər ərzində), Əşrəf Abbasov (1957-ci ilə qədər) və Cövdət Hacıyev (1957–1969-cu illər ərzində) ADK-nin rektoru olaraq davam etdirmişlər.

İfaçılıq sənətində müəyyən nailiyyətlərin əldə olunmasını sübut edən məqamlardan biri 1950-ci ilin fevral-mart aylarında Qara Qarayevin sədrliyi ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında keçirilən ali məktəbdaxili rus bəstəkarlarının instrumental konsertlərinin ən yaxşı ifasına həsr olunmuş müsabiqə oldu. Bu müsabiqədə mükafatlandırılmış pianoçular içərisində Çingiz Sadıxov, Nelli Yegizarova və Zivər Əliyeva (təbii ki, G.Şaroyev, M.Brenner və K.Səfəraliyevanın sinfi) var idi.

Bu illər gənc ifaçıların Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı ilə əlaqəsi qurulmağa başlayır. Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərləri ilə konsertlərdə çıxış etdiklərinə, bu əsərlərin «dəyirmi masa» ətrafında müzakirəsinə görə bir çox müəlliflərin fortepiano yaradıcılığı ilə ifaçılar arasındakı əlaqə genişlənərək dərinləşir. Bu əlaqələrin nəticəsində gənc ifaçılar, həmçinin müasir yaradıcılığa yaxınlaşmaq imkanı əldə edirlər. Bu cür qarşılıqlı əlaqə ifaçılıq və bəstəkarlıq sənətini yeniləşdirərək, qarşılıqlı surətdə təkmilləşdirir.

Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənətinin dekadası və Azərbaycan bəstəkarlarının birinci qurultayı fortepiano ifaçılığı və bəstəkar yaradıcılığının yüksəlişi işində mühüm stimula olmuşdur. 1950-ci ildə keçirilən Moskva dekadasında Azərbaycan bəstəkarlarının müharibədən sonrakı dövrdə yazdığı müxtəlif janrlara, o cümlədən fortepianoya aid ən yaxşı əsərləri səsləndir-

rildi. 1956-cı ildə keçirilən Azərbaycan bəstəkarlarının birinci qurultayında isə Azərbaycan fortepiano musiqisi daha geniş şəkildə təqdim olundu. Qurultayın konsertlərində Q.Qarayev prelüdlərinin iki dəftəri, F.Əmirov və E.Nəzirovanın iki fortepiano üçün Alban mövzularına süitəsi, V.Adıgözəlovun sonatası, T.Hacıyev, V.Sudakovun sonatinaları, A.Bəbirovun variasiyaları və E.Nəzirovanın fortepiano ilə orkestr üçün konserti ifa olunmuşdur. Bu əsərlər F.Quliyeva, Y.Perevertaylo, İ.Plyam, R.Şifrin, E.Nəzirova və başqaları tərəfindən ifa edilmişdi.

Diqqət yetirilməlidir ki, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin müvəffəqiyyəti 1959-cu ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti dekadasında da nümayiş etdirilmişdir. F.Əmirov və E.Nəzirovanın ərəb mövzularına Forteplano konserti ictimaiyyətin böyük marağına səbəb olmuşdur. E.Nəzirova həm də bu əsərin çox gözəl interpretatoru kimi çıxış etmişdi.

Kamera fortepiano əsərləri də Moskva dinləyicilərinə çoxlu yaddaqalan təəssüratlar bəxş etmişdir: S.Qasımova, F.Quliyeva və E.Səfərova tərəfindən ifa olunan C.Hacıyevin ballada və sonatası, Q.Qarayevin prelüdləri (üçüncü dəftər) buna misaldır.

Nəhayət, 1959-cu ildə Bakıda keçirilən gənc Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına həsr olunmuş plenum da son dərəcə məzmunlu oldu. Plenumun ən parlaq anlarından biri Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsinin tələbələrinin konserti oldu. Burada A.Əlizadə və A.Bəbirovun fortepiano sonatları xüsusilə fərqləndi.

Azərbaycanda gənc ifaçıların ustalığının dinamik şəkildə təkmilləşməsinə həm də ətraflı düşünülmüş və müntəzəm surətdə həyata keçirilən ifaçılıq baxışları, müsabiqələr, o cümlədən beynəlxalq müsabiqələr sistemi imkan yaradırdı. Bütün bunlar gələcək artistlərə son dərəcə mühüm səhnə və yarış səriştəsi əldə etməyə köməklik göstərir.

60-cı illərdə musiqi-ifaçıların Zaqafqaziya müsabiqəsi təşkil olunur. Bu müsabiqədən öncə hər kərə respublika seçmə yarışması

keçirilirdi. Azərbaycan, Gürcüstan və Ermənistan paytaxtlarından növbə ilə keçirilən bu yaradıcılıq müsabiqəsi ifaçıların yaradıcılıq qüvvələrini səfərbər edərək, musiqili-pedaqoji təcrübənin mübadiləsinə yardım edir, ifaçılıq mədəniyyətinin inkişafını stimullaşdırır və Ümumittifaq və Beynəlxalq müsabiqələrə hazırlıq üçün əla məktəb olur. Müsabiqələr yeni adların, bir çox istedadlı pianoçuların üzə çıxarılmasında, onların fəaliyyətinin həvəsləndirilərək stimullaşmasında, professional ustalığın inkişafında müsbət rol oynayır. Müsabiqələr gənc ifaçıların həyatına möhkəm surətdə daxil olaraq, musiqi təhsili sistemində həkim mövqə tutdu.

Altıncı onillik ərzində üç Zaqafqaziya müsabiqəsi keçirildi və Azərbaycan pianoçuları üçün hər dəfə uğurlu oldu. Laureat adını alanlar – Rafiq Quliyev, Svetlana Əliyeva-Korş, Elmira Səfərova (Bakı–1960; F.Ə.Quliyeva, K.K.Səfəraliyeva və M.R.Brennerin sinfi); Lazar Aleksandrovski, Viktor Matyuşkin, Arzu Ələsgərov (Tiflis – 1965; hər üçü M.R.Brennerin tələbələri); İvan Meliksetyan, Validə Muradova, Adilə Əliyeva (İrəvan – 1969; onları N.İ.Usubova, E.Y. Səfərova və F.A.Quliyeva hazırlamışlar) idi.

Musiqi-ifaçıların Zaqafqaziya müsabiqəsi bizim pianoçuluq məktəbimizin inkişafının təsdiqi idi. Buna əyani sübut odur ki, gənc, istedadlı pianoçu, Birinci Zaqafqaziya müsabiqəsinin laureatı olmuş Elmira Səfərova, üçüncü müsabiqədə artıq parlaq müəllim kimi çıxış edərək, laureatlardan biri olan Validə Muradovanı hazırlamışdır.

Zaqafqaziya müsabiqələrində iştirak etməklə yanaşı, bir sıra istedadlı pianoçular öz qüvvələrini Ümumittifaq və Beynəlxalq müsabiqələrdə sınaırlar (Z.Əliyeva, S.Adıgözəlzadə, R.Quliyev, V.Matyuşkin, A.Ələsgərov, G.Sadıxova, A.Əliyeva və s.). Respublikanın Xalq artisti, professor M.R.Brennerin yetirməsi olan Fərhad Bədəlbəyli Beynəlxalq müsabiqələrdə iki dəfə iştirak etmişdir. 1967-ci ildə Qradets-Kralovda (Çexoslovakiya) keçirilən Bedrijx

Smetana adına müsabiqədə o, üçüncü mükafatdan başqa, B.Smetana əsərlərinin ən yaxşı ifaçısı kimi xüsusi mükafata layiq görülür.

Bir ildən sonra isə gənc ifaçı özünün zəfər müvəffəqiyyətinə nail olur: Lissabonda keçirilən Viana da Mota adına Beynəlxalq müsabiqədə o, onlarla güclü rəqibini ötərək, birinci mükafat əldə edir. Bu uğurun xüsusi əhəmiyyəti ondan ibarət idi ki, ali mükafat ilk dəfə olaraq Bakı konservatoriyasının yetirməsinə təqdim olunmuşdu və bu hadisəyə elə o zaman Qara Qarayev diqqət yetirərək demişdi: «Fərhad Bədəlbəylinin Lissabonda keçirilən məsuliyyətli müsabiqədəki qələbəsi bütün Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün əsl bayramdır. Bu gün biz, həqiqətən də, deyə bilərik ki, Bakı «forte-piano əyaləti» olmaqdan qurtuldu» (43). Bunu qeyd etməliyəm ki, bu böyük müvəffəqiyyət F.Bədəlbəylinin təkcə fərdi istedadının deyil, eyni zamanda, ümumiyyətlə, Azərbaycan fortepiano məktəbinin yetkinliyinin sübutu idi. Əlbəttə ki, onun təşəkkülündə Moskva və Leningrad konservatoriyalarının görkəmli pedaqoqlarının rolu böyük idi və bu divarlar arasında respublikanın ən istedadlı gənc pianoçuları təkmilləşmişlər.

2.2. AZƏRBAYCAN FORTEPIANO PEDAQOGİKASININ BANİLƏRİ

Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin inkişafı xeyli dərəcədə Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının fortepiano ixtisasının fəaliyyəti ilə müəyyənləşdirilir. Məhz burada ən yaxşı pianoçu qüvvələri toplaşmışdı. Odur ki, burada bərqərar olan tədris üsullarının ətraflı təhlilinin aparılmasında qanunauyğunluq vardır. Əvvəlki illərdə olduğu kimi, ADK-nın fortepiano kafedrasının fəaliyyəti yüksək professional səviyyəsi ilə seçilirdi. Nəzərdən keçirilən mərhələdə milli fortepiano-ifaçılıq məktəbinin yüksək zirvəsi professorlar G.Şaroyev və M.Brennerin adı ilə bağlı olmuşdur. Onlar öz yaradıcılığı ilə Peterburq fortepiano

məktəbinin prinsiplərini ardıcıl şəkildə həyata keçirmişlər. K.Səfəraliyeva isə ilk peşəkar azərbaycanlı pianoçu idi ki, milli fortepiano mədəniyyətinin bütün aspektlər üzrə formalaşması kimi yüksək missiyanı yerinə yetirməyi öz öhdəsinə götürmüşdür. Kitabda onların pedaqoji metodologiyasının ətraflı təhlili verilmişdir.

2.2.1. Görkəmli pedaqoq və maarifçi G.G.Şaroyev və onun metodik prinsipləri. Peterburq konservatoriyasının məzunu olmuş Georgi Georgiyeviç Şaroyev (1890–1969) Azərbaycanda fortepiano pedaqogikasının banilərindən biri hesab olunur. «Əla pianoçu və geniş imkanlara malik olan musiqiçi, Bakının dövrü mətbuat səhifələrində musiqi sənətinin ən müxtəlif məsələlərinə dair fəal şəkildə çıxış edən pedaqoq və publisist, fəal təşkilatçı – bunlar G.G.Şaroyevə xas olan keyfiyyətlərdən bəziləridir» (44).

Şaroyev əla pianoçuluq məktəbi keçmişdir. Moskvada o, Q.P.Paxulski, V.İ.Safonov, K.N.İqumnov kimi görkəmli pedaqoqlardan dərs almışdı. Peterburqa köçdükdən sonra onun musiqi təhsili professorlar M.K.Benuanın (onun vəfatına kimi) və görkəmli pianoçu A.N.Yesipovanın sinfində davam etmişdir.

Yesipova Peterburq konservatoriyasının ən mühüm simalarından idi. O bütün dünyanın konsert səhnələrində böyük müvəffəqiyyətlə çıxış edirdi. Onun ifası bədii məharəti və nəcib zövqü, mükəmməl texnikası ilə məftun edirdi. O özünü pedaqoq kimi də parlaq ifadə etmişdi. Onun sinfində bədii xüsusiyyətlərinə görə olduqca müxtəlif və orijinal təbiətli ifaçılar formalaşırdı, lakin onların hamısını bir-birinə yüksək musiqi mədəniyyəti, zövq və kamil sənətkarlıq yaxınlaşdırırdı. Professor G.G.Şaroyev öz tərcümeyi-halında yazırdı: «Mənim əvvəllər də Rusiyanın ən görkəmli professorlarından dərs almağıma baxmayaraq, A.N.Yesipovanın tələbələrinin istedadına və xeyli dərəcədə irəliləməsinə, ən əsası isə – onun ifasının bədii cəhətdən mükəmməlliyinə heyran olmuşdum».

Yesipovanın metodik prinsiplərini səciyyələndirərək (o, müəllimi T.O.Leşetinskinin təsirindən yan keçməyərək formalaşmışdır) qeyd etmək olar ki, o, pianoçunun iş prosesinin səmərələşdirilməsinə can ataraq, əsərin hər bir musiqi ifadəsinin ən cüzi xırdalılıqlarına əsaslanan mükəmməl təhlilini verirdi. Tələbə ilə onun texniki məşğələləri (xüsusilə barmaq texnikası ilə bağlı) lazımi bədii nəticəni verən üsullar axtarışına həsr olunurdu. Pianoçunun bədii ustalığa nail olmasına görə göstərdiyi səylərini o, eşitmə nəzarətinə tabe edilən zehni-analitik çalışma kimi başa düşürdü.

Şaroyev A.N.Yesipovanın sinfində pianoçuluq baxımından möhkəmlənir. Yesipovanın pedaqoji ustalığını haqlı hesab edən Şaroyev, görünür ki, intuitiv olaraq, onun məktəbində hökm sürən bəzi ifratçılıqları, ilk növbədə, qatı akademizmə son dərəcə meylliliyi hiss edirdi. Bu mənada, Şaroyev kimi o zamanlar A.N.Yesipovanın sinfində təhsil alan S.S.Prokofyevin fikri maraq doğurur. Özünün dərc olunmuş tərümeyi-halında Prokofyev yazırdı: «Yesipovanın tədris üsulunun səciyyəvi xüsusiyyəti fərq qoymayaraq, hamıya eyni cür yanaşmaqdan, hamını bir arşınla ölçməkdən ibarət idi. Düzdür, bu arşının sürəti çox yüksək idi və əgər tələbənin fərdiliyi Yesipovanın fərdiliyinə uyğun gəlirdisə, bu zaman əldə olunan nəticələr çox gözəl olurdu» (45).

A.N.Yesipovanın sinfindəki məşğələlər Şaroyevin bir musiqiçi, pedaqoq və pianoçu kimi formalaşmasına böyük təsir göstərirdi. 1915-ci ildə G.G.Şaroyev Peterburq konservatoriyasını müvəffəqiyyətlə bitirir və ona sərbəst musiqiçi diplomu təqdim olunur. Onun bədii individuallığı və yüksək ifaçılıq keyfiyyətləri yekdilliklə qiymətləndirilir. Bu, xüsusilə Bethovenin Beşinci fortepiano konsertinin və İyirmi birinci sonatasının ifası zamanı özünü göstərərək, həm musiqiçiləri, həm də geniş dinləyici kütləsini heyran edir. O zamanlar Peterburq konservatoriyasının direktoru olan A.K.Qlazunov onun buraxılış imtahanındakı çıxışını yara-dıcı ifa adlandırmışdır.

1919-cu ildə G.G.Şaroyev Rus Musiqi Cəmiyyəti nəzdindəki Bakı Musiqi Texnikumuna baş müəllim vəzifəsinə dəvət olunur. 1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının açılmasından sonra ixtisas fortepiano kafedrasının dosenti, sonra isə professoru kimi özünü təsdiqləyir. Gələcəkdə (1934-cü ildən 1950-ci ilə qədər) kafedra müdiri, ifaçılıq fakültəsinin dekanı, konservatoriyanın direktor müavini vəzifəsini icra edir.

G.G.Şaroyevin Azərbaycandakı maarifçilik, pedaqoji, ifaçılıq, ictimai fəaliyyəti yarım əsr davam etmişdir. Respublikanın musiqi sənətinin inkişafına onun təsiri olduqca əhəmiyyətli idi. Bu təsir təkcə onda təhsil alan tələbələrə deyil, eləcə də onunla bilavasitə təmasda olanlara şamil edilirdi.

Şaroyevin fortepiano ustalığının kökləri barədə söz açarkən aşağıdakıları qeyd etmək lazımdır. Şaroyev heç vaxt A.Rubinşteyn barəsində eşitməyib, ondan dərs almasa da, onun qurtarmaq bilməyən, tükənməz axtarışlarında Rubinşteynsayağı nə isə bir spesifik xüsusiyyət mövcuddur. Bu isə təsadüfi deyil. XIX–XX əsrlərin sərhədlərində rus fortepiano məktəbinin metodik prinsiplərinin formalaşması bu görkəmli pianoçunun təsiri altında baş vermişdir. Bu prinsiplər fortepiano üzrə ən görkəmli pedaqoqların pedaqoji fəaliyyətində öz davam və inkişafını tapmışdır. Şaroyevin müəllimləri – V.Safonov və A.Yesipova da onların sırasında olmuşdur. L.Barenboymun sözləri ilə desək: «Rubinşteyn bizə, sözün həqiqi mənasında, və hamı tərəfdən qəbul olunmuş qaydada məktəbdən də artıq bir miras qoyub getmişdir: demək olar ki, onun zamanəsində və ondan sonrakı illərdə rus pedaqoqlarından heç biri onun nəinki ifaçılıq sənəti, hətta qabaqcıl pedaqoji prinsiplərinin təsirindən belə yan keçə bilməmişdir. Rubinşteyn pedaqogikasının bir çox ənənələri bu gün belə görkəmli sənətkarların fortepiano məktəblərində yaşayır» (46).

Şaroyevdə Rubinşteyn yaradıcılığına olan meyil hələ gənclik çağlarında, «Demon» operası ilə tanışlıqdan sonra yaranmışdır. Heç şübhəsiz ki, gənc Şaroyevin Rubinşteyn yaradıcılığına həvəs

göstərməsi məşhur bariton, bəstəkarın eyniadlı operasından Demon partiyasının ifaçısı İoakim Tartakovla tanışlıqdan yaranmışdı (Şaroyevin xatirələrinə görə o, müşayiətçi qismində Tartakovla dəfələrlə birgə çıxış etmişdir). A.Rubinşteynin yaradıcılıq yolunun dərin öyrənilməsi və tədqiqi nəticəsində Şaroyev «Rus fortepiano musiqisinin təşəkkülündə Anton Rubinşteynin rolu» adlı elmi işini ərsəyə gətirir və Moskvada 1966-cı ildə dərc olunmuş Üçüncü fortepiano konsertini (sol major) redaktə edir.

Şaroyev özünün pədaqoji fəaliyyətində Rubinşteynin yaradıcılıq təcrübəsinə istinad edərək, ilk növbədə, musiqinin poetik məzmununun üzə çıxarılması barədə fikirləşirdi. Tələbə bu işin öhdəsindən gələ bilmədikdə, Georgi Georgiyeviç Şaroyev pyesin xarakterini, yaxud onun ayrı-ayrı hissələrini ona izah edirdi. Onun müqayisələri və bənzətmələri obrazlılığı və sərrastlığı ilə fərqlənirdi.

G.G.Şaroyevin pədaqoji uğurları, əlbəttə ki, onun istedadı ilə izah olunur, lakin bu, hələ məsələnin, hamısı deyil. Onun pədaqoji istedadının xarakterində həqiqi mənada onu bir müasir musiqiçi-pədaqoq kimi səciyyələndirən nə isə xüsusi bir cəhət də var idi. O öz təbiətinə görə müşahidəçi idi. Georgi Georgiyeviçi bu və ya digər pədaqoji doqma ilə kifayətlənmiş təsəvvürə gətirmək qeyri-mümkündür. Bizi bu son dərəcə gözəl insanın hərtərəfli musiqi qabiliyyəti və mədəniyyəti heyran qoyurdu. Bütün görkəmli insan şəxsiyyətləri kimi, Şaroyev də, həmçinin durğunluğa göz yuma bilmirdi və bu gün onu qane edən hər hansı bir məşğələ, yaxud əsərin interpretasiyası sabah artıq ona qeyri-mükəmməl görünürdü və o, əsərin təkmilləşdirilməsini, bəzən isə hətta yenidən gözədən keçirilməsini tələb edirdi. Onun hər şeyi bilmək istəyən təfəkkürü dinclik bilmirdi, metodik baxışları isə ayrı-ayrı məsələlər üzrə çox zaman ciddi dəyişikliklərə məruz qalırdı. Musiqi interpretasiyasının həqiqiliyini ifadə etmək, ifa olunan musiqisinin məzmununu əks etdirmək onu hər zaman cəlb edirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, o, ciddiyyət və akademizm baxımın-

dan heç də həmişə lazımı səviyyədə şərh olunmayan əsərlərin yüksək klassik xüsusiyyətlərini ifadə edə bilirdi.

Fortepianoda ifa zamanı o, sərbəstlikdən məhrum olan hər hansı bir təzahürlərə heç bir şəkildə yol vermirdi. Şaroyevin professional tələbkarlığı son dərəcə yüksək idi. Əgər o, hər hansı bir professional nailiyyətlərinin mənbəyində həqiqi və sərbəst ifaçılıq fantaziyasının dayandığına inanmırdısa, onu qəbul etməkdən imtina edirdi. O bu və ya digər texniki çətinliyin dəf olunmasını başlıca musiqi məqsədi ilə əlaqələndirirdi. Tələbələrini yaradıcı surətdə məşğul olmağa alışıdıraraq, bununla da o, bədii və texniki məqsədləri birləşdirməyi öyrədir və bu zaman hakim mövqə kimi musiqini əsas götürməyi lazım bilirdi.

Öz çoxillik pedaqoji fəaliyyəti ərzində professor fəvqəladə nəticələr əldə etmişdir. Musiqiçi-tərbiyəçi istedadına malik olduğundan, o, tələbəni əsl yaradıcı işə şövqləndirir, məhdud, basma-qəlib təzahürləri rədd edirdi. Şaroyev tələbələrinə öz fikirlərini zorla qəbul etdirmirdi, onların yaradıcılıq sərbəstliyini və təşəbbüslərini artırırdı. Təsadüfi deyil ki, onun tələbələrinin yaradıcı siması biri digərindən nəzərə çarpacaq dərəcədə fərqlidir. G.G.Şaroyev sinfinin tələbələrinin çıxışından sonra konsertdə iştirak edən SSRİ Xalq artisti R.M.Qliyer belə bir fikir söyləmişdir: «Dünən professor G.G.Şaroyev sinfinin tələbələrini böyük maraqla dinlədim. Pyes və konsertlərin bitkin texnikası, dərin düşünülmüş bədii ifası ilə onlar özlərini paytaxt konservatoriyasını bitirənlərlə eyni səviyyəyə malik hesab etmək hüququnu verir» (47).

Şaroyev tələbələrin ifasını əhəmiyyətsiz yerə cilalamağın əleyhinə idi. Onun məşğələləri, əsasən, intonasiya ilə ifadəli ifaya, liqaların məna çalarlarının izah edilməsinə, ifa olunan musiqinin məzmununa həsr olunurdu. O, əsərin mətninə obyektiv surətdə bələd olmağa və kompozisiya qanunauyğunluğunun dərkini tələbələrdə inkişaf etdirməyə cəhd göstərirdi. «Georgi Georgiyeviç elmi-nəzəri fikrin sənətə bəxş etdiyi hər bir yeniliyi izləyərək,

onunla əsaslı surətdə tanış olurdu, lakin hər hansı bir yeniliyi heç də həmişə sözsüz qəbul etmirdi. Musiqinin ifadə vasitələri ilə bağlı məsələlərin, quruluş hissələrinin, harmoniyanın, modulyasiya planlarının və bütün bunların obrazlı məzmunla bağlı olaraq kompleksli şəkildə nəzərdən keçirən «Musiqi əsərlərinin təhlili» fənninin aparıcı musiqişünaslar tərəfindən işlənib hazırlanması və inkişafını alqışlayaraq, Georgi Georgiyeviç musiqişünasların mülahizələrinə olan bütün hörmət və ehtirama baxmayaraq, hesab edirdi ki, təhlil hədd-hüdd bilməlidir, hansısa sərhəddə məlik olmalıdır və «musiqi haqqında nəinki danışmaq, hətta susmaq da lazımdır». O deyirdi ki, «Nəzəriyyənin vəzifəsi – təcrübənin yolunu işıqlandırmaqdan və ona kömək etməkdən ibarətdir» (48).

Texniki vasitələrin zəngin ehtiyatına yaxşı bələd olan və texniki çətinlikləri dəf etmək üçün məqsədyönlü üsulları müəyyən etməyi bacaran Şaroyev fortepiano texnikasını heç bir zaman mexaniki surətdə işlənmiş standart üsullar kimi görmürdü. Yaradıcı və texniki vəzifələrin həlli onda hər zaman kompleksli bədii məzmunla diktə edilirdi. Səslənmə, onun xarakteri, özünəməxsusluğu, gözəlliyi – bütün bunlar onun yaradıcı axtarışlarının mərkəzinə təşkil edirdi. Səslənən obrazın təsir bağışladığı temp, musiqi alətinə yanaşmaq tərz, pedal, «səslənən pauzalar»ı yaratmaq bacarığı və fortepiano ifasının digər bu kimi incəlikləri buradan əmələ gəlirdi.

Şaroyev öz pedaqoji fəaliyyətində repertuarın mənimsənilməsi və ifa sərbəstliyinin əldə olunmasında yaddaşı əsas cəhət hesab edirdi. Hər bir ifaçıya məlumdur ki, musiqini əzbər ifa edərkən, onu üzdən çaldığından daha fərqli bir tərzdə, başqa cür hiss edir. Şuman yazırdı: «Üzdən, necə gəldi sərbəst tərzdə ifa olunan akkord heç əzbər çalınan sərbəst ifanın yarısı belə deyil». İ. Hofmanın fikri də buna bənzərdir: «Əzbər çalmaq ifa sərbəstliyi üçün zəruridir» (49). Şaroyev bu məsələ ilə bağlı öz fikirlərini «Pəşkar pianoçularda musiqi yaddaşının formalaşması və inkişafı» adlı metodoloji tədqiqat işində şərh etmişdir. Şaroyev pianoçunun

hafizəsini kompleksli şəkildə nəzərdən keçirərək, onun ayrı-ayrı tərkib hissələrini – eşitmə yolu, əzələ oyunu, emosional, intellektual və digər komponentlərini bir-bir ayırd edir. Yaddaşın sadalanan xüsusiyyətlərini vahid bir tam kimi nəzərdən keçirərək, Şaroyev onların inkişafının qarşılıqlı əlaqəsinin harmonikliyinə cəhd göstərirdi. Onun metodik göstərişi belədir: tez və dəqiq yadda saxlamaq üçün öyrənilən əsərə olan maraq, emosional həvəs, eləcə də obrazlı təsəvvürlər arasında əlaqələr, yəni assosiasiyalar olmalıdır.

Bu tədqiqat işi kifayət qədər həcmlidir və musiqi hafizəsinin ən müxtəlif məsələlərini özündə cəmləşdirir. Tədqiqatın beş fəslə ərzində müasir sənətin pianoçu qarşısında qoyduğu tələblər göstərilir, fortepianoğun müasir üsullarına nəzər yetirilir, musiqi yaddaşına dair bir sıra müddəalar ortaya qoyulur, musiqi yaddaşının fizioloji proseslərlə bağlı olan və mərkəzi əsəb sistemində baş verərək, tam funksional vəhdət yaradan psixoloji fəaliyyət olması müəyyənləşdirilir. Bu məsələləri uzun illər ərzində tədqiq edərək, professor Şaroyev öz müşahidələrinin təsdiqini nəinki musiqi təcrübəsində, eyni zamanda fiziologiya sahəsində fəaliyyət göstərən alim-tədqiqatçıların təcrübəsində də axtarırdı. İ.P.Pavlovun əsərləri Şaroyevin axtarışlarını müşayiət edir və ona tədqiqatın yerinə yetirilməsində köməklik göstərirdi.

G.G.Şaroyevin olduqca geniş və müxtəlif pedaqoji repertuarında klassik və romantik musiqi, xüsusilə Bethoven, Şopen və Listin əsərləri üstünlük təşkil edirdi. Bu o demək deyil ki, o bu bəstəkarların musiqisini yalnızca çox sevirdi. O, həm də həmişə bu bəstəkarların əsərlərinə pianoçu sərbəstliyi və virtuozlğun əldə olunmasından ötrü müraciət edirdi. Səciyyəvidir ki, Şaroyev dünya fortepiano musiqisində şedevr hesab olunan əsərlərə dəfələrlə müraciət edirdi. Onun saysız-hesabsız tələbələri müəllimin interpretasiyasında Bethovenin 32 variasiya, 8,14,17,21,23, 26, 27-32 sayılı sonatalar, 5 sayılı konsert; Listin si minor sonatası, rapsodiya və transkripsiyaları; Şopenin 2 sayılı balladası, laylay,

sonata və digər əsərləri yaxşı yadda saxlamışdılar. Əlbəttə, bu müəlliflərə maraq gah artır, gah da azalır. Məsələn, Şopen bəzən kənara qoyulur və onun yerini Şuman tuturdu, o da öz növ-bəsində, yerini Şubert və ya Mendelsona verirdi.

G.G.Şaroyevin pedaqoji fəaliyyətinin təhlili zamanı, onun hazırkı sətirlərin müəllifi ilə məşğələlərini xatırlayarkən (musiqi məktəbində təhsil dövrü) zənn etmək olar ki, professional bacarığın tərbiyə olunmasında onun tətbiq etdiyi ən əsas üsullardan biri tələbənin fərdi keyfiyyətlərinin üzə çıxarılması idi. O, tələbənin diqqətini işin ən vacib, həlledici anına yönəldə bilirdi. Georgi Georgiyeviçin sərrast və lakonik şəkildə verdiyi izahatlar ciddi və dərin prinsipli ümumiləşdirmələrə gətirib çıxarırdı.

Şaroyev Azərbaycan musiqi sənəti tarixinə milli fortepiano-pedaqoji məktəbin yaradıcılarından biri kimi daxil olmuşdur. Onun keçmiş yetirmələrindən çoxu sonralar musiqi sahəsində müvəffəqiyyətlə fəaliyyət göstərmişlər və hazırda göstərməkdə davam edirlər. Onun yüzdən artıq yetirmələri içərisində görkəmli ifaçı-artistlər, professor və dosentlər, ali və orta ixtisas və ibtidai musiqi təhsil ocaqlarının müəllimləri, konsertmeysterlər, məşhur musiqili-ictimai xadimləri vardır. Tək bizim ölkədə deyil, onun hüdudlarından kənarda professor Şaroyevin rəhbərliyi altında təhsil almış ustad musiqiçilərin adı məşhurdur. Müasir dövrün görkəmli bəstəkarı Qara Qarayev, ilk milli professional pianoçu, Azərbaycanın Xalq artisti, professor Köykəb Səfəraliyeva, Respublikanın Xalq artisti, konsertmeyster sənətinin görkəmli ustası, professor Çingiz Sadıxov, republikanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor Elmira Nəzirova, görkəmli caz bəstəkarı və pianoçusu Vəqif Mustafazadə bu musiqiçilərdən olmuşlar. Digər tələbələri içərisində – gözəl metodika mütəxəssisi və pedaqoq Lidiya Yeqorova, fortepiano duetlərinin məşhur ifaçıları – dosent Yevgeniya Perevertaylo və professor İvetta Plyam, dosentlər Fəridə Teymur qızı Quliyeva, Akif Abdullayev, Nizami Dadaşlının adını çəkmək olar.

Şaroyevin pedaqoji fəaliyyətinin məşəbləri sinifdə tələbələrə məşğələ hədudlarını çox aşmışdı. Maarifçi-ustad sənətkar olan G.G.Şaroyev ictimai həyatdan kənarda mövcud ola bilməzdi. 1934-cü ildə Bakı Zabitlər evinin nəzdində uşaq ixtisas musiqi məktəbi yaradıldı, bu məktəbin təşkilatçısı və ömrünün sonuna qədər rəhbəri professor G.G.Şaroyev olmuşdur. Hazırda Georgi Şaroyev adına məktəb – respublikada professional musiqi kadrları yetişdirən ən iri musiqi təhsil müəssisələrindən biridir.

Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor G.G.Şaroyev uzun, maraqlı hadisələrlə zəngin yaradıcı ömür sürmüşdür. Görkəmli pedaqoq, istedadlı ifaçı, publisist, musiqili-ictimai xadim, gənclərin müdrik məsləhətçisi olan Georgi Georgiyeviç Şaroyev, sənətə sədaqətlə xidmət göstərən və musiqiyə sonsuz məhəbbət bəsləyən bir insan olmuşdur. Özünün hərtərəfli fəaliyyətində o, yaradıcılıq simasının dəyərini xüsusilə artıran yüksək nailiyyətlər əldə etmişdir. O, yaşlı nəslin ən yaxşı professorlar dəstəsinə mənsub idi və sözsüz ki, Azərbaycan fortepiano məktəbinin təşəkkülü və təsdiqində əhəmiyyətli iz qoymuşdur.

2.2.2. M.R.Brennerin pianoçuluq məktəbi. Azərbaycan fortepiano musiqisi tarixində Respublikanın Xalq artisti, professor Mayor Rafailoviç Brenner (1907–1973) son dərəcə mühüm yer tutur. Əslində, o, xeyli sayda istedadlı tələbə yetişdirməklə yanaşı, eyni zamanda milli fortepiano məktəbinin ən görkəmli nəslini tərbiyə etmişdir.

Professional pianoçunun övladı olan Brenner öz praktiki fəaliyyətinə erkən yaşlarda qədəm qoymuşdur. Hələ Yekaterinoslavski musiqi texnikumunda S.D.Xramovun sinfində təhsil alarkən o, konsertmeyster kimi fəaliyyət göstərir, fortepianodan dərs deyirdi.

Brennerin bədii təşəkkülünün həlledici mərhələsi Leninqrاد konservatoriyasında fəaliyyət göstərən görkəmli pedaqoq, müasir

pianoçuluq məktəbinin banilərindən biri, professor Leonid Vladimiroviç Nikolayevin sinfində təhsil illərinə təsadüf edir. Nikolayevin sinfi o zamanlar çiçəklənmə dövrünü yaşayırdı. Onun tələbələrindən biri S.Savşinski yazırdı: «Nikolayevin sinfi 1920-ci ildə konservatoriyada tələbələrin tərkibinə görə ən güclü sinif idi. 1921-ci ildə konservatoriyanı onun tələbələri Vladimir Safronitski və Mariya Yudina başa vurdular. Gənc sovet pianoçuları arasında onlar bir dəfəyə birinci yerə layiq görüldülər. İki ildən sonra Dmitri Şostakoviç piano təhsilini parlaq surətdə, müvəffəqiyyətlə bitirdi» (50).

Qocaman, ustad professor düzgün təkmilləşmiş pedaqoji görüşlərə malik idi. O, sözsüz ki, bütün tələbələrində ideya-mənfiqi və emosional başlanğıcların harmonik tarazlığını tərbiyə etməyə cəhd göstərirdi. Hər halda Nikolayevin musiqi görüşlərindən bəlli olduğu kimi, müəllimlərinin yaradıcılıq laboratoriyasına yaxşı bələd olan tələbələr «klassik» anlayışa daha çox istinad edirdilər. Əlbəttə ki, ifaçılıq sənətində tətbiq olunan bu cür təriflər müəyyən məhdudiyyətə malikdir. Lakin əsas məsələ bu deyil. Nikolayev yetirmələrinin ifaçılıq xüsusiyyətlərini müqayisə etdikdə aydın olur ki, professor heç bir şəkildə hansısa standartlaşdırılmalara cəhd göstərməmişdir. Nikolayev deyirdi ki, «Müəllim heç vaxt yalnız bir tərzə malik olan pianoçuya meyil göstərməməlidir». Həqiqətən də, onun məktəbi bu və ya digər ifaçının individual xüsusiyyətlərinin üzə çıxarılmasından ötrü etibarlı «start meydançası» idi. Tələbələrin hər birində o elə xüsusiyyətlər tapırdı ki, onları məharətlə bəsləyib inkişaf etdirir, bununla da tələbəni müstəqil yaradıcı fəaliyyətə hazırlayırdı.

Bu sətirlərin müəllifi Brennerin tələbəsi olduğundan və təhsilini bitirdikdən sonra onun sinfində assistent kimi fəaliyyət göstərdiyi dövrdə müəlliminin çalgısını eşitməkdən savayı, belə demək mümkündürsə, onun ifaçılıq laboratoriyasına da nəzər yetirə bilmişdir. Göstərmə üsulundan Brenner əsla uzaq qaçmırdı. Bu isə biz tələbələrə Brenner-interpretator haqqında təsəvvürlərimizi genişləndirməyə imkan verirdi. Müəllimin fəaliyyətinin

bu cəhətinə toxunarkən, mən L.N.Oborinin o zamanlar Brennerə verdiyi ümumiləşdirilmiş xasiyyətnaməni yada salmağı özümə borc bilirəm: «L.V.Nikolayevin tələbəsi, gözəl pianoçu, geniş repertuara malik olan M.R.Brenner tez-tez çıxış edərək, əla pianoçuluq məharəti, gözəl zövq və ifa etdiyi əsərlərin təsirli interpretasiyasını nümayiş etdirir» (51).

Mayor Rafailoviç mühüm bədii-artistik kompleksinə malik idi. Burada pianizm ehtiyatlarına sərbəst yiyələnmə, üslub duyumu və ifanın daxili məzmunluluğu məsud bir şəkildə uzlaşırdı. Lakin, bizim fikrimizcə, bu kompleksin aparıcı tərkib hissəsi rəşional başlanğıcdan ibarət idi. Pianoçunun əlləri altında istənilən bir əsər son dərəcə məntiqi, dəqiq quruluşlu tənəsüblük əldə edirdi. Virtuoz amplitudasının bütün genişliyinə baxmayaraq, Brenner pianoçuluq üsullarını heç zaman «birdən qopan» şiddətli qasırğa, oktava uçquları, qəzəbli kulminasiyası tək nümayiş etdirmirdi. O bütün dinamik aspektlərin və bütün aqogika elementlərinin köməyi ilə ümumi emosional təəssürlərə nail olmağı üstün tuturdu. Demək lazımdır ki, aksentlərin bacarıqla yerləşdirilməsi, tarazlıq dərəcəsinin dərrakə ilə yerbəyer edilməsi sayəsində o, parlaq bədii nəticələr əldə edirdi. Onun çalgısında temperamentnin qeyri-mütəşəkkil və kortəbii püskürtüsünü müşahidə etmək lazım gəlmirdi. Bunun əvəzində pianoçunun konsepsiyası arxitektónikanın tamlığı, ifaçılıq planının aydınlığı hər zaman fərqlənmişdir. Əlbəttə ki, bu və ya digər interpretasiyalar müəyyən dəyişikliklərə məruz qalır. Hər halda, bir qayda olaraq, Brenner öz ideyalarının fikri ilə yaşayaraq, konsert estradasında nadir hallarda improvizasiyalı tendensiyalara uyurdu. İfaçılıq sənətində son dərəcə nisbi anlayış olmasına baxmayaraq, bütün bunlar Brenneri «klassik» planlı pianoçular sırasına qoymağa imkan verir. Brenner List musiqisinin parlaq interpretatoru idi (xüsusilə Birinci fortepiano konsertini yada salaq). Lakin onun ekspressiyası həm gurultulu ifadədən, həm də yüksək pafosdan tamamilə uzaq idi. Pianoçunun bədii naturasına xas digər bir xüsusiyyət ondan ibarət

idi ki, o, Bax, Skarlatti, eləcə də Bethovenin ciddi surətdə «təşkil olunmuş» konstruksiyaları ilə səsləşirdi. Bu repertuar dairəsində Mayor Rafailoviç formanın həssas duyumunu, daxili mənada ki emosionallığın dərkini nümayiş etdirirdi. Ola bilsin ki, Çaykovskinin Birinci konsertinin ifası zamanı Brenner üçün təbii qüvvə, masştablıq yetməyə bilərdi. Lakin buna baxmayaraq, burada da pianoçunun virtuoz motorikası inandırıcı təəssürat doğururdu. Əsərin səs mahiyyətinə əsaslı surətdə nüfuz etmək bacarığı artistə Motsart və Şopenin bir sıra əsərlərində parlaq ifaçılıq həlləri tapmaq üçün köməklik göstərirdi. Burada mövcud olan bir qədər akademiklik Brennerə musiqinin poetik quruluşunu üzə çıxarmağa maneçilik törətmirdi. Halbuki burada da özü üzərində nəzarət interpretasiyanın ümumi planından üstün idi. Ola bilsin ki, Brennerin bir ansambl ifaçısı kimi nailiyyətlərinin başlıca səbəbi məhz özü üzərində nəzarət olmuşdur. Onunla çıxış edənlərin hamısı Brennerlə ifanın bəxş etdiyi nadir «rahatlıq» duyğusundan söz açmışlar. O, səhnədə tərəf-müqabilinin güclə duyula bilən niyyətlərinə qarşı son dərəcə həssas idi, zəruri məqamlarda isə musiqi təşəbbüsünü öz öhdəsinə götürməyi bacarırdı.

Şübhəsiz ki, Brennerin ifaçılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin gözə çarpan səhifələrindəndir. Lakin o, musiqi mədəniyyətinin inkişafına görkəmli pedaqoq kimi daha böyük töhfələr bəxş etmişdir. Dörd onillik ərzində Brennerin yaradıcı taleyi Azərbaycan konservatoriyası ilə qırılmaz surətdə bağlı olmuşdur. Məhz pedaqoji fəaliyyətində onun bədii fərdiliyi parlaq ifadəsini tapmışdır. Cəsarətlə qeyd etmək olar ki, o, musiqiçi-pedaqoq üçün zəruri olan bütün mürəkkəb xüsusiyyətlər kompleksinə malik idi.

Mayor Rafailoviç nadir hallarda təsadüf olunan əzmkarlıqla işləyirdi. O özü də etiraf edirdi ki, «Mən pedaqoji işi sevirəm. Gənc nəslə bilik və güc sərf etmək mənim həyatımın şüarı olmuşdur. Məni və mənim yoldaşlarımı həvəs və maraqla tərbiyə edən əziz müəllimim Leonid Vladimiroviç Nikolayev mənim

üçün həmişəlik nümunə olaraq qalacaqdır. Mən şadam ki, Azərbaycan Respublikasında Leningrad pianoçuluq məktəbinin şanlı ənənələrini davam etdirirəm...» (52)

Konservatoriyada fəaliyyəti ərzində Brenner yüzdən artıq gənc pianoçu yetişdirmişdir. Onun yetirmələri arasında görkəmli musiqiçilərin sayı az deyil. SSRİ Xalq artisti, professor F.Bədəlbəyli, Azərbaycanın Xalq artistləri, professorlar R.Atakişiyev, Z.Adıgözəlzadə və S.İbrahimova, Əməkdar incəsənət xadimləri, professorlar N.Usubova, F.Ə.Quliyeva, E.Səfərova, Respublikanın Əməkdar müəllimi, professor A.Vəkilova, Əməkdar müəllimlər, professor A.Ələsgərov və V.Rəsulova, professorlar E.Əliyeva, M.Süleymanova, U.Xəlilov, O.Abbasquliyev, T.Qasımova, T.Seyidov, dosentlər D.Muradova, A.Zülfüqarova və bir çox başqaları buna misaldır.

Bu və ya digər görkəmli pedaqoqun fəaliyyətinə verilən qiymət əsasən, onun tələbələrinin müxtəlif dərəcəli müsabiqələrdə nə dərəcədə uğurlu iştirakından asılı olur. Məhz bu göstəriciyə əsasən Brenner yüksəkliyə ucalmışdır. Respublika daxilində keçirilən müsabiqənin nəticələrini yada salaq. 1960-cı ildə Brennerin tələbəsi Elmira Səfərova Birinci Zaqafqaziya müsabiqəsinin laureatı oldu. Növbəti müsabiqə 1965-ci ildə baş tutaraq, Brennerin yetirmələrinə xüsusilə əhəmiyyətli nailiyyətlər bəxş etdi: Lazar Aleksandrovski və Viktor Matyuşkin birinci mükafatın, Arzu Ələsgərov ikinci mükafatın qalibləri oldular. 1969-cu ildə keçirilən Zaqafqaziya müsabiqəsində Gülyaz Sadıxova (fəxri diplom) və Validə Rəsulova (tərifnamə) diqqəti cəlb etdilər. Nəhayət, 1973-cü ildə birinci (Vasif Həsənov) və ikinci (Yulduz Aslanova) yerin qalibləri Brennerin tələbələri oldular.

Brennerin ən istedadlı tələbələrindən biri, iki beynəlxalq müsabiqə laureatı (Çexoslovakiya, 1967; üçüncü mükafat və Portuqaliya, 1968; birinci mükafat) olan ilk Azərbaycanlı pianoçu Fərhad Bədəlbəylinin uğurları Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin inkişafında əhəmiyyətli səhifədir. Hələ tələbəlik illərində

geniş şöhrət qazanan bu istedadlı gənci ürəkdən təbrik edərək, Qara Qarayev doğru olaraq qeyd etmişdir: «Bu, Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bütün pedaqoji kollektivinin, xüsusilə M.R.Brennerin xidmətləridir» (53). Moskva konservatoriyasının professoru, görkəmli sovet pianoçusu Y.V.Fliyer də, həmçinin Brennerin xidmətlərinə diqqət yetirərək qeyd etmişdir: «F.Bədəlbəylinin ifası dolğun məzmunluğu və texniki cəhətdən mükəmməlliyi ilə diqqəti cəlb edir. Gənc ifaçı Azərbaycan konservatoriyasında əla məktəb keçərək, öz müəllimlərinin, ilk növbədə, öz yetirməsinin tərbiyəsinə xeyli qüvvə sərf edən professor M.R.Brennerin çox gözəl xüsusiyyətlərini əxz etmişdir» (54). Təəssüflər olsun ki, digər tələbəsi – Validə Rəsulovanın 1975-ci ildə Parisdə Marqarita Lonq və Jak Tibo adına Beynəlxalq müsabiqədə laureat adına layiq görülməsi sevinci ilə bölüşmək Mayor Rafailoviç Brennerə qismət olmur.

Brennerin yetirmələri onların bədii təşəkkülündə müəllimlərinin nə kimi əhəmiyyətli rol oynadığını aydın şəkildə dərk edirlər. Məsələn, F.Bədəlbəyli demişdir ki, «Konservatoriyaya qəbul olarkən mən, gözəl müəllimimiz Mayor Rafailoviç Brennerin öz tələbələri qarşısında qoyduğu çətin «iş» şərtləri və sərt tələblərə tab gətirmək üçün artıq kifayət qədər «bərkimiş» bir döyüşçü idim» (55). Lissabon müsabiqəsindən sonra isə o yazırdı: «Mənim sevincimin həddi-hüdudu yoxdur. Mən yaxşı dərk edirəm ki, öz uğurlarıma görə doğma konservatoriyaya, istəkli müəllimlərimə və ilk növbədə, professor M.R.Brennerə borcluyam» (56). Validə Rəsulova isə Paris müsabiqəsindən sonra aşağıdakıları söyləmişdir: «Mənim uğurum – SSRİ fortepiano məktəbinin, əsasən də, Azərbaycanın böyük nailiyyətlərinin kiçik bir zərrəsidir. Mən doğma konservatoriyaya, öz müəllimlərimə – bu sənətin sirlərinə yiyələndiyimə görə mərhum professor M.R.Brennerə borcluyam» (57). Brennerin pedaqoji ustalığını rus fortepiano mədəniyyətinin ən böyük sənətkarları yüksək qiymətləndirirdilər. Çoxsaylı rəylər içərisində Moskva konservatoriyasının iki pro-

fessorunun fikrini nümunə göstərək. Hələ 1946-cı ildə K.N.İqumnov yazırdı: «Müəllimi, Leninqrad konservatoriyasının professoru L.V.Nikolayevdən onun hamıya gözəl belli olan məktəbinin prinsiplərini əxz edərək, M.Rafailoviç artıq uzun illərdir ki, doqmalara qapılmadan, işə qızgın münasibət bəsləyərək, bu prinsipləri təcrübədə tətbiq edir. Mən onun Moskva konservatoriyasına qəbul olmağa gələn çox tələbələrinin ifasını dinləmişəm, yerinə yetirilən əsaslı pedaqoji işi, yaxşı düşünülmüş müəllimlik metodunu, ifanın texniki və musiqi cəhətdən yüksək səviyyəsini müşahidə etmişəm. M.R.Brenner – Bakı konservatoriyasının ən yaxşı müəllimidir...» 1950-ci ildə A.Qoldenveyzer də onunla həmrəyliyi bildirir: «Bir çox il Bakı konservatoriyasında buraxılış imtahanı zamanı Dövlət Komissiyasının sədri olaraq iştirak etdiyimə görə mən təsdiq edə bilərəm ki, Brennerin tələbələri hər zaman gözəl musiqi mədəniyyəti və əla texniki hazırlığına görə fərqlənilirlər» (rəylərin surətləri hazırkı işin müəllifindədir).

Bu sətirlərin müəllifi bir çox illər ərzində M.R.Brennerin tam ardıcılığı ilə fərqlənən pedaqoji metodologiyasını müşahidə etməyə müyəssər olmuşdur. Tələbəni müstəqil praktiki işə yönəltmək – professorun əldə rəhbər tutduğu başlıca məqsədi olmuşdur. Dərs prosesinə belə spesifik bir yanaşma buradan irəli gəlir. Öz tələbəsində o, ilk növbədə, özünə qarşı professional məsuliyyət, tələbkərlilik tərbiyə etməyə can atmışdır. Əlbəttə ki, Brenner gündən-günə obrazlı, demək ki, eyni zamanda məzmunlu interpretasiyaya nail olurdu. Lakin o, düzgün olaraq hesab edirdi ki, ən sonda belə bir obrazlı interpretasiya fortepiano səslənməsinə yiyələnməklə əmələ gəlir. Odur ki, məşğələlər zamanı bu cəhətə xüsusi diqqət yetirirdi. Bu nöqteyi-nəzərdən o, şifahi assosiasiyalara, ədəbi-bədii paralellərə nisbətən az müraciət edirdi. Brenner tələbənin imkanlarına eyni ilə əsaslanan pedaqoq-praktiklərə mənsub idi və qeyd etmək lazımdır ki, Mayor Rafailoviç, bir qayda olaraq, tələbənin təbii istedadının dərəcələrini, onun texniki cəhətdən maksimum «yüksəkliyini» və üslub meyillərini də

kifayət qədər bacarıqla müəyyən edirdi. Musiqi pedaqogikasının tələblərinə müvafiq olaraq o öz tələbələrinin individuallığını sərbəstlikdən məhrum etmirdi, onlardan hər birinə qarşı müvafiq tələblər irəli sürürdü. Bununla bərabər, musiqiçinin yaradıcı xasiyyətinin təbii inkişafını sürətləndirmirdi, nəzərdə tutulmuş məqsədə doğru planlı, müntəzəm hərəkətə tələsmədən addımlayırdı. Sözün yaxşı mənasında, onun fortepiano «peşə»sinə sadıqlıyı da elə bunda özünü göstərirdi.

Brennerin sinfində dərslər necə təşkil olunurdu? Tələbə, adətən, əsəri tamam-kamal ifa edirdi (əlbəttə ki, əzbər) və professor tələbənin ifasına diqqətlə qulaq asaraq, onu dayandırmırdı. Növbəti iş müxtəlif cür gedirdi: bəzən Mayor Rafailoviç interpretasiyaya ümumi qiymət verirdi, bəzən isə bu və ya digər pyesin ayrı-ayrı vacib epizodlarının müsbət və ya mənfi səciyyəsinin üzərində dayanırdı. Lakin həm bu, həm də digər halda o öz fikrini müxtəsər, yığcam ifadə edirdi: o, «qəyyumu»nun niyyətindəki əsas mahiyyəti dəqiqliklə tapmağı, təklif olunan şərhin güclü və zəif cəhətlərini, onun obrazlı tərəflərini müəyyən etməyi bacarırdı.

Brenner bədii və texniki vasitələrin bütün müasir ehtiyatlarına yiyələnərək, səs üzərində çox incə, zərgər işi aparmağın yolunu musiqi məzmununun dərinədən dərk olunmasında görürdü. Burada onun köməyinə əsəri göstərmək metodu gəlirdi. Mayor Rafailoviç hər bir epizod, fraza, xırda bir hissə üzərində əsaslı surətdə səbirlə və incədən-incəyə işləyirdi. O, inadla və təkidlə hər bir xanənin lazımlı dərəcədə səslənməsinə nail olurdu. Özü də professor lazım olan nəticəni əldə etmədən tələbəni heç vaxt evə buraxmırdı. Burada onun səbri hədd-hüdud bilmirdi; o, heç də gözləmədi ki, hər tələbə hər hansı bir göstərişi dərhal qavrayıb, başa düşəcək. Odur ki, heç zaman acıqlanmırdı. Görünür, bunun səbəbi onda idi ki, professor bu və ya digər tələbədən nəyi gözləmək mümkün olduğunu tamamilə gerçək bir şəkildə təsəvvürünə gətirirdi və hər bir tələbə üçün o, musiqi materialına yiyələnməyin öz üsullarını axtarıb tapırdı. Bəzən o, ikinci royalda

tələbə ilə birgə çalışır, digəri üçün oxuyur, bir başqasına isə «dirijorluq» edirdi. Mayor Rafailoviç tələbənin emosional əhvalını da incəliklə duya bilir və heç zaman onu öz təsirinə məruz qoymurdu.

Brenner az qala hər bir xanəyə son dərəcə diqqətlə vaxt ayırırdı. Lakin sonda o, dramaturji tamlıq əmələ gətirməyi bacarırdı və bu belə düşünməyə vadar edir ki, müəyyən bir əsər zamanı ardıcıl iş prosesində o, axıncı obrazlı nəticəni nəzərdə tuturdu. Bununla bərabər, öz bədii təbiətinin xüsusiyyətinə uyğun olaraq, professor intellektual və obrazlı başlanğıcların harmonik tarazlığına nail olmağa cəhd göstərirdi.

Ümumiyyətlə, Brenner not mətninin metodik göstərişlərinin hökmən tərəfdarı idi. Lakin burada o, doqmalardan uzaq idi. Əgər interpretasiyanın bədiiliyinə xələl gətirmirdisə o, fortepiano şərhində bəzi dəyişikliklərə yol verirdi. Məsələn Şopen və Listin bir sıra əsərlərində iki əl arasında çətin fraqmentlərin yenidən bölüşdürülməsinə nəzər yetirək. Bəzən bu kimi üsullar fortepiano şərhinin bədii xüsusiyyətlərinin gücləndirilməsinə imkan yaradır. Məsələn, Şopenin 24 saylı etüdünün kulminasiyasını gücləndirmək üçün Mayor Rafailoviç basdakı «do» səsinin oktava ikiləşməsini təklif edirdi (qeyd edək ki, bununla texniki iş heç də asanlaşmırdı, əksinə, belə bir hal ifaçı qarşısında duran vəzifəni daha da çətinləşdirirdi). Cövdət Hacıyevin «Skertso»sunun sonuncu xanəsinə də o, həmçinin oktava «martellato»su daxil etməyi məsləhət görürdü ki, bu da tamamlayıcı epizodun virtuoz effektini nəzərə çarpdırırdı. Elə buradaca qeyd edək ki, Mayor Rafailoviçin ehtiyatında iti pianizm üçün zəruri olan orijinal üsulların mövcud olmasına baxmayaraq, o, bir qayda olaraq, öz yetirmələrini sürətləndirilmiş tempdən çəkindirirdi. Məsələn, Bethoven və Şopenin bəzi skertsolarında o bütün xanəni nəbz vahidi kimi zənn etməyi və sayarkən dördxanəli quruluşa əsaslanmağı təklif edirdi. Bu cür temp-ritmik axın zamanı ifa sürəti artır. Brenner virtuoz elementlərin təbiiliyinə, passajların rəvanlığına və digər «sürət təşkilləri»nə daha böyük inadcılıqla

nail olurdu. O, başdansovma, əhəmiyyətsiz itiliyə qarşı qətiyyətlə mübarizə aparırdı, tələbələrindən virtuoz düşüncəlilik, musiqi mətninin anlaşılan, aydın şəkildə ifadə olunmasını tələb edirdi. Bu isə öz növbəsində, bir çox hallarda applikaturanın düzgün seçimindən asılı olur. Belə hallarda müəllimin məsləhəti sadəcə olaraq, son dərəcə lazımlı və gərəkli olurdu. Hər dəfə o, əllərin təbii vəziyyətini tələbəyə öyrətməyi bacarırdı. Əvvəlcə bizə çətin görünən hansısa bir çəşdirici epizodun Mayor Rafailoviçin göstərişlərindən sonra hətta yetəri qədər güclü olmayan tələbənin belə öhdəsindən gəlib, onu asanlıqla aradan qaldırmasının dəfə-lərlə şahidi olurduq.

Sözsüz ki, Brennerin məşğələlərinin başlıca məzmunu – səs üzərində işdən ibarət idi. Bu və ya digər əsər üzərində iş zamanı hər bir musiqi frazasının aydınlığına və ifadəliliyinə can ataraq, Brenner eyni zamanda tələbəyə elə bil ki, vahid üslub dairəsinə davam gətirib, işi axıra çatdırmağı öyrədirdi. Son dərəcə ustalıqla o, tələbəni dinamik qanunauyğunluqları dərk etməyə doğru yaxınlaşdırırdı. Bu məqsədlə Mayor Rafailoviç vokaldakı uzadılmış səs təlimini, yəni səslənmənin tədricən artaraq, azalmasını geniş tətbiq edirdi.

Brenner fortepiano ahəngdarlığının bütün tembr zənginliyinin necə qavranılmasını öyrədirdi. O, tələbədə xüsusi, orijinal «öz üzərində eşitmə nəzarəti» tərbiyə edirdi. Fortepliano «partiturası»na yiyələnmə prosesi zamanı professor çox vaxt bu və ya digər pianizm boyasının orkestr aləti ilə müqayisə edilməsinə üz tuturdu. Faktura-səs üzərində gedən işin ümumi kontekstinə həlim, yumşaq ahəngdarlığa, fortepiano səsinin «uzunluğu»na, akkordların müntəzəmliyinin səlisləşdirilməsinə və zərif pedalizasiyaya nail olunması daxil idi. Bütün bu elementlərin köməyi ilə Brenner, məsələn, uzun müddət ərzində səsin bir pedal üzərində fiqurası-yalı ifadəliliyinə nail olurdu. Burada Şumanın «Simfonik etüdlər» silsiləsinin 11-ci nömrəsi və Bethovenin Üçüncü sonatasının birinci hissəsi yada düşür. Bethovenin sonatasında Mayor Rafailoviç,

əllərin pozisiyasının növbələşməsi zamanı axırcı notların sona qədər ifa olunmasına ciddi şəkildə nəzarət edirdi.

Brennerin sinfində polifonik musiqinin öyrənilməsini xüsusilə vurğulamaq lazımdır. Bu musiqi sahəsi olmadan o, pianoçunun nə ümumi inkişafını, nə də onun texniki savadını təsəvvürünə belə gətirmirdi. O, düzgün olaraq hesab edirdi ki, homofonik əsərlərdə melodiyanı harmonik, ritmik və tembr cəhətdən tamamlayan səsləri nəzərə aldıqda, bütün fortepiano musiqisi müəyyən mənada polifonikdir. Polifonik pyeslərin öyrənilməsi zamanı (ilk növbədə, İ.S.Baxın) Brenner tələbədə pianizm diqqətinin çevikliyini, cəldliyini, tutumluluğunu və nəhayət, bir-biri ilə təzadlıq təşkil edən elementləri vahid tam halına «gətirmək» qabiliyyətini inkişaf etdirirdi. Brenner polifoniya sahəsində də xüsusi diqqəti məsələnin səslə bağlı olan tərəfinə yönəldirdi. Məsələn, Baxın orqan əsərlərinin istər kantilenalı, istərsə də xoral epizodlarında o, orqan tembrinin spesifik səslənməsini bacarıqla yaradırdı.

Brenner sinfinin repertuar palitrası geniş və müxtəlif idi. Konservatoriyada keçirilən sinif konsertlərində ən müxtəlif əsərləri ifa edən tələbələr dinləməyə gələnlər bunun dönə-dönə şahidi olurdular. Tələbənin repertuarını tədricən genişləndirərək Mayor Rafailoviç, ilk növbədə, metodik məqsədlər güdürdü. Ali məktəb təhsilinin ilk çağlarında rus və Avropa bəstəkarlarının klassik əsərləri fundament rolunu oynayırdı. İ.S.Bax, D.Skarlatti, Motsart, Bethoven musiqisinin öyrənilməsi gənc pianoçuların ümumi bədii mədəniyyətinin təşəkkülünə kömək edirdi. Brennerin tələbələri Şopen, List, Şuman, Brams, Çaykovski, Raxmaninov və digər bəstəkarların musiqisinin üslub xüsusiyyətlərinin çox gözəl dərkini nümayiş etdirirdilər. Professorun diqqət mərkəzində XX əsrin ortalarına aid rus musiqisi, ilk növbədə, S.Prokofyev və D.Şostakoviçin, müasir Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri də hər zaman əsas yer tuturdu.

M.R.Brennerin bütün həyatı Azərbaycan incəsənətinin rifahı naminə yorulmadan zəhmət sərf etməklə aşıb-daşırdı və əgər bu

gün Azərbaycan fortepiano musiqisi «dünya standartları» səviyyəsinə daxil olmuşdursa, bunun baş tutmasında istedadlı pianoçu və görkəmli pedaqoq Mayor Rafailoviç Brennerin çox böyük rolu vardır.

Beləliklə, professorlar G.G.Şaroyev və M.R.Brennerin ifaçılıq-pedaqoji prinsiplərinin təhlili əsasında belə qənaətə gəlmək olur ki, onların pedaqogikasında iki başlıca təmayül formalaşmışdır. Bunlardan birincisi, əsasən, obrazlı qavrama ilə əlaqədardır və qavrama prosesi musiqinin daxili məzmununun açılmasından onun texniki cəhətdən «tərtibi»nə doğru gedərək əldə olunur. İkinci təmayül – texniki təsəvvürləri, virtuoz məharəti və pianizm peşəkarlığını daha parlaq ifadə olunmuş obraz mahiyyətinə doğru aparır. Bəllidir ki, bu iki istiqamət bir-biri ilə müəyyən qarşılıqlı asılılığa malikdir və söhbət ondan gedir ki, hər pianoçu-pedaqoqun metodikasında hansısa təmayül daha üstünlük təşkil edir. Bununla bərabər, bu təmayüllərin hansınınsa üstünlüyü, əsasən, pedaqoji yaradıcılığın hansısa bir üsluba (məsələn, romantik (birinci təmayül) və ya klassik (ikinci) meylliyi ilə diktə edilmişdir.

2.2.3. K.Səfəraliyevanın pedaqoji fəaliyyəti və milli fortepiano repertuarının yaradılmasında onun rolu. Xalq artisti, professor Köykəb Kamil qızı Səfəraliyevanın (1907–1985) həyatının 60 ilə yaxın bir dövrü respublikanın musiqi mədəniyyətinin inkişafı ilə bağlı olmuşdur. K.Səfəraliyeva fortepiano təhsili sahəsində əla mütəxəssis kimi tanınır. Onun simasında işə olan fədakarlıq, dərs verməyə, müəllimlik etməyə canlı maraq və təcrübə həqiqi pedaqoji istedad ilə uzlaşırdı. Onun tələbələri son dərəcə sadə, ədasız ifa tərzinə malikdirlər. O, tələbələrinə fortepiano böyük sevgi aşılayırdı.

Onun pianoçu-pedaqoq, metodika mütəxəssisi, musiqi redaktoru, təbliğatçı və ictimai xadim kimi hərtərəfli fəaliyyəti geniş şöhrət qazanmışdı. K.Səfəraliyeva bu dəyərli keyfiyyətləri öz müəllimi – professor G.G.Şaroyevdən əxz etmişdir.

Bir pianoçu və pedaqoq kimi K.Səfəraliyevanı fərqləndirən əsas cəhətlər – incəsənət məsələlərinə son dərəcə ciddi, prinsipial münasibət olmuşdur. Gənc nəslin musiqiçiləri üçün o öz ixtisasına, pedaqoq-tərbiyəçi vəzifəsinə professional münasibəti ilə ən ali nümunədir.

Səfəraliyevanın bədii-pedaqoji simasında səciyyəvi xüsusiyyət diqqəti cəlb edir. Bu, yüksək intellektuallıq, bəstəkar və fortepiano-ifaçılıq yaradıcılığının dərkinə dərin meyillilik və bədii proseslərin başa düşülməsinin məntiqi sintezidir.

Onun tələbəsi A.Mailovanın təsdiqlədiyi kimi, «Səfəraliyeva pianoçunun tərbiyəsi və öyrədilməsində kompleksli xarakteri başa düşərək, tələbənin təfəkkür və yaradıcı qabiliyyətinin inkişafına istiqamətlənən musiqili-ifaçılıq üsullarına dərindən nüfuz edirdi və özünün bilavasitə praktiki ifadəsini tapmış sonuncu əsərində müvafiq fortepiano-pedaqoji prinsipləri işləyib hazırlamışdı» (58). Onun çoxsaylı tələbələrinin təsdiqlədiyi kimi, təhsilə kompleksli yanaşma, xüsusilə də bu və ya digər əsərin müxtəlif redaksiyalarının öyrənilməsi və görkəmli pianoçular tərəfindən bu əsərlərin ifaçılıq interpretasiyasının təhlili onların görüş dairəsini genişləndirmişdir.

K.Səfəraliyevanın pedaqoji metodu musiqi əsərinin ifa olunmasının bütün planlar üzrə gerçəkləşdirilməsində ətraflı «rejissor tərtibatı»na doğru istiqamətlənmişdi: əsərdə ön planda olacaq hissələrin və ikinci plana «çəkiləcək» bölmələrin aşkar edilməsi, onların bir növ nəzərə çarpdırılmaması, ayrı-ayrı epizodların, səslərin koloristik əlaqəsi və s. buna misaldır. Bununla bərabər, müəllif fikrinin dəqiq və tam şəkildə ifadəsi həlledici prinsip idi. Əsər üzərində bu cür iş təcrübəsi onun tələbələrinin ifaçılıq praktikasında başlıca prinsip olmuşdur.

Fortepiano ədəbiyyatı sahəsində hərtərəfli və geniş məlumat sahibi, dərin musiqiçi olan Səfəraliyeva, gənc mütəxəssislərin ifaçılıq simasının formalaşmasında milli fortepiano repertuarına xüsusi əhəmiyyət verirdi. Onun sinfində təhsil alan tələbələrin

bir sıra konsertlərinin proqramını milli musiqi təşkil edirdi, məsələn, 2 dekabr 1971-ci il tarixdə keçirilən konsert buna misaldır. O zaman Ə.Əzizov, A.Dadaşov, S.İbrahimova, N.Şəfiyeva, A.Əzimov və digərlərinin əsərləri ifa olunmuşdu. Köykəb xanımın tələbələri Azərbaycan fortepiano əsərlərinin dəfələrlə ilk ifaçıları olmuşlar. Məhz bu ifa ilə həmin əsərlər böyük konsert estradasına vəsiqə qazanmışlar. Mühüm konsertlərdən biri kimi Zivər Əliyevanın interpretasiyasında «Melodiya» Ümumittifaq qramofon valları şirkəti tərəfindən lentə yazılmış V.Adıgözəlovun Birinci fortepiano konsertini qeyd edə bilərik. Səfəraliyevanın digər tələbəsi olan Respublikanın Xalq artisti Tamilla Mahmudova da milli musiqi yaradıcılığının parlaq təbliğatçısıdır. Öz klavirabendlərini bütünlüklə Azərbaycan müəlliflərinin əsərləri üzərində quraraq, o öz qastrol səfərlərində xarici auditoriyanı həmin musiqi ilə tanış edir.

Bəstəkarlarla daim təmasda olan və çox vaxt onlardan bir çoxunu fortepiano əsərlərinin yazılmasına həvəsləndirən K.Səfəraliyeva o bəstəkarların əsərlərinin tərtibçisi və redaktoru olmuşdur. Onun redaktəsi altında Qara Qarayevin fortepiano əsərlərindən ibarət məcmuə, Azərbaycan bəstəkarlarının pyesləri, balet və simfonik musiqidən parçaların konsert transkripsiyası və s. çap olunmuşdur.

Piano üzrə kadrların milli repertuar əsasında yetişdirilməsinə böyük əhəmiyyət verərək, o, xalq musiqisindən ibarət uşaq pyeslər albomu yaratmış və Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev və digər bəstəkarların əsərlərinin işləmələrini tərtib etmişdir. Onun tərtib etdiyi və nəşrə hazırladığı qamma və arpeciolar məcmuəsi, L.Yeqorova və R.Siroviçin tərtib etdiyi fortepianoda ibtidai təhsil üçün dərs kitabının metodik rəhbərliyi və redaktəsi də böyük metodik dəyər kəsb edir.

Nəhayət, professor K.Səfəraliyevanın yaradıcı maraqlarının genişliyini isbatlayan elmi-tədqiqi əsərini də qeyd etmək lazımdır. Ən irihəcmli əsərlərdən «Azərbaycanda musiqi təhsili» adlı

məqaləsi, G.G.Şaroyevin həyat və yaradıcılığına dair öçerkləri, «Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası» (həmmüəlliflər E.Abasova, D.Danilov və L.Qaragıçeva) adlı sənəballı monoqrafiyası qeyd olunmalıdır. Üzeyir Hacıbəyli Səfərəliyevanın elmi hazırlığını yüksək qiymətləndirərək, özünün çox mühüm elmi əsərini – «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabının redaktəsini ona etibar etmişdi. Köykəb xanıma bağışlanmış hədiyyə nüsxəsində Ü.Hacıbəyli yazmışdır: «Sizin tükənməz enerjiniz və yorulmaq bilməyən qaygınız mənə hazırkı əsər üzərində sistemətik olaraq bütün işlərin başa çatdırılıb, çap olunmasına şərait yaratdı. (...) Bu kitabın hər bir səhifəsi Sizin parlaq simanızı mənə xatırladır».

Beləliklə, yuxarıda söyləmənlərin əsasında belə bir qənaəət gəlmək olar ki, professorlar G.Şaroyev, M.Brenner və K.Səfərəliyevanın hərtərəfli yaradıcılıq fəaliyyəti Azərbaycanın özünəməxsus milli fortepiano-ifaçılıq məktəbinin formalaşmasında başlıca rol oynamışdır.

2.3. AZƏRBAYCAN FORTEPIANO MƏKTƏBİNİN İKİNCİ NƏSLİNİN NÜMAYƏNDƏLƏRİ (*R.Ataışiyev, N.Usubova, F.Quliyeva, E.Nəzirova*)

50-ci illərin əvvəllərində E.Əliyeva, R.Ataışiyev, A.Zülfüqarova, F.Ə.Quliyeva, E.Nəzirova, N.Usubova ADK-də müəllimlik fəaliyyətinə başlayırlar. Onların yaradıcılıq fəaliyyəti Azərbaycanda fortepiano təhsili və ifaçılığının növbəti inkişafını xeyli dərəcədə müəyyənələşdirdi. Onlardan bəziləri öz fəaliyyətinin başından bəri nəinki pianoçu, eyni zamanda musiqi mədəniyyətinin digər sahələrində də peşəkarlıq nümayiş etdirmişlər. Bu – bəstəkar və pianoçu E.Nəzirova, eləcə də müğənni və pianoçu R.Ataışiyevdir.

Respublikanın Xalq artisti, professor Rauf (Rafiq) İsrafil oğlu Atakişiyevin (1925–1994) adı pianoçu, müğənni və pedaqoq kimi ölkədə və onun hüdudlarından kənarda geniş şöhrət qazanmışdır. Onun hərtərəfli fəaliyyəti təxminən yarım əsr davam etmiş və dərin iz qoymuşdur. Bu, həssas, böyük istedad sahibi və parlaq fərdiliyi ilə seçilən ustad idi. Vokal ifaçılığından, fortepianoda ifasından, tələbələrə məşğul olmasından asılı olmayaraq, hər bir işdə o öz yolunu taparaq, musiqi mədəniyyətinin müxtəlif sahələrinə dəyərli töhfələr verirdi.

ADK nəzdindəki məktəbdə onun daimi müəllimi görkəmli metodika mütəxəssisi və pedaqoq Lidiya Nikolayevna Yeqorova idi. Onun sayəsində o, hələ uşaq ikən əsaslı piano hazırlığı əldə edir.

1942-ci ildə R. Atakişiyev ADK-yə daxil olur. Burada M.R. Brennerin rəhbərliyi altında o, yüksək ustalıq mədəniyyəti, yetkin peşəkarlıq, fortepiano ifasının əla texniki hazırlığı ilə fərqlənən möhkəm ifaçılıq məktəbi keçir.

1946-cı il Atakişiyevin həyatında dönüş anı olur: gənc pianoçu Moskva konservatoriyasına keçirilməsi məqsədi ilə qəbul imtahanlarının verilməsi üçün təyinnamə alır. Sərt müsabiqə seçimindən sonra o, burada üçüncü kursa qəbul edilir.

Moskva konservatoriyası o illərdə çiçəklənmə dövrünü yaşayırdı. Musiqi təhsilində yeni formaların axtarışı artıq arxada qalmışdı. Ali musiqi təhsilinin yeni sistemi formalaşmışdı və bu sistemə görə professional hazırlıqla yanaşı, musiqinin hərtərəfli inkişafına da böyük yer verilirdi. Konservatoriyanın bütün ab-havası yüksək musiqi şövqü, intellektual və qeyri-adi gərginliyə malik emosional axınla çulğalanmışdı. Konservatoriyada dərs verən ustad musiqiçilər də bu ab-havada ruh yüksəkliyi, coşğunluq yaşayırdılar. Forteplano fakültəsi bu cür ustad sənətkarlarla xüsusilə zəngin idi. Onlardan biri olan Konstantin Nikolayeviç İqumnov (1873–1948) – öz yolunu hələ XIX əsrin sonlarında başlamış musiqiçi nəslinə mənsub idi. O, Çaykovski və Anton Rubinşteyn ömrünün son günlərini görmüş, fortepianoda N.Zve-

rev, A.Ziloti və P.Pabstın, kompozisiyadan S.Taneyev, A.Arenski və M.İppolitov-İvanovun, kamera ansambl sinfi üzrə V.Safonovun tələbəsi, S.Raxmaninov və Skryabinin həmyaşıdı və dostu olmuş və rus klassik pianoçuluq ənənələrini davam etdirmişdir.

Atakişiyev də elə K.N.İqumnovun fortepiano sinfinə qəbul olundu. Moskva konservatoriyasında təhsil illəri onun müəlliminin ifaçılıq görüşlərinin başa çatması – ömrünün son günləri ilə üst-üstə düşmüşdü. İqumnovun özünün də təsdiqlədiyi kimi, o «öz ifaçılıq görüşlərini dərk edərək, özünü yalnız Böyük Vətən müharibəsindən sonra «tapmış»dır» (59).

Rus fortepiano məktəbinin yüksək ənənələrini yeni nəsil musiqi ifaçılarına ötürən görkəmli musiqiçi və pedaqoq K.İqumnov piano musiqi tarixinə müasir fortepiano məktəbinin ən görkəmli yaradıcılarından biri kimi daxil olmuşdur (L.Oborin, Y.Fliyer, M.Qrinberq, A.İoxeles, O.Boşnyakoviç, N.Ştarkman onun tələbələri olmuşlar). Bu böyük musiqi şəxsiyyətinə R.Atakişiyev özünün möhkəm və geniş professional biliyi, dərin bədii təəssüratları ilə borcludur. K.N.İqumnov həvəslə, qayğıkeşliklə, lakin həm də ciddi tələbkarlıqla Atakişiyevin ifaçılıq fərdiliyini yetişdirir, ona qüsursuz zövq aşılayaraq, poetiklik və səmimiliyini inkişaf etdirir, intonasiya ilə ifa etmədə gerçəklik və zənginliyi öyrədir, hər zaman bədii ideal axtarışına sövq edirdi. Professor Atakişiyevin musiqi istedadını, onun təbii, anadangəlmə piano çalmaq məharətini, səsi inkişaf etdirmə bacarığını yüksək qiymətləndirirdi. Müəllim ona deyirdi ki, «Sənin əllərin çox gözəldir».

Onun dərs vermə metodunun səciyyəvi xüsusiyyəti tələbəni hərtərəfli şəkildə – həm musiqi, həm intellektual, həm də artistizm baxımından inkişaf etdirməkdən ibarət idi. İqumnov fantaziyanı oyatmağı, tələbənin artistik təbiətini aşkar etməyi və təfəkkürünü inkişaf etdirməyi bacarırdı. K.N.İqumnovun sinfində təhsil alan professor Y.İ.Milşteyn yazırdı: «Onun sinfində yüksək yaradıcı ab-hava hökm sürürdü... Məşğələ, bir qayda olaraq, çox əziyyətli, arasıkəsilməz olurdu. Konstantin Nikolayeviç eyni bir yeri dəfə-

lərlə «axtarıb», «təcrübə edərək» çalır və tələbəni öz axtarışlarına cəlb edirdi. Beləcə, tədrisən əsərin səs tərzı əmələ gəlir, frazirovka və artikulyasiya aydınlaşır, lazımı temp, səs perspektivi müəyyənləşirdi» (60). İş prosesində pianoçu vərdışlərinin inkişafı və təkmilləşdirilməsinə son dərəcə önəm verən İqumnov, hər şeydən əvvəl legatoya ahəngdarlığın əsası kimi dəyər verir və hesab edirdi ki, ondan «əsl pianoçuluq bacarığı yetişə bilər». Alətin nəfəsini o, pedalla, «səs perspektivinin üzə çıxarılması» ilə əlaqələndirirdi. Applikatura xüsusi qayğı predmeti idi, o, musiqi frazası, yaxud passajın aydın surətdə uyğunlaşdırılmasını yaradır, daxilində melodik başlanğıcın meydana çıxardılma yollarını ifadə edirdi.

Gənc Atakişiyevin professional cəhətdən formalaşmasında, həmçinin A.F.Gedike (orqan sinfi), M.V.Milman (kamera ansambli) və A.N.İqumnovun assistentləri – R.V.Tamarkin və Y.İ.Milşteyn vacib rol oynamışdır.

Moskva konservatoriyasında Atakişiyev bir ixtisasa da yiyələnməyə başlayır – öz qüvvəsini o, vokal üzrə görkəmli rus müğənnisi Antonina Vasilyevna Nejdanovanın (1873–1950) sinfində sınayır.

Beləliklə, eyni vaxtda iki ixtisas üzrə təhsil alan Atakişiyev rus vokal və fortepiano məktəblərinin ən yaxşı ənənələrini öz canına çəkmişdir, bunlar onun həyatında musiqi-ifaçılıq sənətinin iki qarşılıqlı zənginləşmə sahələri kimi birləşmişdir. Atakişiyevin müxtəlif fənlər üzrə uğurlu təhsilinə xeyli dərəcədə bu iki görkəmli sənətkarın – K.N.İqumnov və A.V.Nejdanovanın bədii prinsiplərinin yaxınlığı da köməklik etmişdir. Bunun təsdiqi olaraq Y.Milşteynin fikirlərini misal çəkək: «Vokal oxumanı «musiqinin çox mühüm həyatverici özü» hesab edərək, «əsl pianizm məharəti yalnız ahəngdarlıq üzərində yetişə bilər» deyən Konstantin Nikolayeviç böyük müğənnilər haqqında səmimiyyətlə danışır və onlardan öyrənməyə çağırırdı. O, A.Nejdanovaya məftun idi və bu valehedici artist qadına olan sevgisini bizim hamımıza

sirayət etdirmişdi. Tez-tez məşğələlər zamanı o, Raxmaninovun «Vokaliz»-ini Nejdananın necə ifa etdiyini sinifdə xatırlayır, deyirdi ki, Şubert-Listin «Dəyirmançı və çay»-ının interpretasiyasına görə ona borcludur» (61).

Öz qeydlərində A.Nejdanova sinfinin konsertmeysteri V.Podolskaya Şubertin «Dəyirmançı və çay» mahnısının ifasına dair K.N.İqumnovun fikirlərini yada salır: «Mən bu əsəri Antonina Vasilyevnanın ifasında eşidərkən, başa düşdüm ki, royalda necə bir kantilenaya cəhd göstərməliyəm». Antonina Vasilyevna da öz növbəsində söyləyirdi: «...Konstantin Nikolayeviçin ifasında bu mahnını eşidərkən, mən onun frazirovka üsullarının güclü təsiri altında idim» (62).

1948-ci il Atakişiyevin tərcümeyi-halında dönüş anı oldu. Martın 24-də K.N.İqumnov vəfat etdi. R.Atakişiyevin sözlərinə görə: «Onun vəfatı ilə royalda ən dərin, əsl və gerçək ifanın sinonimi olan «iqumnov» pianizminin bütöv bir dövrü başa çatdı» (63). Bu dövrdən etibarən konservatoriyanı bitirənə qədər İqumnovun vəfatından sonra Atakişiyevin fortepiano üzrə müəllimi onun tələbəsi və «həqiqi ardıcılı» Yakov İsaakoviç Milşteyn olmuşdur. Atakişiyev yazırdı ki, «Onun qarşısında şərəfli, lakin çətin bir vəzifə dururdu – bu vəzifə professor İqumnovun sinfini sonuncu, buraxılış mərhələsinə çatdırmaqdan ibarət idi» (64). Atakişiyev xatırlayırdı ki, Y.İ.Milşteynin sinfində məşğələlər zamanı ən yaddaqalan, unudulmaz məqam Şubertin do major Fantaziyasının üzərində iş olmuşdu. Onun ikinci hissəsi 1949-cu ildə K.N.İqumnovun xatirəsinə həsr olunmuş gecədə çox təsirli ifa edilmişdi.

Moskva konservatoriyasını bitirdikdən sonra R.Atakişiyevi aspiranturaya irəli sürdülər. Buraya yalnız ən yaxşı məzunlar təqdim edilirdi. Atakişiyevin aspiranturada fortepiano üzrə rəhbəri K.N.İqumnovun tələbəsi «R.İ.Atakişiyevə həlledici təsir göstərən» Yakov Vladimiroviç Fliyer idi... O, Azərbaycan musiqicisinə ifaçı təşəkkülünün müvəffəqiyyətlə başa çatma cizgilərini bəxş

etdi, bu cizgilər xeyli dərəcədə onun öz yaradıcı təbiətinə xasdır: aydın interpretasiya, artistik genişlik və sərbəstlik, ...ifanın parlaq emosional bir şəkildə boyanması buna misaldır.

Y.F.Fliyer öz tələbəsi haqqında yazırdı: «Moskva konservatoriyasının tələbəsi olandan və professor K.N.İqumnovun sinfində məşğul olduqdan bəri, R.Atakişiyev hələ gənc yaşında öz çalğısı ilə bol-bol sevinc bəxş edirdi. Ciddi və tələbkər Konstantin Nikolayeviç İqumnov onun istedadı haqqında yüksək fikirdə idi. K.N.İqumnov rəhmətə getdikdən sonra R.İ.Atakişiyev mənim sinfində məşğul olmaqda davam edirdi. Gənc aspirant böyük bir iş yerinə yetirdi və özünü dərin və parlaq musiqiçi kimi tanıtdı. Gərgin pedaqoji və ifaçılıq əməyi ilə dolu uzun illər keçdi... Çoxlu sayda əla pianoçular yetişdirərək, konsert fəaliyyətini davam etdirən və öz repertuarını arasıkəsilmədən genişləndirən R.İ.Atakişiyev Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin ən görkəmli nümayəndələrindən biri oldu» (65).

Həqiqətən də, görkəmli pedaqoqların – M.R.Brenner, K.N.İqumnov, Y.İ.Milşteyn, A.V.Nejdanova, Y.V.Fliyerin təsiri altında R.Atakişiyev böyük musiqiçi – pianoçu və müğənni kimi formalaşır. Əgər Atakişiyev-pianoçunun formalaşması, əsasən, Brennerin sinfində başlamışdısa, bu zaman Atakişiyev-artist barəsində söhbət artıq İqumnovda təhsil aldığı illərə, sonralar isə Nejdanova və Fliyerin sinfindəki dövrə təsadüf etdi.

1953-cü ildə Bakıya qayıtdıqdan sonra Atakişiyev opera teatrının solisti və konservatoriyanın fortepiano kafedrasının müəllimi kimi əmək fəaliyyətinə başladı. Atakişiyevin qırx ildən artıq davam edən yeni həyat mərhələsi başladı. Bu mərhələ Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində əhəmiyyətli səhifə oldu və özündən sonra parlaq, unudulmaz iz qoydu.

R.Atakişiyevin Bakıda Brennerin sinfində başlayan piano ifaçılığı çoxcəhətli idi. Buraya həm solo konsertlər, həm simfonik orkestrlə ifa (dirijorlar Niyazi və Ç.Hacıbəyov), həm də pianoçu Fəridə Quliyeva, skripka ifaçıları Azad Əliyev və Rauf Əhmədov,

violonçel ifaçıları İssak Turiç, Vladimir Anşeleviç və Karen Əliyevlə kamera-ansambl çıxışları daxil idi. Niyazinin rəhbərliyi altında Bakıda və Orta Asiya respublikalarında Azərbaycan simfonik orkestri ilə onun çoxsaylı çıxışları xüsusilə qeyd olunmalıdır. Bu çıxışların biri barədə «Sovetskaya muzıka» jurnalında aşağıdakılar yazılmışdır: «Gənc solist R. Atakişiyev konsertdə həm pianoçu, həm də müğənni kimi çıxış etmişdi. Listin Birinci konsertinin ifası zamanı o, əla pianoçuluq texnikası və böyük melodiklik nümayiş etdirdi» (66).

R. Atakişiyevlə simfonik orkestrin konsertləri zamanı müştərək çıxışlarında baş dirijor Niyazi aşağıdakıları qeyd etmişdir: «On ildən artıqdır ki, mən böyük sevinclə R. Atakişiyev-pianoçunun maraqlı və özünəməxsus istedadı ilə qarşılaşıram. Bizim R. İ. Atakişiyevlə müştərək çıxışlarımızda o, həmişə dərin düşünən musiqiçi və ciddi pianoçu kimi özünü ifadə edərək, orkestr və dinləyiciləri öz parlaq istedadı ilə məftun etmişdir. İfa etdiyi əsərdən asılı olmayaraq, List və yaxud Çaykovski konsertindən hər hansı birinin ifası zamanı onun çıxışları həmişə təqdirəlayiq olur və geniş musiqi ictimaiyyəti və xalqımız tərəfindən müsbət rəyə layiq görülür, Atakişiyev Azərbaycanın ən yaxşı pianoçusu kimi ad qazanmışdır».

Qara Qarayev isə R. Atakişiyevin sənətinə belə dəyər verirdi: «Mən R. İ. Atakişiyevi son dərəcə istedadlı musiqi-ifaçısı kimi tanıyıram. Əla pianoçuluq keyfiyyətləri, səmimilik və emosionallıq, yüksək bədii mədəniyyət R. İ. Atakişiyev-pianoçunu səciyyələndirir. Onun daimi konsert çıxışları layiq olduğu böyük müvəffəqiyyət gətirir».

R. Atakişiyev böyük və müxtəlif çeşidli repertuara malik idi. Repertuar meyillərinin genişliyinə baxmayaraq, onun proqramlarında hər bir konsert ifaçısında olduğu kimi «dayaq nöqtələri» var idi: Bethoven (32 variasiyalar), Şubert (Fantaziya do major), Şuman (ABEGG variasiyaları), List (Kampanella, Matəm yürüşü, «Dantenin oxuduqdan sonra» sonatası), Çaykovski (Rus skertsosu,

Düşüncə, Vals), Qlazunov (Sonata mi minor). Lakin onun repertuarında xüsusi yeri konsert janrlı fortepiano əsərləri tuturdu. Onların arasında Qriqin Iya minor, Şopenin mi minor, Listin hər iki konsertlərini, Çaykovskinin bir sayılı si bemol minor və Raxmaninovun iki sayılı do minor konsertlərini qeyd etmək olar.

Pianoçunun kamera-ansambl repertuarı da məzmunluluğu və cazibədarlığı ilə seçilirdi. Bu – Hendel, Motsart, Şubert, Prokofyev, Şostakoviç, Miyo (F.Quliyeva ilə fortepiano dueti), Motsartın mi minor, Bethovenin 3 sayılı mi bemol major skripka və fortepiano üçün sonataları, Raxmaninovun re minor Qəmgin trio-su (skripka ifaçısı A.Əliyev və violonçel ifaçısı K.Əliyevlə birgə) və digər müəlliflərin əsərləri idi.

Atakişiyevin musiqi istedadı vokal və piano ifaçısı kimi onun artist fəaliyyəti qədər vacib olan digər peşədə – fortepiano pedaqoji fəaliyyətində də özünü büruzə vermişdir. Atakişiyevin Bakıdakı fortepiano-ifaçılıq fəaliyyəti, zaman dolandığıca öz birinciliyinə görə vokal ifaçılığı və pedaqogikasından sonra ikinci plana keçdi.

Yaradıcılığın iki sahəsini – fortepiano və vokal sənətini uzlaşdırən R. Atakişiyevin nadir musiqiçi keyfiyyəti onun pedaqoji sisteminə də dərin iz qoymuşdur. Hər üç sənətdə – vokal, piano ifaçılığı və pedaqogikada – Atakişiyev romantik olmuş, musiqidə, ilk növbədə, emosional mənanı ifadə etməyə cəhd göstərmişdir (burada xatırlamaq yerinə düşür ki, o, Moskvada fortepiano romantizminin görkəmli ustadlarının – K.N.İqumnov və Y.V.Fliyerin yanında təkmilləşmişdir). Tələbkar bədii zövqü ilə Atakişiyev öz tələbələrində geniş əhatəli, miqyaslı dramaturji təfəkkürə xüsusi diqqət ayırırdı. Onun pedaqoq kimi malik olduğu spesifik əlamətləri və hərtərəfli istedadı tələbələr qarşısında qoyulan konkret vəzifələrdə də öz ifadəsini tapmışdır. Məsələn, o, gənc pianoçudan alətin kantilena imkanlarının orkestr səslənməsi ilə üzvi birləşməsinə nail olmağa çalışırdı.

Müəllimlik sahəsində onun zəngin bədii təbiətinin yeni-yeni tərəfləri üzə çıxırdı. Atakişiyevdə onun sinfində təhsil alan gənc

pianoçularda işə maraq oyatmaq, öz biliyini onlara bacarıqla ötürmək qabiliyyəti və son dərəcə həssas pedaqoji ədəb-ərkan hökm sürürdü. Bütün bu bacarıqlar bir tam halına gələrək, onun musiqili-pedaqoji fəaliyyətinin uğurunu təmin etmişdir.

Müəllimlik işi Atakişiyevdən gələcəkdə repertuarın genişləndirilməsini tələb edirdi. Onun pedaqoji repertuarının xüsusiyyətləri nədən ibarətdir? Bütün tələbələrin proqramlarının vəziyyətini bilmədən tam cavab vermək mümkün deyil. Lakin professorun pedaqogikasının başlıca təmayüllərinə – onun mütəşəkkilliyi və prinsipiallığına dair fikir söyləməyə bizim tam hüququmuz vardır. Musiqinin öyrədilməsi və tərbiyə olunmasında Rauf İsrailoviç Baxın əsərlərini əsas götürürdü. O hesab edirdi ki, Baxın əsərlərində musiqi ifaçısının tərbiyə olunması üçün bütün zəruri elementlər toplanmışdır. Baxın polifoniyası «Yaxşı temperasiya olunmuş klavir» silsiləsinin timsalında çoxsaylı prelüd və fuqa ilə səciyyələnirdi. Sınıfdə «Xromatik fantaziya və fuqa», süitalar, partitalar, konsertlər keçilirdi. Bax əsərlərinin transkripsiyaları içərisində Rauf İsrailoviç List və Buzoninin işləmələrinə üstünlük verirdi.

Vyana klassiklərinin yaradıcılığında Atakişiyevə Bethoven irsi həmahəng idi. Bethoven onun üçün hərtərəfli fortepiano məktəbi demək idi. Rauf İsrailoviç Bethoven musiqisinin nəhəng drammatizmi, parlaq ziddiyyətləri, irihəcmliyi məftun edirdi.

Atakişiyev tələbələrinə List pianizminə olan sonsuz məftunluğunu, onun rəng çalarlarının bolluğunu aşılırdı. Rus musiqisi, əsasən, Çaykovski və Raxmaninovun fortepiano yaradıcılığı ilə ifadə olunurdu.

Onun sinfində Şuman və xüsusilə də Şopen yaradıcılığına daha geniş yer ayrılırdı. Şopen musiqisinə olan səmimi məhəbbəti Rauf İsrailoviç bütün ömrü boyu qoruyub saxlamışdır.

Atakişiyevin fortepiano ifaçılığına dair görüşləri rus məktəbinin təsiri altında formalaşmışdır (K.N.İqumnov vasitəsilə). Bu məktəbin əsasında bəstəkarın bədii niyyətlərinə dərinlən nüfuz

etmək və onların həyata keçirilməsi, musiqi obrazlarının ifa cəhətdən gerçəkləşdirilməsi üçün zəruri olan məqsədyönlü metodların yorulub-usanmadan axtarışı durur. R. Atakişiyevin bədii-ifaçılıq konsepsiyasında texnika əhəmiyyətli rol oynamırdı. O, məşq zamanı bacarıq və sürətli çalğı vərdişi deyil, bəstəkar fikrinin konkret olaraq dəqiq ifadəsi ilə assosiasiya doğururdu və təbii ki, xüsusi musiqi-ifaçılıq məsələləri ilə bağlı idi.

Azərbaycan musiqiçisinin bədii prinsipləri öz başlanğıcını həm də K.S. Stanislavskinin aktyor ustalığının tərbiyə olunma sistemindən götürürdü. Şəxsi dostluq, estetik mövqelərin yaxınlığı Atakişiyevi vokaldan A.V. Nejdanova xətti ilə Stanislavskiyə də bağlayırdı. Pedaqoji fəaliyyəti 1937-ci ildə K.S. Stanislavskinin opera-dramaturji studiyasında başlayan Antonina Vasilyevna onun sistemini mənimsəmişdir. Bu sistemə görə bədii təxəyyül yaradıcı işin əsası kimi götürülür və tələbənin kompleksli şəkildə tərbiyə olunmasını nəzərdə tuturdu, «buraya intellektual inkişaf, gözəllik hissinin tərbiyə olunması, təhlillər və müstəqil məşğələlərə əsaslanan şüurlu, dərk olunmuş yaradıcılıq daxil idi» (67).

Bu prinsipləri əldə rəhbər tutaraq, Atakişiyev üçün pedaqoji doqmatizm yad idi, o öz tələbələrinə bir çox professional bacarıqlara sahib olmağı nəzərdə tutan bədii kateqoriyalarla düşünməyi aşılamağa çalışırdı. Sınıfdə öyrənilən əsərlər üçün labüd göstərişlər mövcud deyildi. İfa planı tələbənin individuallığına müvafiq olaraq qurulurdu.

Atakişiyev mətnin sərbəst şərhindən qoruduğu kimi, not mətninin formal, sırf mexaniki ifasının da qabağını alırdı. O, müəllif tərəfindən müəyyənləşdirilən zaman nisbətinin sərhədləri, metrik quruluşlar daxilində musiqinin sərbəst axınını mühafizə edərək, bədii interpretasiyaya nail olurdu.

K.N. İqumnovun prinsiplərini davam etdirərək, «həyatının son illərində... pedaqoji işin bütün təfəsilatı ilə göstərilməsinin həddən artıq ziyanı barəsində tez-tez söhbət açan (özünü qınamaqdan ehtiyat edərək)» (68) Atakişiyev öz diqqətini ikinci dərəcəli xırdaqlara

sərf etməirdi, daha çox müəyyən məşğələnin başlıca məqsədinin konkret olaraq müəyyənləşdirilməsi üzərində dayanırdı. R. Atakişiyev özünə xas romantik xasiyyəti ilə kompozisiya quruluşunun dramaturgiyasında üzə çıxarılan musiqi obrazının, onun poetik əsasının dərk olunmasını əsas hesab edirdi. Onun üz tutduğu rəngarəng assosiasiyalar, müqayisələr yetirmələrinin fantaziyasını oyatmaq, lazımi «istiqlalətə» yönəltmək istəyi idi. Tələbələr qarşısında müəllif fikrinin şairanə obrazlılığı, formanın həm bütövlükdə, həm də bütün təfəsilatı ilə dramaturji mənası açılırdı. Xüsusidən ümumi meydana çıxırdı. Ayrı-ayrı əsərlərin təmsalında tələbələr üslub xüsusiyyətləri ilə tanış olurdular.

Bu və ya digər əsərdə bədii fikrin tam şəkildə ifadəsi üçün Atakişiyev tələbələrdə obrazlı təsəvvürlərin inkişafına böyük əhəmiyyət verirdi. Onun zəngin intuisiyası nəticəsində rəngarəng müqayisələr, qarşılaşdırmalar, bənzətmələr gənc pianoçuların təxəyyülünü oyudaraq, onların ifasını gerçək mənə və maksimal ifadəliliklə zənginləşdirirdi. «Obrazlılığı aydın surətdə ifadə edib, ədəbi-poetik xüsusiyyətlərdən, ümumiyyətlə, sərbəst bir şəkildə istifadə edərək, R. İ. Atakişiyev onun təcəssümünə mümkün qədər qabarıq və səlisçəsinə, özü də təkidlə nail olur. Bununla əlaqədar olaraq onun Şubertin «Sərgərdan» fantaziyası (xüsusilə ikinci hissə), Şopenin iki sayılı sonatasının dördüncü hissəsi, Metnerin «Sonata-xatirə»si üzərində gedən iş yada düşür» (69). Atakişiyevin ifaçılıq interpretasiyasında olan qeyri-adi emosionallıq, romantik gümrəhlik təbii sadədilliyi və harmonik tarazlılığı ilə tamamlanırdı.

Musiqi əsəri üzərində iş zamanı əhəmiyyətli tərəflərdən biri də səsin kamilliyinin əldə olunmasına olan tələbkərlilik idi. Atakişiyevin öz ifası tərəvətli, ahəngdar səslənmə, melodik cəhətdən həssas nüanslar, bir növ, royaldə ifadəsini tapmış çox gözəl belkanto ilə fərqlənirdi. Ona xas olan piano dillərini «dərinə» hiss etmək duyğusu heç zaman son dərəcə güclü təzyiqə, xüsusən də səsin «basılıb əzilməsinə» gətirib çıxarmırdı.

Alətə dolğun səslə toxunmaq Atakişiyevin pedaqoji sisteminin ən vacib, ən əhəmiyyətli cizgilərindən biridir. Özü də səsin keyfiyyəti bu və ya digər hallarda cürbəcür ola bilər, konkret vəzi-fədən asılı olaraq, o, iti, kəskin, ahəngdar, lətif, donuq, tutqun, «bəyaz» ola bilməli və müxəlif vasitələrlə: stakkato, sekko, portamento, legato üsulu ilə götürülməlidir. Lakin istənilən halda səsin maksimal dərinliyi nəzərdə tutulur və pianoçuların adlan-dırdığı «səsləndirilməmiş hallara» yol verilmir (70).

Rauf İsrəfiloviç pedaqoji işə səmimi-qəlbdən sadıq idi. O, gəncləri sevirdi, gənclər də ona sevgi ilə cavab verirdilər. Onun məlahətli olması və daha çox işə can yandırmağı və istedadı tələ-bələri özünə cəlb edirdi. Onlar növbəti dərsdən bol-bol təəssü-ratlarla ayrılırdılar. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında uzun illər fəaliyyəti ərzində Atakişiyevin musiqili-pedaqoji istedadı tam gücü ilə meydana çıxdı. Məhz bu tədris ocağı daxilində o, neçə-neçə yüksək peşəkar musiqiçi nəslə yetişdirmişdir, onların arasında Beynəlxalq müsabiqə laureatları – Vasif Həsənov, Boris Quslitser, Rauf Qasimov, Samirə Aşumova, Lalə Mustafazadə, Zaqafqaziya müsabiqəsi laureatları Ülviyyə Vəliyeva və Hacı-baba Əliyev, Respublikanın Xalq artisti, pianoçu və bəstəkar Ra-fiq Babayev, pianoçu və dirijor Yalçın Adıgözəlov vardır.

Görkəmli musiqiçi, Azərbaycan pianoçuluq məktəbinin yara-dıcılarından biri olan R. Atakişiyev Azərbaycan musiqi pedaqogi-kasına əhəmiyyətli töhfə bəxş etmişdir.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında çoxillik fəaliyyət göstərmiş Respublikanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor Nigar İbrahim qızı Usubovanın (1914–1994) əməyi də dəyərlidir. Onun sinfində musiqi əsərinin bədii məsələlərinin həllində xüsusi rolu intellektual aspekt oynayır. Pedaqogikada o ən mühüm əhə-miyyəti not mətninin əsaslı surətdə öyrənilməsinə, onu ən xırda təfərrüatlarına qədər dərkinə verir. Not mətninin özü ilə yanaşı, həm də interpretasiyanın bütün mümkün tərəfləri son dərəcə də-qiq təhlil olunurdu. Bu cəhət Usubovanı onun müəllimləri – do-

sent A.S. Baron və professorlar M.R. Brenner (ADK-də), eləcə də fortepiano pedaqogikasının görkəmli ustadları – professor A.B. Qoldenveyzerin (MDK-nin aspirantı) ənənələrinə yaxınlaşdırır. Usubovanın sinfində tələbələr əsərin mətninə məhz belə dərinləndirən diqqət yetirməklə onlarda yavaş-yavaş interpretasiya planı formalaşmışdır.

Əsər üzərində iş zamanı Nigar xanım fakturanı çox vaxt təbəqələrə ayırır. Bununla da o, səslərin iyerarxiya münasibətlərindən başqa, onların həm də səlisliyində, səs palitrasının fərdi tembr çalarlarına nail olurdu. Bununla bərabər, professor təfəkkür linearlığına da xüsusi diqqət ayırırdı. Usubovanın sinfində «linearlıq» sözünü tez-tez eşitmək olardı. Bu, dəqiq nəzəri anlayış deyil, nəfəs uzunluğunun, frazanın hərəkətinin göstərilməsi olub, ifanın vahidliyini müəyyənləşdirir. «Frazanın uzunluğu onun tərəfindən pauza, liqa, ayrı-ayrı motivlərin labirintində tapılır. Bununla bərabər, fraza plastik, ifadəli mənə tamlığı kimi qavranılır. Nigar xanım ayrı-ayrı quruluşları bir-biri ilə əlaqələndirərək, vahid tamı əhatə etməyi, aramsız, rəvan proses yaratmağı öyrədir» (71). Ağır hissələrə xüsusi diqqət ayrılırdı. Linearlıq, yəni əvvəlkinin sonrakı ilə əlaqəsini nəzərdə tutan üfüqi təfəkkür təcrübəsiz pianoçularda adi hal olan, ağır hissə statikasının öhdəsindən gəlməyə kömək edir. Bu zaman pauzalar intonasiyanın ən vacib elementlərindən birinə çevrilirlər.

Professor Usubova ən çox sevdiyi əsərlərin sabit çevrəsinə malik pedaqoq idi. Repertuar palitrasının genişliyinə baxmayaraq, hər bir pianoçunun pedaqoji məqsədlərini aydın surətdə gerçəkləşdirən əsərlərə üstünlük verilirdi: səs mədəniyyəti, ritmik nizam-intizam, applikatura, pedalizasiya və s. Sinfidə polifoniyanın öyrənilməsinə ayrılan diqqət də, Bax və Vyana klassiklərinin yaradıcılığına bir repertuar olaraq həvəs göstərilməsi öz başlanğıcını buradan götürürdü. Rus fortepiano məktəbinin ənənələri zəminində yetişən Usubovanın pedaqoji repertuarında rus musiqisinə xüsusi yer verilmişdi. Çaykovski, Skryabin əsərləri

ilə yanaşı, onun sinfində Taneyev, Metner, Arenski və Qlazunovun nadir ifa olunan əsərlərini eşitmək mümkün idi.

Repertuar seçimində Usubova metodunun mühüm xüsusiyyəti üzə çıxırdı: bu, tələbənin marağının nəzərə alınması idi. Psixoloji uzaqgörənliyi ona üslub meyillərini, fərdi zövqləri müəyyən etməyə imkan verirdi. Tələbələrin repertuar təşəbbüsləri rəğbətlə qarşılanırdı.

Professor N.İ.Usubovanın sinfini fərdi xüsusiyyətlərinə görə müxtəlif olan pianoçular – Vaqif Səmədoğlu (Vəkilov), BMA-nın dosentləri Zemfira Şəfiyeva, Firəngiz Hacıyeva, Həqiqət Məhərrəmov, Yeganə Axundova kimi böyük istedad sahibləri bitirmiş və öz müəllimlərinin sinfində bir neçə il assistent kimi çalışmışlar.

Respublikanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor Fəridə (Simuzər) Ələkbər qızı Quliyevanın pedaqoji prinsipləri N.Usubovanın pedaqogikası ilə uyğun gəlir. Bu, hər iki pianoçunun nəsil «şəcərəsinin» ümumiliyindən – M.R.Brennerin (ADK) sinfində təhsil və Moskva konservatoriyasında A.B.Qoldenveyzerin sinfində aspirantlıqdan irəli gəlir.

F.Quliyevanın sinfində pedaqoji proses tələbələrlə ünsiyyətin bütün dərəcələrini özündə cəmləndirirdi. Not mətninin ifadə olunmasında sırf professional baxımdan maksimal dəqiqliyin tələb edilməsi, əsərin bədii obrazının tam təcəssümündən tutmuş, tələbələrdə insani və yüksək bədii keyfiyyətlərin formalaşmasından ötrü onlarla adi söhbətlər daxil olmaqla, bütün dərəcələr hökm sürürdü. Onun ciddi akademik zövqü güzəşt bilmirdi. Quliyeva əsərin ifası zamanı üslub xüsusiyyətlərinə xüsusi diqqət ayırırdı.

Onun tərəfindən not mətninin maksimal dəqiqliyinin tələb olunması ifanın bədii cəhətdən inandırıcılığının vacib şərti idi. Bu tələb mətnə formal yanaşma deyildi, bəstəkar fikrinin və əsərin bədii obrazının bütün xırdalıklarını düzgün və mükəmməl ifadə etmək cəhdi idi. F.Quliyevanın fortepiano-pedaqoji prinsiplərinin başlıca meyarlarını müəyyənləşdirərək, onun sinfində təhsil alan R.Quliyev yazırdı: «...royalda çalmaq bacarığına yiyə-

lənməyi öyrədərək, F.Quliyeva, ilk növbədə, öz tələbəsini musiqiçi kimi inkişaf etdirməyə çalışır. Bu və yaxud digər konkret bir əsərin bədii-ifaçılıq təhlilinin tam (kompleksli) şəkildə verilməsi buradan irəli gəlir və pianoçuluq hərəkətləri ilə bədii ideyanın üzvi bağlılığının dərkinə yol açır. Təsadüfi deyil ki, F.Quliyevanın praktiki məşğələlərindən bir çoxu hər hansı bir pyesin üslub, dramaturgiya və formasını, onun obraz-xarakterli və intonasional quruluşunu, səhsasilində daha məqsədəuyğun texniki üsulları, applikatura və dinamikanı, digər bu kimi məsələləri işıqlandıran musiqişünaslıq mühazirələrinə «çevrilir». Bununla əlaqədar, ilkin mərhələ olmasına baxmayaraq, müəllim qarşısında duran bu mühüm işin əsas məqsədi müəllif mətninə düşünərək münasibət bəsləməyi, bəstəkarın hər bir izahatının daxili mənasını dərk etmək bacarığını tələbədə tərbiyə etmək cəhdindən ibarətdir» (72).

Əsər üzərində iş metoduna toxunaraq, qeyd etmək yerinə düşər ki, ciddi musiqiçi və həssas üslubu olan F.Quliyeva dərs zamanı ən çox ifanın nümayiş etdirilməsi üsulundan istifadə etmişdir. Zəngin ifaçılıq fəaliyyətində əldə etdiyi təcrübə onu bu pedaqoji göstərişə gətirib çıxarmışdır. F.Quliyeva – akademik tərzli pianoçudur. Lakin onun repertuarında romantiklərin də əsərləri (xüsusilə S.Raxmaninovun) əhəmiyyətli yer tutur. Onun pedaqoji fəaliyyətində (əvvəllər ifaçılıq fəaliyyətində olduğu kimi) Raxmaninov musiqisinin interpretasiyası ifaçılıq təcrübəsində çox vaxt təsadüf olunan romantik şışirtmələrdən uzaqdır. Pianoçunun fikrincə, Raxmaninovun əsərlərinin müəllif interpretasiyasına əsasən onu daha ciddi ifa etmək lazımdır.

F.Quliyevanın pianoçu kimi yüksəlişi çox da sürətli olmamışdır. Bu, yəqin ki, onun istedadının xarakteri, ifasının intellektual dərinliyi ilə izah olunur: belə istedad yalnız illər boyu aşkara çıxır. Əgər klassikada ona xas olan konstruktiv başlanğıc parlaq ifadəsini tapırsa, bu zaman romantiklərin musiqisində formanı dəqiq duymaq qabiliyyəti və uyğunluqların ölçülüb-biçilməsi dramaturji ifadəliliyə və poetikliyə mane olmur.

İntellektin aparıcı rolu, əla zövq, istənilən təzahürün məna əsasının üzə çıxarılmasına olan tələbat – bütün bunlar F.Quliyeva təfəkkürünün tədqiqata meyilliliyini sübut edən əlamətlərdir (xatırladaq ki, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil illərində F.Quliyeva iki ixtisasa yiyələnmişdir – fortepiano və musiqişünaslıq). Bədii simasının bu xüsusiyyətləri onun repertuarında da iz qoymuşdur: o, ifaçılar qarşısında mürəkkəb yaradıcı vəzifələr qoyan əsərlərə meyil göstərir. Y.Fliyer Moskva konservatoriyasının aspirantının ifasına verdiyi rəyində bu məsələyə toxunaraq yazır: «O, Listin si minor Sonatası, Myaskovskinin İkinci Sonatası və Şumanın fa diyez minor Sonatası kimi problemli əsərlərin ifası ilə böyük təəssürat yaratdı» (73).

F.Quliyevanın aktiv ifaçılıq fəaliyyəti ən müxtəlif formalara malik idi. Solo konsertlərdən başqa o özünü çox gözəl ansambl ifaçısı kimi də göstərərək, Niyazi və L.Ginzburq kimi dirijorların idarə etdiyi simfonik orkestrlə, violonçel ifaçısı İ.Turiç və skripka ifaçısı A.Əliyevlə və nəhayət, fortepiano duetində R.Atakişiyev və L.Umanski ilə çıxış etmişdir.

F.Quliyeva ifaçılığının vacib sahəsini Azərbaycan fortepiano musiqisi təşkil edir. Qara Qarayev öz rəyində yazırdı: «Hələ Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tələbəsi ikən Fəridə Quliyeva özünü Azərbaycan bəstəkarlarının fəal təbliğatçısı və ilk ifaçısı kimi göstərmişdir. Fəridə Quliyeva bu əsərlərin ifası zamanı ümumi pianizm mədəniyyəti ilə Azərbaycan musiqisinin təbiətinə həssaslıqla nüfuz etmək bacarığını uzlaşdırmışdır» (74). F.Quliyeva tərəfindən ilk dəfə «səsləndirilən» əsərlər içərisində Qara Qarayevin Iya minor Sonatinası və prelüdlərin üçüncü dəftəri, Fikrət Əmirovun fortepiano, skripka və orkestr üçün İkili konserti, prelüdlər və Romantik sonatası, Tofiq Quliyevin pyeslərini göstərmək olar.

F.Quliyevanın musiqi siması sadə və səmimiliyi, üslubun həssas şəkildə dərk olunması ilə diqqəti cəlb edir. Professor Quliyeva – xüsusi cəzbedici qüvvəyə malik şəxsiyyətdir. Öz müəllimlik bor-

cuna sadıq qalaraq, o, yetişən musiqiçi nəslinə qayğı göstərir. Professorun tələbələri arasında: musiqi-ifaçıların Birinci Zaqafqaziya müsabiqəsinin laureatı, Respublikanın Əməkdar artisti Rafiq Quliyev, Respublikanın Əməkdar müəllimi Yuri Sabayev, Beynəlxalq müsabiqə diplomantı və musiqi-ifaçıların Üçüncü Zaqafqaziya müsabiqəsinin laureatı Adilə Əliyeva, konsertmeyster ustalıqı kafedrasının müdiri Nailə İbrahimova, pedaqoji elmlər namizədi T.Kəngərli, Respublikanın Xalq artistləri – pianoçu və bəstəkar Vasif Adıgözelov və dirijor Rauf Abdullayev də vardır.

Azərbaycan fortepiano məktəbinin yaradıcı nailiyyətlərinə parlaq pianoçu və istedadlı bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Elmira Mirzə Rizə Nəzirova da böyük töhfələr bəxş etmişdir. Onun sinfində hər zaman bədii axtarış ab-havası hökm sürür. Onun tələbələri Səidə Behbudova və Aida Hüseynova pianoçunun simasını «Düşüncəli ilham» kimi səciyyələndirirlər. Onların fikrincə, «Elmira xanımın pianoçuluğunun səciyyəvi xüsusiyyətlərində T.Leşetinskinin (Nəzirovanın müəllimi G.G.Şaroyev A.Yesipovanın tələbəsi olmuşdur, o isə öz növbəsində T.Leşetinskidən dərslər almışdır) adı ilə bağlı olan Peterburq konservatoriyasının başlıca prinsiplərinə yaxınlıq vardır» (75). Müəllif mətninə son dərəcə sadıq olan pianoçu interpretasiyanı öz individuallığına xas «boyalar» ilə hər zaman nəzərə çarpdırır. D.Danilov pianoçunun ifasına dair rəyində yazmışdır: «Həssas musiqi qabiliyyəti, bədii temperament, texnika gözəlliyi, ahəngdar, qəşəng səs, traktovka özünəməxsusluğu» – Elmira Nəzirovanın pianoçu kimi istedadının cəlbedici tərəflərini təşkil edir. (...) Parlaq individuallıq pianoçuya müxtəlif üsluba və dövrə malik əsərləri ifa etməyə imkan verir» (76). Onun fərdiliyinin əlamətlərindən biri – frazirovkanın son dərəcə təbiiliyidir: burada zahiri sadəlik, aydın konsepsiya vardır. Bununla belə, o öz dünya baxışına uyğun olaraq, hər bir bəstəkar üçün xüsusi fortepiano boyaları tapır. Onun ifasında Bax üslub cəhətdən klassik musiqinin

«muzey» təqlidi ilə heç bir ümumiliyə malik deyil. Motsart onun ifasında tək-cə zəriflik və xəfifliyi ilə deyil, həmçinin ruhi-mənəvi gücü ilə də diqqəti özünə cəlb edir. Bu, əsasən, ritmik təminlik, mötədil-mülayim pedalizasiya, enerji ilə dolu toxunma tərz-i vasitəsilə nəzərə çarpdırılır. Şopeni də o, eyni planda başa düşür: heç bir sentimentallıq olmadan, sadə ciddilik və eyni zamanda güclü hissiyyat özünü göstərir.

Nəzirova xüsusi sevgi ilə Bethoven yaradıcılığına yanaşır. Onun ən yaxşı ifaçılıq nailiyyətləri sırasına dahi klassikin fortepiano konsertləri aid edilə bilər. Musiqişünasların iki rəyini misal göstərək. L.Məlikova yazırdı: «Elmira Nəzirovanın ifa etdiyi Bethovenin Dörd saylı konserti xatirimdədir, onun ifasında ağır hissənin ruh yüksəkliyi, dərinliyi xüsusilə nəzərə çarpırdı» (77). D.Danilov isə Bethovenin Üç saylı konsertinin ifasına dair aşağıdakıları söyləmişdir: «Pianoçu konsertin birinci hissəsindəki melodikanın nəcibliyi, ritmikanın ciddiliyi, qəhrəmani və dərin lirik hisslərin güclü ziddiyyətliliyinin öhdəsindən gəlmişdir. Lirik həyəcanla dolu olan konsertin orta hissəsi də mükəmməl ifa olunmuşdur» (78).

Elmira Nəzirova öz əsərlərinin ifası ilə də tez-tez çıxış edir. Onun interpretasiyasında Fikrət Əmirovla həmmüəllifi olduğu Ərəb mövzularına konsert böyük uğur əldə etmişdir. O, əsəri SSRİ-nin bir çox şəhərlərində, Polşa, Misir, Çexoslovakiyada, Niyazi, N.Anosov, N.Raxlin, A.Staseviç, R.Satanovski, Y.Feldbrili kimi dirijorlarla ansamblda ifa etmişdir.

Nəzirovanın pədaqoji fəaliyyəti barəsində danışarkən, aşağıdakıları qeyd etmək lazımdır. Dərs zamanı əsəri tələbələrə nümayiş etdirərkən, Nəzirova onu, adətən, bütünlüklə, ilhamla və coşqun surətdə ifa edirdi. Bütün xırdalıqlarına, təfəsilatına qədər işləməyi Elmira xanım bir o qədər də sevmirdi. O, tələbələrlə onların bərabəri kimi söhbət edir, məsləhət verirdi. Tələbədə onun şəxsən özünün «mən»ini, yaradıcı simasını axtarırdı. O elə öyrədir ki, tələbə özü öyrənməyi bacarsın, həm də axı zəhmətə qat-

laşmaq hələ uşaq yaşlarından vərdişə çevrilir. Odur ki, professor Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki ixtisas musiqi məktəbində məmnuniyyətlə dərs deyirdi: professional vərdişlərin təməli məhz bu cür qoyulur.

Tələbənin diqqətini əsərin inkişafındakı mühüm mərhələlərə yönəldərək, Nəzirova ifadə üsullarının bütün mümkün olan əlaqələrini üzə çıxarır və vurğulayırdı. Bəstəkarlıq «mayası» ona öyrənilən əsərdəki müəllif fikrinə cəld bir şəkildə bələd olmağa imkan verir. Çox zaman əsərin doğru səciyyəsi tələbəyə iş üzərində növbəti mərhələ üçün aydın perspektiv yaradır, onun yaradıcılıq təşəbbüsünə müəyyən məqsədyönlülük daxil edir.

İntuitiv xarakterli musiqiçi olan E.Nəzirova başa düşürdü ki, pedaqoq yalnız öz şəxsi duyğularına əməl edə bilməz. İntuisiya vasitəsi ilə o, tələbənin individual inkişafını nəzərə alan pedaqoji yaradıcılığın tam dərkinə doğru addımlayırdı. Elmira Nəzirova sinfinin konsertlərindən birinə rəy verərək, Fərhad Bədəlbəyli yazırdı: «Sənətə coşqun məhəbbət, fədakar əmək, böyük artist təcrübəsi ona öz yetirmələrinin bir-birindən fərqli, başqa-başqa individuallığını inkişaf etdirmək, musiqiyə marağın tərbiyə olunması, musiqiyə həqiqi mənada həvəs göstərmək imkanı vermişdir» (79).

Beləliklə, müəllif tərəfindən toplanılan zəngin faktoloji material deməyə əsas verir ki, müasir Azərbaycan pianoçuluğunun fəal şəkildə formalaşmasının başlanğıcı milli fortepiano sənətinin fəaliyyətinin genişlənməsi ilə nəzərə çarpan 50–60-cı illərə təsadüf edir.

Əsas diqqəti əsərin obrazlı məzmununa, müəllif fikrinin yaradıcı şəkildə ifadə olunmasına yönəldən Azərbaycan pianoçuları bu vəzifəni xeyli dərəcədə fərdi həyata keçirirlər. Bəzi pedaqoqlarda (Şaroyev xətti) xüsusi, konkret məsələlərin gerçəkləşdirilməsi əsərin dramaturji xüsusiyyətləri və bədii ideya əsaslarının dərkindən sonra başlanır. Buna müvafiq olaraq, əsər üzərində iş iki mərhələdən keçir: birinci mərhələdə əsərin mənasının tam əhatə olunması əsasında ifaçılıq planının başlıca cizgiləri müəyyən

olunur və növbəti mərhələdə pilləvari iş prosesində detallaşdırılıb təfərrüatı ilə hazırlanır.

Digər musiqiçilər (Brenner xətti) praktiki pedaqogika prinsiplərinə riayət edirlər, yaradıcı məsələlər burada fortepiano fakturasının bütün elementlərinin əsaslı məşqi, yüksək ifaçılıq mədəniyyəti ilə səciyyələnən möhkəm texniki bünövrə əsasında həllini tapır. Azərbaycan pianoçularının pedaqoji tərbiyə və təlim üsullarında hər iki istiqamət fərdi təzahürlərin müxtəlifliyi ilə həyata keçirilir.

Azərbaycan konservatoriyasının professorları G.Şaroyev, M.Brenner, K.Səfəraliyeva, R.Ataşiyev, N.Usubova, F.Quliyeva, E.Nəzirovanın fortepiano-pedaqoji prinsiplərinin təfərrüatlı təhlili Azərbaycan fortepiano pedaqogikasının rus pianoçuluq məktəbi və onun görkəmli nümayəndələri olan L.Nikolayeva, A.Yesipova, K.İqumnov, A.Qoldenveyzer, A.Şaskes, Y.Fliyer, Y.Zak ilə varislik əlaqələrini üzə çıxarmağa imkan vermişdir. Lakin musiqçinin fərdiliyindən asılı olaraq bəziləri, məsələn, G.Şaroyev, R.Ataşiyev, E.Nəzirova, əsasən, texnoloji sahənin dərinliklərinə nisbətən az getmək metodunu tətbiq etməklə, daha çox tələbələrin musiqi təfəkkürünün tərbiyə olunmasına xüsusi diqqət yetirmişlər. Digərləri – M.Brenner, N.Usubova, F.Quliyeva – bədii tərbiyə ilə ümumi musiqi inkişafını ayrı-ayrı ifaçılıq problemlərinin son dərəcə dəqiq və ətraflı öyrənilməsinə, materialın möhkəmləndirilməsinə, texnoloji vərdişlərin qüvvətləndirilməsinə çalışırlar.

Təhlilə cəlb olunan dövr milli ifaçılıq məktəbinin intensiv formalaşması ilə qeyd olunur. Konservatorianın fortepiano kafedrasının yetirmələrinin cürbəcür, müxtəlif konsert fəaliyyəti musiqi ilə aktiv surətdə məşğul olmağa və ifaçılıq mədəniyyətinin inkişafına səbəb olmuşdur. Yüksək peşəkar musiqi-ifaçıların tərbiyə etmək bir məqsəd kimi Azərbaycanda gənc pianoçuların artması ilə nəticələnir. Azərbaycan konservatoriyasının müəllimlərinin xidmətləri elə ondan ibarət olmuşdur ki, onlar bir qabaqcıl pedaqoji ustad kimi öz dövrünün ifaçılıq sənətində yeni həlledici

təmayülləri həssaslıqla sezməyi bacarmış və milli pianoçuluğu dünya standartları səviyyəsinə yüksəltməyə müvəffəq olmuşlar.

Müxtəlif səpgili müsabiqələrdə əldə olunan uğurlar Azərbaycan pianoçuluğunun inkişafını xüsusilə inandırıcı bir şəkildə sübut edir. 60-cı illərdə təsis olunan musiqi-ifaçıların Zaqafqaziya müsabiqəsi musiqiçilərin Ümumittifaq və Beynəlxalq yarışlar üçün hazırlıq məktəbinə çevrilir. Hazırkı dövr həm də xüsusi istedadla malik pianoçuların Beynəlxalq səhnəyə yüksəlməsi ilə əlamətdardır. Özü də Azərbaycan musiqiçilərinin yarışlarda iştirakı, konsert səfərlərinin coğrafiyası ilbəlil genişlənir. Hazırkı rəkursda Azərbaycan fortepiano sənəti üçün tarixi əhəmiyyət kəsb edən pianoçu Fərhad Bədəlbəylinin müsabiqələrdə iştirakı, onun birinci Azərbaycan musiqiçisi kimi Beynəlxalq müsabiqədə yüksək mükafatla təltif olunmasını xüsusi qeyd etmək lazımdır. E.Səfərova, R.Quliyev, A.Ələsgərov, V.Muradova, A.Əliyeva və digər bu kimi musiqiçilərin müxtəlif səviyyəli müsabiqələrdə dəfələrlə iştirakı Azərbaycan pianoçularının sənətkarlığının yüksək səviyyəsini dönə-dönə təsdiq etmişdir.

III FƏSİL

50–60-cı İLLƏR AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO YARADICILIĞI. QARA QARAYEV, CÖVDƏT HACIYEV, FİKRƏT ƏMİROV VƏ ONLARIN ARDICILLARI

20-ci illərdə meydana çıxan Azərbaycan fortepiano musiqisi kiçik formalarla bağlı olmuşdur. İlk onilliklər – 30–40-cı illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında ən mühüm janrlar opera, sonra isə simfonik musiqi olmuşdur. Lakin I fəsildən aydın olduğu kimi, həmin dövrün fortepiano əsərlərinin analitik icmalı göstərir ki, bu sahədə də müəyyən uğurlar əldə olunmuşdur. Bu uğurlar, əsasən, Qərbi Avropa və rus fortepiano məktəblərinin musiqili-ifaçılıq ənənələrinin assimilyasiyası nəticəsində baş vermişdir. Heç şübhəsiz ki, bu amil, milli lad-intonasiya arsenalının səciyyəvi xüsusiyyətləri və ən müxtəlif üsullarının işlənilmə kompleksi olaraq, bəstəkarların yaradıcılıq aktivliyini stimullaşdırdı.

XX ərsin II yarısında Azərbaycan fortepiano musiqisi bəstəkarların janr, forma, üslub, faktura, bədii-texniki və ifaçılıq məsələləri sahəsindəki intensiv axtarışları ilə səciyyələnir. Bütün bu cəhətlər Azərbaycan fortepiano musiqisində baş verən əhəmiyyətli keyfiyyət dəyişikliklərini üzə çıxarmağa imkan verir.

Hazırkı yeniliklərin, ilk növbədə, janr sahəsində ifadə tapması ilə əlaqədar olaraq, tədqiq edilən dövr ərzində Azərbaycan fortepiano musiqisinin janr mənzərəsini lazımınca öyrənmək zəruriliyi ortaya çıxır. Bununla bərabər, əsərləri «sadədən mürəkkəbə doğru» prinsipi üzrə yerləşdirməkdə bir məqsədəuyğunluq vardır, bu isə nəzərdən keçirilən əsərlərin həm semantikasını, həm həmini və həm də arxitektonikasını anlamağa imkan verir.

3.1. SOLO FORTEPIANO ÜÇÜN ƏSƏRLƏR

3.1.1. Prelüd silsilələri və variasiyalar. Bu dövr ərzində meydana çıxan fortepiano əsərləri içərisində Azərbaycan kamera fortepiano musiqisinin zirvəsini təşkil edən Q.Qarayevin «24 prelüd» silsiləsi mühüm yer tutur. Qarayevin prelüdləri, yenə də onun «Çar kəndinin heykəli», C.Hacıyevin «Ballada»sı ilə birlikdə F.Əmirovun çoxsaylı fortepiano pyesləri, yenə də onun Ərəb mövzularına konserti (həmmüəlif E.Nəzirova) təhsil alan hər bir pianoçunun stolüstü kitabına çevrilir. Yaşlı nəslin nümayəndələri bu illərdə gənc bəstəkarların təşəkkülünü fəallaşdırırlar – Q.Qarayevin parlaq bəstəkarlıq məktəbi meydana çıxır, gənc bəstəkarların yaradıcılıq axtarışlarının şövqlənməsinə F.Əmirov və C.Hacıyevin nəzərə çarpan və səmərəli təsiri özünü göstərir.

50–60-cı illər Azərbaycan fortepiano musiqisində aydın ifadəsini tapan səciyyəvi təmayüllər Q.Qarayevin prelüdlərində cəmləşmişdir. Məsələn burasındadır ki, silsilənin meydana gəlməsi iyirmi il sürmüşdür. Bu müddət ərzində bəstəkarın həm dünyagörüşü, həm də buna müvafiq olaraq, üslub parametrləri əhəmiyyətli dəyişikliyə məruz qalır.

Silsilədəki prelüdlərdə ustalıqla ifadəsini tapmış hiss və həyəcanların çoxcəhətliyi, ətraf aləmin əlvanlığı ifaçıları özünə cəlb edir. Emosional hislərin səmimiyyəti, aydın seyrçilik və gərgin dramatizm, incə lirika və intellektual və psixoloji proseslərin dərinliyi – bütün bunlar 24 lakonik miniatürdə öz ifadəsini tapmışdır.

Q.Qarayev silsiləsindəki prelüdlər pianoçuların yetişdirilməsində əsl məktəb təşkil edir. Burada geniş janr spektri – etüdlər, polifonik formalar (kanon, fuqa, basso ostinato variasiyaları) və ən müxtəlif xarakterli pyeslər (mahnı, rəqs, noktürn, pastoral, barkarola, matəm yürüşü və s.) mövcuddur.

Prelüdlərin janr bünövrəsi dəqiq ifadəsini tapmışdır. Onlardan bəziləri müəyyən texniki məqsədə malikdir – məsələn, prelüd do major, re minor, si major, sol minor, re major, sol diyez minor

prelüdləri məişət janrlarının yenidən mənalandırılmasına aid maraqlı nümunələrdir. Sol minor prelüdünün xəyalpərvər-dinc xarakterinin koloritli fortepiano fakturası onu noktürnə bənzətməyə imkan verir. Bu lirik düşüncələr kədər və melanxoliya çalarlarına qərq olmuşdur, məsələn, frigik ladına «meyilli» olan və qırıq-qırıq akkord və interval gedişlərinin ardıcılığından təşkil olunan «enib-qalxan» major-minor fonu buna misaldır.

Laylay mahnısının səciyyəvi janr xüsusiyyətləri re major və sol diyez minor prelüdlərində əksini tapmışdır. Lakin birincidə janrın kantilena əsası daha açıq-aydın şəkildə təcəssüm olunub, ikincidə isə laylayın metroritmik xüsusiyyətləri, müşayiətin tipik yırğalayıcı ostinato fiqurasıyalı fonu daha çox fərqlənir. Bununla yanaşı, re major prelüdü stilizasiya ruhundadır və əsl xalq mahnı nümunəsi kimi səslənir. Sol diyez minor prelüdü isə hər nə dərəcədə sakit-seyrçi xarakterə malik olsa da, bir o qədər şairanə düşüncələrə, xəyala qapılmalara və öz daxili aləminə qərq olmuşdur.

Sol major prelüdü ona əks olaraq, xalq mahnı və rəqslərindən açıq-aydın allüziyalarla dolu olan xalq həyatından janr səhnəciyini ifadə edir. Rast ladının dayaq səslərinə tez-tez qayıtmalar prelüdün musiqisinə bir qədər ağır xarakter verir. İkinci cümlədəki oktava ikiləşmələri coşub-daşan dəliqanlı rəqqaslar effekti yaradır. Bütün miniatür boyu axıra qədər davam edən non legato texnikası buna imkan yaradır.

Prelüd lya major zərif və şəffaf akvarel ahənginə aid çox gözəl nümunədir. Ahəngdar-şairanə melodiya, səciyyəvi barkarola ritmi və musiqi dilinin lad-harmonik xüsusiyyətləri Bahar tərəvətini, oyanan təbiətdə çiçəklərin açmasını ifadə edir. «Pastoral» ruhlu fa diyez major prelüdü bir qədər lya major prelüdü ilə oxşardır. Burada da melodik fiqurasiyalardan müntəzəm fon yaradılaraq, onaltılıq kvintollar şəklinə salınır və işıqlı diatonik çalarlarla ardıcillaşır. Bu fonda səslənən melodiya olduqca sadədir və tütəkdə ifa edilən çoban havasını xatırladır.

Bəzi miniatürlər dramatik, gərgin xarakterə malikdir. Məsələn, re minor prelüdündə daxili planın dramatizmi cəsur-mərd

obrazla (sol əl partiyası) narahat-şiddətli, coşqun obrazın (sağ əl partiyası) qarşılaşdırılması üzərində qurulub. Onların qarşılaşdırılması münaqişəli xarakter daşımır, bu, daha çox «tamamlayıcı» təzaddır.

Mi-minor prelüdündə dramatik xarakter, coşqun qüvvənin qarşısızalmazlığı daha parlaq ifadəsini tapmışdır. Obrazın dinamikası və həcmliyi fortepiano fakturasının orkestrliliyinə səbəb olur. Akkordların ikiləşmiş kompleksləri səslənmənin əzəmətinə, möhkəmliyini vurğulayır. Akkordlu fakturanı əvəz edən oktava unisonları və daha hərəkətli temp (prelüdün altıncı xanəsindən etibarən) fortissimo ilə uzlaşaraq aşağıya doğru hərəkət edən triolların qarşısızalmaz, şiddətli axınını gücləndirir.

Üç minor prelüdü dərin faciəvi hislər ifadə edir (lya minor, si minor və fa diyez minor). Bundan ötrü bəstəkar müntəzəmağır temp seçir və faciəvi xarakterin cəmləşdirilməsi üçün ostinato-luluqdan bir ifadəli element kimi istifadə olunur. Bununla yanaşı, sözü gedən prelüdləri səslənmənin artan və azalan ümumi dinamik prinsipləri də birləşdirir ki, bu da az qala matəm yürüşünün yaxınlaşıb uzaqlaşmasının vizual effekti ilə assosiativlik yaradır.

Ümumilikdə, Qarayevin silsiləsi temp ziddiyyəti üzərində qurulub. Burada obrazlar dairəsi aktiv-dinamik və lirik başlanğıclara müvafiq qaydada bölünmüşdür. Özü də silsilənin sonuna doğru lirik başlanğıc gözə çarpacaq dərəcədə üstünlük təşkil edir. Bu isə təsadüfi deyil, Qarayev üslubunun təkamülü baxımından hətta səciyyəvidir. Son prelüdlərdə zərif lirikanın intellektualizmlə növbələşməsi əsərdəki ideya-obrazlı məzmunun yekunu kimi göz önündə durur.

Bütün silsilə boyu xəfif, səmimi və ürəkdən gələn, hətta ədalətli obrazların dramatik, dərin-fəlsəfi və faciəvi obrazlarla əvəz olunmasını izləmək mümkündür. Milli folklorun bütün janr və formaları ilə, xüsusilə lad-intonasiya, metroritmik və koloristik xüsusiyyətlərlə dərin üzvi əlaqəni bəstəkarın bütün əsərlərində

müşahidə etmək mümkündür. Lakin 24 prelüddə folklorun zəngin xüsusiyyətlərinə olan münasibətin dəyişməsinə aydın surətdə görmək olur. Əgər birinci dəftərdəki prelüdlərdə Azərbaycan xalq musiqisinin səciyyəvi əlamətlərinin açıq ifadəsi müşahidə olunursa, bu zaman bütün sonrakı dəftərlərdə folklor elementləri musiqi kontekstində ümumiləşdirilmiş bir şəkildə həyata keçirilir. Özü də bu proses silsilənin dramaturgiyası və psixologizasiyası ilə məzmun dərinləşməsinin eyni bir vaxtda baş verməsi ilə üst-üstə düşür. Qarayevin yaradıcılığında milli təfəkkürün səciyyəvi forması müxtəlif dərəcələrdə ifadəsini tapmış və bəstəkar üslubu ilə üzvi vəhdətdə özünü göstərmişdir. «24 prelüd» silsiləsi bunu bir daha təsdiq edir.

Qarayevin polifoniya ustalığından söz açmamaq qeyri-mümkündür. Yeri gəlmişkən, ikinci dəftərdən etibarən polifoniyanın əhəmiyyəti tədricən, lakin durmadan artaraq, dördüncü dəftərdə xüsusilə güclənir və fəal konstruktiv üsula çevrilir.

Qarayev prelüdlərində faktura palitrasının müxtəlifliyi miniatürlərin obrazlı-emosional aləminin çoxcəhətliliyi ilə müəyyənləşdirilir. Fortepianonun səs imkanlarının şərhinə olan münasibətdə bəstəkarın bədii təfəkkürünün başlıca parametrləri özünü göstərir. Yaradıcı düşüncələrinin dərinliyi və ciddiliyi səbəbindən bəstəkar təmtəraqlı və dekorativ piano fakturasından istifadə etməmişdir, eyni zamanda impressionist ahənglərin qeyri-müəyyən bir surətdə istifadəsinə də əl atmamışdır. Sonuncu dəftərdə Qarayevin tənəsüblüyə, aydınlığa, rasionallığa cəhd göstərməsi xüsusilə duyulur. Bütün bunlarla yanaşı, bəstəkarın heyran qoyan ustalığını, həmçinin qeyri-adi dolğun instrumental səsə və dinamik ziddiyyətə nail olması ilə izah etmək olar.

24 prelüdün bütün yüksək bədii-texniki cəhətləri onu Azərbaycan fortepiano musiqisinin klassik nümunələri sırasına daxil etməyə imkan verir.

Qarayev silsiləsinin obraz zənginliyi və ifadə vasitələrinin spesifikliyi ifaçılar qarşısında xeyli dərəcədə çətinliklər əmələ

gətirir. Qarayevin prelüdləri müəyyən mənada hər bir Azərbaycan pianoçusunun repertuarına daxil olmuşdur. Qara Qarayevin fortepino yaradıcılığının parlaq təfsirində ən yüksək ifaçılıq nailiyyətləri Elmira Səfərova və Fərhad Bədəlbəyliyə məxsusdur.

Bir çox prelüdlərin ilk ifaçısı olan E.Səfərova hər zaman Qarayev musiqisinin zahiri formasını deyil, mahiyyətini ifadə etməyə cəhd göstərmişdir. Bunun səbəbi pianoçunun bədii təbiətinin çoxcəhətliliyində və yetkin intellektindədir. Pianoçunun bədii yaradıcılıq prosesində, onun ifaçılıq planlarının təcəssümündə intuisiyası Qarayev musiqisinin üslub qanunauyğunluqlarına dərinləndirən yiyələnmə ilə birləşmişdir.

F.Bədəlbəylinin şərhində silsilənin digər ifaçılar tərəfindən təsadüf olunan zərifləşdirilmiş həssaslığı, yaxud interpretasiyanın «akademikliyinin» şişirdilmiş quruluşu yoxdur. Onun ifasında hislərin dolğunluğu, eyni zamanda amiranə başlanğıcın təmkinlə növbələşməsi özünü göstərir və bu cəhət pianoçunun emosiyaları aşmasına yol vermir. Bu bir-birinə zidd olan tərəflərin mübarizəsi onların bədii cəhətdən üzvi sintezi ilə tamamlanaraq, silsilənin dramaturji xəttinin tamlığına səbəb olur.

Konsert estradasında silsilənin daha dərin və mənalı şərhini onun tam şəkildə ifası zamanı əldə oluna bilər. Bunun ciddi səbəbləri vardır: çoxtərəkibli və mürəkkəb olmasına baxmayaraq, silsilə vahid bir tamı təşkil edir. Silsilənin qismən ifası zamanı isə vahid dramaturji xətt ilə birləşən pyeslərin ardıcılığına tam riayət etmək şərti ilə bəstəkar, prelüdləri bir növ «kiçik silsilələr» kimi dəftərlərə ayıraraq çalmağı təklif etmişdi. Interpretasiya problemlərinə dair onu söyləmək lazımdır ki, burada tək subyektiv və obrazlı qavramaya deyil, forma və üslub qanunauyğunluqlarına əməl etmək gərəkdir.

Q.Qarayevin bir çox prelüdlərinin təzadlı materialı həmin ziddiyyətlərin kifayət qədər relyefli şəkildə meydana çıxarılmasını tələb edir (mi minor, re bemol major, sol diyez minor, si bemol major, si bemol minor prelüdləri). Lakin ifaçı hər hansı bir

miniatur daxilində intonasiya təzadlarının hər bir epizodda müxtəlif olan dərəcələrini ayırd etməyi bacarmalıdır.

Silsilənin bir çox prelüdləri xüsusi prosessuallığı, formanın inkişaf etdirilməsi zamanı arasıkəsilməzliyi ilə seçilir. Bütün forma da olmasa, onun heç olmasa, ayrı-ayrı hissələri çox zaman yarıb keçən prosesin ümumi nəbzi ilə ifadə olunmuşdur. İfaçı bu cür hallarda mənə sezasını aydın bir surətdə üzə çıxarmalıdır, formanın yeni hissələrində meydana çıxan səslənmənin aqogika və xarakterini göstərməlidir. Formanın hissələri arasındakı sintaktik sərhədləri qabaqcadan müəyyənləşdirmək məqsəduyğundur. Bununla ifa zamanı formanın arxitektonikasını daha qabarıq nəzərə cərpdirmaq mümkün olur. Burada vahid nəbzi pozmaq şərti ilə, yaxşı dərk olunan (birdən-birə ortalığa çıxmayan) frazirovkadan istifadə etmək lazımdır. Templərə gəlinə, qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar yalnız dördüncü dəftərin prelüdlərinə metroritmik göstərişlər verir. Ehtimal ki, bu, təsadüfi deyil. Səbəb ondan ibarətdir ki, bu dəftərin polifonikliyi çalğının itilik sürətinin seçimində ehtiyat tələb edir. Templər həddən artıq iti olmamalıdır (müvafiq prelüdlərdə), dinləyici polifonik hörgüləri bütünlüklə duymağa vaxt tapmalıdır. Asta prelüdlərdə isə amorfluqdan, aydın olmayan formasızlıqdan yaxa qurtarmaqdan ötrü ifaçıya çox da ağır templərə yol vermək məsləhət görülmür. Bəstəkarın temp göstərişləri metrika-say vahidlərinin sürət hərəkətini daha müvafiq şəkildə müəyyənləşdirmək imkanı yaradır.

Pedalizasiyaya gəldikdə isə, prelüdlərin daha çox qrafik ifadə tərzini nəzərə almaq lazımdır. Fakturada «sürtülmələrə» yol verməmək üçün pedal rəsonal-qənaətcil olmalıdır. Sıx pedal yalnız dramatik kulminasiya anlarında tətbiq oluna bilər.

1969-cu ildə Q.Qarayevin monumental prelüd silsiləsinin başa çatması ilə onun tələbələri olmuş Ə.Əzizov, A.Dadaşov, A.Əzimov və digərlərinin yaradıcılığında bu instrumental janrın inkişafı üçün əhəmiyyətli stimula yaranır. Əziz Əzizovun on prelüddən ibarət silsiləsi ilə ilk tanışlıqdan sonra belə bir qənaətə gəlmək olur ki,

əsərə müəllimin yaradıcılığının təsiri şəxsizdir. Məsələn, pyeslərin ardıcılığı, onların qarşılıqlı əlaqəsi Qarayevin hələ birinci prelüd dəftərində tətbiq etdiyi təzadlıq prinsipi üzərində qurulub. Burada söhbət tempdəki və obrazların xarakterindəki təzadlıqdan gedir.

Silsilədə janrvari və psixoloji pyeslər qrupunu müşahidə edirik. Ətraf aləmin obrazlı ifadəsi ayrıca bir qrupu təşkil edir. Janrvari prelüdlərə aid olan ikinci prelüd skertsovaridir, doqquzuncu prelüd zarafatyana-qrotesklidir, üçüncü isə xalq instrumental havalarına yaxındır. Sırf şəxsi hiss və həyəcanların dərinliklərini ifadə edən pyeslər adı çəkilənlərə qarşı qoyulub: birinci prelüd reçitativ xarakterlidir, beşinci prelüd dərin emosionaldır, arabir təmkinli ekspressiyaya çevrilir, doqquzuncu prelüd xoral şəklinədir. O. Abbasquliyevin qeyd etdiyi kimi, altıncı, yeddinci və səkkizinci prelüdlərdəki planer təbiəti «xarakter və obraz ifadəliliyi etibarilə bir-birinə son dərəcə bənzərdir və şərti olaraq eyni bir pyesin üç hissəsi kimi ifadə edilə bilər» (80).

Bircə o əlavə edilə bilər ki, ümumilikdə, intonasional, ritmik və lad sistemi, heç şübhəsiz ki, xalq yaradıcılığının köklərindən qidalanır və bu da bütün pyeslər arasında dərin bağlılıq əmələ gətirir.

Azər Dadaşovun Altı prelüdünün yaranması iki görkəmli klassik – Prokofyev və Qarayevin təsiri altında yaranmışdır. Bu müəlliflərin üslub xüsusiyyətləri gah bir, gah da digər pyesdə müşahidə olunur. Məsələn, ritmik şəklən oyunu və fakturanın seyrəkliyi ilə seçilən birinci prelüddə Prokofyevin «Ötəri anlar»ının təsiri şəxsizdir. İkinci prelüddə Qarayev üslubu duyulur, onun prelüdlər və uşaq pyeslərində tez-tez tətbiq etdiyi ostinatolu motorlu metroritmikani hiss etmək olur. Bu pyesdə ostinatolu formul elə ilk andan etibarən prelüdün sonunadək davam etdirilir. Üçüncü pyes oyun – tokkatadır, ritmik şəklinə görə xalq yaradıcılıq nümunələrinə bənzərdir. Lakin metrikanın tez-tez dəyişməsi və ayrı-ayrı faktura üsulları Prokofyev sonatalarının bəzi hissələri ilə oxşarlıq yaradır. Dördüncü pyes öz melodikası ilə lirik xalq

kantilenasını xatırladır. Özü də müşayiətin ostinatoluluğu bu pyesi xalq çalğı alətlərinin çalğısı ilə doğmalaşdırır. Beşinci prelüddə tarantella-tokkata əhvali-ruhiyyəsi hökm sürür ki, bu da pyesi Prokofyev yaradıcılığına, xüsusilə onun erkən dövrünün bir çox səhifələrinə yaxınlaşdırır. Bəzi yerlərdə oktava ikiləşmələrə malik ikisəsliklik və yaxud hansısa digər interval xəfiflik və mülayim duyğu əmələ gətirir. Sonuncu – altıncı prelüddə Q.Qarayevin «İldırımli yollarla» baletindən Laylayın əhvali-ruhiyyəsi, yaxud «Don Kixot»dan Aldonsanın obrazı hökm sürür. Pyesin ikinci bölməsindəki kifayət qədər dolğun faktura Raxmaninovun geniş üçtəbəqəli ahəngdarlığını xatırladır. Prelüd üç pianonun sədalari altında əriyib yox olan ilkin obrazın dumanli xatirəsi ilə sona çatir.

Öz tərəvəti və orijinal şərhli ilə artıq klassikaya çevrilən İsmayıl Hacıbəyovun Paqanini mövzusuna variasiyaları maraqlı bir əsərdir. Bir çox bəstəkarların ustalığını nümayiş etdirən bu məşhur kapris mövzusu artıq etalona çevrilərək, bu əsərdə də variasiya imkanlarının tükənməzliyini bir daha sübut edir.

Bu silsilə öz ifadəliliyinə və ifaçılıq xüsusiyyətlərinə görə müxtəlif xarakterə və həcmliyə malik səkkiz variasiyadan ibarətdir. Silsilənin başlıca dramaturji mərkəzini, sözsüz ki, «kreşendo» prinsipi üzrə inkişaf edən fakturanın və harmonik dilin mürəkkəbləşməsini hesab etmək olar. Eyni zamanda göstərilən ifadə vasitələrinin məqsədyönlü şəkildə mürəkkəbləşməsi hərəkət dinamikasına görə tez-tez əvəz edilən temp xüsusiyyətləri ilə növbələşir. Digər ifadə vasitələri kimi o, heç də vahid istiqamətli inkişafa malik deyil.

Əsərin ifaçılıq planı müəllif göstərişləri ilə uzlaşaraq, aşağıdakı kimi qurulub. Birinci variasiya mövzunun tempini təkrarlayır, ikinci variasiya əsas dayaq səslərinin ətrafındakı fiqurasialı hərəkətlərin hesabına bir qədər təmkinlidir. Üçüncü variasiya fortepiano registrlərini kifayət qədər geniş şəkildə əhatə edərək, prestissimo tempindədir, dördüncü variasiya isə onun tam əksidir, hərəkət bu-

rada əhəmiyyətli dərəcədə yavaşdır, lirik mahnı elementləri meydana çıxır. Bərk ləngidilmiş beşinci variasiya bir növ duman tək çulğalanmış bir şəkildə səslənir. Piano və pianissimo dinamik çalarlarına malik olan variasiya qeyri-real qavranılır, sanki istənilən bir an gözdən itməyə hazır olan başqa dünyanın musiqisidir. Altıncı variasiya tək temp irəliləyişi deyil, həm də lad dəyişikliyi daxil edir – başqa cür səslənmə koloriti əmələ gətirən açıq-aşkar major intonasiyaları meydana çıxır və bununla da temp fəallaşır. Yeddinci variasiyada müvəqqəti olaraq təmkinli tempə qayıdış baş verir, lakin bu zaman dinamik çalarlar pp-dan ffff-ya qədər bolluq təşkil edir. Təmkinli marş başlanğıcının konkret ifadəsi olan bu variasiya bir xanə daxilində şeypur çağırış səslərinin başlayıb sona çatması ilə çərçivələnir (Ruvido). Sonuncu – səkkizinci variasiyada əsərin ilkin temp və xarakterinə qayıdış baş verir, faktura əhəmiyyətli dərəcədə seyrəkləşir və tematik səslənməyə yaxınlaşır. Silsilə iti, çox sürətli koda (Presto) ilə sona çatır. Koda pianissimodan fortissimoya qədər tədricən artan dinamik kresendo vasitəsi ilə inkişaf edərək, üçüncü variasiya ilə faktura cəhətdən səsləşir.

Bütün silsilə öz növbəsində iki bölməyə ayrılır, mövzudan birinci variasiyaya qədər və altıncı variasiyadan səkkizinci variasiya və kodaya qədər iki qrupa ayrılır. Bu bölgüyə baxmayaraq, hər iki qrupu mövzu-obrazların ilkin ekspozisiyası və onların transformasiya və inkişafı kimi nəzərdən keçirmək mümkündür. Sonunda əsas mövzuya bələdçilik edən koda ilə inkişafa yekun vurulur.

Aydın Əzimovun Dörd prelüdü həm janrına, həm də üslubuna görə xalq musiqisi ilə sıx bağlıdır. Birinci prelüddə xalq alətlər ansamblının səslənmə ab-havası məharətlə yaradılmışdır: mələhətli, qəşəng melodik xətdə balaban (və ya tütək) səslənməsinə oxşarlıq aydın şəkildə eşidilir. Uzanan səslərin müşayiəti isə fon yaradır ki, bu da dərhal xalq musiqi alətləri ansamblında zurnanın funksional rolu ilə assosiasiya yaradır. Fon kimi meydana çıxan daha dolğun akkordlar (bu, ola bilsin, müşayiət edən tar və saz-

ların imitasiyasıdır), sonra isə improvizəli fiqurasiyalar (xalq nəfəs alətlərinin səslənməsinə açıq-aydın bənzəyir) xalq ifaçılığının bu sahəsində tez-tez tətbiq olunan müəyyən dinamik inkişaf profil əmələ gətirir.

İkinci prelüddə səs-məkan perspektivi dağlıq peyzaj təsiri bağışlayır, çoban motivlərinin səsləşməsi sayəsində hətta pastorallıq effekti yaranır. Yüksək emosionallıq və dinamikanın səciyyəvi akkordlar və ritmik formullarla növbələşməsi üçüncü prelüddə aşırı musiqisi ilə əlaqəyə açıq-aydın işarə edir. Ona əks olaraq, sonuncu prelüd öz melodik şəkli və təmkinli çoxsəsli ifadə tərzii ilə muğamvari – nəqli xarakter daşıyır.

Bəstəkar xalq yaradıcılığının janrvari əlamətlərindən, eləcə də lad-harmonik, ritmik xüsusiyyətlərindən məharətlə istifadə edir, onları müxtəlif ahənglərlə inkişaf etdirir ki, bu da musiqiyə individuallıq bəxş edir və folklorla müasir səslənmənin üzvi vəhdəti hissini yadır.

Nərgiz Şəfiyevanın Altı prelüdü də eyni xüsusiyyətlə seçilir. Bəstəkar heç də həmişə harmoniya və melodiyanın üzvi vəhdətinə nail ola bilməsə belə, onun parlaq müasir harmonik təməl üzərində qurduğu melodiya ənənəvi-xalq üslubunda qurulub və nəticədə bu iki təbəqə bir-biri ilə uymur. Silsilənin ən yaxşı pyesi dördüncü prelüddür. Görünür ki, bunun səbəbi melodiya və harmoniya arasında ziddiyyətin və əks təsirin olmamasındadır, birsəslı melodiya sadəcə olaraq oktava ikiləşmələri tərzində şərh edilib.

3.1.2. Polifonik silsilələr. Q.Qarayev prelüdlərinin dördüncü, «polifonik» dəftəri polifonik forma və janrlarda yazılmış xeyli sayda əsərlərin meydana çıxmasına səbəb oldu. Bunlar içərisində ilk nümunələr sırasına (60-cı illərin əvvəlləri) Əziz Əzizovun səkkiz fuqasını aid etmək olar. Bu silsilə ənənəvi polifonik yazının həm mövzu təşkili, həm də başlanğıc materialın inkişaf etdirilmə üsullarına aid bir nümunədir.

Əziz Əzizovun silsiləsi formanın tədricən mürəkkəbləşməsi və onun obrazlı məzmununun dolğunlaşdırılması üsulu ilə yazılmışdır:

üçüncü və dördüncü fuqanın iki mövzudan ibarət olması (mövzuların ayrı ekspozisiyalı şəkildə göstərilməsi), beşinci fuqanın repriza ərazisində «əlavə ekspozisiya»nın verilməsi yeni kompozisiya effekti yaradır, altıncı və yeddinci fuqada işlənmənin rolu artırılır.

Birinci fuqa tamamilə diatonikdir və bununla da Şostakoviçin do-major fuqası ilə assosiasiya yaradır. Quruluş cəhətdən üçsəslı fuqa ekspozisiyanın dördüncü dəfə əlavə keçidinə malikdir. İkinci fuqanın xüsusiyyəti ondadır ki, onun işlənməsi mövzunun paralel tonallıqda (mi bemol major) yalnız bir keçidindən ibarətdir, sonra kifayət qədər böyük repriza başlanır.

Üçüncü fuqa quruluş etibarilə daha mürəkkəbdir. O, ikimövzudur, özü də mövzular ayrı ekspozisiyalıdır; bununla bərabər, onlardan biri işlənməyə məruz qalmır, ekspozisiya hissəsindən sonra meydana gələn kifayət qədər böyük intermediyadan sonra ikinci mövzunun göstərilməsi baş verir, ikinci mövzu olduqca geniş şəkildə işlənir, uzaq tonallıqlara gedişlər özünü göstərir. Ümumi repriza hər iki mövzunun əsas tonallıqda iki dəfə stretta keçidi ilə göstərilir. Burada onların yaxınlaşması və qarşılıqlı əlaqəsi baş verir.

Üçüncü fuqa kimi dördüncü fuqa da iki mövzudan ibarətdir və praktik olaraq, oxşar quruluş xüsusiyyətlərinə malikdir. Lakin reprizdə hər iki mövzu yenə də ayrı-ayrılıqda göstərilmişdir, bu zaman həlledici sözü ikinci mövzu deyir, fuqa məhz onun fəal səslənməsi ilə sona çatır.

Beşinci fuqanın fərqləndirici xüsusiyyəti, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, reprizaya «əlavə ekspozisiya»nın verilməsindən ibarətdir. Zəfər strettasından sonra reprizanın əvvəlində sona çatmaq əvəzinə, mövzu güzgülü dönmə şəklində, özü də özgə bir tonallıqda verilir. Beləliklə, formanın iki bölməsinin qarşılıqlı əlaqəsi yeni kompozisiya effekti yaradır.

Altıncı fuqada mövzu böyük motivli işlənməyə məruz qalır. Onun başlanğıc intonasiyaları Baxın «Yaxşı temperasiyalı klavir»

silsiləsinin birinci cildindən si-bemol major fuqasına bənzəyərək, həm intermediyalara, həm də dolğun işlənmə bölməsinə təkan verir. Mövzunun yeganə reprizalı keçidi predikt hərəkətinin ümumi dalğasına təsadüf edir. Fuqanı tamamlayan koda köməkçi tematik səs elementlərinə malik olub, akkordlu-xoral xarakterinə əsaslanır.

Bütün əvvəlkilərdən fərqli olaraq yeddinci fuqa ciddi ikisəslidir. Onu fərqləndirən cəhət həm də ondan ibarətdir ki, cavab dominantaya deyil, subdominantaya verilib və ekspozisiyadan sonra hər iki səsdə əlavə olaraq təkrar edilir. İntermediyaların və işlənmə bölməsinin əsasını təşkil edən mövzunun ritmik şəklinin variantlı şəkildə dəyişməsi də bu fuqanın başlıca xüsusiyyətindəndir. Reprizada tonallıqların tonika-subdominantaya münasibəti dəyişilməz qalır.

Bütün silsilənin ən yüksək nöqtəsi sonuncu səkkizinci fuqadır. O, irihəcmliyi və mövzunun genişliyi ilə fərqlənir. Bununla bərabər, kiçik işlənməyə malik bu ikisəslə fuqa (tematik deyil, tonal işlənmədir) başlıca dayaq nöqtəsinə məhz reprizada malik olur. Səslənmənin xarakterinə görə repriza polifonikliyi itirir – o öz daxilində virtuos pianizm cizgilərinin tematik keçidlərlə növbələşməsini sintezləşdirir. Dərin mənaya malik oktavlı basların fonunda uzanan mövzu üzərində əksidilmiş stretta da elə buradaca səslənir. Mövzunun son keçidi artırılmış oktavlı basda verilir və üst səslərin homofon-harmonik müşayiəti ilə növbələşir. Himnvari zəng səsləri bütün silsilənin zirvəsinə çevrilir.

Fuqalarında ciddi qaydalara tam riayət edən Ə.Əzizovdan fərqli olaraq, A.Dadaşovun 1969-cu ildə yazılmış prelüd və fuqası (ilk ifaçı – Firəngiz Əlizadə, 1977) polifonik formanın sərbəst şərhə ilə fərqlənir. Silsiləni təşkil edən amillər öz üslub əlamətlərinə görə bir-biri ilə ziddiyyət təşkil edir. Məsələn, prelüd çoxsəsləli xoralı xatırladır, burada onun bütün səciyyəvi cizgiləri mövcuddur: hər bir melodik xətt ciddi şəkildə davam etdirilir, saxlanılan səslər, sinkopalar, dissonans komplekslərin həlli – bütün bu cəhətlər onu ciddi üslub polifoniyasının nümunələrinə yaxınlaşdırır.

Eyni zamanda fuqa heç də klassik qanunlara uyğun tərzdə qurulmamışdır. Mövzunun lad mərkəzlərinin münasibəti müxtəlif keçidlər zamanı əvvəlki tonika-dominanta əlaqələrini itirir və başlanğıc səsi olan lya-bemoldan yarım ton yuxarı və aşağıya doğru (lya – bemol – sol – sol – lya – bemol) müvafiq hərəkət edir. Fuqanın özülünü təşkil edən başlıca inkişaf prinsipi bu və ya digər yüksəkliyin transpozisiya edilməsi ilə əmələ gəlir. Bircə orta hissədə mövzunun artırılmış variantı meydana gəlir, o, yarım ton irəliləyərək, stretta şəklində keçir. Fuqanın nəzərdə tutulan səslərinin sayı dördədir – melodik xəttin bir səsdən digər səsə aparılması hesabına faktik səslənmə nadir hallarda üçsəsliliyi aşır. Fuqa əsas tematik intonasıyanın yuxarıya doğru yüksəlməsi ilə sona çatır. O, bir səs ucalığının digərinə keçməsi prinsipi üzərində qurulmuşdur.

Boris Yermolayevin Polifonik pyesləri də polifonik janrlara marağın artmasını göstərir. İki invensiya, fugetta və iki fuqadan təşkil olunmuş birinci dəftər 1965-ci ildə yaranmışdır; iki prelüd və fuqadan, eləcə də Q.Qarayevin re major prelüdünün mövzusu üzərində qurulmuş fugettadan təşkil olunmuş ikinci dəftər isə 1968-ci ildə bəstələnmişdir. Bütün pyeslər pianoçuluq çətinliklərinin tədricən artması əsasında yerbəyer edilmişdir.

Yermolayevin musiqi dili Azərbaycan xalq musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə ehtiva edir. Bu, həm milli folklor üçün səciyyəvi olan üçtəqtili ölçü (6/8) və fiqurların üstünlük təşkil etdiyi metroritmikada, həm də yüksəklik xüsusiyyətlərində (artırılmış sekundalı ladlar, səciyyəvi xalq-mahnıvari intonasiyalar) özünü göstərir.

60-cı illərin ortalarında Azərbaycan bəstəkarları arasında geniş yayılmış temperasiya sisteminin on iki təkrarlanmayan səsi üzərində qurulan texnika ikinci dəftərdən iki prelüd və fuqada əksini tapmışdır.

Oleq Felzerin polifonik süitası öz xüsusiyyətlərinə və ümumi planına görə P.Xindemitin «Ludus tonalis» silsiləsini xatırladır. Bu əsərdə olduğu kimi, fuqa və intermediyalar O.Felzərdə də müntəzəm surətdə növbələşir (üç fuqa iki interlüdiya ilə sərhəd-

lərə ayrılır; bununla bərabər, bəstəkar ikinci fuqanı Fuqa-skertso, üçüncünü isə – Jiqa adlandırır). Süitdə bəstəkar məharətlə, əsl peşəkarlıqla tematik materialı inkişaf etdirir. Müəllif bunun sayəsində hər bir pyesdə kifayət qədər aydın xarakter yaratmağa (fuqada – əzəmətli, ikinci interlüdiyada – ahəngdar və lirik, Jiqa-da – qızgın, hətta bir qədər şıltaqlıq buna misaldır) və onun formasına təbiilik və bitkinlik bəxş etməyə müvəffəq olur.

Fərəc Qarayevin polifonik «triptixi» imitasiyalı-polifonik zəmində daha bir çoxhissəli fortepiano əsəri qurmaq cəhdidir. Əsər Prelüd, İnvensiya və Fugettadan ibarətdir. Bu pyeslər gənc pianoçular üçün nəzərdə tutulmuşdur və onların qarşısında həddən artıq çətinliklər ehtiva etmir.

3.1.3. Ayrı-ayrı pyeslər. C.Hacıyevin Balladası həm ifaçı, həm də dinləyicilər tərəfindən geniş şöhrət qazanmışdır. Bu əsəri, həqiqətən də, Azərbaycan fortepiano musiqisinin parlaq nümunələrindən biri hesab etmək olar. Əsər fortepiano ifadə vasitələrinin müxtəlifliyi ilə fərqlənir: burada barmaq, ornament texnikası coşqun oktavalı-akkord şərhli və bir-birinin üzərindən keçən əllər ilə növbələşir.

Bu pyesdə xalq instrumental musiqisi və muğam rəqətiylə deklamasiyalılıqla əlaqə kifayət qədər asanlıqla özünü büruzə verir. Ballada janrına xas olan melodik nəfəsin dolğunluğu, formanın sərbəst şərhli və zəngin metr müxtəlifliyi də səciyyəvi cəhətlərdəndir. Əsərin bədii məzmununun ifaçılıq çətinlikləri buradan əmələ gəlir. Professor O.Abbasquliyevin fikrincə: «Pianoçular bəzən həddindən artıq rubato ilə xata edirlər. Bizim nəzərimizcə, melodiyanın özündə lazımi ifadəlilik və sərbəstlik mövcuddur, odur ki, yersiz rubato yaxşı təsir bağışlamır (təhkiyənin epik xarakterini həmişə yadda saxlamaq lazımdır)» (81).

O.Abbasquliyevin Piu mosso («Burada oktavalar şiddətli təqibçi dəstəsindən daha çox zəncirlənmiş, ağır tərpənən süvari dəstəsi, silahlanmış athırlarla assosiasiya doğurur») və Agitato («Agitato epizodunun musiqisi dinləyicini elə bir obrazlar aləmi-

nə qər q edir ki, onu «qoşunun qoşunla toqquşması» kimi səciyyə-ləndirmək olar») epizoduna verdiyi parlaq obrazlı xasiyyətnamə təfsirçilər üçün maraq kəsb edə bilər (82).

Nəzərdən keçirilən dövrdə etüd janrına aid nümunələr pi-anocu-bəstəkarlar E.Nəzirova və F.Quliyevanın, eləcə də Ə.Əzi-zovun qələminə məxsusdur. Özünün dörd etüdündə Elmira Nəzi-rova fortepiano-nun ifadəli imkanlarını cürbəcür meydana çıxarır. Bu, alətin təkcə «orkestr» şərhilə deyil, eyni zamanda forte-piano boyalarının spesifikasiyasının istifadəsi ilə əldə olunur. Bunun-la bərabər, Nəzirova həmişə olduğu kimi, hər bir etüddə hansısa bir ifadə forması işləyib hazırlamır. Pyeslərin əksəriyyətinin obrazlı məzmununun təzadlılığı hər bir pyesin daxilində müxtəlif faktura üsullarının istifadəsinə səbəb olur.

Hər iki əli müntəzəm şəkildə inkişaf etdirməyə imkan yara-dan texniki üsulların müxtəlifliyi Fəridə Quliyevanın altı etüddən ibarət silsiləsinin mühüm instruktiv xüsusiyyətini təşkil edir. La-kin heç də bütün pyeslər texniki imkanlarına görə identik deyil. Əgər ilk üç etüd III–IV sinif şagirdlərinə ünvanlanıbsa, bu zaman növbəti üç etüd öz faktura keyfiyyətlərinə görə yalnız VI–VII siniflər üçün nəzərdə tutulmuşdur. Texniki üsulların dolğunluğu silsilənin vacib xüsusiyyətidir. Bu üsullar hər iki əli bərabər şə-kildə inkişaf etdirməyə imkan verir. Melodik xüsusiyyətlərinə görə bütün etüdlər milli intonasiya mənbələrinə dayaqqlanaraq qurulmuşdur. Bununla bərabər, səslənmə, eyni zamanda maksimal dərəcədə spesifik milli instrumental çalılara yaxınlaşdırıl-mışdır. Bu silsilə pianoçuların yetişdirilməsi prosesində müəyyən rol oynamaq qabiliyyətinə malikdir.

Ə.Əzizovun iki etüdünü musiqi məktəblərinin orta siniflərinin pedaqoji repertuarına aid etmək olar. Birinci etüddə xırda texnika üstünlük təşkil edir. Sol əlin funksiyası, əsasən, sağ əlin texniki passajlarının mühafizə edilməsi üçündür. Sol əl yalnız arəbir me-lodik xətlərin fiqurasialı gedişlərinə qoşulur. İkinci etüd isə bunun əvəzində şagirdin məkan və ritmik oriyentirini inkişaf etdirməyə im-

kan verir. Triol qrupunun bir partiyadan digərinə keçirilməsi diqqətin bir yerə cəmləşdirilməsini və tez bir şəkildə yenidən nizam salınmasını tələb edir. Bütün etüd akkord texnikasına əsaslanır və hər iki əldəki sinxronluq absolyutlaşdırılmalıdır.

Etüdlər üçün səciyyəvi fortepiano üsullarının şərhinə S.Ələsgərovun rəqs-tokkatasında, M.Mirzəyevin və A.Bəbirovun tokkatasında təsadüf edirik. Süleyman Ələsgərovun qızgın virtuoz pyesi geniş populyarlıq qazanmışdır. Rəqs-tokkatanın konsert parlaqlığı virtuoz pianizm üsullarının geniş tətbiqi ilə bağlıdır: akkordların, qlissandoların, martellatonun bir-birini əvəz etməsi buna misaldır. Musa Mirzəyevin daha sonralar yazılmış Tokkatası (1959), həmçinin geniş inkişaflı üçhissəli formanın kənar hissələrində rəqs cizgilərini cəm edir. Zəngin virtuoz faktura və yığcam forma bu pyesin cazibədar xüsusiyyətlərindəndir. Parlaq konsert ifadəsi bayram əhvali-ruhiyyəsini yaradır: basın oktavaları işıqlı üst registrdə və «yuxarıya qalxan» passajların fonunda bahadır səslənməsi əmələ gətirir. Adil Bəbirovun Tokkatasındakı sabit triol nəbzi onu «daimi hərəkət» tipli pyeslərlə yaxınlaşdırır. Bu janra aid olan əsərlərdə tez-tez rast gəlinəni kimi, melodik başlanğıc heç də əsas rol oynamır, bu rolu faktura və harmoniya öz öhdəsinə götürür. Bəstəkar, adətən, istifadə edilən repitisiyalı fakturanı deyil, bir əldən digərinə ötürülən fiqurasiyalı fakturanı seçmişdir. A.Bəbirovun Prelüd-skertso adlı pyesi orijinal surətdə qurulmuşdur. Bu, bir növ kiçik rapsodiyadır. Burada vahid təzadlı-mürəkkəb forma daxilində üç müxtəlif musiqi mövzuları birləşdirilmişdir, hər bir mövzu öz inkişafına malikdir. Əsərin ümumi forması olan ABCB ikitərəfli nəzərdən keçirilə bilər: bunlardan biri ikihissəli AC və nəqarətli B-dir, burada müxtəlif tərzli ağır «başlanğıcların» ardınca eyni bir cəld hava səslənir; digəri isə ağır A girişi ilə başlayan təzadlı üçhissəli BCB-dir.

3.1.4. Uşaq və yeniyetmələr üçün silsilələr. Müharibədən sonrakı ilk illərdə bu səpgili əsərlər çoxluq təşkil etmirdi. Nisbətən əhəmiyyətli əsərlər sırasına B.Zeydmanın «24 uşaq pyesi»ni

aid etmək olar. Əsər müəllif tərəfindən iki dəftərə bölünmüşdür. Nisbətən asan pyeslər birinci dəftərdə, daha çətinləri isə ikinci dəftərdə özünə yer alaraq, eyni tərzdə – sadə, ənənəvi musiqi üslubu əsasında yazılmışdır və Azərbaycan milli xarakterindən tamamilə məhrumdur.

50-ci illərdən başlayaraq, uşaq fortepiano musiqisinin durumu dəyişir. Bu illər Azərbaycan bəstəkarlarının uşaq və yeniyetmələr üçün fortepiano musiqisinə müraciət etməsi nisbətən səciyyəvidir. Həm qocaman, ustad müəlliflər, həm də daha gənc bəstəkarlar uşaq pedaqoji repertuara əhəmiyyətli dərəcədə maraq göstərirlər. Bu işdə xüsusi xidmətlər Azərbaycan klassikləri – F.Əmirov və Q.Qarayev və məxsusdur. Q.Qarayevin Altı uşaq pyesi (1950) və Altı orta çətinlikli pyesi (1965), F.Əmirovun 12 miniatur (1954) və Uşaq lövhələri (1957), V.Adıgözəlovun uşaqlar üçün Pyesləri (1964), M.Mirzəyevin Gənclik albomu uşaqlar üçün yaranmış fortepiano musiqisinin klassik nümunələri sırasında durur.

F.Əmirovun uşaq silsilələri öz təbiəti etibarilə parlaq ifadəsini tapmış janrvari xarakterə malikdir. 12 miniaturda o, artıq pyeslərin başlığında onlardan hər birinin emosional əhvali-ruhiyyələrini göstərir. Əmirovun lirikası burada müxtəlif aspektlərdə göz qabağına gəlir: «Ballada»da fikirli halda dalgın-dalgın, «Nokturn» və «Laylay»da zərif-xəyalpərvər tərzdə, «Lirik rəqs» və «Elegiya»da qəm-qüssəli boyalarda ifadə olunmuşdur. «Ovda», «Marş», «Vals», «Aşıqsayağı» pyesləri həyatın dolğunluğunu ifadə edən sevinc hisləri ilə aşıb-daşır. «Yumoreska» skertso xarakteri daşıyır, «Tokkata» isə qızgın-motorlu tərzdədir.

Silsilənin zəngin lad müxtəlifliyi, ilk növbədə, bəstəkarın xalq lad-intonasiya əsaslarına qayğı ilə yanaşmasından, eyni zamanda xalq musiqisinin lad təşkilinin potensial imkanlarının yaradıcı surətdə inkişafından xəbər verir. Əmirov silsilənin pyeslərində müxtəlif ladlar arasındakı orijinal əlaqələri tapıb göstərərək, gözənlənməz modulyasiyadaxili keçidlər əmələ gətirir ki, bu da, heç şübhəsiz, səslənməyə təravət və yenilik bəxş edir.

Silsilənin xalq musiqisi ilə sıx əlaqəsini göstərən xüsusiyyətlərdən biri də əsərin ritmik tərəfidir. Səciyyəvidir ki, Əmirov Azərbaycan musiqi folkloru üçün xarakterik olan 6/8 ölçüsündən istifadə etməyə üstünlük verir. Belə ki, bu ölçü ilə ən müxtəlif ritmik şəkil və kombinasiyaları növbələşdirmək mümkündür.

F.Əmirovun uşaq silsilələri tək bizim ölkədə deyil, onun hədudlarından kənarlarda da geniş şöhrət qazanmışdır. Bu pyeslər Rusiya, ABŞ, Çexoslovakiya, Polşa, İngiltərə, Macarıstanda nəşr olunaraq, böyük populyarlıq qazanmışdır. Musiqişünaslıq işlərində də bu silsilələrə əhəmiyyətli yer ayrılmışdır. F.Əmirovun fortepiano yaradıcılığının çox gözəl interpretatoru, professor Zöhrab Adıgözəlzadənin «Fikrət Əmirovun fortepiano miniatür-ləri» adlı kitabında (Bakı, Işıq, 1979) pyeslərin metodik və ifaçılıq məsələləri tədqiq olunmuşdur. Nəhayət, 1983-cü ildə keçirilən Ali məktəblərarası Birinci elmi-ifaçılıq konfransında o, Əmirovun fortepiano miniatürlərinə dair məzmunlu məruzə ilə çıxış edərək, onları ifa etmişdir.

Q.Qarayevin Altı uşaq pyesi fortepiano musiqisinin hazırkı sahəsinin həm bədii, həm də pedaqoji baxımdan dəyərli nümunəsini təşkil edir. Səciyyəvi musiqi obrazlarının dəqiq şəkildə konkretləşdirilməsi pyesləri uşaqlar tərəfindən qavranılması üçün maraqlıdır. Eyni zamanda hər bir pyes özündə müəyyən pedaqoji funksionallıq daşıyır. «Kiçik vals», «Fıfıra», «Oyun», «Şən əhvalat» janr-məişət pyesləri olub, uşağın daxili aləmini əks etdirən, uşaq psixologiyasını incəliklə ifadə edən «Düşüncə», «Hekayə» pyesləri ilə nəzərə çarpdırılır. Bəstəkar Altı pyesdə milli lad xüsusiyyətlərini geniş tətbiq edərək, onları özünə xas olan, dərin individual üslubu ilə növbələşdirir – məsələn, bəstəkarın yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan harmonik polifunksionallığı qeyd etmək olar.

Bu silsilənin hər bir pyesində müəllif müəyyən metodik məqsədlər güdür. «Kiçik vals» adlı ilk pyesin ifası şagirddən polifonik təfəkkürün yetişməsinə tələb edir. «Düşüncə» pyesində isə poli-

foniklik daha qabarıq ifadə olunmuşdur. Əgər birinci pyesdə faktura üçsəsliliyə qədər mürəkkəbləşirsə, bu zaman ikinci pyes dördsəslili şəkildə ifadə olunmuşdur. Bu pyesləri bir-birinə həm də ümumi janr doğmalaşdırır. Bircə fərq ondadır ki, «Düşüncə»dəki valsvarilik gizli tərzdədir və bu, xanənin güclü təqtilində dayaq nöqtələrinin olmaması ilə bağlıdır.

«Fırfıra» – etüd xarakterli pyesdir. Faktura etibarilə o, Qarayevin prelüdlərindən birinə (C-dur) yaxındır. Öz obrazlı məzmununa görə bu pyes fırlanan və vızıldayan fırfıranın musiqi təsviridir. Bu cür effekt dörd onaltılıqlardan təşkil olunmuş eyni bir fiqurasialı-ritmik şəklin çoxsaylı təkrar olunma üsulu ilə əldə olunur. Bu ifaçılıq üsulu həm də vacib metodik faktordur: buradakı «ətalətin gücü», əlbəttə ki, texniki çətinlikləri yüngülləşdirir. İnstruktiv baxımdan bu pyes əllərin eyni pozisiyası zamanı hərəkətlərin oynaq fiqurasialı texnikasını inkişaf etdirir.

«Fırfıra»da olduğu kimi, «Oyun»da da eyni bir ifaçılıq üsulu təkrar olunur. Bundan başqa, sol əlin partiyasında basın dayaq səslərindən əmələ gələn ikinci gizli səsi vurğulamaq burada da olduqca vacibdir ki, bu da pyesin ümumilikdə qavranılmasını olduqca asanlaşdırır.

«Oyun» tarantella tərzlidir. Pyesin fortepiano üslubu klavessnistlərin (məsələn, Skarlatti) üslubunun ifadəsinə olduqca yaxındır: o cür mülayim, zərif və şəffafdır. Bu pyeslə ilk tanışlıq zamanı və xüsusilə onun üzərində gedən növbəti iş zamanı müəyyən çətinliklər meydana çıxır. Ürəyində pyesin xəyalən ritmik və melodik cizgilərinə görə bir-birinə bənzər olan motivlərini iki, üç, dörd xanəyə, iki dördxanəyə və s. ayırmaqla bu çətinlikləri dəf etmək mümkündür. Aydın ifadəsini tapmış periodiklik, onun yeknəsəqliyi «Fırfıra»nı xatırladır. Bircə fərq ondadır ki, birinci pyesdə iki xanə məhdudiyyəti müşahidə olunur, bu pyesdə isə ritmik nəfəs daha mürəkkəb və müşkül pəşənddir.

«Hekayə» pyesində fortepianoda «zümzümə etmək» probleminin ön plana çıxması aydın görünür. O, ballada ruhlu olub,

rəvayətedici xarakterdədir və sanki gizli bir şey haqqında həyəcanlı etiraf kimi səslənir. Bayatı-Şiraz ladının intonasiyaları üzərində qurulan mövzu, on bir xanə boyu ümumi liqa ilə birləşdirilmişdir ki, bu ona elə həmin müəllifin lya minor sonatinasının ikinci hissəsindəki rəvan melodiyanı xatırladan «uzun» lirik mövzu xüsusiyyəti bəxş edir. Buna baxmayaraq, melodiya bir sıra qısa motivlərə ayrılır ki, bu da musiqiyə bir qədər təlaş gətirir. Təbii ki, şagird qarşısında pyesin xarakterinin ayrılmaz hissəsi olan «qısa» nəfəsi dəf etmək məsələsi durur. Bununla yanaşı, mövzunun ikinci keçidi zamanı, mövzu violonçel registrində səslənərkən, əllərin «çarpazlaşması» üsulu ilə əlaqədar, əlavə çətinliklər meydana gəlir. Beləliklə, müəllif kompozisiyanı tədricən mürəkkəbləşmə üsulu üzərində qurur. Rəvanlığa nail olmaq, təbii, sərbəst ifaya yiyələnmək də xeyli güc tələb edəcək – burada ritmik şəklın şıltaqlığını (sinkopalar, triollar, uzun və qısa ritmlərin növbələşməsi), eləcə də xromatikləşmiş melodik xətti eyni vaxtda həm ifadə etmək, həm də öhdəsindən gəlmək lazımdır.

Sonuncu «Şən əhvalat» pyesi silsilədəki daha çətin pyesdir, belə ki, öz daxilində təzadlı musiqi materialını cəm edir. «Şən əhvalat»ın musiqi materialı yumorla işıldayaraq, həyat coşğunluğu və nur saçır. O, qızgın, xəfif, çevik xarakteri ilə fərqlənir və özündə mahnıvari və rəqsvari cizgiləri cəmləşdirir. Bu xarakter öz ifadəsini hələ iki epizodlu rondo mövzusunun başlanğıcından götürür. Birinci epizod refrenlə nəzərə çarpacaq dərəcədə təzadlıq təşkil edir. Əgər refrendə başlanğıc intonasiyasının müxtəlif lad variantlarından təkrarı rol oynaydırsa, bu zaman epizodda sevensiyalı inkişaf üstünlük təşkil edir. İkinci epizod daha böyük və əhəmiyyətli təzad daxil edir. Burada tematik qarşı qoyulmalara janr (marş) cizgiləri əlavə olunur. Bu mövzu üçün xanənin güclü və zəif hissələrinin aksentlə göstərilməsi səciyyəvidir ki, bunun nəticəsində ifa zamanı «metrik ətalət»i dəf etmək lazım gəlir. Pyes sona çatır, onunla birgə Qarayev tərəfindən ən çox sevilən qısa kadensiyalı harmonik funksiyaların qarşılaşdırılması ilə

zarafatyana silsilə də bitir. Ümumiyyətlə, pyes möhkəm stakkato və ritmik təmkinliliyin təkmilləşdirilməsinə kömək edir.

İlk addımını atan musiqçilər üçün Altı uşaq pyesinin məntiqi davamı kimi Q. Qarayevin orta çətinlikli Altı pyesi meydana çıxmışdır. Bu pyeslər musiqi məktəblərinin orta sinifləri üçün məsləhət görülməlidir. Özündən əvvəlki silsilə kimi, bu silsilə də canlı təbiətdən alınan səciyyəvi pyeslərdən təşkil olunmuşdur. «Yağış yağır» adlı birinci pyesdə yağış damcılarının duymaq mümkündür. Müəllif damcı tıqqıltısı effektini gücləndirərək, buna melodik xətlərdəki ayrı-ayrı səslərin müxtəlif əllər vasitəsilə ötürülməsi ilə nail olur. «Kiçik hekayə» – iki mövzu üzərində qurulmuş balaca fuqatodur. Demək olar ki, bütün səs istiqamətləri mümkün olduğu qədər saxlanılır ki, bu da pyesin səslənməsini Qarayevi çox cəlb edən qədim polifonik formalara yaxınlaşdırır. «Dağlarda» pyesini də, həmçinin qədim polifoniyaya aid nümunələrdən biri kimi nəzərdən keçirmək olar. Lakin burada sona qədər saxlanılan basso ostinato prinsipi əsas bünövrəni təşkil edir. «Beyində dolaşan fikir» adlı pyes eyni bərabərliklə təkrar olunan, tez-tez öz yüksəkliyini dəyişən çərəklər fonunda harmonik müşayiətdəki ostinato formalarını cəm edir. Basda isə eyni bir musiqi frazası saxlanılaraq, üst səsdə uzanan oktavaları bəzəyir. Bu pyesi «ideya fix»in musiqi ifadəsi kimi müəyyən etmək olar. «Unudulmuş vals» XIX əsrə aid olan janrın klassik nümunəsi ruhunda stilizasiya edilmişdir. Özündən əvvəlki üç pyesdə olduğu kimi, Qarayev bu pyesdə də neoklassisizmin, qədim və klassik forma və janrların sadıq ardıcılı kimi çıxış edir. Silsilənin sonuncu pyesi olan «Xəzri əsir» faktura cəhətdən etüdü xatırladaraq, müxtəlif səpgili passajların məşq edilməsini tələb edir. Obrazlı məzmun nöqteyi-nəzərdən müəllif şimal küləyinin sürət və gücünə görə fəzada daim dəyişən, gah yaxınlaşan, gah da uzaqlaşan çırpıntıları təsvir edir.

Silsilənin pedaqoji dəyəri şübhəsizdir, şagirdlərə həm texniki bacarığı inkişaf etdirməyə imkan verir, həm də müxtəlif növ polifonik üsullarla işləmək qabiliyyətini üzə çıxarır.

Pyeslərin «ağır-cəld» tipli temp təzadlığı əsasında tərtib olunması A.Dadaşovun «Altı miniatür» (1968) silsiləsinin əsasını təşkil edir. Bu cür periodiklik Q.Qarayevin «uşaq» silsilələrinin əsasını təşkil etmişdir və gənc Azərbaycan bəstəkarı da elə məhz onun kompozisiya prinsiplərinə əsaslanır.

Silsilə zərif və şəffaf janrvari və psixoloji lövhələrdən ibarətdir, onlar sanki qələmlə çəkilib və azacıq sulu boya ilə rənglənilib. Burada həm dalğın, həm oynaq, həm də şux musiqi var. Bununla bərabər, hər miniatürdə səciyyəvi intonasiya, tanış rəqsvari ritm vasitəsilə milli zəmin hiss olunur. Həzin, işıqlı xarakterli birincidən tutmuş çılğın, şiddətli sonuncuya qədər, onların hamısı bir yerdə son dərəcə tam, vahid bir «zəncir» əmələ gətirir və «musiqi qrafikası»nın gözəl əsərlərindən ibarət kiçik uşaq albu mu kimi qavranılır.

Bu miniatürlərdəki əsas ifaçılıq məsələləri emosional-dramaturji təzadlığı əldə etməkdən ibarətdir: birinci pyesin qəmgin, lamento intonasiyaları ikincidəki şən zarafat ilə növbələşir, üçüncüdəki laylay – beşik nəğməsi dördüncüdəki qızğın tarantella ilə əvəz olunur, beşincidəki tutqun sarabanda cəld, iti və sərbəst sürətli altıncı pyes ilə ardıcılılaşır. Beləliklə, bütün silsilənin interpretasiyası vahid dramaturji təzadlı qarşılaşdırma prinsipi üzərində qurulmalıdır ki, bunun da əsasında gənc pianoçu mövzu-obrazları məntiqi ardıcılıqla sıraya düzür. İfada olan digər vacib xüsusiyyət: registr-lərarası doldurmalarla ağırlaşmayan «tutqunlaşmamış» fakturanın şəffaflığına nail olmaqdan ibarətdir ki, bu da səslənmədə olan hava kimi yüngüllük hissində tamlıq gətirir.

Qeyd etmək maraqlıdır ki, uşaq tədris repertuarının yaradılmasına münasibətdə Azərbaycan bəstəkarları müxtəlif üsulları əldə rəhbər tuturlar ki, bu da fortepiano musiqisinin bu sahəsində iki istiqamətin mövcudluğundan söz açmağa imkan verir. Özü də bu istiqamətlərdən hər biri uşaq həyatından götürülmüş parlaq və səciyyəvi obrazları ifadə edən kiçik yaşlı şagirdlər üçün repertuarın Qarayev şərhli ilə bağlıdır (Z.Bağirov, V.Adıgözəlzadə,

A.Dadaşov və bir sıra digər bəstəkarları bu istiqamətə aid etmək olar), ya da «böyük» janrların yüngülləşdirilərək istifadəsinə əsaslanan Əmirov ənənəsi ilə əlaqədardır. Ə.Abbasov, E.Nəzirova, M.Mirzəyevin uşaq pyesləri ikinci istiqamətə aiddir. Bu əsərləri adlarına görə uşaq tədris repertuarına mənsub olduğunu müəyyənləşdirmək mümkün deyil, lakin musiqinin xarakteri, üslub xüsusiyyəti və texniki dərəcəyə görə yeni başlayan pianoçunun imkanlarını nəzərə alır.

Beləliklə, 50–60-cı illər Azərbaycan fortepiano ədəbiyyatı təkcə məzmun və ifadə vasitələrinə görə deyil, həm də şagirdlər üçün nəzərdə tutulan əsər probleminin öyrənilməsini tələb edən məsələlərlə bağlı olan çoxsaylı, müxtəlif əsərlərlə zənginləşir. Milli musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı bu təzahürü vacib nailiyyət hesab etməyə bütün əsaslar vardır.

Beləliklə, Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbində fortepiano miniatur janrının təşəkkülü XIX–XX əsr rus musiqi mədəniyyəti ilə tarixi nöqteyi-nəzərdən bağlı olmuşdur. Bəstəkar və ifaçılıq kadrlarının təşəkkülünə, eləcə də respublikanın peşəkar tədris müəssisələrinin formalaşmasına çoxlu bəstəkarlar, musiqi ifaçıları öz töhfələrini vermişlər.

A.Zeynallı, Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Hacıyev və başqa gənc bəstəkarların yaradıcılıq fərdiliyinin kristallaşma prosesində fortepiano miniatur janrları əhəmiyyətli, çox mühüm rol oynamışdır. XIX əsrin rus musiqisində olduğu kimi, burada da məişət instrumental musiqi ilə sıx bağlı olan lirik və rəqsvari miniaturlər daha çox üstünlük təşkil edir. Folklorla sıx əlaqədə inkişaf edərək, fortepiano miniaturü melodik bolluğu, emosional hərarəti ilə kök salır. Bunun nəticəsində ümumavropa romantik janrları milli-xarakterik zəmin əsasında nəzərə çarpacaq qədər lirik boyalarla rənglənir. Bu cür fortepiano miniaturləri bu gün də yaradılmaqda davam edir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında fortepiano miniaturlərinin inkişafı həm də öz başlanğıcını Avropa bəstəkarlığı

məktəbindən götürən bu instrumental janrın spesifikasiyası ilə bağlıdır. Öz mənbəyini ev və salon musiqisindən götürən bu janr tədricən konsert estradasına doğru yüksəlir. Elə bizim respublikada da xalq instrumental yaradıcılığın səciyyəvi cizgiləri, ilk növbədə, fortepiano musiqisinə keçərək, bundan sonra Qərbi Avropa klassikasının nailiyyətləri ilə zənginləşmişdir. 20-ci illərdə fortepiano transkripsiyalarından güc toplayan bu janr Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında tədricən ön sıralara doğru yüksəlir.

Tarixi ekskursdan göründüyü kimi, fortepiano miniatürünün müxtəlif janrlarının təşəkkülü və inkişafı prosesində instrumental pyes növlərindən hər biri həm qavrayış etibarilə, həm də ifaçılıq baxımından sadədən kifayət qədər mürəkkəb formalara qədər əhəmiyyətli təkamül yolu keçmişdir.

Bir sıra əlamətlər bu prosesin pilləvariliyini üzə çıxarır. Əgər ən başlanğıcda respublikanın fortepiano bəstəkarlıq məktəbinin yaranması zamanı folklorla klassik pianizm elementlərinin birləşməsinə açıq-aşkar cəhd göstərilirdisə, bu zaman müəlliflərin musiqi dili tədricən XX əsr klassiklərinin – Prokofyev, Şostakoviç üslubu, Yeni Vyana məktəbinin bəstəkarlıq üsulları ilə zənginləşir.

Tarixi baxımdan qısa bir zaman ərzində intensiv formalaşan milli bəstəkarlıq məktəbi, bu ümumi prosesdə mobil janr olan fortepiano miniatürünün inkişaf mərhələsi ilə bir vaxta təsadüf etmişdir. 30–40-cı illərdə milli fortepiano musiqisinin yaradılması məsələsinin qoyuluşu fəal reaksiyaya səbəb olmuşdu və artıq 50-ci illərdə fortepiano ədəbiyyatı həm məzmun və ifadə vasitələri, həm də texniki parametrlərinə görə ən müxtəlif əsərlərlə nəzərə cərpacaq dərəcədə artdı. Əllinci onillikdə artıq təsdiq etmək olar ki, bəstəkarların fortepiano miniatür janrına marağı artır və onlar tərəfindən yaradılan əsərlər təkcə Azərbaycan pianoçularının deyil, həmçinin digər respublikaların ifaçılarının konsert çıxışlarını bəzəyir.

Hələ əvvəlki onilliklərdə formalaşan bu janrın başlıca ənənələri 60-cı illərdə möhkəmlənərək inkişaf edir. Bu dövrdə

obrazlı-emosional tərəf dərinləşərək genişlənir, folklor sənətinə yaradıcı münasibət güclənir. Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisində dərin psixoloji, intellektual xüsusiyyətlər artdıqca, onun xalq yaradıcılığı ilə əlaqələri bir o qədər vasitəli xarakter alır. Bu təmayülü həm Q.Qarayevin, həm də Ə.Əzizov, F.Qarayev, N.Şəfiyeva, A.Dadaşov kimi bəstəkarların yaradıcılığında qeyd etmək olar. Quruluş xüsusiyyətləri, spesifik lad, melodik gedışləri, ritmik ifadələri müasir musiqi təfəkkürü süzgəcindən keçirərək, pyes müəllifləri eyni zamanda Azərbaycan fortepiano musiqisini XX əsr incəsənətinin ön sıralarına gətirirlər. Q.Qarayevin 24 prelüdlərində, ələlxüsus silsilənin dördüncü dəftərində bu təmayül xüsusilə parlaq şəkildə özünü göstərir. Burada həm ənənəvi, həm də müasir ifadə vasitələrinin bütün ehtiyatlarının istifadəsinə olan münasibətdə mürəkkəbliyə və məzmun dərinliyi özünü göstərir. Qarayev prelüdlərinin elə həmin dördüncü dəftərində bu təmayül üçün ən səciyyəvi cəhətlərdən biri musiqinin polifonikləşməsidir.

XX əsrdə bəstəkarların polifoniyaya marağının artması nadir hal deyil, daha çox qanunauyğunluqdur, özü də bəstəkarlar polifonik forma və üsullardan sadəcə istifadə etmirlər, onlar polifonik silsilələr yaradırlar. Belə silsilə yaradan Azərbaycan müəlliflərindən B.Yermolayev, Ə.Əzizov, F.Qarayev, O.Felzer, A.Dadaşov olmuşlar.

Azərbaycan fortepiano pyeslərində müxtəlif forma və yazı üsullarının, janr dairəsinin genişləndirilməsi göz qabağındadır. Həmin dövrdə (50–60-cı illərdə) milli bəstəkarların yaradıcılığında az həyata keçirilmiş yeganə janr etüddür. Belə ki, E.Nəzirova, F.Quliyeva və Ə.Əzizovdan başqa bu janra heç kim müraciət etməmişdir. Buna baxmayaraq, bir sıra prelüdlər və tokkatalarda etüd xüsusiyyətlərinin mövcudluğu bu janrın sonrakı dövrlərdə potensial imkanlarının inkişafını göstərir.

3.1.5.Sonatalar. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində fortepiano sonatasının meydana gəlməsi və inkişafına həm rus, həm də

sovet instrumental yaradıcılığında bu janrın formalaşması, şübhəsiz ki, öz təsirini göstərmişdir. Rus musiqisində daha parlaq nümunələr Çaykovski, Raxmaninov, Skryabinin, daha sonralar sovet musiqisində – Prokofyev, Şostakoviç, Metner və digərlərinin sonataları meydana çıxan professional məktəbin yaradıcı gənclərinin diqqətini özünə cəlb etməyə bilməzdi. Bu janra aid ilk nümunələr respublikanın fortepiano musiqisinin ümumi inkişaf prosesində gözə çarpan iz qoymasa da, onlar Azərbaycan instrumental sonatasının üslub əlamətlərinin formalaşması yolunda vacib bir mərhələ olmuşdur.

Məlum olduğu kimi, sonata həm quruluş, həm məna etibarilə ən mürəkkəb janrdır. XVIII əsrin ikinci yarısında tam şəkildə yaranıb formalaşan bu janr öz daxilində silsilə cizgilərini cəmləşdirən çoxhissəli süitadan birhissəli quruluşa qədər şəklini dəyişərək, əhəmiyyətli dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Əgər bu janr sovet instrumental, əsasən də, fortepiano musiqisində fəal inkişaf etmişdirsə, Azərbaycan həmkarlarının yaradıcılığında, əsasən, tədris prosesində yaradıcılıq eksperimenti kimi tətbiq olunurdu: sonata və sonatinaların əksəriyyəti onların konservatoriyada təhsil illərində yaradılmışdır. Buna baxmayaraq, Azərbaycan fortepiano musiqisində sonata və sonatina janrının formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynayan bəstəkar əsərlərindən Q.Qarayev, F.Əmirov, V.Adıgözəlov, A.Əlizadə, A.Bəbirov, F.Qarayev, F.Əlizadə, F.Hüseynov və başqalarının adını çəkmək olar. Gələcəkdə yalnız az sayda bəstəkar öz yaradıcılığının yetkinlik çağında bu janra müraciət edir – C.Hacıyev, R.Hacıyev, M.Mirzəyev, F.Qarayev buna misaldır.

Müharibədən sonrakı dövrdə fortepiano sonataları içərisində ən əhəmiyyətli Cövdət Hacıyevin sonatası (1956) olmuşdur. List ənənələrini davam etdirərək, bəstəkar birhissəli əsər yaradır. Burada klassik sonata silsiləsinin bölmələrini asanca seyr etmək olur, buna baxmayaraq, ümumilikdə formanı mürəkkəb-təzadlı kimi müəyyən etmək olar. Müəllifin lad-harmonik dili və musiqi

təfəkkür xüsusiyyətləri xalq musiqisinin ümumiləşdirilmiş üsulları və müasir ifadə vasitələri ilə qarşılıqlı əlaqəyə malikdir.

Sonatanın musiqi məzmunu öz inkişafına görə dramatik tamaşanı xatırladır. Onun əvvəlində (ekspozisiya) iki rəqsvari xarakterli elementdən ibarət əsas mövzunun obrazları ardıcıl şəkildə təqdim olunur. Onlardan birincisi aşıqsayağı xarakterə malik leytmotiv rolunu oynayır. Onları mahnıvari-lirik laylay mahnısını xatırladan köməkçi mövzu əvəz edir. Bundan sonra, işlənmədə obrazlar əsaslı şəkildə transformasiya olunur. Daim şəklini dəyişən leytmotiv formanın əsas məqamlarından əmələ gələrək, əsərin obrazlı quruluşunun inkişafından asılı olaraq müxtəlif çalarlara qər q olur.

İşlənmə bölməsindəki gərginlik, dramatiklik musiqiyə son dərəcə ekspressiv, təsirli xarakter bəxş edən bəm registr, iti stakato səslənməsi ilə güclənir. Dramatizmin yekunu olan Andante – matəm yürüşüdür. O, janr əlamətlərinə görə intonasıya-tematik və faktura dairəsini köklü surətdə dəyişir. Qəhrəmanlıq rəşadəti, coşqun obraz həm də zəng səsləri effekti ilə əldə olunur. Səslənmənin əsasını aşiq leytmotivi təşkil edir. Qeyd edək ki, Andante-nin zəng səsləri reprizada da eşidilir. Burada köməkçi mövzu «liderlik» edir. O, obraz cəhətdən əhəmiyyətli dərəcədə şəklini dəyişərək, coşqun himn kimi aşib-daşır və yüksəlir. Bundan başqa, reprizada əsas və köməkçi mövzular obraz cəhətdən daha aydın ifadə olunmuş təzadlıq əldə edir. Əgər ekspozisiyada onların qarşılaşdırılması daha çox janrvari xarakter daşıyarsa (əsas mövzunun rəqsvariliyi köməkçinin laylay xarakteri ilə rənglə-nir), bu zaman reprizada mövzuların fərdi səslənməsi xüsusi olaraq nəzərə çarpdırılır: bu, musiqili-dramaturji təhkiyənin əsl «qəhrəmanları»dır.

F.Əmirovun qeyd etdiyi kimi, dramatik inkişafın üzvi birliyi və bütövlüyü ilə parlaq obrazlı təzadlar bu sonataya, həqiqətən də, simfonik xarakter bəxş etmişdir. O yazırdı: «Hacıyevin bir simfonist kimi xüsusiyyətləri digər janrlarda özünü parlaq şəkildə göstərir. Simli kvartet onun son əsərlərindən biridir. Bu əsərdə

də epik vüsət, təmkinlilik, dramatik həyəcan eşidilir. Əvvəllər bəstələnmiş skertso, fortepiano üçün sonatada, sanki miniatürdə olduğu kimi, bəstəkarın iri simfonik lövhələrinin obrazları cəmləşmişdir» (83).

Cövdət Hacıyevin fortepiano əsərləri həm Azərbaycan fortepiano ədəbiyyatına, həm də konsert ifaçılarının repertuarına dəyərli töhfə oldu. Musiqi təfəkkürünə görə simfonist olan C.Hacıyev, fortepiano əsərlərinə simfonik janra xas olan dramatik vüsət, daxili inkişaf dinamikası daxil edir. C.Hacıyev üslubunun digər parametrləri içərisində fikrin lakonik ifadəsini qeyd etmək olar. Bu cəhət silsilənin yığcamlığında (birhissəli sonata), masştablıqda (Ballada), reprizanın ixtisar olunmasında özünü göstərir. İlkin tematizmin müxtəlifliyi, onun proteistliyi də Hacıyev üslubunun səciyyəvi əlamətləridir, yəni ilkin tematizmin tək semantik planda deyil, eləcə də koloristik planda şəklini dəyişməsi faktura dəyişikliklərinə səbəb olur. Bu xüsusiyyət Sonatanın əsas partiyasının ekspozisiya və reprizadakı keçidlərində, Skertsonun ekspozisiyasında əsas mövzunun keçidində, Sonatanın ekspozisiyasında köməkçi mövzunun, eləcə də Balladanın kənar hissələrində özünü əyani surətdə ifadə edir.

Cövdət Hacıyevin birhissəli Sonatası üçün səciyyəvi xüsusiyyətləri – bədii fikrin çoxcəhətli göstərilməsi, müxtəlif musiqi obrazlarının münəqişəli toqquşması, intensiv dinamik inkişaf, geniş vüsəti Vasif Adıgözəlovun Sonatasında da görürük. Bu dördhissəli silsilədən ibarət musiqi kompozisiyasında simfonizm meto-
dundan söz açmağa əsas vardır. Məsələn, ikinci hissədə əsas skertso obrazının iti harmoniyaları bir qədər qrotesklidir, karikatura xarakteri ilə əlaqədardır və həyəcanlı, gərgin marşvari epizoda qarşı qoyulmuşdur. Bu epizoda xas olan gərginlik, həyəcan da öz növbəsində Sonatanın üçüncü, xoral hissəsinin emosional əhvalının əsasına çevrilir. Bu hissə mövzu və üç variasiya formasına malikdir. Obrazın inkişaf dinamikası baxımından üçüncü hissənin registr planı maraqlı kəsb edir. Hissə tutqun registrdə

başlayır və birinci oktavaya qısa gedişlə səciyyələnir. Mövzunun ikinci keçidində kolorit daha da tündləşir: melodiya üç alt registrdə səslənir. Burada ən kəskin təzad birinci və ikinci variasiya arasındadır. Andantenin əsas kulminasiya nöqtəsi məhz ikinci, mərkəzi variasiyaya (orta variasiya) təsadüf edir. Mövzunun yalnız sonuncu, dördüncü keçidində (üçüncü variasiya) «sakitləşmə nöqtəsi» gözə dəyir. Burada kənar registrlər arasında olan əvvəlki tarazlılıq tamamlayıcı morendo-ya gətirib çıxarır.

Və nəhayət, C.Hacıyevin sonatasına münasib bir kompozisiya üsulu özünü göstərir ki, bu da amiranə-çağırış xarakterli, vüqarlı final hissəsinə matəm epizodunun daxil olması ilə əlaqədardır. Finalın ikinci mövzusunun intonasiyaları ilə bəhəm, öz məhdud, dar diapazonu ilə orta əsr «Dies irae» xoralını (məhşər günü) xatırladan mövzu, birlikdə bütün bunlar öz təsir gücü ilə bədii ziddiyyət əmələ gətirir. Şadlıq ifadə edən obrazlarla yanaşı, həyəcanlı – təşvişli obrazlar da baş qaldırır. Həyat tək şən təəssüratlarla deyil, həm də qayğı, həyəcan, münaqişələrlə davam edir.

Sonata müəllifin sonata ekspozisiyasının klassik normalarını qorumaq cəhdi aydın şəkildə hiss olunur. Bu cəhət birinci hissənin mövzuları arasındakı intonasiya bağlılığında özünü göstərir: girişin başlanğıc intonasiyası sonra əsas partiyada mühüm rol oynayır; əsas mövzunun başlanğıc motivi köməkçi mövzunun melodiyasında aydın şəkildə eşidilir. Koda köməkçi mövzunun materialı üzərində qurulmuşdur. Birinci hissənin giriş motivi bütün Sonatanın kodasında final mövzusu ilə birləşir. Bu, özünə-məxsus «arka»dır, eyni zamanda sonatanın kənar hissələrindəki əsas mövzuların obrazlı və intonasiyalı yaxınlığıdır, onun kompozisiya tamlığını nəzərə çarpdırır və finalın əhəmiyyətini bütün sonata silsiləsinin məntiqi surətdə başa çatması kimi vurğulayır.

Sonatanın milli intonasiya və ritmik xüsusiyyəti aydın şəkildə özünü göstərir. Məsələn, 25–27-ci xanələrdə «Qala divarlarında» Azərbaycan xalq mahnısının intonasiyalarından istifadə olunur; ikinci hissənin marşvari, matəm epizodu milli musiqiyə xas olan

6/8 ölçüsünün $\frac{3}{4}$ ilə əvəz olunmasını özünəməxsus şəkildə göstərir və bunun nəticəsində daha artıq dinamik təzyiq baş verir; final mövzusunun ümumi cizgiləri jiqa və tarantellanı xatırlatsa da, unutmamalıyıq ki, 6/8 ölçüsü əsasında hərəkət Azərbaycan musiqisində ən geniş yayılmış inkişafdır.

Hisslərin həyati dolğunluğu, emosional əhvali-ruhiyyələrin müxtəlif çalarlarının təsviri V.Adıgözəlovun Sonatasının romantik təbiətindən söz açmağa imkan verir. Interpretasiya məsələlərini nəzərdən keçirən T.Qasımova bunu təsdiq edərək, ifaçıların diqqətini ikinci hissəyə xas olan bir cəhətə – «F.Listin «Matəm yürüşü»ndə müşahidə etdiyimiz tədricən artan gərginliyə» yönəldir. O qeyd edir ki, «burada, həmçinin bas səsinə ostinatolu hərəkətdən istifadə olunmuşdur», finalın «Şumansayağı coşqun və məqsədyönlü» əsas mövzusu «xarakterinə və ifadə tərzinə görə Şopenin si minor Sonatasını xatırladır». Finalın ikinci mövzusunun melodik cizgiləri «intonasiya və xarakter etibarilə Raxmaninovun fortepiano üçün do diyez minor prelüdünün kədarli melodiyasını yada salır» (84).

Bu əsərdə, əsasən, birinci hissədə çox vaxt virtuoz pianizm elementləri, spesifik faktura üsulları, məsələn, hər iki əlin müxtəlif registrlərdə ardıcıl keçidli passajları ön planda çıxış edir. Sonatanın gözəl təfsirini müəllif özü yaratmışdır. İ.Əfəndiyeva yazır: «V.Adıgözəlovun pianizminə simfonik orkestr üçün səciyyəvi olan cəhətlər – ürəkdən gələn poetika və sakitləşdirici sükut və eyni zamanda masştablılıq və genişlik xasdır» (85). S.Quliyeva öz sinfində təhsil alan V.Adıgözəlovun pianizmini yüksək qiymətləndirərək, konservatoriyanın fortepiano şöbəsinin buraxılış imtahanında sonatasını ifa edən tələbəsinin parlaq bədii keyfiyyətlərindən, geniş faktura diapazonu əhatə edən qüvvətli əllərindən, «üslublararası ziddiyyət»in hiss olunmasından söz açır: «O öz Sonatasının fortepiano fakturasında ekspressiv tembr effektləri əmələ gətirən registrlərin ekspressiv qütbləşməsinə, sonataadakı martellatonun ifadə imkanlarını və vurğulu-səs-küylü ritmik başlanğıcı yaradır» (86).

Tələbəlik dövründə yazılmış digər bir əsər Aqşın Əlizadənin 1959-cu ildə yazdığı və 1962-ci ildə Moskvada Gənc bəstəkarların Ümumittifaq yaradıcılıq baxışında I dərəcəli Diplomla təltif olunan Sonatasıdır. Musiqişünas A.Tağızadənin qeyd etdiyi kimi, «A.Əlizadənin gənclik çağında yazdığı bu əsər milli fortepiano sonata janrında öz sələflərinin ənənələrini davam etdirərək (Q.Qarayevin Sonatinası, C.Hacıyevin Sonatası), ilk növbədə, xalq milli xüsusiyyətlər vasitəsilə ənənəvi quruluşun, tematizm prinsiplərinin yeniləşməsinə, fakturada xalq musiqi alətləri elementlərinə cəhd göstərir» (87).

Əlizadənin harmonik dilinin səciyyəvi xüsusiyyətində bəstəkar artıq bu erkən əsərində pillələri artırıb-azaldaraq, tonallıqları geniş surətdə şərh edir, müxtəlif diatonik lad sistemlərini sərbəst şəkildə birləşdirir.

Harmonik cəhətdən «ətirli» və ritm etibarilə oynaq olan əsas mövzu ilə sakit köməkçi mövzunu melodik başlanğıc və lakonizm birləşdirir (köməkçi mövzu cəmi 18 xanədən ibarətdir). Odur ki, əsas ziddiyyət rolunu burada tamamilə başqa obrazlar dairəsini və sürətin maksimal tempə qədər artımını (Vivo) özündə cəm edən işlənmə yerinə yetirir. İşlənmə tokkata janrının cizgilərini özündə ehtiva edir ki, bu da Azərbaycan bəstəkarlarının sonatalarında tez-tez təsadüf olunur.

A.Əlizadənin əsərində sonata formasının ifadəsi ilə bağlı digər xüsusiyyət güzgülü reprizanın tətbiqindən ibarətdir. Burada lirik köməkçi mövzu dramatikləşir, yəni hissənin məna cəhətdən mərkəzinə çevrilir.

Silsilədə bir-birinə zidd olan iki obrazlar dairəsi inkişaf etdirilir. Bu obrazlar birinci hissədə cəmləşmişlər. Köməkçi mövzunun xətti ikinci hissədə və üçüncü hissənin mərkəzi epizodunda öz davamını tapır. Final birinci hissədən işlənmə tempində (Vivo) yazılmışdır. O, işlənməni xatırladaraq, tokkata formalı, fiqurasiyalı aramsız hərəkətə malikdir. Birinci hissə obrazlarının əsasında belə təbii inkişaf ilə bütün əsər boyu, bəstəkar bütün

sonatanın tamlığına, onun bədiiliyinə və məntiqi tənəsüblüyünə nail olmuşdur.

Adil Bəbirovun elə həmin ildə bəstələdiyi Sonatasında müəllif ənənəvi formadan daha sərbəst istifadə edir. Bu birhissəli sonatanın quruluşunda romantizm təmayülləri aydın şəkildə özünü göstərir: bizim gözüümüz önündə sonata-ballada, sonata-poema canlanır. Do diyez major tonallığı daxilində bəstəkar açarda üç diyez yazır ki, bu da frigik do diyez minorla uyğunluq yaradır, belə ki, tematizmin lad xüsusiyyətləri bu halda təsadüfi işarələrə daha az müraciət etməyə imkan verir.

A.Bəbirov Sonatasının kompozisiya-dramaturji mənbəyi öz başlanğıcını C.Hacıyevin Sonatasından götürür. Bu sonata da birhissəlidir. Burada, ilk növbədə, girişin rolunu qeyd etmək lazımdır. Hacıyevin sonatasında giriş əsərin ən əsas məqamlarında meydana çıxır. Digər mənbə isə C.Hacıyevin Balladasıdır. Onu Sonata ilə əlaqələndirən cəhət girişin muğam-improvizasiyalı tərzə malik epik, rəcətivli-deklamasiyalı xarakteridir. Girişin başlanğıc sekunda intonasiyaları əsas mövzunun tematizminə və onun müşayiətinə nüfuz edir. Bütün sonatanı vahid monolit tam şəklində birləşdirən monotematizm prinsipindən cəsarətlə söz açmaq mümkündür. Köməkçi mövzunun əvvəlindəki rəcətivli epizod girişi xatırlamağa vadar edir (melodik baxımdan bir o dərəcədə deyil, M.Qlinkanın məşhur musiqisi ilə səsləşən «donub qalma akkordları» baxımından). İşlənmə girişin sekvensiya zənciri ilə başlanır. Bəstəkarın sonata formasına münasibəti maraqlıdır. Əsas mövzunun ekspozisiya keçidinin kvarta aşağı səslənməsi əslinə baxanda, bütün əsərin əzəmətli, təntənəli apofeoza olan köməkçi mövzunun reprizasına dominanta prediktini təşkil edir.

A.Bəbirovun pianizmi öz daxilində həm qrafik, həm də çoxplanlı faktura cəm edir. Əsas partiyanın aramsız ikisəsliliyi klassik perpetuum mobile-ni xatırladır. Səslər fərdi və müstəqildir, lakin ümumi ritmik hərəkət ilə birləşdirilmişdir. Onun nəfəsi sanki sonsuz inkişafı nəzərdə tutur, motivlərin çəlgəngi vahid me-

lodik dalğalarla bir-birinə bəndlənib. Bu hərəkət güclə qarşısı alınan və aydın məqsədə doğru yönələn enerji ilə bağlıdır. Bu materialın girişdəki inkişafı əvvəlcə fakturanın sadəliyi və lakonizmi, unison hərəkəti, çoxlaylı faktura ilə fərqlənir. Dərin dalğınlıq statikasında hərəkət dalğası meydana gəlir ki, bu da coşub şiddətlənərək, girişin tamamlayıcı reçitativinin kulminasiyasına doğru yönəlir. O, burada əzəmətli səslənir və həzin-həzin ifadə olunan səs zəncirində sanki mərmər daşlardan oyulmuş akkordları xatırladır. Sonatanın ən yüksək nöqtəsində – köməkçi mövzusunun tamamlayıcı bölməsi və kodada böyük təsir qüvvəsi və qələbə əzmi ilə dolğunsəsli akkordlar inandırıcı surətdə səslənir. Burada coşqun bayram zəng səsləri ilə işıqlı, həyatsevər başlanğıc bir-biri ilə səsləşərək öz təsidiqini tapır. Yüksəklərə qalxan yeni akkord zənciri və coşqun surətdə enən passajla bu maraqlı əsər sona çatır. Burada bəstəkar qızğın hisslərin mübarizəsini, iradəli və emosional dramatik toqquşmanı dərin incəliklə, xırdalığına qədər işləyib hazırlanmış təsvirini yaradır.

Musa Mirzəyevin 60-cı illərin əvvəllərində yazılmış Sonata-kapriçiosu C.Hacıyev tərəfindən əsas qoyulan və bundan əvvəl nəzərdən keçirilən əsərdəki birhissəli sonata forması daxilində poemalılıq ənənəsini davam etdirir. Digər tərəfdən, ritmik cəhətdən fəal və tarazlı ritmik hərəkətin böyük rolu bu əsəri sonata-tokkata kimi də nəzərdən keçirməyə əsas verir. Əgər bundan əvvəlki bəstəkarların sonatalarında tokkata daha çox materialın işlənmə inkişafı bir vasitəsi kimi çıxış edirdisə, bu zaman burada bu janr bütün sonatanın xüsusiyyətinə çevrilir. Sonatada tokkatılıqla köməkçi mövzusunun koloristik-ornamentli melodiyasının növbələşməsi, bir tərəfdən əsərə kapriçcio nəfəsi gətirir, digər tərəfdən isə bərabər, müntəzəm ritmli və improvizəli bölmələrin qarşılaşdırmalarına əsaslanan muğam prinsiplərini sərbəst şəkildə həyata keçirir.

Konsert-virtuoz üslubu orkestr əsərlərinin müxtəlif tembrinin istifadəsi ilə bu əsər koloristik cəhətdən zənginləşdirilmişdir.

Əgər əsas mövzu xanə xarici ilə başlayan fəal intonasiyaların və akkord ifadəsinin sayəsində cəsarətli, enerji dolu səslənsə (əvvəlcə – bir müddət trombonların, sonra isə mis nəfəs, yaxud ağac nəfəs alətlərinin xoru kimi), bu zaman köməkçi mövzunun melodiya yüksək registrdə keçir, uzanan səslərlə və ornamentli bəzəklərlə bol olub, lirik və səmimiyyətlə səslənir (fleyta, yaxud tütək).

Lakin bütün sonatanın ümumi görünüşünü məhz əsas mövzu müəyyənləşdirir. O, həm də daha geniş inkişafıdır, onun inkişafını müşayiət edən ritmik nəbzi isə köməkçi mövzuya da təsir edir, reprizada (güzgülü) əsas və köməkçi mövzular bir-birinə yaxınlaşır, əsas mövzunun sərt, şiddətli koloritinə daha çox nüfuz edilir.

Sonata-kapriçionun pianoçuluq üslubunu səciyyələndirərkən, bu əsərin ilk ifaçısı, professor R.Quliyevin fikrinə istinad edək. O hesab edir ki, «bəstəkarın bu erkən əsərinin obrazlı spesifikasiyasını müəyyənləşdirən kapriçcio ruhu öz adekvat ifadəsini pianizmin həm xarakterində, həm də pianizmin elə özündə tapmışdır. Söhbət müxtəlif fortepiano üslub elementlərinin növbələşməsindən gedir. Burada postromantik, impressionistik və neoklassik üslublar həm də sırf fortepiano yazısı ilə də üzvi surətdə növbələşir: polimetrika, poliritmika, ostinato formulları prinsipi (melodik və ritmik formullar), fortepiano zərbəli-parlaq şərh, «zolaqşəkilli» paralellik, əsasını kvartalılıq təşkil edən akkord texnikasının bolluğu buna misaldır. Bütün bunlar Sonata-kapriçcio ilə bəstəkarın özünü tək maraqlı tərəfdən göstərməsi demək deyil, bu əsər həm də onu 60-cı illər Azərbaycan fortepiano musiqisində milli xüsusiyyətlərə parlaq nümunə olan bir əsər kimi səciyyələndirməyə əsas verir.

Sonata özünün dərin məzmunluğu və texniki çətinliyinə görə ifaçılar tərəfindən ciddi və müxtəlif planlı məsələlərin həllini tələb edir. Əsər qısaldılıb, yenidən işlənmiş halda (gənc müəllifin müəllimi Q.Qarayevin məsləhəti ilə) «Kapriçcio» adı altında musiqi ifaçılarının Zaqafqaziya müsabiqəsində mütləq ifa olunan əsər kimi pianoçuların proqramına daxil edilmişdir.

40-cı illərin sonu, 50-ci illərin Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inkişafı milli musiqi sənətinin sonrakı təşəkkülü və möhkəmlənməsi üçün başlıca klassik təməl yaratmışdır. 50-ci illərdə bəstəkarların yaradıcı bazasını müəyyənləşdirən klassik təməl, 60-cı illərdə fortepiano sonata janrında (miniatürlərdə olduğu kimi) geniş intişar edən neoklassik istiqamətə qədər genişlənərək, şişirdilmiş romantik emosionallıqdan, impressionistik ifadəlilikdən, musiqidə təsvirlikdən usandıran əks istiqamət kimi meydana çıxmışdır.

«Neoklassisizmin inkişafı qədim musiqiyə, xüsusilə barokko və erkən klassisizm sənətinə olan marağın artması ilə bilavasitə bağlıdır. Eyni zamanda yaradıcılıqda insanla ətraf aləmin, insanla təbiət arasındakı harmonikliyin ifadəsinə olan meylin göstərilməsi, bəstəkar tərəfindən ifadə vasitələrindən daha sadə və qənaətlə istifadə edilməsi, sənətkarın tarixə olan aidiyyətini daha dərindən dərk etməklə əlaqədardır» (89).

Təbii ki, neoklassisizm zonasının hər vasitə ilə genişlənməsində ifaçılıq prosesinin də az rolu olmamışdır. Respublikada qədim musiqinin ifasına istiqamətlənən kamera orkestrləri, ansambları meydana çıxır.

Fərəc Qarayevin sonatınası 1963-cü ildə, atası, professor Q.Qarayevin sinfində təhsil illəri dövründə bəstələnmişdir və müəlliminin üslub xüsusiyyətlərini özündə cəm edir. Əsər üç hissədən ibarətdir, burada ikinci və üçüncü hissələr «Dialoq» və «Pastoral» adlandırılmışdır. Silsilənin ümumi istiqaməti gənc bəstəkarın yaradıcılığında neoklassik təmayüllərə olan marağın oyanmasından söz açmağa əsas verir. Bu, sabit tonal bünövrədə, aydın ritmik və linear-polifonik yazı tərzində özünü büruzə verir. F.Qarayev Sonatinaya caz musiqi üslubunu daxil edir. Xatırladaq ki, Q.Qarayevin elə həmin ildə bəstələdiyi prelüdlər silsiləsinin dördüncü dəftəri caz ritmikasını, cazın harmonik formullarını büsbütün öz canına çəkmişdir.

F.Qarayevin tələbəlik illərində bəstələdiyi digər bir əsər – 1 sayılı Sonata (1965) bir növ dodekafoniyanın mənimsənilməsi üçün yaradıcılıq laboratoriyası olmuşdur. Gənc bəstəkar bu əsər-

də seriya yazı texnikasından kifayət qədər professional istifadə nümayiş etdirmişdir. Sonatada müasir instrumental musiqi üslubu, xüsusilə Stravinski və Prokofyev üçün səciyyəvi xüsusiyyətlər öz əksini tapmışdır. Məsələn, əsas mövzunun tematik materialı parlaq ifadə olunmuş ritmikası ilə bir qədər yeknəsəq və mexanistik hərəkəti ilə fərqlənir. Sonatanın ikinci hissəsi fuqadır (Q.Qarayevin prelüd silsiləsinin dördüncü dəftərini bir daha yada salaq, burada mi bemol minor prelüdü fuqa formasında yazılmışdır). Fuqanın reprizası P.Xindemitin «Ludus tonalis» silsiləsindən Prelüdiya və Postlüdiyanın bənzəri olub, ekspozisiyanın xərcəngvari inversiyasıdır. Ümumilikdə, bütün hissələrin forma təşkilində olan orijinal xüsusiyyətlər müəllif tərəfindən simmetriya prinsipinə planlı şəkildə riayət edilməsində özünü göstərir. Material burada güzgülü (ilk iki hissələrin reprizaları) və konsentrik (üçüncü hissənin ABCBA forması) şəkildə qurulmuşdur.

F.Qarayevin fortepiano yaradıcılığının kulminasiya mərhələsi 60-cı illərə təsadüf edir. 1967-ci ildə yazılmış İkinci sonata nəzərdən keçirilən janrdə diqqəti cəlb edir. Müəllifin təsdiq etdiyi kimi, əsərin yaradılması fikri professor K.Səfəreliyevaya məxsus olmuşdur. Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərləri ilə milli fortepiano repertuarını zənginləşdirmək məsələsi ilə daim məşğul olan K.Səfəreliyeva onun qarşısında gənc pianoçuları müasir musiqinin ifa olunmasına yönəltmək, faktura, quruluş, üslub yeniliklərinə istiqamətləndirmək məsələsini qoyur.

Sonata forma cəhətdən ikihissəli olsa da, birinci – ağır hissə ənənəvi sonata allegro (bir forma kimi) cizgilərini, eyni vaxtda – sonata silsiləsinin ağır hissələrinin əlamətlərini özündə cəm edir. İkinci – cəld hissə isə klassik sonata silsiləsinin skertso və ənənəvi final cizgilərini birləşdirir. Hazırkı sonatada on iki tonlu sistemin Azərbaycan milli musiqisi əsasında istifadəsi Q.Qarayevin kəşfləri məcrasında həyata keçirilmişdir.

Birinci hissənin obrazlı-emosional əhvali-ruhiyyəsi beş səsdən ibarət iki sədalı sadə intonasiya gedişlərinin ostinato təkrarı vasi-

təsilə əldə olunur. Nəticədə demək olar ki, bütün hissələr boyu üstünlük təşkil edən tutqun ab-hava meydana çıxır. Beş səsin heç biri kifayət qədər dolğun bir fakturada itmədən, öz individual melodik xətlərini davam etdirir. Kənar bölmələrlə münasibətdə orta epizod özünün sürətlənmiş tempi və ritm mürəkkəbləşmələri ilə registr «boyalarını» genişləndirir – ilkin cərgələrin sədaları müxtəlif registrlərə səpələnir. Temp baxımından daha cəld olan ikinci hissə ABCBA konsenstrik formada yazılmışdır. Bu, beşhissəli simmetrik konstruksiya bəstəkar tərəfindən onun Birinci sonatasının finalında istifadə olunmuşdur. İkinci sonatanın finalında çərçivələnmə ilə bir vaxtda (onun həm əvvəlində, həm də sonunda eyni materialdan istifadə olunmuşdur), «reminissensiya» effekti yaradılır – musiqi tematizmi xeyli dərəcədə sonatanın birinci hissəsinin ikinci fazasına bənzəyir və burada, həmçinin ilkin cərgənin registr «səpələnməsi» üsulundan istifadə olunmuşdur. Bəstəkar ikinci və dördüncü bölmələrə yeni ritmik «motiv» daxil edir; bu yeni ritm-formulunda təkrarlanan səslərin müəyyən şəkllə salınması aşıq sazının ən sevimli üsulu ilə dəqiq assosiasiya doğurur.

Ekspressiv-lakonik C epizodu sonatanın birinci hissəsinin intonasıya, tematizm və fakturasını yenidən dirçəldir. Sonatanın sonu gözlənilməzdir: aramsız hərəkət musiqi təfəkkürünün ənənəvi parametrləri baxımından özünü məntiq etibarilə doğruldan heç bir nəticəyə gətirib çıxarmır. Səslənmə sanki sonuncu xanənin fəza boşluğunda bir müddət asılıb qalır və əriyib gedir. Burada heç bir not yoxdur, yalnız pauzalar var.

Sonatanın bütün hissələrinin obrazlı və emosional inkişafı ifaçıdan virtuoz-pianizm spesifikasiyasının bütün dinamik inkişafından bacarıqla istifadəsini tələb edən fortepiano obrazının bədii-texniki üsulların müxtəlifliyini əmələ gətirir. F.Qarayevin sonatasından birinci hissəsinin zərif-romantik irrasional obrazının interpretasiyasını dosent A.Abdullayev Skryabin musiqisi ilə əlaqələndirir (90). Bu, mülayim boyalara olan meyillilikdə, şəffaf, hava kimi yüngül səs ahənginin genişliyində, impressionistik vasitələrin

tətbiqində özünü bürüzə verir. Bu, tək səs ifadəsinin həlli ilə deyil, daha çox insanın ən həssas duyğu və hisləri ilə bağlıdır. Vəcib komponentlərdən biri də pedaldır. Pedal burada böyük koloristik xüsusiyyət daşıyır. Cürbəcür pedal nüansları burada böyük maraq kəsb edir: pedal «ləkələr»i, çoxsaylı yarım pedal, titrək ifadə olunan pedal meydana çıxır. F.Qarayevin ifadəli-zərif yazı sahəsində buna bənzər pianistik üsulları bu əsərin ilk ifaçısı olan pianoçu-bəstəkar Firəngiz Əlizadənin interpretasiyasında ustalıqla şərhini tapmışdır.

Birinci hissənin mərkəzi bölməsində puantilist faktura üslubunun pedalsız səslənməsi təzadlıq yaradır. Onun ritmik üsullarının ifası maksimal dərəcədə aydın və dəqiq artikulyasiya tələb edir.

İkinci hissənin soyuq və kəskin musiqisi F.Əlizadənin ifasında ön plana asketizmi, spesifik vurğunu, müstəqil ifadəli faktora çevrilən ritmik başlanğıcın canlanmasını irəli çəkir. Onun ifasında bərk «secco», «atəş» effektləri, fortepianonun tıqqıltılı, quru tembrləri zərb alətlərinin səslənməsinə yaxınlaşır. Bəstəkar bu hissədə bilərəkdən romantik gözəllikdən uzaqlaşır, öz tembr axtarışlarında səslənmənin maddiləşməsinə nail olur. Hər iki əldə müxtəlif növ artikulyasiyanın müntəzəm şəkildə antifon tutuşdurmaları başlıca ifa çətinliyini əmələ gətirir.

F.Qarayevin İkinci sonatasında orijinal konstruktiv-dramaturji formada ifadəsini tapan obrazlı-emosional və məna dolğunluğu ifaçılar qarşısında həm musiqi obrazlılığının açılması, həm də musiqi dilinin qeyri-ənənəviliyi baxımından böyük çətinliklər əmələ gətirir.

Dodekafoniya texnikasının analoji üsullarından istifadə edən gənc bəstəkar Firəngiz Əlizadə hələ 1969-cu ildə «Alban Berqin xatirəsinə» adlı Sonatasını yazır. Alban Berqə ithaf gənc bəstəkarın kompozisiya üsulları ilə bağlıdır. O, Yeni Vyana məktəbinin klassikinin üslubuna müvafiq olaraq, seriya texnikasını ciddi klassik forma ilə növbələşdirir. Sonata – proqramlı əsərdir. Bu sonatanın məzmunu, üslubu əsərin romantik təbiətindən bəhs

edir. Onun hər üç hissəsinin başlığı vardır: «Həyəcan», «Sakitlik», «Dalğınlıq». Sonatanın ən əsas xüsusiyyəti – səmimilik, emosionallıq və coşğunluqdur. Müasir bəstəkarlıq yazı elementlərinə cəsarətlə yiyələnildiyinə görə bu sonata Azərbaycan fortepiano yaradıcılığının parlaq nümunələri sırasında durur.

Xromatik cərgədəki səslərin təkrarlanmayan ardıcılıq prinsipi tematizmin konstruktiv əsasını təşkil edir ki, bu da hər bir mövzuda öz ifadəsini tapır. Tematizmin inkişaf prinsipinin özü isə klassik üsula əsaslanır. Burada həm mövzu, həm də forma təşkilində reprizalılığı aydın müşahidə etmək olar. Halbuki əsərin tamlığını zəiflədən faktor məhz elə budur. Buna baxmayaraq, F.Əlizadənin sonatası maraq doğurur və obrazların qabarıqlığına, partlayan emosionallığına görə parlaq təsir bağışlayır ki, bu da bir klassik Azərbaycan əsəri üçün nisbətən yeni bir cəhətdir.

Professional pianoçu və öz sonatasının istedadlı ifaçısı olan F.Əlizadə bütün əsər boyu təfsir «sirləri»ni tədricən çoxsaylı göstərişlərlə açıb göstərir. Bu göstərişlər tək xarakter, temp, artikulyasiya, aqogikaya deyil, eyni zamanda ifa üsullarına da aiddir. Məsələn, üçüncü hissənin kulminasiyasında sol əldə ifa olunan akkordlara dair (x.59) müəllif tərəfindən aşağıdakı izahat verilmişdir: «bütün səsləri notlar arasında sıxmaq» lazımdır – buraya «ovucun içi ilə» ifadəsini də əlavə etmək mümkündür. A.Abdullayevin əsərə dair metodik göstərişləri də dəyərli və çox faydalıdır. Məsələn, birinci hissəni nəzərdən keçirərkən o, pianoçuya əsas partiyanın ifası zamanı «adət halını almış emosional-həyəcanlı tərzdən imtina edərək, mövzunu büsbütün soyuq bir surətdə şərh etməyi» təklif edir. (Qeyd edək ki, musiqi materialına buna bənzər obyektiv münasibət müasir musiqinin ifası üçün ümumiyyətlə, xasdır.) İkinci hissədə o, müəllifin verdiyi «piu mosso» izahının temp ifasından birmənalı şəkildə çəkindirir (r.25). «Hərəkətli, oynaq xarakterdən daha çox, sərbəst – rubato xarakteri onun əsas mahiyyətini təşkil edir. Tempo rubato (piu mosso ad libitum) – bu epizodun xarakterinin daha dəqiq tərif-

dir». O, bir pedaqoq kimi hesab edir ki, texniki cəhətdən çox mürəkkəb olan «Final üzərində işi applikaturanın son dərəcə dəqiq seçimindən başlamaq lazımdır, bu zaman vacib məqamlara – aramsız hərəkət və səs müntəzəmliyinə, yuxarıya doğru hərəkət zamanı biləyin səlis pozisiya dəyişikliyinə və müəllif tərəfindən nəzərdə tutulan legato həddində artikulyasiya aydınlığına xüsusi diqqət yetirilməlidir» (91).

F.Qarayev və F.Əlizadənin nəzərdən keçirilən sonatalarını üslub yeniliyi və ənənəvi pianizm üsullarının olmaması birləşdirir ki, bu da belə bir musiqinin ifa məsələlərinə dair metodik-instruktiv ədəbiyyatın olmaması səbəbindən ifaya texniki yanaşma zamanı ifaçı qarşısında müstəqil axtarış məsələsini ortaya qoyur.

Beləliklə, 50–60-cı illər Azərbaycan fortepiano ədəbiyyatı tarixində sonata janrının inkişafı ilə yadda qalmışdır. Simptomatikdir ki, 40-cı illərdə Q.Qarayev, F.Əmirov, Ə.Abbasovun yaradıcılığında ifadəsini tapmış bu janrın erkən nümunələri həmin janra dərindən yiyələnmənin ilk təcrübələri olub, gələcəkdə artıq bu bəstəkarların diqqətini cəlb etməmişdir. Görünür, sonata janrının inkişafı üçün müvafiq şərtlər, ilk növbədə – musiqi incəsənətinin ümumi səviyyəsinin inkişafı lazım idi. Yalnız 50-ci illərin ikinci yarısından etibarən – yəni bir onillik sonra – Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq «ehtiyatı»nda bu janra aid əsərlərin meydana çıxması müşahidə olunur. Nisbətən qısa bir müddətdə həm musiqi tənqidində, həm də dinləyici kütləsi tərəfindən bəyənilən dörd sonatina, beş sonata meydana gəlir ki, bu da həmin janrın «yenidən dirçəlməsi»ni sübut edir. Qeyd etmək maraqlıdır ki, bu janra, əsasən, gənc bəstəkarlar – V.Adıgözəlov, A.Əlizadə, A.Bəbirov və digərləri müraciət etmişlər. Qeyd edək ki, ayrı nəslin nümayəndəsi olan ustad sənətkar C.Hacıyev də bu dövrdə özünün birhissəli sonatasını bəstələyir.

60-cı illərdə sonata janrı məzmun və həcm baxımından ən müxtəlif əsərlərlə özünü göstərir. Coşqun romantik əhvali-ruhiyyəli əsərlərlə yanaşı (M.Mirzəyev və F.Əlizadənin sonataları), bu

əsərlərdə bəzən intellektual başlanğıc üstünlük təşkil edir (F.Qarayevin sonatası). S.İbrahimova, Ə.Əzizov, E.Mahmudov, F.Əlizadənin sonatalarında silsilənin ənənəvi üçhissəliliyi isə iki hissədən istifadə edilməsini (F.Qarayevin 2 sayılı Sonatası), eləcə də birhissəliliyi (M.Mirzəyevin Sonata-kapriçiosu) istisna etmir.

Bu dövrə aid sonataların əksəriyyəti proqramlı deyil. Lakin, F.Əlizadənin sonatasının hər üç hissəsini adlandırması və E.Mahmudovun Sonatinasının ikinci və üçüncü hissələrinin başlığı bəstəkarların bu sahədə axtarışlarına işarə edir.

Nəzərdən keçirilən dövrdə bəstəkarlar tərəfindən istifadə olunan folklorun milli-ənənəvi xüsusiyyətləri müasir bəstəkarlıq texnikası ilə daha cəsarətli surətdə və tez-tez əlaqəyə girir. Qarayevin on iki tonlu texnika üsulunun (Üçüncü simfoniya və Skripka konserti) yaradıcı inkişafı F.Əlizadə və F.Qarayevin yaradıcılığında müşahidə olunur.

3.2. FORTEPIANO VƏ ORKESTR ÜÇÜN ƏSƏRLƏR

Janrın inkişafını təmin edən şərtlər içərisində Azərbaycan bəstəkarlarının konsert yaradıcılığında bünövrəsi qoyulmuş potensial təmayüllər, Azərbaycan xalqının musiqi folkloruna, onun şifahi-professional yaradıcılığına xas olan improvizasiya mahiyyəti qeyd olunmalıdır. «Spesifik xarakter əmələ gətirən parlaq, ifadəli, virtuoz-reprezentativ instrumentalizm – konsert janrının xüsusiyyətləridir» (92), bütün bunlar Azərbaycan xalq musiqisinə hələ qədimdən bəri xas olan cəhətlərdir. Özü də bütün bu xüsusiyyətlər aşiq yaradıcılığına aiddir, onun növlərindən biri olan deyismə – professional ifaçıların yarışıdır. Görünür ki, bu janrın inkişaf prosesi professional bəstəkarların yaradıcılığı ilə üzvi surətdə bağlıdır.

Nəzərdən keçirilən konsert janrı folklorla bağlı olan və F.Əmirov tərəfindən bünövrəsi qoyulan ənənələr əsasında inkişaf edir.

Həm Azərbaycan (F.Əmirov-A.Babayevin Konserti), həm də qeyri-milli («Ərəb mövzularına konsert») folklor materialı Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında yeni intonasiya və obrazlı məsələlərin həlləri üçün zəmin olmuşdur.

Respublikada fortepiano konsert janrının yüksək nailiyyətlərindən biri olan F.Əmirov və E.Nəzirovanın «Ərəb mövzularına Konsert»i 1957-ci ildə yazılmış və ifa edilmişdir (solist E.Nəzirova, dirijor Niyazi).

F.Əmirov və E.Nəzirovanın müştərək müəllifliyinin uğurlu təməli 1955-ci ildə, yenə də folklor əsasında qurulmuş iki fortepiano üçün alban mövzularına Süitanın yaranması ilə qoyulmuşdur. Qeyri-milli folklorla müraciət – musiqi incəsənətində yeni bir hadisə deyildi. F.Əmirov və E.Nəzirovanın bu hər iki əsərinin ideyası orijinal xalq mövzuları üzərində qurulmuş rus simfonizminin məşhur əsərləri – Qlinkanın «Kamarinskaya», P.İ.Çaykovskinin «İtalyan kapriçciosu» ilə assosiasiya doğurur.

Bu sahədə zəngin bəstəkarlıq təcrübəsini ümumiləşdirərək, qeyd etmək olar ki, hətta qeyri-milli folklorun üslub xüsusiyyətlərinə maksimal dərəcədə yaxınlaşmaq cəhdinə baxmayaraq, F.Əmirovda yaradıcı fərdilik və öz musiqi mədəniyyətinə mənsubluq daimi və dəyişməzdir. Bununla bərabər, istifadə olunmuş qeyri-milli mənbələrin hesabına bəstəkarın milli üslubunun ayrı-ayrı elementlərinin yeniləşməsi baş vermişdir.

Konsertin tematizmi Azərbaycan musiqi ənənələri və onun səs-intonasiya leksikası əsasında formalaşan bu bəstəkarların obrazlı təfəkkürü prizmasından həyata keçirilir. Məhz bu səbəbdən ümumi səslənmə zamanı lad-intonasiya və ritmik təbiət etibarilə bir-birinə yaxın olan iki milli üslubun – ərəb və Azərbaycan üslubunun yüksək bədii sintezi gözə çarpır. D.Danilovun doğru olaraq qeyd etdiyi kimi, «E.Nəzirova və F.Əmirovun Konsertində ərəb musiqi mövzularından ayrı-ayrı intonasiyalardan istifadə olunmuşdur. Bu intonasiyalar Azərbaycan musiqi ruhunda, yaradıcı surətdə işlənmişdir. Odur ki, konserti mahiyyəti etibarilə ərəb

mövzusunə yazılmış Azərbaycan əsəri kimi qiymətləndirmək lazımdır» (93).

Konsertin forma təşkilinin vacib xüsusiyyəti materialın muğam sənətinə xas olan süitavari, rapsodik quruluşu və tərtibidir ki, xarakter və tempinə görə silsilənin daxili hissələri burada qarşılaşdırma üzərində qurulmuşdur. Məsələn, cəld templi birinci hissəyə ağır Moderato epizodu daxil edilir, Andantenin ümumi sərt improvizasiyalı-rəvayətedici məzmunu isə skertsolu-rəqsvari obrazlarla bəzədilmişdir (ikinci hissənin mərkəzi epizodu). Digər səciyyəvi kompozisiya üsulları – harmonik dilin ifadəliliyi, orkestr və fortepiano şərhinin parlaqlığı, xalq instrumental ifaçılığı ruhunda olan variasiyalılıq və improvizasiyalılığın geniş tətbiqi kimi, bu xüsusiyyət də milli musiqi təfəkkürünün təsirindən söz açır. Ümumiyyətlə, konsertin tarixi-genetik köklərindən bəhs edərkən, ilk növbədə, Azərbaycan və ərəb xalqlarının professional-xalq incəsənətinin – muğam və mahnının təsirini qeyd etmək lazımdır.

F.Əmirov və E.Nəzirovanın «Ərəb mövzularına Konsert»i musiqi təcrübəsinə möhkəm surətdə daxil olmuşdur. Əsər respublikada və onun hüdudlarından kənarda sistematik olaraq ifa edilir. Konsert E.Nəzirova və F.Bədəlbəylinin interpretasiyalarında böyük şöhrət qazanmışdır. Gözəl bədii zövq, mükəmməl ölçü hissi ilə Nəzirova əsərə xas olan işıqlı, nikbin obrazları, melodik dolğunluğu, instrumental koloriti ifadə edir. «Düşüncəli coşğu» (A.Hüseynovanın ifadəsi) (94) – Nəzirovanın ifasında «Ərəb mövzularına Konsert»i qısaca belə ifadə etmək olar.

F.Bədəlbəylinin ifasında musiqinin ekspressivliyi, əhvali-ruhiyyələrin romantikliyi və lirik obrazlılığı cürbəcür inkişafını tapır. Bu, gərgin dinamik inkişafın geniş mənzərəsi, təntənəli və əzəmətli apofeoza şən boyalarla ifadə olunmuş cəsur, iradəli, mərd və qəhrəmani obrazların muğam improvizasiyalılıqla, pianoçunun emosional səmimiliklə səslənmənin milli koloritini, əsasən də, fortepianoda instrumental ifaçılıq illüziyalarını əks etdirmək cəhdi meydana çıxır.

Z.Adıgözəlzadənin yadda qalan ifasında bu konsert üslub və kolorit cəhətdən parlaq-ifadəli, bitkin kompozisiya kimi özünü göstərir. Bu pianoçuların ifaçılıq versiyalarını əsərin nikbin, gümrəh ideyasının ifadəsində fortepiano musiqi yarışmasının aparıcı iştirakçısı kimi şərh birləşdirir. Z.Adıgözəlzadənin ifasında konsertin kadensiyaları zamanı solo partiyaların nəzərə çarpdırılması böyük rol oynayır.

Pianoçular tərəfindən Əmirovun, daha geniş götürsək, bütün Azərbaycan fortepiano yaradıcılığının interpretasiya ideyalarını müəyyənləşdirən parametrlərdən danışırıqsa, bu zaman Adıgözəlzadənin sözləri tam yerinə düşür: «Öz əsərlərini yaradarkən bəstəkar heç zaman tək dissonans səslərin, qırıq-qırıq fakturanın, melodik cəhətdən qarışıqlığın tətbiqi ilə zahirən müasir görünüş verməyə çalışmamışdır. O, inadla və bilə-bilə öz dilində danışır. Bu təkraredilməzlik və orijinallıq yeni, müasir və milli-xalq xarakterinin sintezini əmələ gətirir. F.Əmirov yorulmaq bilmədən, həmişə xalq musiqisinin xüsusiyyətlərini öyrənir, folklor irsinin dərinliklərindən ən qiymətli elementləri əldə edir və öz yaradıcılıq təcrübəsində onlardan düzgün istifadə edir. Bununla bərabər, o, müasir insanın hiss və həyəcanlarına, onun təfəkkür tərzinə cavab verən vasitələri də axtarıb tapır» (95).

50-ci illərin əvvəllərində F.Quliyeva və E.Nəzirova da, həmçinin iki fortepiano konserti bəstələyirlər, lakin onların «səhnə taleyi» uzun sürmür və tarixi-əhəmiyyətinə görə janrın növbəti inkişafına heç bir təsir göstərmir.

S.Ələsgərovun fortepiano və xalq çalğı alətləri orkestri üçün Fantaziyası ondan 10 il əvvəl meydana gələn F.Əmirov və A.Babəyevin fortepiano və xalq çalğı alətləri orkestri üçün Konsert təcrübəsini davam etdirir. S.Ələsgərovun Fantaziyasını konsert janrı çərçivələrində nəzərdən keçirmək lazımdır. Tematizmin parlaq ifadə olunmuş folklor xarakteri xalq çalğı alətləri orkestrinin səslənməsindən irəli gəlir.

60-cı illərə aid Konsertlər Azərbaycanda bu janrın inkişafında yeni səhifəni təşkil edir. V.Adıgözəlovun fortepiano və orkestr

üçün do major konserti ilk dəfə 1961-ci ildə Zivər Əliyevanın ifasında gənc Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq baxışında səslənmiş və artıq bir il sonra Moskvada keçirilən Gənc Bəstəkarların Ümumittifaq baxışında I dərəcəli Diploma layiq görülmüşdür.

Xüsusi olaraq nəzərə çarpdırılan mahnı-rəqsvari janr tematizmi, harmonik dilinin orijinallığı, onun parlaqlığı və rəngarəngliyi, maraqlı koloristik tapıntılar bu Konsertin fərqləndirici xüsusiyyətləri olub, onun dinləyicilər tərəfindən rəğbətlə qarşılanmasına səbəb olmuşdur.

Sonata allegro-da (I hissə) bəstəkar formanın dramaturji şərhindəki vurğuları dəyişdirir. Adətən, əsas və köməkçi mövzular arasında olan və ənənəyə görə işlənmədə onların təzadlı toqquşması və qarşıdurmasını təmin edən əsas ziddiyyət burada bütün ekspozisiya və işlənmə arasında özünü göstərir. Ekspozisiyanın mahnı və rəqsvari mövzuları bir-biri ilə ziddiyyət təşkil etmir, əksinə, onların biri digərini tamamlayır, belə ki, janr etibarilə yaxın mənşəli olub, musiqi materialının sonrakı münaqişəli inkişafına səbəb olurlar. İşlənmə isə tamamilə başqa cür obrazların – mübariz-döyüşkən tərzli surətlərlə və inkişafı gücləndirən dinamika ilə kəskin fərqlənir, bunların arasında polifonik üsullar böyük yer tutur (fuqato – onun əsasını şeypur signalının intonasionaları təşkil edir, ilk dəfə işlənmənin əvvəlində simlilərin sinkopalı ritmi fonunda səslənir).

Konsertin quruluşunun digər bir xüsusiyyəti işlənmədən sonra özünü göstərir. Onun ardınca geniş fortepiano kadensiyası səslənir. Bu, daha əvvəl Çaykovski və Raxmaninovun fortepiano konsertlərində tətbiq edilən bir dramaturji üsul olub, burada solistin orkestr ilə yarış zamanı nümayiş etdirdiyi güc və qələbə ifadə edir, eləcə də psixoloji münaqişəni aradan qaldırır (V. Adıgözəlovun təsdiq etdiyi kimi, bu konsertin Moskvada buraxılmış qrammofon valına səs yazısı zamanı bəzi səbəblərə görə solist Z. Əliyevanın səhhəti ilə əlaqədar bu kadensiyanı müəllif özü ifa etmişdir).

Konsertin ikinci hissəsindəki dramaturji üsul da maraqlıdır. Girişin gərgin xarakteri və epik-rəvayətedici mövzunun ikili ekspozisiyası solist və orkestrdə dinləyicini psixoloji olaraq bu mövzunun gözlənilən inkişafına kökləyir. Lakin bu, dinləyicilərin diqqətini aktivləşdirmək, musiqinin sonrakı inkişafına marağın artırılması üçün bəzən istifadə olunan və çox vaxt yumoristik məna ilə malik «hadisələri» tamamilə ayrı istiqamətə yönəldən «yanlış gedış»ə çevrilir. V.Adıgözəlov öz konsertinə həmçinin aşırıq havalarını xatırladan oynaqlıq, hərəkətli mövzu daxil edir.

Finalın şərhli orijinal və obrazlıdır, o, qəhrəmani-dramatik patetika ruhu ilə seçilərək, semantik və dramaturji baxımdan silsilənin ən əhəmiyyətli hissəsini təşkil edir.

V.Adıgözəlzadənin Konsertinin ifaçılıq interpretasiyası piano-çu qarşısında bir sıra mürəkkəb problemlər qoyur. Məsələn, əsas mövzuda hökm sürən şən rəqsvariliklə yanaşı, fortepiano melodiyasını müşayiət edən simlilərin təkrarlanan formullarında və qırıq-qırıq, xromatik gedışlərdə özünü göstərən skertsovariliyi də bir qədər üzə çıxarmaqla lazımdır. Köməkçi mövzuda fortepiano partiyasındakı geniş amplitudalı harmonik fiqurasiyalar səslənmənin «yayılması» hissini, səs-məkan perspektivini əmələ gətirir, burada simlilərin ahəngdar mövzusu daha qabarıq və ifadəli səslənir. Bunun əvəzində, işlənmənin əvvəlində fortepianodakı şiddətli passajlar – birinci hissənin dramaturgiyasında vacib dönüş anıdır. Bu passajlar müvafiq qaydada ifa olunmalıdır, belə ki, solistin kadensiyasına təsadüf edən bütün kulminasiyalı bölmənin drammatizmini qabaqlayır. Reprizada köməkçi mövzunun zərif melodiyasının obrazlı transformasiyasında bu bölmənin əhəmiyyəti böyükdür. Geniş akkordlarla ifadə edilmiş fortepiano fakturası şəntəntənəli, apofeoğlu səslənmənin yaradılmasına imkan yaratmalıdır.

Konsertin ikinci hissəsində ifaçının vəzifəsi Andante mövzusunun inkişafını göstərməkdən və bu mövzunun həm ilkin solo keçidi, həm də təkrarı – orkestr müşayiəti zamanı xüsusi nüanslar tapmaqdan ibarətdir.

Finalda virtuoz-pianoçuluq üsulları geniş təqdim olunmuşdur. Əsas mövzuda pianoçu iti qeyri-müntəzəm ritmə, qarışıq ölçüyə, qammavari, sıçrayışlı hərəkətin gərgin nəbzinə və arabir iti dissonans müşayiətə yaxşı bələdliyi ilə özünü hərtərəfli göstərmək imkanı əldə edir. Mərkəzi epizodda «sonsuz» melodik hərəkətin tədricən artması qeyri-adi qüvvəyə çatmalı və bütün Konsertin əsas kulminasiyasına gətirib çıxartmalıdır.

Dörd il ötdükdən sonra V.Adıgözəlzadə daha bir fortepiano konsertini bəstələyir – konsert bu dəfə fortepiano və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılır. Bu Konsert F.Əmirov və A.Babayev tərəfindən əsası qoyulan analogi konsert xəttinin məntiqi davamıdır. Konsertin hissələrinin mövzu təşkilində aparıcı rol janrvariliyə məxsusdur ki, bu da musiqiyə işıqlı, həyatsevər, nikbin xarakter bəxş edir. Solistlə orkestrin bərabər hüquqa malik olması musiqi materialının konstruktiv xüsusiyyətlərini klassik konsert formasına yaxınlaşdırır. Bu zaman royal bərabər hüquqlu orkestr aləti kimi çıxış edir. Konsertin tematizmi büsbütün folklorə, ilk növbədə, aşığı ifaçılığına dayaqlanır. Aşığı instrumental havalarının səciyyəvi kvarta-kvinta, eləcə də sekunda səs ahəngləri Konsertin bütün musiqisinin tematik bazasının əsasını təşkil edir.

Fəal ritmik başlanğıc spesifik folklor tematizmini mövzunun şəkildəyişmələrinin ümumi axınını dinamikləşdirərək müasir səslənməyə əhəmiyyətli dərəcədə yaxınlaşdırır. Bu isə solistin partiyasını xalq musiqiçilərinin ifaçılıq üsullarına yaxınlaşdıran imitasiyalı üsullara gətirib çıxarır.

60-cı illərdə konsert janrının folklor xəttinin inkişafı Z.Bağırov, S.İbrahimova və N.Məmmədovun əsərlərində öz davamını tapmışdır. Zakir Bağırovun Konserti xalq mahnı və rəqsvari kökləri ilə bilavasitə bağlılığı ilə fərqlənir. Lad, melodik, metroritmik xüsusiyyətlər burada ilkin vəziyyətdə təqdim olunmuşdur. Sevdə İbrahimovanın fortepiano və orkestr üçün Poemasında (müəllifin diplom işi) birhissəli kompozisiya hədudlarında silsilə xüsusiyyəti özünü göstərir və şübhəsiz, tək birhissəli romantik poema ilə deyil, həm də muğamın silsilə prinsipi ilə də əlaqəsini gös-

tərir. Burada janrın qayda-qanununa uyğun olaraq, bölmələr birbirini əvəz edirlər.

Nəriman Məmmədovun Birinci konsertinin üzərində daha geniş dayanmaq lazımdır, belə ki, bəstəkar burada həm muğam, həm də aşıq yaradıcılığına istinad edir. Orkestr və fortepiano səslənməsinin elə başlanğıcından etibarən harmoniya və orkestrrovka xüsusiyyətlərini əmələ gətirən parlaq, özünəməxsus kolorit əksini tapır. Sekunda komplekslərinin laylaşmaları və əksildilmiş oktava intervalının geniş şəkildə tətbiqi milli-musiqi mənsəyinə malik klaster səslənməsi yaradır. Elə konsertin bütün tematizmi Azərbaycan xalq rəqslərinin səciyyəvi ritm-intonasiya formulları üzərində qurulmuşdur. Konsertin lirik bölmələri – birinci hissənin köməkçi mövzusu və ikinci hissə – improvizasiyalıdır ki, bu da öz növbəsində Azərbaycan xalq musiqisi üçün səciyyəvi bir haldır.

Bir hissə daxilində musiqinin ümumi xarakteri, ölçüsü və tempinin sərbəst surətdə növbələşməsi nə isə bir rapsodiklik əmələ gətirir ki, bu da N.Məmmədovun Birinci konsertində muğam quruluşuna bənzərliyi göstərən daha bir cəhətdir.

60-cı illərdə gənc ifaçılara ünvanlanmış ilk Azərbaycan konserti meydana çıxır. Bu, Azər Rzayevin do major Konsertidir (1964). Parlaq janrvari xarakterə malik tematizm ifadəsinin sadəliyi, silsilə hissələrinin aydınlığı, mütəşəkkilliyi və əsərin kiçik həcmi sayəsində Konsert, musiqi məktəbləri şagirdlərinin ifası üçün əlverişlidir. Konsertin sadəliyinə baxmayaraq, musiqisi olduqca ifadəlidir – milli çalarlara boyanmış melodizm, çoxtəbəqəli ahəng uzlaşmaları, lad və rəng boyalarını genişləndirən harmonik komplekslərin müxtəlifliyi buna misaldır.

Birinci hissədə romantik-coşqun mahnıvarilik hökm sürür. Özü də başlıca inkişaf üsulları burada təkrarlıq və variantlılıqdan ibarətdir – geniş işlənmə quruluşlarının olmadığından, musiqi materialı kiçilib parçalanmır.

İkinci hissə – lirik, xəyala dalmış düşüncədir, final isə bir çox cəhətdən ilk iki hissə ilə təzadlıq təşkil edir. Burada lirikanı yumor

əvəz edir, o isə sarkazma keçir, lad-melodik dilin itiliyi və kəskinliyi finalın malik olduğu skertso janrına olduqca münasibdir.

Üçüncü fəslə ümumiləşdirərək qeyd edək ki, 50-ci illər Azərbaycan musiqi incəsənəti tarixində milli fortepiano musiqisinin bütün janrlarının «çiçəklənməsi» dövrü olmuşdur. Bu dövr Qara Qarayevin prelüdlər silsiləsi və Cövdət Hacıyevin Balladası, Fikrət Əmirovun miniatur silsiləsi və onun Elmira Nəzirova ilə birlikdə yazdığı «Ərəb konserti»nin meydana gəldiyi dövrüdür. Azərbaycan fortepiano musiqisinin bu şedevrləri tək respublikada deyil, onun hüdudlarından kənarda daima səslənir. Bu əsərlərdən bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına doğru tellər uzanır.

Qara Qarayev Azərbaycan fortepiano musiqisinin inkişafına əhəmiyyətli töhfə daxil etmişdir. O, müasir dövrün görkəmli bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcısıdır. Onun 70-dən çox tələbəsi Cövdət Hacıyevin yetirmələri ilə birlikdə öz müəllimlərinin ən dəyərli ənənələrini davam və inkişaf etdirir. Qarayev və Hacıyevin bəstəkarlıq və pedaqoji yaradıcılığının başlıca kredosu Üzeyir Hacıbəylinin ənənələri üzərində qurulmuşdur – bu, milli və Avropa musiqi mədəniyyətlərinin sintezidir.

Bu sənətkarlar fortepiano romantizm cizgilərindən (Q. Qarayevin «Çar kəndinin heykəli», C. Hacıyevin «Ballada») başlayaraq, Prokofyev və xüsusilə müəllimləri Şostakoviç ənənələrinin mənimsənilməsindən tutmuş, ən müasir bəstəkarlıq texnikalarına qədər yol keçmişlər. Öz yaradıcılığı ilə onlar Azərbaycan musiqi incəsənətinin magistral yolunu xeyli dərəcədə müəyyənləşdirmişlər.

Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığında başlıca üslub istiqaməti neoklassisizmlə bağlıdır. Q. Qarayev öz yaradıcılığında neoklassisizmin ən sadıq ardıcılı kimi çıxış etmişdir. 60-cı illərdə bu təmayül B. Yermolayev, A. Məlikov, X. Mirzəzadə, Ə. Əzizov, F. Qarayev, A. Dadaşov, İ. Hacıbəyov və digər müəlliflərin fortepiano yaradıcılığında müşahidə olunur. (121) Q. Qarayevin yeni bədii ideyaları ifadə etmək arzusu onu ifadə vasitələri sahəsində əhəmiyyətli yeniliklərə gətirib çıxarır. Bu, əsasən, do-

dekafoniya texnikasının tətbiqi ilə bağlıdır. Bu, qədim musiqi formalarının maksimal dərəcədə istifadəsinin təbii nəticəsi idi. Qarayev öz üslubunun hüdudlarında polifoniyanı və onun fuqa, basso ostinato variasiyaları kimi ən vacib formalarını ən yüksək nöqtəyə ucaltmışdı. Bütün bunlar Qarayev tərəfindən müasir musiqinin üslub xüsusiyyətlərinin hüdudlarında yerinə yetirilərək, sonrakı bəstəkarların yaradıcılığında onların öz üslub xüsusiyyətləri məcrasında artıq başqa cür davamını tapır. Q. Qarayev qədim polifonik formaları inkişaf etdirərək, onların daxilində sonrakı onilliklərin yeni üslub təmayüllərinin elementlərini hazırlamışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, Qarayevin XVII–XVIII əsrin musiqili-tarixi janr və formalarına müraciət etməsi təkcə prelüdlərə sirayət etməmişdir. Buna bənzər «oriyentasiya»-nı Qarayevin bir çox digər əsərlərində, o cümlədən irihəcmli əsərlərində də aşkar etmək olar. Simfonik orkestr üçün «Passakaliya və Üç mövzulu fuqa» buna misaldır. Fuqa və fuqato formalarının Birinci simfoniya da istifadəsi də bunu aydın ifadə edir. Həm də Sonatinanı (I hissə) və İkinci simfoniya da Passakaliyanı (IV hissə) yada salmaq; adı qeyd olunan dövrün xüsusiyyətləri «Don Kixot»-dan «Pavana»-da üzvi surətdə üslublaşdırılmışdır. Maraqlıdır ki, polifonik musiqi formalarına meyillilik həm də Cövdət Hacıyevin simfonik və kamera-instrumental yaradıcılığında özünü göstərir.

Q. Qarayev melodikasının klassik dəqiqliyi və qrafikliyi bəstəkarın bədii təfəkkürünün aforizm mahiyyətini əks etdirir. Buna müvafiq olaraq, fortepiano şərhində, əsasən, linear plandadır, səslər məhdud saydadır, faktura soyuq-asketikdir. Məntiq və qənaətcilik – Qarayev üslubunun ayrılmaz hissəsi olub, burada intensiv melodik inkişafa malik olan pyeslərdə (yaxud əsərin bölmələrində) harmonik inkişafının qarşısı alınır. Təbii ki, bu prinsip əks təsirə də malikdir – yəni fəal harmonik inkişaf zamanı melodik xətt fəaliyyətsiz, inerasiyalı olur.

Bəzi hallarda Qara Qarayevin ardıcılarının polifoniyaya müraciəti ciddi formalara bağlılıqda (Ə. Əzizovun fuqaları), digər hallarda sərbəst quruluşda (F. Qarayevin 1 sayılı Sonatasının ikinci

hissəsindən fuqa, A.Dadaşovun Prelüd və fuqası), üçüncü halda isə seriya yazı texnikasından istifadədə özünü büruzə verir (B.Yermolayevin polifonik pyeslərinin ikinci dəftəri).

Polifoniya çox vaxt işlənmə tipli inkişaf vasitəsi kimi çıxış edir, V.Adıgözəlovun 1 saylı Konsertinin birinci hissəsi (fuqato epizodu) buna misaldır. Xatırladaq ki, fuqatonun Azərbaycan musiqisinə bir inkişaf vasitəsi kimi daxil edilməsi ilk dəfə Q.Qarayev tərəfindən 1 saylı Simfoniyanın birinci hissəsinin işlənməsində tətbiq olunmuşdur.

A.Əzimov və N.Şəfiyevanın prelüdlərindəki xalq musiqi xüsusiyyətlərinin stilizasiyası, B.Yermolayevin fuqasında Qarayevin re major prelüdünün melodiyasından tematik əsası kimi sitat gətirilməsi də öz başlanğıcını Qarayevdən götürür. (112)

Neoklassik təmayül F.Qarayev və F.Əlizadənin sonata yaradıcılığında da nümayiş etdirilir. Milli zəmin əsasında 12 tonlu kompozisiya texnikasını ustalıqla tətbiq edən müəllimləri Q.Qarayevin ardınca (Üçüncü simfoniya, Skripka konserti) onlar öz əsərlərinin bədii məzmununu bitkin şəkllə salaraq, dəqiq və aydın klassik konstruksiya əmələ gətirirlər.

Cövdət Hacıyevin Azərbaycan fortepiano musiqisinə daxil etdiyi töhfəni qiymətləndirərək, ilk növbədə, onun sonata janrının inkişafında rolundan bəhs etmək lazımdır. Həm struktur, həm də semantik cəhətdən mürəkkəb olan məhz belə bir janrda o zamana qədər artıq dörd simfoniya müəllifi C.Hacıyev üçün B.Asafyev tərəfindən irəli sürülən «simfonizmin zidd hərəkət ideyası» əsas prinsipə çevrilir. Bu ideyanı təşkil edən bütün elementlər dialektik baxımdan tam zidd tərəfə keçidi də bilavasitə daxil etməklə, keyfiyyət etibarilə yeni mənaya tabedir. Y.Tyulinin «dinamik bağlılıq» fikri də buraya aid olub, sonatalılığın mahiyyətini ifadə edir (96).

Fortepiano sonata janrı sahəsində fəaliyyət göstərən Hacıyev və onun ardıcıllarında dramatik gərginliyin inkişafı, iti ritm-intonasiya qarşılaşdırmaları, fortepianonun xüsusi olaraq nəzərə cərpdirilən istifadəsi, qrafik üslubun ifadəsinə meyillilik bu müəlliflərin XX əsr fortepiano klassikasına yönəlmələrini göstərir. Bu-

rada, ilk növbədə, C.Hacıyevin Iya major Sonatasını qeyd etmək lazımdır. Janrın simfonikləşməsi ilə fərqlənən əsərdə dünya musiqi klassikasının nailiyyətlərinin xalq instrumental yaradıcılığı ilə sintezi özünü göstərir.

Azərbaycan fortepiano musiqisinin digər üslub xüsusiyyəti – folklor və ona birləşən romantik istiqamətdir. Folklor xətti öz başlanğıcını Asəf Zeynallının ilk fortepiano pyeslərindən götürür və öz növbəti inkişafını Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrinin rus və Qərbi Avropa pianizm prinsiplərinin birləşməsinə əsaslanan Fikrət Əmirovun yaradıcılığında tapır. Bu, şərti desək, folklor-romantik istiqaməti biz Ə.Abbasov, T.Quliyev, Z.Bağırov, E.Nəzirova, A.Bəbirov, N.Məmmədov, A.Əlizadə, S.İbrahimova, A.Əzimovun fortepiano musiqisində müşahidə edirik. Qabaqcadan demək lazımdır ki, bir çox bəstəkarların əsərlərində romantizm və neoklassisizm ənənələri bir-birinə hörülmüşdür. Musiqi dilinin ifadəliliyi romantik musiqini xatırladır. Bununla bərabər, belə bir hal ilə biz hələ Q.Qarayevin «Çar kəndinin heykəli»ndə rastlaşmışdıq. Pyesin təsviri-impressionistik romantik obrazlılığı Prokofyevin Üçüncü sonatasına xas olan faktura xüsusiyyətləri ilə növbələşir.

F.Əmirovun musiqi dilinin aparıcı tərkib hissəsi xalq mənəbləri ilə bağlı olan melodikadır. Bununla belə qeyd etmək lazımdır ki, bu əlaqə tək melodikada deyil, həm də Əmirov musiqisinin bütün element və quruluşlarında meydana çıxaraq, musiqi təfəkkürünün həm dərin, həm də «üst səthindəki» qatlarında olan prinsip və ifadə üsullarında özünü göstərir.

F.Əmirov musiqisinin başqa bir fərqləndirici xüsusiyyəti – parlaq bədiilik, şairanə gözəllik, koloristik dolğunluq, demək olar ki, ifadəli effektlərin bolluca, çoxlu istifadəsidir. Bu zəngin koloristik palitranın əsasını F.Əmirovun musiqi dilinin lad-harmonik orijinallığı təşkil edir ki, bu da milli-xalq lad təfəkkürü ilə Avropa major-minor sisteminin sintezinin nəticəsidir.

F.Əmirovun fortepiano əsərlərinə onun yaradıcılığını fərqləndirən bütün cizgilər xasdır. Kantilenalı başlanğıc parlaq-şairə-

nəliklə birləşərək, hər zaman folklor köklərinə söykənir və alətin ifadəli imkanlarının olduqca fərdi interpretasiyası – bütün bunların hamısı bir yerdə cəmləşərək, F.Əmirovun fortepiano üslubunu əmələ gətirir. Onun parlaq fortepiano əsərləri Azərbaycan fortepiano mədəniyyətini əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirmişdir.

F.Əmirovun ənənələri Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında geniş inkişafını tapmışdır. İlk növbədə qeyd etmək ki, F.Əmirovun 1946-cı ildə fortepiano və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış Konsert (A.Babəyev ilə birlikdə) ilə xalq instrumentalizmi və boyaları ilə bol olan janr yeniləşməsi və fortepiano ədəbiyyatının zənginləşməsində əldə etdiyi təcrübə öz davamını S.Ələsgərovun Fantaziya, V.Adıgözəlovun 2 saylı Konsertində tapmışdır (xatırladaq ki, fortepiano üçün xalq çalğı alətləri ilə birləşdirilməsi ilk dəfə Üzeyir Hacıbəylinin Fantaziyalarında həyata keçirilmişdir).

F.Əmirovun simfonik muğamlarından gələn ənənələr bir çox müəlliflərin əsərlərinin forma təşkilində də öz əksini tapmışdır. Muğamların forma təşkilinin xüsusiyyətləri S.Ələsgərovun fortepiano və orkestr üçün Fantaziyasının, N.Məmmədovun iki konsertinin, S.İbrahimovun fortepiano və orkestr üçün Poemasının əsasını təşkil edir.

A.Əlizadənin Sonatasındakı melodik başlanğıcın üstünlüyü və «ətirli» harmoniyalar Azərbaycan fortepiano musiqisinin folklor-romantik istiqaməti ilə bağlıdır. M.Mirzəyevin Sonata-kapriçciosunun köməkçi mövzusunda melodiyanın rəng boyalarının ornament xüsusiyyəti və onun xalq nəfəs alətlərinin tembri ilə zənginləşdirilməsi maraq doğurur.

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində iki əsas təmayül özünü göstərir: bu, XX əsr sənətkarlarının təcrübəsinin dərk olunması, beynəlmiləlciliyə cəhd göstərilməsi, dünya professional incəsənətin nailiyyətlərinə yiyələnilməsi və qədim köklərə malik milli musiqi ənənələrinə yaradıcı marağın olmasından ibarətdir.

IV FƏSİL

70–90-cı İLLƏR AZƏRBAYCAN FORTEPIANO SƏNƏTİ. AZƏRBAYCAN PİANOÇULUĞUNUN BEYNƏLXALQ NÜFUZUNUN ARTMASINDA VƏ İNKİŞAFINDA FƏRHAD BƏDƏLBƏYLİNİN ROLU

4.1. AZƏRBAYCAN FORTEPIANO İFAÇILIQ SƏNƏTİNİN ÇİÇƏKLƏNMƏSİ

70–90-cı illəri milli pianoçuluq məktəbində ifaçılığın tədqiqi prosesinin ən vacib mərhələsi kimi ifadə etmək lazımdır. 70-ci illərin əvvəlləri fortepiano ifaçılıq sənətinin və bütün Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin kamillik çağıdır. Bütün sahələrdə ilk mü-
hüm yaradıcı nailiyyətlərin təşəkkülü və formalaşması, qüvvə
toplanılması uğurla həyata keçirilmişdir. Azərbaycan bəstəkar-
larının əsərləri ölkə hüdudlarından kənarda uğurla səslənir, res-
publikanın ifaçılıq sənətinin nümayəndələri müxtəlif ölkələrdə
çıxış edirlər. Bir çox pianoçular 70–80-ci illər SSRİ respublika-
larında keçirilən musiqi forumlarında iştirak edərək, ən geniş
dinləyici kütləsini Azərbaycan fortepiano yaradıcılığı ilə tanış
edirlər. 1973-cü ildə Alma-Atada keçirilən «Asiya və Afrika ölkə-
lərinin tribunası» (Cahangir Qarayev), 1974-cü ildə «Belarus mu-
siqi payızı» incəsənət festivalı (Namiq Sultanov), 1975-ci ildə
Tiflisdə «Zaqafqaziya baharı» (Akif Abdullayev və Cahangir Qara-
yev), 1978-ci ildə Ukraynada Azərbaycan ədəbiyyat və incəsənəti-
nin Dekadası (Zöhrab Adıgözləzadə, Arzu Ələsgərov, Fərhad
Bədəlbəyli və Validə Rəsulova) buna misaldır. Xarici ölkə və Sovet
İttifaqı respublikalarının dinləyiciləri Azərbaycanın fortepiano sə-
nəti ilə getdikcə daha geniş tanış olur. Azərbaycan pianoçu-peda-

qoqlarının Rusiyada (Tamilla Mahmudova və Gülnar Sadıxova), Misirdə (Rafiq Quliyev), Əlcəzairdə (Namiq Sultanov və Akif Abdullayev), Yəməndə (Yuri Sabayev), Seneqalda (Cahangir Qarayev), Suriyada (Arzu Ələsgərov), Türkiyədə (Əhəd Əsgərov), Monqolustanda (Validə Muradova) fəaliyyəti buna şərait yaradırdı.

90-cı illərdə Azərbaycanda dövlətin yenidən qurulmasından və onun müstəqillik əldə etməsindən sonra bizim pianoçularımızın xarici ölkələrlə mədəni əlaqələri genişlənir. Azərbaycan fortepiano məktəbini ABŞ-da Çingiz Sadıxov, Namiq Sultanov, Validə Rəsulova, Kamilla Şaxtaxlı, İsraildə Elmira Nəzirova, Fransada Adilə Əliyeva və Lalə Mustafazadə, Almaniyada Firəngiz Əlizadə, Əzizə Mustafazadə, Cəmilə Kəbirlinskaya, Türkiyədə Zöhrab Adıgözəlzadə, Vəlif Həsənov, Tamilla Qasımova, Həqiqət Məhərrəmov, Teymur Şəmsiyev, Samir Mirzəyev layiqincə təmsil edərək, geniş yaradıcılıq fəaliyyəti aparırlar.

Bu illər həm yerli, həm də xarici ifaçıların sayəsində konsert həyatının canlanması əlamətdardır. Onların arasında öz konsert çıxışlarını Bakı Musiqi Akademiyasının tələbələri və orta ixtisas musiqi təhsil ocaqlarının şagirdləri ilə keçirdikləri açıq ustad-dərsəri ilə uzlaşdıran Bella Davidoviç və Naum Ştarkmanın rolunu xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

İstənilən incəsənət növünün tarixində təcrübə topladıqdan sonra ararır, bəzən yaradıcılıq ümumiləşdirmələri və mədəni dəyərlərin yaradılması dövrü yetişir ki, bu zaman öndə gedən bir çox sənətkarların axtarırları və nailiyyətləri daha parlaq ifadəsini tapır. Bu cür mərhələlər – bir növ incəsənətin inkişafı yolunda zirvədir: keçilən yol asanlıqla müşahidə edilir və sonrakı perspektivlər üçün yol açılır.

Bu mərhələlər ərzində sənətkarların yaradıcılığı geniş intişar tapır, öz dövrünün, öz vətəninin hüdudlarını aşır və ümummilli əhəmiyyət kəsb edir. Bütün bunlar milli mədəniyyət ilə qabaqcıl dünya incəsənətinin ən dəyərli ənənələrinin sintezi nəticəsində qurulan yaradıcılıq sayəsində həyata keçmişdir.

60–70-ci illər Azərbaycan ifaçılıq mədəniyyətində müasirliyin görkəmli pianoçusu Fərhad Bədəlbəylinin fəaliyyəti ilə bağlı dövrüdür. Deyilənlərin təsdiqi kimi, pianoçunun 1967-ci ildə Çexoslovakiyada keçirilən Beynəlxalq müsabiqədə uğurlu çıxışından sonra Fikrət Əmirovun ürək sözlərini misal gətirmək istədik: «Gənc, istedadlı pianoçunun nailiyyəti onun şəxsi uğurunun hüdudlarını aşır. Bu – Azərbaycan ifaçılıq məktəbinin ilk beynəlxalq təsdiqidir, bizim həmyerlimizin parlaq istedadı da elə onun «vizit kartı» oldu. Nizaminin dağları fəth edən Fərhadı kimi, gənc musiqiçi də Azərbaycan pianizmini bütün dünyaya tanıtdı» (97). Növbəti, 1968-ci ildə F.Bədəlbəylinin Lissabonda keçirilən Beynəlxalq müsabiqədə zəfər qələbəsiindən sonra isə Qara Qarayev hadisələrin gedişini aşağıdakı kimi qiymətləndirdi: «Bakı fortepiano əyaləti olmağın daşını atdı» (98).

F.Bədəlbəylinin ifaçılıq və pedaqoji ustalığının sayəsində Azərbaycanın ictimai həyatında istər dinləyicilərin bədii tərbiyəsində, dünya və milli fortepiano klassikasının populyarlaşmasında, istərsə də professional pianoçuluğun, fortepianonun rolu son dərəcə artdı. Onun orijinal yaradıcılığı, ifası, hədsiz-hüduzsuz virtuoz imkanları və nəhayət, çox güman ki, bir artist kimi milli köklərlə bağlılığı səbəbindən qızğın, hərarətli temperamenti say-sız-hesabsız dinləyiciləri heyran edir.

F.Bədəlbəylinin ifaçılıq sənəti beynəlxalq səhnələrdə onun ardınca öz qüvvələrini sınaq pianoçu gəncləri hərəkətə gətirdi. Yeddi illik fasilədən sonra artıq 70-ci illərin ortalarından etibarən yeni laureatlar meydana çıxdı. Onların sıraları bu gün də çoxalmaqda davam edir.

Fərhad Bədəlbəyli musiqiçi-xadimlər kateqoriyasına mənsubdur. Bu gün, çox iti dəyişikliklər dövründə, köhnənin keçmişə qovuşduğu, yeninin isə hələ təşəkkül mərhələsini yaşadığı məqamda o, baş verənlərə aidiyyətini kəskin şəkildə duyur. Ən əhəmiyyətli isə yəqin ki, doğma mədəniyyətin taleyi üçün F.Bədəlbəylinin öz məsuliyyətini dərk etməsindən ibarətdir. Onun məqalə, müsahibə

və kütləvi çıxışlarında Azərbaycan musiqisinin gələcəyi üçün narahatçılıq ifadə olunur, burada o, Azərbaycan musiqisinin XX əsr boyu topladığı qiymətli potensialı itirmək təhlükəsindən xəbərdarlıq edib qoruyur.

F.Bədəlbəyli dahi Üzeyir Hacıbəylinin vəsiyyətlərini bir daha, yenidən xatırladaraq, dar, məhdud milli çərçivələrdə qapanıb qalmamağa çağırır, Avropa, dünya mədəniyyəti ilə əlaqəni qoruyaraq, genişləndirməyi təklif edir. Özü də o, heç vaxt əlverişsiz fakt və yaxud təmayüllərlə razılaşmır. Mədəniyyətimizin ağır maddi vəziyyətindən musiqi kadrlarının miqrasiyasına, yaxud boş konsert zalına qədər hər hansı bir problemə müraciət edirsə etsin, Fərhad Bədəlbəyli – hər zaman konstruktivdir, böhran vəziyyətindən çıxmaq üçün konkret yollar təklif edir. Yeri gəlmişkən, o, dediklərini təcrübədə həyata keçirir.

Onun estetik görüşləri, heç şübhəsiz, Azərbaycan musiqi incəsənətinin sonrakı inkişafına təsir etmişdir. Məsələn, müsahibələrinin birində Azərbaycan mədəniyyətində 80-ci illərin sonunda baş verən vəziyyətə toxunaraq, Fərhad Bədəlbəyli qeyd edir: «Məsələ burasındadır ki, bu gün bizim mədəniyyətimizdə elə bir təmayül (olduqca təhlükəli) vardır ki, milli köklərə təbii qayıdışı qapalı dairəyə çevirə bilər. İnsanların öz dili, mədəniyyətinə təbii marağı бүтə çevrilə bilər. Öz qınından kənara çıxmamaq və öz milliliyini tərifi etmək hökmən geriliyə, mən hətta daha artıq deyərdim ki, privitizmə gətirib çıxarır» (99).

Burada istər-istəməz tariximiz yada düşür. Üzeyir Hacıbəyli professional musiqi incəsənətinin ilk çağlarında Azərbaycan ənənəvi incəsənətinin dünya musiqi klassikasının nailiyyətləri ilə sintezinə əsaslanaraq, professional musiqi yaradıcılığının inkişafına əngəl törədən köhnəpərəstliyin tərəfdarları ilə mübarizə aparırdı. «Üzeyir Hacıbəyovun böyüklüyü onun milli musiqi mədəniyyətini təkcə yeni bir pilləyə yüksəltməsi ilə kifayətlənmir. Onun böyüklüyü milli musiqini ümumbəşəri formalarla birləşdirməsindədir. Yalnız bundan sonra Azərbaycan musiqisi dünya səhnəsinə çıxmışdır» (100).

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf yollarına dair görüşlərini Fərhad Bədəlbəyli respublikanın Musiqi Xadimləri İttifaqına rəhbərlik etdiyi dövrdən etibarən, 1991-ci ildən etibarən isə Bakı Musiqi Akademiyasına başçılıq etdikdən bəri gerçəkləşdirərək həyata keçirməyə başlamışdır. Respublikanın o ağır illərində, əhəmiyyətli siyasi dəyişikliklər dövründə ali musiqi məktəbinə rəhbərlik edərək, F.Bədəlbəyli sürətlə və müvəffəqiyyətlə qəbul planını təşhih edərək, bununla da ixtisasların daha müntəzəm bölüşdürülməsinə imkan yaratmışdır. O, xalq çalğı alətlərində muğam ifaçılığı kimi xüsusi fənn tətbiq edir, dirijorluq və orkestrləşdirmə, orqan və klavesin, incəsənət tarixi və nəzəriyyəsi kimi yeni kafedralar yaradır. Musiqi Akademiyasının elmi sektoru da möhkəmlənir. Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən respublikada əsas qoyulmuş professional musiqi ənənələrinə riayət edərək, F.Bədəlbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin tədqiqi üzrə iki elmi laboratoriya açır. Onun başçılığı ilə praktiki musiqi pedaqogikası və təlim metodikası sahəsində elmi fikir inkişaf edir. Məsələn, BMA nəzdində olan məktəb-studiyasının bazasında yaradılmış tədqiqi və təcrübi-eksperimental məşğələlərin nəticəsində meydana gələn faydalı metodik vəsait və tövsiyələr musiqi məktəbləri və texnikumlarının tədris-tərbiyə prosesinə daxil edilir.

Müsahibələrinin birində Fərhad Bədəlbəyli belə söyləmişdir: «Zənn etmək olar ki, əgər hər birimiz öz vəzifəmizə vicdanla əmək sərf etsək, bu zaman mənəvi həyatımızın yeniləşməsi və yaxşılaşdırılmasında biz çoxlu nailiyyətlər əldə edəcəyik» (101). Fərhad Bədəlbəyli öz işini maksimal dərəcədə qaytarmaq şərti ilə yerinə yetirir və inanır ki, Azərbaycan incəsənətinin gələcəyi onun uzun əsrlərdən bəri davam edən şanlı ənənələrinə layiq olacaqdır.

Fərhad Bədəlbəyli Azərbaycanın bədii həyatında xüsusi yer tutur. Hələ gənclik çağlarında o, nüfuzlu beynəlxalq pianoçuluq müsabiqələrində laureat adı ilə təltif edilən ilk Azərbaycanlı musiqiçi kimi milli incəsənətin ilk qaranquşlarından olmuşdur.

Lakin bu hələ başlanğıc, trampolin nöqtəsi idi. Bunun ardınca şiddətli yaradıcılıq inkişafı başladı, onun gedişi zamanı Fərhad Bədəlbəylinin istedadı və yaradıcı simasının yeni-yeni cəhətləri meydana çıxaraq, məlum oldu. Bu gün Fərhad Bədəlbəyli – Azərbaycan mədəniyyətinin görkəmli nümayəndəsidir. Onun fəaliyyətində yaradıcılıq və təşkilatçılıq, maarifçilik və pedaqogika sıx bir şəkildə birləşmişdir. Onun yaradıcılıq həvəsi, inadkarlığı, məqsədyönlülüyü musiqiçilərin gənc nəsli üçün bariz nümunədir.

4.2. AZƏRBAYCAN KONSERVATORİYASINDA FORTEPIANO FAKÜLTƏSİNİN PIANOÇU KADR HAZIRLIĞI ÜZRƏ FƏALİYYƏTİ

70–90-cı illər Azərbaycan fortepiano incəsənətini nəzərdən keçirərək aydın olur ki, professional musiqi ifaçılarının hazırlıq prosesində Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası çox böyük rol oynamışdır. 1971-ci ildə öz 50 illiyini addayıb keçən Azərbaycan konservatoriyasının avtoriteti ildən-ildə artır, onun müəllimlərinin ustalığı itiləşir. Burada əvvəl olduğu kimi, K.Səfəraliyeva, R.Atakişiyev, F.Quliyeva, N.Usubova, E.Nəzirova, E.Əliyeva, M.Süleymanova, Z.Əliyeva məhsuldar çalışırlar. Ötən illərin ənənələrini inkişaf etdirərək, Azərbaycan ifaçılıq mədəniyyətinin «yeni dalğası»nın istedadlı nümayəndələri – E.Səfərova, R.Quliyev, U.Xəlilov, Z.Adıgözəlzadə, O.Abbasquliyev, G.Sadıxova, A.Vəkilova, T.Qasımova və başqaları onlarla çiyin-çiyinə fəaliyyət göstərilər. Onların sinfində kifayət qədər perspektivli pianoçular yetişmişdir.

Nəzərdən keçirilən dövrdə təhsilin güclənərək dərinləşməsi ADK-nın fəaliyyətindəki səciyyəvi xüsusiyyətlər olmuşdur. Hələ 60-cı illərdə başlanan tələbə-pianoçuların qəbul artımı ilə əlaqədar olaraq, fortepiano şöbəsində müəllim sayının artması yeni struktur dəyişikliklərinə gətirib çıxartdı. 70–80-ci illər ərzində

musiqişünas, professor Elmira xanım Abbasovanın rəhbərlik etdiyi respublikanın ali musiqi təhsil ocağında hazırda üç ixtisas fortepiano kafedrası fəaliyyət göstərir (kafedra müdirləri – professorlar R. Atakişiyev, F. Quliyeva və E. Nəzirova; 90-cı illərdə bu kafedralar birləşdikdən sonra onları Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, görkəmli pianoçu F. Bədəlbəyli əvəz etdi). Metodika və pedaqoji təcrübə (kafedra müdirləri – A. Mirzəyeva, daha sonra isə professor S. İbrahimova) və konsertmeyster ustalıq (kafedra müdirləri – E. Əsgərova və professor N. İbrahimova), orqan və klavesin (kafedra müdiri – professor T. Yaqubova) kafedraları açıldı. 1976-cı ildə fortepiano şöbəsi ifaçılıq fakültəsindən ayrılaraq, müstəqil fakültəyə çevrildi (dekan – professor O. Abbasquliyev).

70–90-cı illərdə Azərbaycan konservatoriyasının fəaliyyəti pedaqoji prosesə əsaslı, ciddi və dərin yanaşma ilə fərqlənir. Məhz bu dövrdə ADK-dən hərtərəfli professional fəaliyyətə hazırlıqlı olan yüzlərlə professional pianoçular çıxmışdır. Ümumiyyətlə, ümumi fortepiano kafedrası da daxil olmaqla (kafedra müdiri – dosent Y. Perevertaylo, professor İ. Plyam və M. Dilbazi), fortepiano fakültəsi konservatoriya həyatında əhəmiyyətli yer tutur: burada ali musiqi məktəbinin bütün tələbə heyəti təhsil alır.

Fortepiano fakültəsinin müəllim heyəti yeni qüvvələrlə yeniləşərək təkmilləşir. Fortepiano siniflərinin fəaliyyətində yaşlı nəslin işini davam etdirən istedadlı gənclər getdikcə daha çox yer tutur. 60–70-ci illərdə pedaqoji işə Moskva, Leningrad və Azərbaycan konservatoriyalarında assistent-təcrübə keçən gənc pianoçular cəlb olunurlar. Bunlar F. Bədəlbəyli, A. Ələsgərov, N. Sultanov, V. Muradova, V. Rəsulova, V. Həsənov, C. Qarayev idi. Onlardan bəziləri assistent-təcrübə keçməklə yanaşı, Azərbaycan konservatoriyasının aparıcı professorlarının sinfində assistent kimi əsaslı pedaqoji hazırlıq keçmişlər. M. R. Brennerin sinfində – U. Xəlilov, T. Qasımova, L. Kazımova, V. Matyuşkin, T. Seyidov, S. Şirnova, V. Əliyeva; K. K. Səfəraliyevanın sinfində – V. Yaqubova,

L.Topçubaşova; N.İ.Usubovanın sinfində – Z.Şəfiyeva, İ.Nəcəfəliyeva, F.Hacıyeva, H.Məhərrəmov; F.A.Quliyevanın sinfində – Y.Sabayev və E.M.Nəzirovanın sinfində S.Behbudova, A.Əsgərovu misal göstərə bilərik.

XX əsrin son iki onilliyində ixtisas fortepiano kafedrasının müəllimlərinin tərkibi yeni istedadlı pianoçuların adları ilə çoxalmışdır. Onların arasında Y.Axundova, Ü.Hacıbəyova, M.Quliyeva, S.Aşumova (80-ci illər), N.Quliyeva, E.Xindristanski, N.Rimazi, E.Kəbirlinski, N.Əliyaroğlu, M.Adıgözləzadə, G.Səfərovanın (90-cı illər) adını qeyd etmək olar.

Hazırkı gündə fortepiano kafedralarında həm təcrübəli sənətkarlar, həm də kiçik nəslin nümayəndələri müvəffəqiyyətlə fəaliyyət göstərirlər. Təcrübə və gəncliyin bu cür üzvi qarışığı gözəl görünə bilən bəhrələr verir, pedaqoji prosesin özünün varisliyini, onun daim yeniləşməsini təmin edir. Pedaqoji nailiyyətlər isə bütün Azərbaycan fortepiano ifaçılığına uğur gətirir, onun nüfuzunu artırır. Eyni zamanda konservatoriyada ən müxtəlif praktiki işə tam hazırlaşdırılmış mütəxəssislərin ixtisasının artırılması üçün çox işlər görülür. Musiqi texnikum və məktəbləri, konsert təşkilatları, teatrlar və bədii ansambların bu cür mütəxəssislərə ehtiyacı vardır.

Bu dövrün əlamətlərindən biri də respublikanın bir çox rayonlarında musiqi mədəniyyətinin inkişafıdır. İxtisaslı kadrlara olan tələbat buradan əmələ gəlir. Tam əminliklə təsdiq etmək olar ki, fortepiano fakültəsi bu qanunauyğun prosesə öz töhfəsini vermişdir. Bu fakültənin məzunları hər yerdə – Sumqayıtda, Gəncədə, Lənkəranda, Şəkidə, Naxçıvanda və digər şəhərlərdə fəaliyyət göstərir.

Milli konsert repertuarının zənginləşdirilməsi fortepiano təhsilinin yeni mərhələdə inkişafı ilə bağlı müəllimlərin qarşısında duran yaradıcılıq problemlərindən biridir. Yeni redaksiyalar, işləmələr hazırlanır, not məcmuələri tərtib olunur. Qara Qarayevin fortepiano əsərlərinin tərtibçisi və redaktoru professor K.Səfər

əliyəva olmuşdur. Pianoçunun repertuarına daim daxil olan Fikrət Əmirovun fortepiano əsərlərinin tərtibçisi və redaksiyası professor Z.Adıgözalzadəyə məxsusdur.

Bir çox müəllimlər təhsilin müxtəlif hissələrinə uyğun proqramlar tərtib edirlər və bu proqramlara Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərləri daxil edilir. Ali musiqi təhsil ocaqlarının ixtisas fortepiano sinfinin tədris repertuarında istifadə üçün professor O.Abbasquliyev (1978), professor T.Qasimova ilə dosent A.Vəkilova (1980); musiqi texnikumlarının tələbələri üçün professor M.Süleymanova (1978); konsertmeyster sinfi üzrə professor E.Əsgərova (1979); fortepiano fakültəsinin tələbələri üçün kollokvium üzrə O.Abbasquliyev (1976) tərəfindən proqramlar buraxılır.

Bu proqramlar müxtəlif repertuara dərindən bələd olan və müvafiq çətinlikləri nəzərə alan, ən əsası isə tələbəni hərtərəfli və harmonik musiqi təfəkkürünə yönəltməyə cəhd göstərən təcürbəli pedaqoqlar tərəfindən tərtib olunmuşdur.

80-ci illərdə respublikada Ali Təhsil Nazirliyinin Elmi-metodik Şurası tərəfindən musiqi incəsənət bölməsi açılır. Professorlar E.Abbasova və R.Zöhrabovun ardıcıl surətdə rəhbərlik etdiyi Musiqi incəsənət bölməsi metodika sahəsində elmi fikrin inkişafına şərait yaratdı. Bu təbii bir şəkildə musiqiyə aid ən zəruri məsələlərin, əsasən də, fortepiano pedaqogikasının nəzəri cəhətdən dərk olunmasına gətirib çıxartdı. Onların içərisində ən maraqlı əsərlərdən biri – «İxtisas fortepiano sinfində əzələ sərbəstliyinin tərbiyəsinə dair» adlı tədqiqat işinin həmmüəllifləri – F.Hacıyeva və H.Məhərrəmovə pianoçuların texniki inkişafını bədii, yaradıcı təkamül nöqteyi-nəzərdən qiymətləndirərək, bütün bunlar olmadan gələcəkdə tələbənin bir ustad-ifaçı kimi inkişafını qeyri-mümkün hesab edirlər (102).

S.Behbudovanın «Bədii obrazın təcəssümündə ifadə komplekslərinin tərkib hissələrindən biri olan applikatura probleminə dair» adlı metodik işi tələbələrin təhsilində vacib dayaq ola bilər.

Tələbələri görkəmli pianoçuların səciyyəvi applikatura prinsipləri ilə tanış edən müəllif söylədiyi fikirlərdən irəli gələrək, «Əlverişli və məqsədəuyğun applikaturanın müəllif ideyası, onun xarakteri, musiqi əsərlərinin üslubu ilə müvafiqliyini əsas meyar hesab etmək lazımdır» formulunun doğru olduğunu sübut edir (103).

Dosent A.Mirzəyeva, professorlar S.İbrahimova, N.Məmmədova, T.Kəngərli (xüsusi pedaqoji hazırlıq kafedrası), professor N.İbrahimova, dosentlər E.Əsgərova, T.Bədirxanov, L.Abbasquliyeva (konsertmeyster ustalıqı kafedrası), professorlar İ.Plyam, M.Dilbazi və dosent N.Dadaşlının (ümumi fortepiano kafedrası) gələcək pedaqoq və konsertmeysterlərin praktiki təlim alması üçün tərtib etdikləri metodik vəsaitləri tək Musiqi Akademiyasının tələbələri deyil, eləcə də respublikanın musiqi məktəbləri də geniş tətbiq edir.

80-ci illərin ortaları və 90-cı illərdən başlayaraq, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin interpretasiya problemi üzrə metodik işləmələrdən ibarət məcmuələr nəşr olunur. Bu işləmələr içərisində ən iri həcmli T.Seyidovun redaktəsi altında fortepiano fakültəsinin müəllim kollektivi tərəfindən 1985-ci ildə «Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano sonata və sonatinaları» adı altında tərtib olunan iki məcmuəyə bu janra aid praktik olaraq bütün əsərlər daxil edilmişdir (bax nü. 84 və 88). Metodik işləmələr aydın, obrazlı, başa düşülən dildə, peşəkarlıqla yazılmışdır. Bu məcmuələr nəzərdən keçirilən əsərlərin daha yaxşı dərk olunmasına, ifaçı qarşısında duran yaradıcı məsələlərin tam meydana çıxarılmasına əhəmiyyətli dərəcədə şərait yaradır. Bu məcmuələrə müraciət edən tələbələr milli fortepiano repertuarı üzərində iş zamanı öyrəndikləri əsərlərin münasib şəkildə işlənməsi üçün əldə olunan informasiyanı yenidən emal etmək imkanı qazanır.

Tələbələrin professional inkişafının möhkəm stimulu ADK-nın fortepiano fakültəsinin maarifləndirici proqramının vacib tərkib hissəsidir. O özündə iki əsas növü cəm edir – bu, ifaçılıq, o cümlədən konsertmeysterlik və pedaqoji növdür.

4.2.1. Konsert-ifaçılıq təcrübəsi: akademik konsertlər və müsabiqələr. İfaçılıq təcrübəsi – müəllimin tələbələrlə canlı iş prosesidir. Onlar ifaçılıq sənətinə təkcə fortepiano ixtisası və konsertmeyster ustalığı sinfində deyil, eyni zamanda konsert fəaliyyəti təcrübəsində yiyələnirlər. Konsert təcrübəsinin başlıca vəzifəsi – tələbələrin ən müxtəlif dinləyici auditoriyası qarşısında ifa bacarıqlarını əldə etməsindən ibarətdir. Bütün bu çıxışlar – açıq məqbullar, akademik gecə və konsertlər, eləcə də müsabiqələr – praktiki təlimin ali formalarıdır. Nəhayət, ifaçılıq təcrübəsi ali musiqi təhsil müəssisəsinin musiqili-maarifçilik fəaliyyətinin bir hissəsidir. Belə təcrübənin inkişafında tələbələr açıq səhnə ifaçılıq bacarıqlarını mənimsəməklə yanaşı, həm də maarifçilik vəzifələrini yerinə yetirir, musiqisevərlərdən ibarət geniş dinləyici kütləsi ilə təmasda olurlar.

Fortepiano fakültəsində təhsil alan tələbə-pianoçuların formalaşmasında diqqəti özünə cəlb edən məqamlardan biri də pianoçuluğun «əsasları»na diqqətin yönəldilməsidir. Çerni, Kramer və Klementinin instruktiv etüdlərinin ifa texnikası, Mendelsonun «Sözsüz mahnılar» və Fildin noktürlərinin səshəsili üçün Fərhad Bədəlbəyli tərəfindən müəyyən edilən məqbul tələblərində bu, xüsusilə öz əksini tapıb. Bu vəzifələrin yerinə yetirilməsi bir növ «lakmus kağızı» kimi təhsil alan tələbələrin yaxşı cəhətlərini və nöqsanlarını üzə çıxarır. Müəllim bunları nəzərə alaraq, öz tələbələri ilə bundan sonrakı məşğələlərini qurur. Milli fortepiano musiqisinin ifası üzrə müntəzəm surətdə keçirilən məqbullar da vacib xarakter daşıyır.

ADK-nın fortepiano fakültəsi öz fəaliyyəti ilə pianoçunun hərtərəfli inkişafına cəhd göstərir. Müntəzəm şəkildə keçirilən akademik konsert gecələri buna imkan yaradır. Fakültənin akademik həyatı olduqca müxtəlifdir. Təbii ki, həmişə olduğu kimi, indi də müəllimlərin tələbələrlə yerinə yetirdiyi məşğələlərin hesabatı olan sinif gecələri böyük maraq kəsb edir. Bu cür gecələrin repertuarı getdikcə daha artıq tematik xarakter kəsb edir.

Qarışıq proqramların əvəzinə bu və ya digər müəllifin yaradıcılığındakı silsilə əsərlərə, yaxud müəyyən janrın inkişafına yer verilir. Belə konsertlər içərisində aşağıdakıları qeyd etmək olar: İ.S.Baxın 300 illiyi münasibətilə «Baxın partitaları» (O.Abbasquliyevin sinfi, 7 və 12 sayılı UMM, 25 və 28 oktyabr 1985-ci il), «Şumanın əsərləri» (U.Xəlilovun sinfinin tələbələri, 20 fevral 1975-ci il; T.Qasimovanın sinfi, 2 aprel 1977-ci il; fortepiano ixtisası üzrə hər üç kafedranın tələbələrinin birgə konserti, 10 aprel 1980-ci il), «Listin konsertləri» (filarmoniyanın simfonik orkestri ilə birgə; R.Ataşiyevin sinfi, Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası, 24 noyabr 1974-cü il və 17 fevral 1978-ci il). Professor K.Səfəraliyevanın sinfinin tələbələrinin konsertini ayrıca qeyd etmək lazımdır (2 dekabr 1971-ci il). Bu konsertdə səslənən əsərlər onun elə həmin il tərtib edib, «Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano pyesləri» adı altında nəşr etdirdiyi silsilədə özünə yer almışdır.

Professor E.Səfərova bu cür sinif gecələrinə xüsusi yer ayırmışdır. Onun fəaliyyətinin bu istiqamətini Qara Qarayev öz rəyində xüsusilə qeyd edərək yazırdı: «E.Səfərovanın fəaliyyətinin nəticələri tematik istiqamətə malik çoxsaylı sinif konsertlərinin proqramlarında özünü büruzə verir. Bu konsert proqramları hər zaman ətraflı surətdə düşünüldü, ölçüldü-biçilir, dəqiqliklə istənilən şəkildə salınır və həm dinləyicilərin, həm də ifaçıların böyük marağına səbəb olur» (104).

Onlardan bəzilərinin adını çəkək: «Şostakoviçin 18 prelüd və fuqası» (ADK-nın Böyük zalı, 3 mart 1972-ci il), ayrı-ayrılıqda rus (klassik), sovet və Azərbaycan fortepiano musiqisinə həsr olunmuş konsertlər (noyabr, 1981-ci il), fransız impressionist bəstəkarları K.Debüssi və M.Ravelin fortepiano əsərlərindən ibarət musiqi gecəsi (R.Mustafayev adına İncəsənət muzeyi, mart, 1984-cü il).

Ən çox ictimai rezonansı isə E.Səfərova tərəfindən təqdim olunmuş və Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası və Bakı Musiqi Akademiyasında 2 fevraldan 3 marta, 1995-ci ilə qədər «Klassik və müasir musiqi festivalı» adı altında keçirilmiş beş konsert

silsiləsi qazanmışdır. Bu konsertlər onun yaradıcılıq fəaliyyətinin kulminasiya nöqtəsi oldu. Professor A.Tağızadənin sözləri ilə desək: «Hazırkı festival öz çoxcəhətliliyi ilə tək professionallara deyil, həm də musiqisevərlərə ünvanlanan müstəsna bir hadisədir. Bu yaradıcılıq hesabatının konsert, professionallıq və pedaqoji cəhətləri qırılmaz vəhdət təşkil edir. Bu isə təsadüfi deyil. Belə ki, festivalın bütün iştirakçıları – Elmira Səfərova məktəbinin yetirmələridir». Professor E.Səfərovanın sinfini bu miqyaslı festivalda onun müxtəlif nəslə mənsub tələbələri – Respublikanın Əməkdar artisti R.Rzayeva, Zaqafqaziya müsabiqəsinin laureatı M.Quliyev, N.Əliyarova, G.Ənnağıyeva, M.Hüseynov, N.Markina, L.Süleymanova təmsil etmişlər. Festivalın proqramı özündə XVIII əsrdən XX əsrə qədər olduqca geniş zaman diapazonu ərzində yaradılan əsərləri cəm edirdi. Bu – Motsart, Şopen, List, Debüssi, Musorqski, Raxmaninov, Şönberq, Q.Ustvolskaya, V.Silvestrovun əsərləri idi. Festivalın xüsusi bölməsini E.Səfərova Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərindən ibarət təşkil etmişdi. Azərbaycan müəlliflərinin əsərləri içərisində Q.Qarayevin fortepiano prelüdləri, X.Mirzəzadənin «Ağlar və qaralar» silsiləsi, C.Quliyevin «Muğam ladlarında interlüdiyalarla yeddi pyes», İ.Hacıbəyovun «Vatto ruhunda eskizlər» və «Üç idilliya», R.Həsənova, A.Babayevin Sonataları, S.Qəmbərovun «Varialüdiyaları» səslənmişdi. Professor E.Səfərovanın tələbələri bu festivalda dinləyici auditoriyası qarşısında müasir Azərbaycan fortepiano musiqisinin orijinal antologiyasını nümayiş etdirdilər.

Müəllimlərin gənc ifaçılarla apardığı pedaqoji işin mühümlüyü və əhəmiyyəti, gələcək pianoçunun hazırlığının daha təsirli forması hər zaman müxtəlif müsabiqələr olmuş və olacaq. Bu müsabiqələrdə Azərbaycan pianoçularının qazandığı uğurların sayı geometrik progressiya ilə artır. Fakültə dekanı O.Abbasquliyev tərəfindən təşkil olunan ali məktəbdaxili müsabiqələrdə Vyana klassikləri – Haydn, Motsart, Bethoven sonatalarının, eləcə də sovet və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin ifası xüsusilə yad-

daqalan olmuşdur. Beləcə, O.Abbasquliyev 80-ci illərdə pianoçuların müsabiqəsini təşkil edir. Bu müsabiqənin şərtlərinə görə hər bir tələbə sovet bəstəkarlarının üç əsərini ifa etməli idi: bunlardan biri – D.Şostakoviç, yaxud R.Şedrinin prelüd və fuqası, digəri – irihəcmli əsər və üçüncüsü – Azərbaycan müəllifinin əsəri idi. Bu müsabiqədə birinci yeri N.Sultanov sinfinin tələbələri – Q.Mərdanova və F.Adıgözləzadə bölüşdürdülər.

Konservatoriyada yeni yarışma növü həyata vəsiqə qazandı. Bu, tələbələrin elmi-ifaçılıq müsabiqəsi idi. İlk dəfə 11–15 aprel 1983-cü ildə baş tutan bu müsabiqənin metodik cəhətdən əsaslandırılması və təşkili T.Seyidova məxsusdur. Müsabiqə ifaçılıq kadrlarının hazırlığının təkmilləşdirilməsinə, onların nəzəri səviyyəsinin yüksəldilməsinə və ən əsası – nəzəriyyə ilə təcrübənin bilavasitə bağlılığının gücləndirilməsinə istiqamətləndirilmişdi. Müsabiqənin şərtlərinə müvafiq olaraq, hər bir iştirakçı ifa etdiyi proqrama aid elmi məruzə ilə çıxış etməli idi. Mükafat alanlar arasında A.Hüseynova və E.Xindristanski (E.Nəzirova və T.Seyidovun sinfi), eləcə də Q.Qarayevin o illər Moskvada nəşr olunmuş «Altı orta çətinlikli pyes» adlı fortepiano silsiləsinin O.Abbasquliyevin rəhbərliyi altında N.Quliyevanın təqdim etdiyi ilk interpretasiya və ifa xüsusilə seçilmişdi.

İfaçılıq kadrlarının hazırlığında əhəmiyyətli rol oynayan respublika müsabiqələri geniş intişar tapmışdır. 70-ci illərdən başlayaraq, bu müsabiqələrin sayı artır, onlardan bir çoxu növbəti Zaqafqaziya müsabiqəsinə hazırlıq, yaxud əlamətdar bir hadisə kimi təşkil olunur. Məsələn, 1970-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının təşkil etdiyi Respublika müsabiqəsində münisflər heyəti Azərbaycan bəstəkarlarının kamera-instrumental musiqi əsərlərinin ən yaxşı ifasına görə laureat adını A.Rzayevin Sonatasını ifa edən H.Məhərrəmovə ilə skripkaçı F.Hüseynova, Q.Qarayevin Skripka sonatasını ifa edən F.Əlizadə və N.Mirzəzadəyə, E.Nəzirovanın sonatasının ifaçıları Y.Sabayevlə Ç.Məmmədova (alt) təltif etmək qərarına gəlir. Onlar bu müsabiqəyə kamera

ansamblı kafedrasının professorları V.T.Anşeleviç və A.H.Rza-yevin rəhbərliyi altında hazırlamışlar.

24–25 aprel 1978-ci ildə professor K.K.Səfərəliyevanın təşəbbüsü ilə Qara Qarayevin fortepiano prelüdlərinin (bəstəkarın anadan olmasının 60 illiyi münasibəti ilə) ən yaxşı ifasına görə keçirilən Respublika müsabiqəsi geniş ictimai rezonans qazanmışdır. Bu müsabiqənin şərtlərinə görə onun iştirakçılarına «24 prelüd» silsiləsinin dörd dəftərindən özü bəyəndiyi bir prelüdün ifası təklif olunmuşdur. Yarışda 39 gənc pianoçu iştirak etmişdir. Burada ADK-nın tələbələri və respublikanın orta ixtisas musiqi tədris müəssisələrinin şagirdləri iştirak etmişlər. Bu müsabiqənin birinci mükafatına istedadlı pianoçu, Bülbül adına Orta İxtisas Məktəbinin şagirdi Samirə Aşumova layiq görülür (Z.Atakişiyevanın sinfi).

Müsabiqə bir daha nümayiş etdirdi ki, Q.Qarayevin «24 prelüd» silsiləsi – Azərbaycan fortepiano musiqisinin klassik əsəri olub, Azərbaycan kamera fortepiano musiqisinin zirvəsini təşkil edir və respublikanın müasir musiqi həyatında mühüm və şərəfli yer tutur.

Qeyd etmək lazımdır ki, bir çox pianoçular ifaçıdan bədii yetkinlik və böyük ustalıq tələb edən bu mürəkkəb əsərin musiqi məzmununun açılmasına öz fərdi yanaşmasını nümayiş etdirmişlər (xüsusilə sonuncu, dördüncü dəftərdə).

Professor K.Səfərəliyevanın təşəbbüsü Bakı Şəhər İcraiyyə Komitəsi tərəfindən təsis edilən (sonradan təzə ad almış Bakı Şəhəri Bələdiyyə İdarəsi) uşaq musiqi məktəblərinin Qara Qarayevin adına ümumşəhər müsabiqələrində öz davamını tapmışdır.

ADK-nın müəllimlərinin rəhbərliyi altında 1977-ci ildə növbə ilə Bakı, Sumqayıt, Kirovabad, Stepanakertdə mütəmadi olaraq orta ixtisas musiqi tədris ocaqlarının şagirdləri arasında da Respublika müsabiqələri keçirilməyə başlandı. Digər bu kimi müsabiqələr kimi, onlar da şagirdlərin professional inkişafının stimullaşması və gənc mütəxəssislərin hazırlığının artırılması məqsədi ilə keçirilmişdir.

90-cı illərdə gənc ifaçıların müsabiqə və festivallarının sayı əhəmiyyətli dərəcədə artır. Yuxarıda adı çəkilənlərə Asəf Zeynalı adına Respublika müsabiqəsi, «Qönçə» və «Gənc pianoçular» adlı festivallar əlavə oluna bilər. Onların içərisində öz səviyyəsinə (yüksək dərəcəli 49 iştirakçı), yaş diapazonuna görə (25 yaşına-dək) 1996-cı ilin ən yaxşı pianoçusu adı altında keçirilən Respublika müsabiqəsi xüsusi diqqət cəlb etmişdir. Müsabiqənin təşkilatçısı Fərhad Bədəlbəyli idi. Bu müsabiqənin artıq adı onun yüksək tələblərindən bəhs edir. Hər bir iştirakçı özünü həm klassik, həm də müasir repertuar ilə tam və hərtərəfli şəkildə göstərməli idi. Müsabiqə repertuarı virtuoz texniki ustalıq, geniş ifaçılıq palitrası, müxtəlif ölkə və dövrə aid bəstəkarlıq üslublarına yiyələnməyi tələb edirdi. İştirakçıların tərkibi müsabiqənin yüksək professional səviyyəsini göstərən cəhətlərdən idi. Onların arasında ötən illərin Respublika müsabiqələr, hətta beynəlxalq müsabiqələr laureatları da vardı. R.Quliyevin sədrlik etdiyi münisflər heyəti ilk iki mükafatı assistent-stajçı Y.Sayutkin və BMA-nın V kurs tələbəsi M.Adıgözləzadəyə (hər ikisi professor F.Bədəlbəylinin tələbəsi) layiq gördü.

1999-cu ildə F.Bədəlbəyli daha bir müsabiqə təşkil edərək, onu bu dəfə «İlin ən yaxşı konsertmeysteri» adı altında keçirir. Müsabiqədə konsertmeyster ustalığı kafedrasının tələbələri ilə yanaşı, Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin və Bakı Musiqi Kollecinin şagirdləri də iştirak edirdilər. İştirakçılara irəli sürülmüş yüksək tələblərə baxmayaraq, müsabiqə yüksək yaradıcı səviyyədə keçirilərək, bir sıra istedadlı pianoçu-konsertmeysterləri üzə çıxardı. 1999-cu ilin ən yaxşı konsertmeysteri Tamilla Quliyeva oldu (professor N.İbrahimovanın sinfi). Q.G.Əcəlova, L.Abbasquliyeva, T.Qarayeva və G.Məmmədyarovanın tələbələri laureat adına layiq görüldülər.

Gənc istedadlar arasında yeni adların üzə çıxarılmasında, onların musiqi peşəkarlığına olan meylinin güclənməsində 1995-ci ildə yaranan və Mehriban xanım Əliyeva tərəfindən rəhbərlik

edilən «Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları» xeyriyyə fondu əhəmiyyətli dərəcədə dayaq olmuşdur. Bu fond ilə professor Nigar Cərulla qızının rəhbərlik etdiyi Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin müştərək fəaliyyəti nəticəsində gənc musiqi-ifaçıların mütəmadi olaraq yeni ictimai müsabiqələrini keçirmək imkanı yarandı: Nazim Əliverdibəyov adına müsabiqə, professor Köykəb Səfəraliyeva adına festival buna misaldır.

Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, uzun illər bu məktəbə öz qüvvələrini əsirgəmədən rəhbərlik edən və gələcək professional-ların hazırlanmasında əllərindən gələni edən milli musiqi mədəniyyətinin görkəmli xadimləri – Nazim Əliverdibəyov və Köykəb Səfəraliyevanın adının bu müsabiqələrə verilməsi böyük mənə daşıyır. Onların adları bu yaradıcılıq müsabiqələrinin ruhunu və xarakterini deyil, həm də gənc musiqi ifaçıları qarşısında duran yüksək məqsəd və vəzifələri qabaqcadan müəyyən edir.

Müsabiqə tələblərinin musiqi texnikumları və onbirillik orta ixtisas musiqi məktəblərində pianoçuların təhsil planının tələblərinə uyğun olduğuna görə şagirdlər müsabiqəyə, demək olar ki, dəyişiklik olmadan hazırlaşmaq imkanı əldə etmişlər. Beləliklə, müsabiqələr təhsil prosesinin bir hissəsinə çevrilir. Burada, demək olar ki, bütün məktəblər iştirak edirdilər. Odur ki, müsabiqələrin gedişi və əldə olunan nəticələr pianoçuların səviyyəsinin yüksəlməsini kifayət qədər parlaq əks etdirir. Müsabiqələrdə A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunun (hazırkı Bakı Musiqi kolleci) və Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin şagirdləri yaxşı nəticələr nümayiş etdirirlər. Bu müsabiqələr bir sıra gənc pianoçuların növbəti konsert fəaliyyətinə və başqa yarışmalarda qazandıqları nailiyyətlərə səbəb olmuşlar.

Müsabiqələrin rolunu və faydasını qeyd edərkən, təsdiq etmək olar ki, onlar gənc pianoçuların daha intensiv inkişafına gətirib çıxarmışdır. Lakin bəzən yaxşı ölçülüb-biçilmiş şəkildə təşkil olunan müsabiqələrdə köhnəlmiş hazırlıq üsullarına da təsadüf olunur. Çox təəssüf ki, uzun müddət ərzində bir neçə əsər üzərində

gedən son dərəcə dəqiq aparılan iş pianoçunun inkişafına, proqramın həcminə, təhsilin hərtərəfliliyinə xələl gətirir. Nəticədə isə professionalizmin səviyyəsinə dair obyektiv mülahizələrin fərqləndirici əlamətləri də dəyişir: diqqət şagirdin gələcək inkişafında deyil, «əlüstü» nəticədə cəmləşir. Ümumilikdə isə orta və yeddiillik musiqi təhsil müəssisələrinin hər il olan açıq hesabat konsertləri kimi, bu müsabiqələr də respublikada pianoçu kadrlarının hazırlıq prosesindəki arasıksilməyən yüksəlişini təsdiq edir.

Bir çox pianoçular respublikalararası müsabiqələrdə özlərini ifadə edə bilmişlər. 70–80-ci illərdə dörd Zaqafqaziya müsabiqəsi keçirilmişdir. IV Zaqafqaziya müsabiqəsinin qalibləri və laureatları (1973) – V.Həsənov və Y.Aslanova (M.R.Brennerin sinfi), E.Ələsgərov (A.Ələsgərovun sinfi) olmuşlar. 1977-ci ildə Tiflisdə keçirilən V Zaqafqaziya müsabiqəsinin laureatları – R.Qasımov, F.Məmmədov, Y.Cəlalov (R.İ.Ataşiyev, F.Ş.Bədəlbəyli və E.Y.Səfərovanın tələbələri) olmuşlar. 1981-ci ildə İrəvanda keçirilən VI Zaqafqaziya müsabiqəsində T.Şəmsiyev, M.Həməzəyeva və M.Quliyev uğur əldə etmişlər. Bu laureatları Z.Ə.Adıgözəlzadə, F.Ş.Bədəlbəyli və E.Y.Səfərova hazırlaşdırmışlar.

Laureatların tərkibinə görə 1985-ci ildə Bakıda keçirilən sonuncu – VII Zaqafqaziya müsabiqəsi xüsusilə «məhsuldar» olmuşdur. İlk iki mükafat F.Adıgözəlzadə və Q.Əliyevə təltif olundu (N.A.Sultanov və R.İ.Ataşiyevin sinfi), dörd ikinci mükafat – D.Qazarov, E.Məmmədov, G.Mərdanova və L.Mustafazadəyə verildi (E.Nəzirova, Z.Ə.Adıgözəlzadə, N.A.Sultanov və R.İ.Ataşiyev).

Pianoçular digər ixtisaslara aid müsabiqələrdə də uğurla çıxış etdilər. Məsələn, 1977-ci ildə keçirilən nəfəs alətləri üzrə musiqi ifaçılarının I Zaqafqaziya müsabiqəsində konsertmeyster H.Məhərrəmovaya diplomla təltif olunur. Tiflisdə (1977) və Bakıda (1979) keçirilən Zaqafqaziya müsabiqələrində F.Hacıyeva ən yaxşı konsertmeyster kimi diplomla təltif olunmuşdur.

Azərbaycan fortepiano sənəti beynəlxalq aləmdə özünü təsdiqləməyə davam edirdi. 1975-ci ildə Parisdə keçirilən Marqarita

Lonq və Jak Tibo adına Beynəlxalq müsabiqədə Validə Rəsulova (M.R.Brennerin sinfinin məzunu) laureat adını qazanır (səkkizinci mükafat). Elvina Zeynalova da məsuliyyətli sınaqlardan keçmişdir. Moskva konservatoriyasının professoru V.K.Merjanovun sinfinin tələbəsi kimi o, 1977-ci ildə İtaliyanın Verçelli şəhərində keçirilən Covanni Battista Viotti adına Beynəlxalq müsabiqədə üçüncü mükafata layiq görüldü. Növbəti 1978-ci ildə o, bir daha mübarizəyə qoşularaq, Afinada keçirilən İkinci Beynəlxalq müsabiqədə ikinci mükafat qazanır (birinci mükafat təltif olunmur). Qeyd edək ki, bu müsabiqədə sovet pianoçuları ilk dəfə iştirak etmişdi.

E.Zeynalovadan sonra 1980-ci ildə Viotti adına Beynəlxalq müsabiqədə əvvəllər M.Brenner, R.Atakişiyev (ADK) və D.Başkirovun (MDK-də assistentlik-stajorluq) tələbəsi olmuş Vasif Həsənov (ikinci mükafat) laureat adını qazanır. Pianoçu bu uğuruna artıq kifayət qədər yetkin bir artist olduğu zaman yetişir ki, bu da tənqidçilərin diqqətindən yayınmır.

1984-cü ildə Santander (İspaniya) şəhərində keçirilən Paloma o Şa adına pianoçuların Beynəlxalq müsabiqəsində professor R.İ.Atakişiyev sinfinin məzunu Rauf Qasımov üçüncü mükafata («Qran-Pri»lərdən biri) layiq görülür. Bu uğur pianoçunun bir neçə il ərzində intensiv, hərtərəfli konsert fəaliyyətinin – solo, kamera-ansambl (skripkaçı Z.Yaqubova ilə) və simfonik orkestrlə çıxışlarının, bir sözlə, böyük yaradıcılıq zəhmətinin bəhrəsi idi.

1986-cı ildə Bolqar şəhəri Şumendə keçirilən Panço Vladigerov adına Birinci beynəlxalq müsabiqədə ADK-nın tələbəsi Fərid Adıgözləzadə (N.Sultanovun sinfi) laureat adını qazanır.

90-cı illərdə Azərbaycan laureatları dəstəsi yeni adlarla çoxalır. İtaliyada (1990) keçirilən Beynəlxalq musiqi müsabiqəsində Samirə Aşumova ikinci mükafata layiq görülür, Lalə Mustafazadə isə fransız şəhəri Epinalda (1991) keçirilən Alber Russel adına nüfuzlu Beynəlxalq müsabiqədə parlaq qələbə qazanır (birinci mükafat). Hər iki pianoçunu müsabiqəyə professor T.İ.Atakişiyev hazırlamışdır.

Professor E.Y.Səfərovanın tələbəsi Elnarə Həşimova-Kəbirinski də uğur qazanır. O, İsveçrədə (1995) keçirilən virtuoz-pianoçuların beynəlxalq yarışmasında birinci mükafatla təltif olunur.

Professor O.Abbasquliyevin sinfində təhsil alan beş tələbə – Gülnarə Səfərova (Türkmənistan, 1995), Züleyxa Bayramova (Türkiyə, 2004), Ayan Salahova (Rusiya, 2005), Nigar Məcidova (Ukrayna, 2005) və Mehriban Ağayeva (Fransa, 2006), eləcə də professor E.Əliyevanın tələbəsi – Ayla Paşayeva (Fransa, 2006) Beynəlxalq müsabiqələr laureatı adını qazanırlar.

Yeni əsrin başlanğıcı professor F.Bədəlbəylinin sinfində təhsil alan tələbələrin nəzərə çarpan uğurları ilə açılır. Murad Adıgözəlzadə 2001-ci ildə Tiflisdə keçirilən Beynəlxalq müsabiqənin qalibi olur (ikinci mükafat, birinci mükafat təltif edilmir), 2002-ci ildə isə Fransada keçirilən Pulenk adına Beynəlxalq müsabiqədə I mükafatın qalibi Murad Hüseynov olur. Respublikanın Əməkdar artistləri Murad Adıgözəlzadə (Moskva konservatoriyanın solisti) və Murad Hüseynov geniş konsert fəaliyyətindədirlər.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan pianoçularının müxtəlif müsabiqələrdə iştirakı milli ifaçılar məktəbinin populyarlaşmasına şərait yaradır. Beynəlxalq müsabiqələrdə əldə olunan uğurlar onlar üçün böyük səhnələrə yol açmışdır.

4.2.2. Məktəb-studiyanın bazasında pedaqoji və konsertmeyster təcrübəsi. Praktiki təhsilin digər tərkib hissələrindən biri tələbələrin pedaqoji və konsertmeyster hazırlığından ibarətdir. Gənc pianoçuların pedaqoji təcrübəsinin effektiv təşkilinə kifayət qədər diqqət ayrılır. Professor T.Qasımovanın zənn etdiyi kimi, «təhsil ocağını başa vuran gənc mütəxəssisin professional fəaliyyətə hazırlığı onun yararlı olması üçün həlledicidir» (105). Hələ N.A.Rimski-Korsakov «Konservatoriyada musiqi nəzəriyyəsi və praktiki bəstəkarlığın islahatlar planı»nda yazmışdır: «Öyrənməyin ən yaxşı üsulu təcrübədir. Ən başlıcası, konservatoriyada həyat həqiqətlərinə yaxın olan praktiki musiqi həyatı yaratmaq lazımdır» (106).

1971-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının praktiki təhsilinin təkmilləşdirilməsi məqsədi ilə Metodika, pedaqoji və konsertmeyster təcrübəsi kafedrası yaradılır və onun rəhbərliyi A.Mirzəyevaya həvalə olunur. 1977-ci ildə kafedra iki müstəqil hissəyə bölünür. Bu, Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq və Konsertmeyster ustalığıdır. Professor N.İbrahimova yazırdı: «Bu bölgü, dərş prosesində metodik-pedaqoji fənlərin və konsertmeyster təcrübəsinin əhəmiyyətinin artması və genişləndirilməsi ilə şərtləşdirilərək, gələcək professional fəaliyyətə hərtərəfli hazırlıqlı olan musiqi-mütəxəssislərin hazırlığında çox böyük rol oynamışdır» (107).

Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq kafedraları tələbələrin pedaqoji hazırlığının müasir tələblərinə cavab verən dərş prosesinin təşkilində bir sıra mühüm məsələlərin həllini həyata keçirir. Geniş problemlər dairəsi içərisində aşağıdakıları qeyd etmək olar:

- təhsil üsullarının təkmilləşdirilməsi və onun nəticəsi kimi, tədris planları və proqramların yeniləşdirilməsi, yeni dərş vəsaitlərinin hazırlığı;
- psixoloji-pedaqoji silsilə fənləri üzrə məşğələlər;
- tələbələrdə gələcək pedaqoji işə həqiqi marağın yaradılması;
- bu fəaliyyət növünə həvəsin yaradılması.

Ali musiqi təhsil müəssisəsində işə yenicə başlayan müəllimlərin hazırlığı psixoloji-pedaqoji və xüsusilə, metodika və pedaqoji təcrübə fənlərinin bütün kompleksi varislik əlaqələri məcrasında nəzərdən keçirilir.

Tələbələrin praktiki təhsili ilə bağlı olaraq, geniş problem dairəsinin uğurla həlli üçün 1980-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası daxilində Orta İxtisas Musiqi Məktəb-studiyası yaradılmışdır. Məktəb-studiya 1990-cı ilədək ali musiqi təhsil müəssisəsinin müəllim və tələbələrinin qüvvəsi ilə fəaliyyət gös-tərmişdir. Professor F.Bədəlbəylinin təbirincə desək: «Məktəb-studiya bu illər ərzində uşaqların musiqi tərbiyəsində hamının etibarını qazanmış mərkəzə çevrildi... Burada Azərbaycan Dövlət

Konservatoriyasının tələbələrinin pedaqoji təcrübəsi, musiqi məktəb və texnikumları müəllimlərinin ixtisaslarının artırılması üçün etibarlı baza yaradılmışdır, burada musiqi pedaqogikası sahəsində böyük eksperimental və tədqiqatçılıq işi aparılır» (108).

1980-ci ilədək bizim ali musiqi məktəbinin tələbələri lazımı surətdə məzmunlu və hərtərəfli pedaqoji təcrübə əldə etməkdən məhrum idilər. İş yalnız məktəb yaşına çatmamış uşaqlarla keçirilən məşğələlərlə məhdudlaşdı. Bu zaman musiqinin ilk başlanğıcdan öyrədilməsi təcrübə predmeti olur, bu isə yüksək musiqi təhsili almış mütəxəssisin iş perspektivi ilə az uyğunluq təşkil edir. Məhdud çərçivələr daxilində formalaşan pedaqoji təcrübəni genişləndirərək, onu, həqiqətən də, ciddi məsələlərlə zənginləşdirib, gələcək tələbələrin yaradıcılıq müstəqilliyini inkişaf etdirmək lazım idi.

«Bu gün üstünlük təşkil edən məktəb-studiyaların, o cümlədən Ural konservatoriyasının təcrübəsini ümumiləşdirmək vaxtı gəlib çatdı, belə ki, burada təcrübə məzunun (orta hissə) qarşısında duran işə yaxınlaşdırılmışdır (109), Tiflis konservatoriyasında isə «Məktəb dedikdə, musiqi pedaqogikası sahəsində eksperimental laboratoriya təsəvvürdə canlanır» (110). Kiyev, Novosibirsk və Moskva konservatoriyasının məktəb-studiya-
rının fəaliyyətləri ilə də bilavasitə tanışlıq baş vermişdir.

Aparıcı konservatoriya-
ların təcrübəsini öyrənib, onları ümumiləşdirən BMA nəzdindəki məktəb-studiya, tələbələrin pedaqoji hazırlığının təşkili işində öz fəaliyyətini müxtəlif kafedraların qüvvələrinin bir yerə cəmləşməsi üzərində quraraq, bununla da tələbələrin pedaqoji hazırlığına rəhbərliyi vahid, tam sistem halında birləşdirdi. Bütün musiqi məktəblərində qabaqcıdan nəzərdə tutulmuş fənlər ali musiqi məktəbinin müvafiq kafedralarında təsbit edilmişdir. Məsələn, fortepiano fakültəsində təhsil alan tələbələrin təcrübəsinə metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq kafedrasının müəllimləri: professorlar – Azərbaycanın Xalq artisti S.İbrahimova (kafedra müdiri), Respublikanın Əməkdar müəl-

limləri N.Məmmədov və Q.Kosyançuk, pedaqoji elmlər namizədi T.Kəngərinskaya, dosentlər: İ.Nəcəfəliyeva, S.Şirinova, L.Məmmədəliyeva, T.Tsinamdzqvarişvili, S.Mustafayeva və digərləri rəhbərlik edir. Kafedrada öyrədilən nəzəri fənlər kompleksi (pedaqogikanın əsasları, psixologiya və fortepiano təhsili metodikası) öz üzvi tətbiqini tələbələrin şagirdlərlə praktiki məşğələlərində tapır. Dosentlər İ.Nəcəfəliyeva və N.Tsinamdzqvarişvilinin fikrincə: «Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki məktəb-studiyasında məsləhətçi-müəllimin sinfindəki pedaqoji təcrübə forması ən əsas pedaqoji təcrübə üsullarından biridir və bugünkü nəticələrə görə mübahisəsiz üstünlüyə malikdir. Sonuncu kurs tələbələrinin məktəb-studiya şagirdləri ilə apardıqları müstəqil iş formaları pedaqoji bacarıqların sınaqdan çıxarılması üçündür» (111).

Fortepiano fakültəsinin xüsusi pedaqoji təcrübə kafedrasının tələbələri, həmçinin N.Məmmədovanın rəhbərlik etdiyi Milli Təhlükəsizlik Nazirliyinin bazasındakı ixtisas musiqi məktəbində də təcrübə keçirlər. Kafedranın eyni vaxtda professoru olaraq, o, tələbələri musiqi məktəbindəki tərbiyəvi işin spesifik xüsusiyyətləri ilə tanış edir.

Tələbələrin məktəb-studiyada praktiki təhsili konsertmeyster ustalıqı kafedrasında professor N.İbrahimova (kafedra müdiri), dosentlər T.Bədirxanov, L.Abbasquliyeva, G.Əcəlova, baş müəllimlər İ.Əliyeva, V.Əliyeva, T.Qarayeva, N.İmanova, N.Çanturiya, G.Məmmədyarova kimi müəllimlər tərəfindən həyata keçirilir. Təcrübə keçən pianoçu-praktikantlar simli, nəfəs və xalq çalğı alətləri, eləcə də solo və xor oxuma sinfində müşayiətçi kimi çalışırlar.

N.İbrahimovanın «Azərbaycanda konsertmeyster ustalığının tarixi, nəzəriyyəsi və təcrübəsi» adlı monoqrafiyasında göstəriləndiyi kimi, «konsertmeyster sinfində təhsilin başlıca vəzifələri aşağıdakılardan ibarətdir:

I – ansambl ifasının prinsiplərinə müvafiq olaraq, tələbədə fortepiano partiyalarının ifasına yaradıcı münasibətin tərbiyə olunması, pianoçunun rolunun başa düşülməsi;

II – əldə olunmuş nəzəri biliklərin əsasında konsertmeyster işinin bütün növlərində praktiki bacarıqların – o cümlədən üzdən müşayiət və transpozisiya etmə vərdişlərinin inkişafı» (112).

Məktəb-studiyanın kollektivinin başlıca vəzifəsi – gələcək musiqiçilərin təkmilləşdirilməsində yeni yollar axtarıb tapmaqdan ibarətdir. Fortepiano fakültəsinin düzgün profilinə uyğun olan kafedraların rəhbərliyi altında burada musiqi məktəblərinin ilkin və orta təhsili üçün yeni tədris proqramlarının tərtibi üzrə intensiv iş aparılır ki, bu da müasir təhsil mərhələsində gənc pianoçuların professional hazırlığına maksimal dərəcədə münasibdir.

Azərbaycan caz musiqi ustası – bəstəkar Tofiq Quliyevin sədrliyi ilə «Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərləri tədris repertuarında» (1989 və 1993), «Caz musiqisinin gənc ifaçıları» (1994) adlı birinci şəhər festivallarının təşkili və keçirilməsi məktəb-studiya kollektivinin elmi-metodik və pedaqoji fəaliyyətinin sintezinin parlaq təsdiqi olmuşdur.

Caz festivalının təşkilat komitəsinin sədri Fərhad Bədəlbəylinin fikrincə, «Tədbirin başlıca məqsədi musiqi məktəblərinin şagirdləri arasında caz musiqisinin klassik nümunələrinin təbliğindən ibarətdir» (113).

Məktəb-studiya yuxarıda adı qeyd olunan kafedraların pedaqogika və təhsil metodikası sahələri üzrə tədqiqi və təcrübi-eksperimental işində yaradıcılıq laboratoriyası rolunu oynayır. BMA-nın bir sıra müəllimləri məktəb-studiyanın fəaliyyətində aktiv iştirak edərək, onun bazasında xeyli sayda faydalı və zəruri metodik işlər yaratmışlar. Bu əsərlər respublikanın musiqi məktəbləri və texnikumlarının tədris-təlim prosesinə tətbiq edilir.

Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, məktəb-studiyanın eksperimental işinin başında ilkin fortepiano təhsilinin qocaman metodika mütəxəssisi Lidiya Nikolayevna Yeqorova durmuşdu. Onun 1987-ci ildə nəşr etdirdiyi son əsəri (S.Əsgərova ilə birlikdə) – «Fortepianoda çalmağı öyrətmək üzrə yeni vəsait» (red. – T.S.) – məktəb-studiya hazırlanaraq təsdiq edilmişdir. Əvvəlki (L.Ye-

qorova və R.Siroviç) dərs vəsaiti və bu kimi bütün vəsaitlərdən fərqli olaraq, bu «Yeni vəsait»in xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, buradakı dərs materialı tamamilə orijinal bir tərzdə təqdim olunmuşdur: hər bir dərsə uyğun olaraq burada təkcə şagirdə deyil, həmçinin onun müəlliminə də faydalı tövsiyələr verilir.

Məktəb-studiyasının bazasında, həmçinin fortepiano fakültəsinin xüsusi pedaqoji hazırlıq və ixtisas fortepiano kafedrasının dosentləri T.Kəngərinskaya və G.Səfərovanın pedaqogika üzrə sənətsüənəslıq dissertasiyaları həyata keçirilərək bəyənılmışdır.

4.2.3. Musiqili-ictimai fəaliyyət. Təhsili həyata nə dərəcədə yaxınlaşdırmaq olar? Gənc musiqiçiləri necə daha yaxşı yetişdirmək olar ki, onlar artan bədii tələbatları tam şəkildə ödəyə bilsinlər və estetik zövqlərin əsl tərbiyəçisi olsunlar? Konservatoriyanın kollektivi bu təxirəsalınmaz, birinci növbədə duran məsələlər üzərində işləyir.

Tələbələrin dərs prosesi və pedaqoji təcrübə həyat gerçəklikləri ilə əlaqənin gücləndirilməsində mühüm bir vasitəsidir. ADK-nın dinləyici kütləsi ilə əlaqəsi güclənib. 70–80-ci illər müddətində rektor, professor E.Abbasova tərəfindən təşkil olunmuş konsert briqadaları çərçivəsində pianoçuların dəfələrlə tək Azərbaycanın rayonlarına deyil, həmçinin SSRİ respublikalarına səfəri Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ifaçılıq fakültələrinin konsert həyatında böyük hadisə olmuşdur. Lakin pianoçuların maarifçilik fəaliyyəti tək bununla sona çatmır. Tələbə və müəllimlər müxtəlif mədəni xüsusiyyətlərə malik universitetlərdə və musiqi lektoriyalarında konsert və mühazirələrlə çıxış edirlər.

Bütün bu faktlar ondan bəhs edir ki, konservatoriyada pianoçuluq fəaliyyəti tək dar-akademik çərçivələrə sığmayaraq, musiqili-ictimai fəaliyyətin daha vüsətli dairəsinə qədər genişlənir.

ADK hamiliyə götürdüğü Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinə, məktəb-studiyasına və digər orta musiqi təhsil müəssisələrinə daim metodik və praktiki köməklik göstərir. Hamilik

iş i konsultasiya formasında keçirilir, tələbələrin və müəllimlərin özlərinin səyyar konsertlərini nəzərdə tutur.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki Bülbül adına Orta ixtisas Musiqi Məktəbi Konservatoriyaya qəbul olan pianoçu kadrlarını «təhiz edən» başlıca təhsil ocağıdır. Uzun illər boyu onun fəaliyyətində respublikanın görkəmli musiqiçiləri aparıcı rol oynayır. G.G.Şaroyev, M.R.Brenner, K.K.Səfərəliyeva, F.Ə.Quliyeva, E.M.Nəzirova, A.F.Vəkilova, T.Q.Qasımova, S.A.Behbudova və T.Ə.Seyidov belələrindən olmuşdur.

O.H.Abbasquliyevin rəhbərlik etdiyi fortepiano fakültəsi musiqi məktəbləri ilə daim yaradıcı əlaqədədir. Gənc ifaçılar arasında Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin populyarlaşdırılmasından ötrü 21 mart 1978-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Böyük zalında Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin qüvvəsi ilə «Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano pyesləri» adlı tematik gecə keçirilmişdir. Konsertdən əvvəl onun təşkilatçısı T.Seyidov giriş sözü ilə çıxış etmişdir.

ADK daxilindəki məktəb-studiyasının fortepiano şöbəsində təhsil alan şagirdlərin Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 1984-cü ildə keçirilən uşaq və gənclərə həsr olunmuş plenumunda çıxışı müvəffəqiyyətli olmuşdur.

İxtisas fortepiano kafedrasının müəllimlərinin digər orta təhsil müəssisələri ilə əlaqələri möhkəmlənir. E.Y.Səfərova və U.A.Xəlilov, F.E.Dzerjinski və G.G.Şaroyev adına musiqi məktəbləri də hamilik işi ilə məşğuldurlar. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası üçün layiqli namizədlərin üzə çıxarılması, eləcə də onlara konsultasiya vermək üçün Azərbaycan rayonlarındakı musiqi texnikumlarına müxtəlif illərdə E.M.Əliyeva (Sumqayıt, Kirovabad), U.A.Xəlilov (Kirovabad, Stepanakert, Sumqayıt və Ağdam), R.T.Quliyev (Şəki), T.Ə.Seyidov (Lənkəran və Şəki), Z.M.Şəfiyeva (Stepanakert, Şuşa), S.A.Behbudova (Lənkəran), H.A.Məhərrəmov (Kirovabad, Şəki) yola düşmüşlər.

Musiqi texnikumu müəllimlərinə köməyin təsirli formalarından biri də 70-ci illərin ikinci yarısından etibarən onlar üçün kon-

servatoriya daxilində təcrübə keçmək sisteminin təşkil olunması idi. Bu proqram musiqiçilərin hərtərəfli inkişafını qabaqcadan nəzərə almışdı. E.Y.Səfərova, U.A.Xəlilov, İ.H.Abbasquliyev, Z.A.Adıgözəlzadə, R.T.Quliyev, T.Ə.Seyidov və N.A.Sultanov burada açıq dərs və metodik mühazirələrlə çıxış etmişlər. Eləcə də U.A.Xəlilovun orta ixtisas musiqi məktəblərinin müəllimlərinin seminarında verdiyi açıq dərsləri və respublikanın uşaq musiqi məktəblərinin fortepiano siniflərində dərs deyən müəllimlərin ixtisasının artırılması ilə əlaqədar kurslarda T.Ə.Seyidovun iki silsilə mühazirələri və praktiki məşğələlərini qeyd etmək olar (114).

4.2.4. Kompleksli təhsil metodlarının işlənilib hazırlanması. Musiqi təhsilinin təkmilləşdirilməsində vacib məsələlərdən biri də təhsil və tərbiyənin kompleks üsullarının işlənilib hazırlanmasından ibarətdir. Bu, müasir mədəniyyətin və bədii təcrübənin tələblərinə uyğun olub, dərs prosesinin sistemliliyini, təhsilin düzgün profilini özündə cəm edən musiqi fənlərinin qarşılıqlı əlaqəsinin inkişafını əks etdirir. Fənlərarası əlaqənin əsasında kifayət qədər yüksək ümumnəzəri hazırlıq səviyyəsinə malik olan musiqi mütəxəssisinin formalaşma ideyası durur. V.İ.Lenin adına SSRİ Dövlət kitabxanasının mədəniyyət və incəsənət mərkəzinin məlumat və xəbərlərində bu barədə daha geniş informasiya verilir (115).

1973-cü ildə «Бакинский рабочий» qəzetində nəşr olunmuş «Mənəvi aləmin zənginliyi» adlı məqaləsində F.Bədəlbəyli bu problemi aşağıdakı kimi ortaya qoyur: «Mən dərindən inanıram ki, musiqiçi əgər, həqiqətən də, öz həyatını incəsənətə həsr edirsə, bu zaman *h ə r t ə f l i* (kursiv mənimdir – **T.S.**) olmalıdır. (...) Musiqi – insan təfəkkürünün xüsusi bir növüdür, insan ruhunun məğrur, vüqarlı ifadəsidir və məhdud maraqlara malik olan cahil insan ondan baş çıxara bilməz. İti, sürətli barmaqlar azdır, hətta texniki virtuosluq belə yetmir. Bu, mənəvi aləmdəki boşluğu doldurmur, əgər mənəvi aləm zəngin deyilsə, yaratmaq mümkün deyil, həqiqi sənət nümunəsi əmələ gətirmək qeyri-mümkündür, musiqiçi adlanmaq mümkünsüzdür» (116).

Musiqi təhsilinin müasir sistemi hazırda hərtərəfli təhsil almış professional musiqiçi yetişdirməyi öz qarşısında məqsəd qoyur. Elə bir musiqiçi ki, müxtəlif ixtisaslardan: bəstəkarlıqdan, ifaçılıqdan, musiqişünaslıqdan yetəri dərəcədə agah olsun. Məsələn, musiqi ifaçısı üçün bəstəkarlıq texnologiyalarının dərkini təmin edən biliklər xüsusilə vacibdir. Bununla əlaqədar olaraq, fənlərarası qarşılıqlı əlaqə məsələsi iki vacib aspektə malikdir. Birinci aspekt elmi-metodik və tədris, musiqişünaslıq və ifaçılıq təcrübəsi probleminə toxunur. İkinci aspekt isə həm fənlərarası vəhdət məsələsi ilə, həm də nəzəri və praktiki biliklərin bir-birinə yaxınlaşdırılması ilə bağlıdır. Tədris proseslərinin, kurs və fənlərin integrasiya məsələsi Rusiya, Litva, Gürcüstan, ABŞ, Fransa və digər ölkələrdə geniş intişar tapmışdır (117).

Musiqişünaslıq və ifaçılığın bir-birinə yaxınlaşdırılması o dərəcədə aktualdır ki, musiqi təhsilinin bütün sisteminin təkmilləşdirilməsində konkret addımların atılması, onun profiləşdirilmə zəruriliyi meydana çıxmışdır. A.D.Alekseyev, F.Q.Arzamanov, Y.V.Nazaykinski, S.S.Skrebkov, V.A.Tsukkerman və digərlərinin əsərlərində tədris kurslarının profiləşdirilməsinin pozitiv konsepsiyası professional tələblərin sadələşdirilməsinə və aşağı endirilməsinə doğru aparmır, əksinə, musiqinin məzmununa doğru qanunauyğun bir mərhələni təşkil edir. Profiləşdirilmə – bütün tədris prosesinin yenidən qurulmasına doğru vasitədir, inkişaf prosesində təkamül yoludur. İfaçılıq fakültələrində gələcəkdə musiqişünaslıq kurslarının profiləşdirilməsinə hazır olan pedaqoji kadrların yetişdirilməsi probleminin zəruriliyi meydana çıxmışdır. Profiləşdirilmə ideyası müasir təhsildə kifayət qədər geniş şərhini tapmışdır. Söhbət tarixi-nəzəri silsilənin profiləşdirilmə formalarından biri olan «ifaçılıq musiqişünaslığı», «ifaçılıq tənqidi» fənlərinin zəruriliyindən gedir.

Kompleksli kurslar profiləşdirilmənin məntiqi davamıdır – fənlərarası əlaqələrin təkmilləşdirilməsində yeni istiqamətdir ki, tədris planlarının daha konkret dəyişikliklərini tələb edir. Hazırkı

dövrə müasir pedaqogikada kompleksli işin hazırlanmasından ötrü üç istiqamət müəyyənləşdirilmişdir: bu, musiqi-nəzəri fənlərin birləşdirilməsi, musiqi-tarixi silsilə fənlərinin, yaxud onlara qohum olan fənlərin vəhdəti, ifaçılıq və musiqi-nəzəri silsilələrin qovuşmasıdır.

Birinci və ikinci istiqamətlər ayrı-ayrı nəzəri və ya tarixi fənlərin, yaxud tarixi-üslub prinsipi ilə bütöv bir kursun birləşməsi üzərində qurulub. Musiqi üslubu geniş tarixi diapazonda nəzərdən keçirilir. Kursların səciyyəvi xüsusiyyəti – musiqi tarixi və nəzəriyyəsi, musiqi estetikası, kulturologiya, üslub tarixi və nəzəriyyəsi, janrın hədudlarını aşmaqdan, musiqişünaslığın son nailiyyətlərinin istiqamətinə yönəlmədən ibarətdir. Bununla bərabər, kurslar məzmun və təlim üsulları etibarilə musiqi ifaçısının təlim spesifikasiyasına yaxınlaşdırılmışdır. Burada hər şey ifaçılıq interpretasiyasına tabedir.

Hazırkı problem rakursunda SSRİ-də ilk dəfə olaraq məhz Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında professor T.Seyidovun işləyib hazırladığı və təşkil etdiyi yeni növ elmi-yaradıcılıq işi – elmi-ifaçılıq konfransları və müsabiqələri həyata keçirilmişdir. 1983-cü ildən bu günədək mütəmadi şəkildə keçirilərək, onlar ümumittifaq və respublika mətbuatında böyük əks-səda doğurmuşdur (118-125).

Elmi-ifaçılıq işləri tədqiqat üçün orijinal baxışa səbəb olmuşdur: bu, əsərin vahid, tam şəkildə qavranılması – interpretasiya məsələlərini özündə cəm edən ifa və onunla bağlı nəzəri təhlildir. Buna müvafiq olaraq, hər əsər tək təhlilə məruz qalmır, həm də ifa olunur. Beləliklə də, ifaçılığın nəzəri və praktiki əlaqələrinin üzvi vəhdəti kimi vacib bir məsələ həllini tapır.

Elmi-ifaçılıq konfrans və müsabiqələrini həyata keçirmək fikri tədris prosesinin təkmilləşməsi üçün yeni imkanlar açır. Belə tədbirlər Bakı Musiqi Akademiyasının tədris prosesinin fəaliyyətinin intensivləşdirilməsinin müəyyən bir nəticəsi ola bilər. Zənn etmək olar ki, bu tədbirlər nəinki nəzəriyyənin təcrübə ilə, eyni

zamanda nəzəri və ifaçılıq fəaliyyətinin müxtəlif daxili cəhətlərinin yaxınlaşmasına səbəb olacaqdır. Eləcə də pedaqoji kadrların dar ixtisasının aradan qaldırılması ilə nəticələnenə. Bu cür konfrans və müsabiqələr kompleksli təhlilin formalarından biri kimi müxtəlif fənlərin vahid, tam bir sistem daxilində birləşməsi cəhdini təşkil edir və bilik, bacarıq və vərdişlərin qarşılıqlı təsir, qarşılıqlı əlaqə prinsipinə əsaslanır.

Elmi-ifaçılıq konfrans və müsabiqələri üslub, janr, musiqi dili, musiqi-tarixi prosesi, bir-birinə yaxın elmi nəticələrin cəlb olunması, tələbələrdə sintezləşmiş təfəkkürün inkişafını müəyyən edir.

Elmi-ifaçılıq konfrans və müsabiqələrinin spesifikasiyası tamlıq və daxili bölgünün növbələşməsini, müstəqilliyin nisbiliyinin qorunmasını müəyyən edir. Belə konfrans və müsabiqələr bilik və bacarıqlara tam mənada yiyələnməyi təmin etməli, eyni zamanda əhəmiyyətli ümumiləşdirmələrin əldə olunmasını həyata keçirməlidir.

Elmi-ifaçılıq işlərinin diqqətəlayiq xüsusiyyəti – təhsilə düzgün profil verilməsi ilə sıx bağlıdır, yəni musiqiçilərin professional bir şəkildə ixtisaslaşdırılması ilə eyni bir vaxtda hərtərəfli təhsil görmüş mədəniyyət xadiminin yetişdirilməsi arasında dərin vəhdətə nail olmaq deməkdir. Belə yarış formalarının həyata keçirilməsi tədris prosesinin konkret təkmilləşdirilmə yollarının axtarışına, onun strukturu və təşkilinə, bütün fənlər sisteminin tamlığının əldə olunmasına xidmət edir.

Elmi-ifaçılıq müsabiqələrinin işlənilib hazırlanması bir sıra məsələlərin həllini, o cümlədən biliyin rabitəsizliyinin aradan qaldırılmasını, material üzərində iş zamanı varisliyin pozulmasını nəzərdə tutur. Bu cür hazırlıq sistemində fundamental, əsaslı biliklər səviyyəsinə keçid və müsabiqə proqramlarındakı problemikanın dərinləşməsi vacib yer tutur.

Obyektiv şərtlərə malik olan elmi-ifaçılıq müsabiqələrinin hazırlanması hazırkı dövrdə bizim ali məktəbimiz üçün sabit təmayül

kimi müəyyən olunmuşdur. Təcrübə göstərir ki, musiqi təhsilinin müxtəlif mərhələlərində onlar asanlıqla tətbiq oluna bilər. Bununla bərabər, elmi-ifaçılıq müsabiqələri ayrılmaz surətdə sistemə salınmışdır ki, bu da xüsusi tədbirlərin təşkil olunmasını tələb edir (metodik vəsaitlərin yaradılması, proqramların işlənilib hazırlanması, tədris planlarının təşkili, pedaqoji kadrların hazırlığı və s.).

Elmi-ifaçılıq müsabiqələrinin effektivliyi onların nəzəri-metodoloji təchizindən asılıdır. Elmi-ifaçılıq müsabiqələrinin hazırlığı və praktiki cəhətdən həyata keçirilməsində onların müvafiq metodika ilə təmin olunması mühüm rol oynayır. Burada əsas məsələ əldə olunmuş biliyin sintezinə nail olmaq, onları təcrübədə tətbiq etməyi bacarmaqdan ibarətdir. Bu zaman tədrisin, bədii-praktiki fəaliyyətin müxtəlif növlərinin bir-birinə təsiri, məşğələlərdə yaradıcılıq elementlərinin gücləndirilməsi baş verir.

Yeni kompleksli formaların istifadəsi tələbələrin yaradıcı qabiliyyətlərinin daha tam və hərtərəfli bir şəkildə üzə çıxarılmasına imkan verir, özü də nəzəri müddəaların mənimsənilməsi mücərrəd surətdə deyil, musiqinin ifası zamanı baş verir.

Elmi-ifaçılıq müsabiqələrinin tətbiqi kompleksli təhsil və tərbiyənin ümumi məqsədlərinin həyata keçirilməsinin tərkib hissəsini təşkil edir və artıq müəyyən olunmuş digər müsabiqələrlə vəhdət təşkil etməlidir. Elmi-ifaçılıq müsabiqələrinin gələcəyi dərş prosesində fənlərarası əlaqələrin perspektivlərindən ayrılmazdır. Onun konkret istiqamətləri müxtəlif ola bilər. Müxtəlif ixtisaslar üzrə musiqiçiləri – həm musiqişünas, həm də ifaçıları cəlb etməklə, fənlərarası problemlər üzrə seminarların tətbiq edilməsi, buraya ümumiləşdirilmiş mövzuların daxil edilməsi və müvafiq problematikanın əənənəvi kurslara tətbiq edilməsi faydalı olardı. Bu və digər keçid formaları elmi-ifaçılıq müsabiqələrinin tədris prosesində tətbiqini daha çevik və üzvi surətdə bağlı edəcəkdir.

Elmi-ifaçılıq müsabiqələri müasir tədris prosesinə maraqlı və cəlbəedici ideya kimi daxil olmuşdur. Bir növ bu, ali məktəbin

təcrübəsində təşəkkül tapan yarış formasıdır. Müasir mədəniyyət və təhsilin tələbatları ilə bu müsabiqələrin arasındakı bağlılıq hazırkı istiqamətdə elmi-metodik üsulun perspektivliyini göstərir.

Əsl professional üçün yaxşı praktiki hazırlıq azdır. Xeyli dərəcədə elmi-nəzəri biliyə malik olmaq da zəruridir. Bizim dövrün musiqiçiləri qarşısında duran bu məsələ bu gün Azərbaycan milli ifaçılıq məktəbindən yüksək professionalıq və ustalıq tələb edir.

4.3. GÖRKƏMLİ PİANOÇULARIN PEDAQOJİ VƏ İFAÇILIQ SƏNƏTİ

*(E.Səfərova, R.Quliyev, O.Abbasquliyev, Z.Adıgözalzadə,
F.Bədəlbəyli, T.Seyidov, T.Mahmudova və d.)*

Fortepiano kafedrasının bütün müəllimlərinin fəaliyyətində müasir musiqi pedaqogikası üçün səciyyəvi olan əsaslı, başlıca xüsusiyyətlər öz ifadəsini tapmışdır. İlk növbədə, bu, fortepiano ifaçılıq problemlərinə «kompleksli» yanaşmadır ki, onun əlverişliliyi zamanın özü tərəfindən sınaqdan çıxmışdır. Əsərin bədii məzmununun dərk olunması və onun təcəssümündə pianoçuluq texnikası bəstəkar ideyasının dinləyicilərə çatdırılması və üzə çıxarılmasının vahid prosesi kimi nəzərdən keçirilir. Dar, məhdud ixtisas problemi bədii zövqün tərbiyə olunması, Qərbi Avropa, rus və Azərbaycan musiqi yaradıcılığındakı əsərlərin üslub və xarakteri haqqında təsəvvürlərin formalaşdırılması, musiqi incəsənətində baş verən hadisələrə tənqidi yanaşmanı inkişaf etdirməklə sıx əlaqədə həll olunur. Eyni zamanda müəllimlərin qarşısında duran ən ümdə məsələ vardır ki, bu da tələbəni mənəvi və yaradıcı bir şəxsiyyət kimi yetişdirmək, onda vətəndaşlıq və estetik mövqeləri formalaşdırmaqdan ibarətdir. Konservatoriyada musiqiçini müstəqil işə hazırlamağa, onun müasir bədii həyatın coşğun və təzadlı burulğanında doğru bir şəkildə öz səmtini müəyyənləşdirməsinə cəhd göstərilir.

Bir yerə cəmləşmiş bütün bu faktorlara baxmayaraq, müxtəlif müəllimlərin öz pedaqoji metod və üsulları mövcuddur, bu üsullar çoxillik təcrübə vasitəsilə cilalanmışdır və bu və ya digər musiqçinin fərdi xüsusiyyətləri ilə əlaqədardır.

Birinci Zaqafqaziya müsabiqəsinin laureatları (1960), Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının məzunları Elmira Səfərova (M.R.Brennerin tələbəsi) və Rafiq Quliyev (F.A.Quliyevanın sinfi) pianoçu gənclərin ən yaxşı tərbiyəçiləri kimi özlərini tanıtmışlar. Onlar Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji fəaliyyətə 1961-ci ildə qədəm qoymuş, Moskva konservatoriyasının aspirantlıq kursunu bitirmişlər.

Moskva Dövlət Konservatoriyasında N.K.Metnerin tələbəsi olmuş böyük musiqi təbliğatçısı, öz müəllimləri, professor Abram Vladimiroviç Şatskesin sinfində təhsil alan Səfərova və Quliyev bu dahi bəstəkarın təkrarolunmaz qəliz daxili aləmini ətraflı surətdə öyrənmişlər. XX əsr rus musiqisinin zirvələrindən biri olan və inkişafını müəyyənləşdirən Metner yaradıcılığının Azərbaycan pianoçularının konsert və tədris repertuarına sonralar daimi olaraq daxil edilməsi Səfərova və Quliyevin sayəsində baş vermişdir. A.Şatskesin vəfatından sonra E.Səfərova və R.Quliyev öz təhsillərini fortepiano romantizminin görkəmli ustadı Yakov Vladimiroviç Fliyerin sinfində davam etdirdilər. Əgər A.Şatskesin sinfində Səfərova və Quliyev incə lirizmi, müəllimlərinin rəng çalarlarının müxtəlifliyini mənimsəmişdilsə, Y.Fliyerdə təhsil aldıkları zaman onlar, şübhəsiz ki, bu pianoçuya xas olan romantik xüsusiyyətlərin – cəlbədicə temperament, yüksək coşqunluq və ürəkdən gələn səmimiliyin təsiri altında yetişmişlər.

Respublikanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor Elmira Səfərova (1934–1997) Azərbaycan fortepiano sənətində əhəmiyyətli bir iz qoymuşdur. F.Bədəlbəylinin sözləri ilə desək, onun yaradıcılığı «Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən parlaq səhifələrindəndir» (126). Onun sənətdə keçən bütün həyatı yaradıcılıq yangısı, öz peşəsinə olan hədsiz sədaqət və sevgi ilə doludur.

E.Səfərovanın musiqi simasında yüksək intellektuallıq, bədii yaradıcılıq prosesinin dərin dərki, məntiqi ümumiləşdirmələrə olan meyil diqqəti özünə cəlb edir. Onun coşqun artist təbiəti əsl temperament ilə dolub daşırdı. Musiqi incəsənətinin bir neçə incəsənət ustalarının fikirlərini misal göstərək: Qara Qarayev: «E.Y.Səfərova parlaq individuallığa, iradəli temperamentə və texniki bitkinliyə malik əla pianoçudur», Lev Vlasenko: «Onun ifası üçün parlaq temperament, səmimilik və həqiqi artistizm xasdır», Yakov Milşteyn: «Elmira Yusifovna Səfərova parlaq artistik temperamentinə və böyük pianoçuluq imkanlarına malik əla pianoçudur», Mixail Voskresenski: «E.Y.Səfərovanı bir çox ildir ki tanıyıram, müəllif ideyasına dərindən nüfuz edən, qeyri-adi virtuoz qabiliyyətinə, artistik temperamentinə, lirik cazibə qüvvəsinə malik olan bu istedadlı ifaçını dinləməyi hər zaman sevirəm» (127).

Səfərovanın pianoçuluq sənəti fortepianonun parlaq və rəngarəng səs palitrasından bacarıqla istifadə olunması (məsələn, Debüssinin «Feyerverk»-inin parlaq interpretasiyası) ilə diqqəti cəlb edir. Onun pianoçuluğunun bu xüsusiyyətinə V.Adıgözəlov («Məni hər zaman Elmira xanımın səs ahəngdarlığına nail olması heyran edirdi»), O.Abbasquliyev («Onun tələbələrini dinləyərkən, həmişə elə ilk notdan, ilk andan etibarən bilmək olurdu ki, çıxış edən E.Səfərova sinfinin nümayəndəsidir») və onun tələbələri – N.Qasımova-Hüseynzadə («Royalın dilləri tam mənası ilə onun barmaqları altında oxuyurdu»), L.Abbasova («Onun nümayiş etdirdiyi səs ahəngdarlığı, boya və çalar incəlikləri heydan doğurucu idi»), E.Həşimova-Kəbirlinskaya («Onun üçün səs elə bir sahə idi ki, burada kiçicik də olsa, heç bir diqqətsizlik, səhv hərəkət bağışlanmırdı») diqqət yetirmişdi. E.Səfərova müstəsna dərəcədə həssaslıqla zərif çalarları ifadə etməyi, əsərin bədii ideyasını obrazlı şəkildə açıb göstərməyi bacarırdı. Deyilənlərin təsdiqi kimi bəstəkar və pianoçu F.Əlizadənin sözlərini misal gətirək: «E.Səfərovanın ifasında Q.Qarayevin «Çar kəndinin heykəli»ndə

(bəstəkarın yubiley konsertində – T.S.) ifaçının incə səs ahəngdarlığına və impressionistik effektlərə bağlılığı xüsusilə duyulurdu. Işıq və kölgənin oyunu, çox zərif və süzülüb gedən harmoniyalar, yuxarı qalxan passajların şırıltısı – bütün bunlar ruh yüksəkliyinə, seyrə dalma əhvali-ruhiyyəsinə tabe olunmuşdu» (128).

Səs sahəsi, zərif akvarel boyalarının bütün xırdalıqlarının incədən-incəyədək işlənməsi E.Səfərova ifasının intonasiya cəhətləri ilə qırılmaz surətdə bağlı idi. O özünün ifadəliliklə bağlı axtarışları zamanı fortepiano instrumenta şərhindən tez-tez uzaqlaşır. Vokal frazirovka üzərində iş zamanı Səfərova maksimal dərəcədə aydınlıq əldə edirdi.

Onun konsert çıxışları müəllif fikrinə dərinə nüfuz etməyi, artistliyi, müəyyən bir üsluba riayət etməyi ilə fərqlənirdi. 1961-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasındakı konsertlərdən birinə verilən rəydə qeyd olunurdu: «Programın mərkəzi nömrələri – Motsartın Sonatası (fa major) və Şumanın məşhur Fantaziyası (do major) çox gözəl ifa olundu. Pianoçu Motsartın kamera klassikasının üslub və formasını hiss edir, bu musiqili palitrada qulağı oxşayan boyaları həssaslıqla üzə çıxarır. Şumanın Fantaziyası da ona yaxındır. Əsərin romantik təbiətini pianoçu səmimi, çevik bir tərzdə ifadə etdi. Raxmaninovun Korelli mövzusuna variasiyaları Elmira Səfərovanın ifasında dərin məzmunu və orijinal şərhini ilə diqqəti cəlb edir» (129).

Səfərovanın bədii təbiətinin cəlbədicə xüsusiyyətləri – interpretasiya ifadəliliyi, çeviklik, artikulyasiya məharəti – onun pedaqoji işində də eyni dərəcədə meydana çıxmışdır. O, frazanın «emal olunması»nı, tembr özünəməxsusluğunu, onun gözəlliyini xüsusi diqqətlə arayırdı. Texniki üsullar bu cür tembr axtarışlarına tabe edilirdi, pedalizasiya çalarlarına, pedallı və pedalsız səslənmənin növbələşməsinə diqqət çox ayrılırdı. Mətn üzərində gedən son dərəcə dəqiq pianoçuluq işi ciddi təhlil ilə möhkəmləndirilirdi. Forma, harmoniya, polifoniya elementləri – bütün bunlar gözədən keçirilirdi. Səfərova əsəri ağıl və ürəklə dərk etmə-

yi öyrədirdi, hisləri ağılın nəzarəti ilə yoxlayırdı, əsəri hərtərəfli əhatə etməyə yönəldirdi. O başa düşürdü ki, ifaçı iş prosesində hiss və duyğulara qeyri-şüuri olaraq, birdən-birə qapılır. Əsər nə qədər emosionaldırsa, onun üzərində işləməyi bir o qədər də rəşional bacarmaq lazımdır. Yaxud əksinə, təkınli əsəri artıq iş prosesində elə öyrənmək lazımdır ki, o, ifaçının öz emosiyaları ilə zənginləşərək tamamlansın.

Səfərovanın pədaqoji üsulları içərisində əsərin ən vacib xüsusiyyətlərini görmək, məqsədi aydın şəkildə ifadə etmək, məqsədəuyğun texniki üsullar tapmaq bacarığı özünü göstərir. O, pədaqogikada texniki bacarıqların tərbiyə olunması ilə təkəyyülün inkişafını üzvi şəkildə növbələşdirir. Səfərovanın təcübəsi göstərir ki, rahat hərəkətğətirici duyğular çox zaman təkəyyülün fəallığına kömək edir. Deməli, təcricən gələcək bədii nailiyyətləri hazırlamaq üçün tələbələrə əsərin qaralaması üzərində də səbirlə işləmək lazımdır. E.Səfərova üçün pədaqogika dözümlü, hövsələ məktəbi olmuşdur.

Professor E.Səfərova tələbənin individuallığını erkən müəyyən etməyi, istedadın «məğzini» tapmağı, tələbənin ən yaxşı keyfiyyətlərindən istifadə etməyi və onda musiqiyə həddən artıq həvəs yaratmağı bacarırdı. E.Səfərova öz tələbələrini professionallığın dərk olunmasına doğru inamla aparırdı.

Ümumiyyətlə, Elmira Səfərovanın yaradıcılıq dəst-xətti dərin intellektualizm ilə bədii prosesin bütün mərhələlərinin dərkənin birləşdirilməsi və fortepiano palitrasının bütün gözəlliyindən ustalıqla istifadə etməklə səciyyələndir. E.Səfərova son dərəcə aydın və ifadəli frazirovka əldə etməyi, musiqi fikrinin intonasiya ifadəsinin mütəşəkkilliyinin ifadə olunmasını bacarırdı. Səfərovanın bədii təbiətinin cəlbədicə xüsusiyyətləri onun pədaqoji fəaliyyətində tam şəkildə öz ifadəsinə tapmışdır. Musiqi mətni üzərində iş zamanı pianoçuluq və texniki məqamlarla yanaşı, mütələq qaydada əsərlərin təhlilini, melodik xətləri, harmoniya, polifoniyani, eləcə də bədii fantaziya və təkəyyülün inkişafını əhatə edirdi.

Respublikanın Əməkdar artisti professor Rafiq Quliyev – dürüst ifadəsini tapmış individuallığı ilə fərqlənən pianoçudur. Quliyev interpretasiyasının təbiiliyi və aydınlığa meyilliliyi ifaçılıq təcrübəsində çox vaxt təsadüf olunan mürəkkəbliyə, süniliyə qarşı durur.

Pianoçunun repertuarı, əsasən, Şumanın «Karnaval», Bethovenin 30 sayılı Sonatası, Frankın Prelüd, xoral və fuqası, Raxmaninovun Birinci və Dördüncü konsertləri və təbii ki, Metnerin sonataları kimi masştablı əsərlərlə təmsil olunur. Bu əsərlərdə Quliyev sentimental zəiflikdən uzaq olan masştablığı parlaq temperament və dolğunluqla birləşdirir. O, diqqətini mühüm quruluşlarda cəmləşdirir və struktur hissələrini onlara tabe edir. O, heç zaman frazirovkanı xırdalamır, bununla belə, onun ifası ən xırda hissəciklərinə qədər daxili ifadəliliklə zəngindir.

Ciddi musiqi zövqünə malik olan R.Quliyev əsas olmayan başlı-başlılığı qəbul etmir, ifaçılıq dəqiqliyinə nail olur, bu cəhətlər, məsələn, Motsart və Şopen əsərlərinin şərhinə xasdır. Debüssinin ifası zamanı o, artıq, gərəksiz təsirlilikdən özünü çəkinir. Bizim şəxsi müşahidələrimiz onu deməyə imkan verir ki, vaxt keçdikcə Quliyev öyrəndiyi əsərlərin interpretasiyası zamanı ciddiliyə qəti bir şəkildə riayət etməyə üz tutur: əsərin şərhı sanki qəti şəkildə kristallaşma prosesini keçir. Məsələn, Motsartın yaradıcılığında o, səs təmliğinin dərəcələrə ayrılma ilə növbələşməsinə can atır. Gözəl forma duyumu, musiqi dilinin maksimal itiliyinə meyillilik Quliyevə lazımi tərzı tapmağa kömək edir ki, bu da bütün əsərə müvafiq xarakter bəxş edir (Bethovenin son dövrə aid sonataları).

Rafiq Quliyevin ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyəti yüksək estetik parametrlərə ciddi şəkildə əməl etmək üzərində qurulmuşdur. Musiqiçinin təbiətinə xas olan böyük emosionallıq, impulsivliyə baxmayaraq, o, temperamentin gücünü hər zaman ciddi klassikliyin hüdudlarına yerləşdirməyi bacarır və onu optimal dərəcədə azad edərək, tələbənin individuallığı və potensial imkanlarının üzə çıxarılmasına yönəldə bilir.

R.Quliyevin ciddi musiqi zövqü və üslub təmkinliyi başlıca olaraq onun pedaqoji fəaliyyətində özünü göstərir. Burada tələbələrə klassika üzərində yetişməsinə ən əhəmiyyətli yer verilir. Professorun fikrincə, bu ali sənətkarlıq məktəbi uşaq musiqi məktəblərində təhsil alan şagirdlərlə gələcək müəllimlərin apardığı məşğələlər zamanı sadıq, etibarlı bünövrə olacaqdır.

Yüngül, ciddiyyətsiz müşahidəçi üçün professor R.Quliyevin sinfində onun impulsiv xarakteri bir qədər improvizasiyalı, ani əhvali-ruhiyyəli və musiqiçi fantaziyası kimi görünə bilər. Əslində isə bu «improvizasiya» dərin şəkildə düşünülmüş pedaqoji ölçünün nəticəsidir.

Öz yetirmələrində yaradıcı təxəyyülün oyanmasından ötrü müxtəlif assosiasiyalara üz tutan Quliyev, onların fikrinin bədii obrazın yaradılmasına doğru yönəldilməsinə köməklik göstərir. Quliyevin təcrübəsində fortepiano məşğələsi cəmi bir tipdən ibarət deyil və həmişəlik yalnızca bir «üslub» üzərində qurulmur. Bu, daha çox canlı və çevik pedaqoji təsirdir ki, əsasən, hər bir tələbənin individuallığından, onun yetkinliyindən və ifaçılıq ustalığının səviyyəsindən asılı olur.

İfası ilə öz fikrini illüstrasiya edərək, Quliyevin alət arxasında nümayiş etdirdikləri, onun bütün sözləri və jestləri – bütün bunlar özündə onun bədii simasının əlamətlərini daşıyır. Musiqinin daxili hisləri ilə möhkəmlənən bu musiqili, şifahi əsasların inandırıcılığı əhəmiyyətli təsir qüvvəsinə malikdir.

Lakin Quliyevin verdiyi izahların inandırıcılığı bir tək onun bədii təxəyyülünün parlaqlığı, təhlilin dərinliyi və musiqi fikrinin məharətlə ifadəsi ilə müəyyənləşmir. Belə bir proses zamanı tələbə qarşısında onun vəzifələrini açıb göstərmək üçün Quliyev öz izahını həm də musiqini onun pianoçuluq tərəfi ilə əlaqələndirməklə verir. Bu zaman tələbə əsərin bədii məzmunu haqqında dərin təsəvvür əldə etməklə yanaşı, eyni zamanda musiqi alətində bəstəkar tərəfindən yaradılan həmin obrazları ifadə etmək üçün hansı üsul və vasitələrdən istifadə olunduğunu da dərk edir.

Beləliklə, onun görüşlərini qısaca və dürüst ifadə edərək demək olar ki, professor R.Quliyev üçün düşünmək, hiss etmək, dərk etməklə yanaşı, hər bir şeyə pianizm etibarilə də yanaşmaq olduqca vacibdir.

Konservatoriyanın fortepiano fakültəsinin rəhbəri, pedaqoq (2000-ci ilin əvvəlindən etibarən BMA-nın birinci prorektoru və 2 sayılı ixtisas fortepiano kafedrasının müdiri), professor Oqtay Abbasquliyevin pianoçuluq fəaliyyəti də yüksək professionallığı ilə seçilir. M.R.Brennerin tələbəsi kimi o, ifaçılıq sənətinin klassik istiqamətinin tərəfdarıdır. «Qarşıya qoyulan vəzifələrin sistemli, müntəzəmliyi, onların kontrol edilərək, tədricən mürəkkəbləşdirilməsi O.Abbasquliyev üçün olduqca xasdır. Bununla da onun öz müəllimi M.R.Brennerin metodik prinsipləri ilə əlaqəsini izləmək mümkündür», – beynəlxalq müsabiqə laureatı, dosent G.Səfərova öz monoqrafiyasında müəllimi haqqında belə yazmışdır (130). Abbasquliyevin ən böyük pianoçuluq nailiyyətləri Listin yaradıcılığı ilə bağlıdır. Onun mühüm nailiyyətləri içərisində bəstəkarın si minor Sonatası və «Danteni oxuduqdan sonra» Sonatası, İspan rapsodiyası, Mefisto-vals və 1 sayılı Konsertin adını çəkmək olar. List musiqisi pianoçunun 21 dekabr 1971-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Böyük zalında verdiyi «monoqrafik» konsertinin proqramını təşkil etmişdir.

Abbasquliyev-pianoçunu əsas etibarilə, onun insanpərvər xüsusiyyətləri formalaşdırmışdır. Onun mənəvi keyfiyyətləri və fitri istedadının fərqləndirici xüsusiyyətləri musiqçinin xarakterinə səbəb olaraq, ilk növbədə, onun qeyri-adi intellektual imkanlarında, ciddi zövqündə, emosional və rasional başlanğıcların şüurlu əlaqəsində özünü büruzə verir. Interpretasiya məsələlərinin həllində bu cəhətlər məntiqi səs hərəkətində, ifadəliliyin əldə olunmasından ötrü lakonik vasitələrdə, qənaətli pianizmdə özünü göstərir. Onun ifa tərzində musiqi ifadəsinin bədii-intellektual təməl ilə uyğunluğu xüsusilə əhəmiyyətli olub, musiqçinin həm də pedaqoji fəaliyyətini səciyyələndirir.

Abbasquliyevin bədii cəhətdən yetkinliyi özünün tam və dərin ifadəsini onun pedaqoji işində tapmışdır. Qüvvənin nəyə sərf edilməsini müəyyən etmək bacarığı, təhsil alan tələbənin obyektiv yaradıcılıq tələbatını hərtərəfli düşünərək, onun potensialını və meyillərini əlaqələndirmək qabiliyyəti – professor O.Abbasquliyevin pedaqoji «strategiyası»nın dəyərli xüsusiyyətlərindəndir.

Onun pedaqogikasının daha bir mühüm xüsusiyyəti – «məuasirlik» nəbzi, fortepiano ədəbiyyatının yeniliklərinə meyillilik, tədris repertuarını ısrarla genişləndirmək və yeniləşdirmək istəyidir. Müxtəlif nəslə mənsub Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisinə xüsusi diqqət ayrılır – X.Mirzəzadənin «Ağlar və qaralar», M.Quliyevin fortepiano üçün «Albom»u, Ə.Əzizovun fuqa və sonatınası, İ.Hacıbəyovun pyesləri və s. buna misaldır.

Musiqi mədəniyyətinin bir hissəsi olan ifaçılıq sənəti özündə bizim həyatımızı səciyyələndirən müxtəlif istiqamətli təmayüllərin əlamətlərini daşıyır. Bu, ilk növbədə, ifa olunan musiqini ciddi şəkildə yoxlayıb düzəltmək, onun təkraredilməz psixoloji tonallığını tapmaq bacarığıdır. P.İ.Çaykovski adına Beynəlxalq müsabiqə laureatı, görkəmli pianoçu Mixail Pletnyovun nöqtəyənəzərini xatırladaq: «Konsert auditoriyalarından hökm sürən estetik normalar daha çox kristal şəkildə təmiz, nöqsansız çalğıya doğru aparır... Mən belə deyərdim ki, royal daha çox intellektuallaşmışdır... Konsert estradasında bədii intellektualizmin əlamətləri get-gedə daha çoxalır» (131).

Müasir pianoçuluq problemlərinə dair Fərhad Bədəlbəylinin fikrini misal gətirək: «Məlum olduğu kimi, musiqi tarixi ifaçılıq sənətinin öz qayda-qanunları ilə də inkişaf edir. XIX əsrdə bir üsulda ifa edirdilər, XX əsrdə isə tamamilə ayrı üslubda ifa edirlər və yaqın ki, XXI əsrdə yeni bir inkişaf özünü göstərəcək... yeni yanaşma meydana çıxacaq: maksimum professionalizmdə minimum emosiyalar. (...) Axı bizi Moskva konservatoriyasında tamamilə ayrı tərzdə öyrədirdilər, orada əsərin bütün dramaturgiyasını tək ağılla deyil, həm də ürəklə hiss etmək lazım gəlirdi».

Odur ki, yeni tarixi dövr artist-ifaçının funksiyalarını xeyli dərəcədə dəyişmişdir. Eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, romantik şəxsiyyət heç zaman müasir ifaçılıq mədəniyyətinin keçmişində qalmamış və qalmayacaq. O, sadəcə olaraq, üstün olan hakim mövqelərə tabe olaraq, daha parlaq şəkildə təcəssümünü davam etdirir və bu gün üçün tipik olan ifaçılıq fonundan nəzərə çarpacaq dərəcədə fərqlənir. Romantik təmayül hazırda ifaçılıq sənətində hər bir tərəfdə güclənir.

Söylədiklərimizin təsdiqi olaraq ölkədə və xaricdə intensiv konsert verən Z.Adıgözəlzadə və F.Bədəlbəylinin yaradıcılıq portretlərini ətraflı şəkildə təqdim edək. Onların fəaliyyətində bir sıra ümumi cəhətlər vardır. Onları mümkün qədər çox ifa etmək istəyi, özü də ən müxtəlif dinləyici üçün ifa etmək arzusu cəlb edir. Onlar solo konsertlər verir, simfonik orkestrlə çıxış edirlər, kamera-instrumental gecələrdə iştirak edirlər və nəhayət, ifaçılığını müəllimlik fəaliyyəti ilə müvəffəqiyyətlə uzlaşdırırlar. Ümumiyyətlə, belə bir uzlaşma yeni pianoçu nəslı üçün səciyyəvidir.

Əlbəttə ki, interpretasiya sənətinin özü artistdən hər zaman başqa-başqa şəkllə düşməyi tələb edir. Repertuara yeni müəllif əsərlərini daxil edən ifaçılar öz daxilində müvafiq emosional əhvali-ruhiyyə, musiqi ilə səsleşən pianoçuluq üsulları «axtarıb tapmalıdır». Yüksək peşəkarlıq, texnikaya sərbəst yiyələnmək onlara Qərbi-Avropa barokko musiqisi – Hendel, Bax musiqisindən tutmuş rus klassik musiqisinə, buradan isə müasir Azərbaycan bəstəkarlarının ən son əsərlərinə fortepiano ədəbiyyatının müxtəlif sahələrinə müraciət etməyə imkan verir. Bu əsərlər içərisində Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri vacib yer tutur.

Milli fortepiano incəsənətinin məşhur sənətkarlar dəstəsində Respublikanın Xalq artisti, professor Zöhrab Adıgözəlzadə layiqli yer tutur. Pianoçunun tam və üzvi surətdə inkişafında, onun həm məktəbdə, həm də konservatoriyada professor M.R.Brennerin müsbət yaradıcı təsiri altında formalaşması qeyd olunmalıdır. Belə ki, müəllimin sayəsində o, ustalığın sirlərinə yiyələndi.

mişdir. Bu gözəl müəllim öz yetirməsində sənətə məsuliyyətli münasibət oymağı, yüksək musiqi mədəniyyəti, aydın bədii təfəkkür yaratmağı bacarmışdır. Bütün bu keyfiyyətlər Brenner məktəbini fərqləndirən xüsusiyyətlərdir. Fikrin bir yerə cəmləşdirilərək ifası, təmkinli emosional spektr, ifa tərzinin ciddiliyinin daxili improvizəli başlanğıcla növbələşməsi – bütün bu aspektlər Adıgözəlzadənin pianoçuluq dəst-xəttinin hələ inkişafı prosesində aydın bir surətdə özünü göstərmişdir.

Pianoçunun tamam-kamal formalaşmasına, sözsüz ki, Leninqrad konservatoriyasının aspiranturasında professor P.A.Serebryakovun sinfindəki məşğələlərin böyük təsiri olmuşdur. Burada Leninqradlı müəllimin sözləri yerinə düşür: «Uzun illər boyu aspirant Zöhrab Adıgözəlzadəni hazırlaşdırən bir rəhbər kimi mən onu deməliyəm ki, onda istedad və qibtə oyadan çalışqanlıq bir araya gəlir. Görkəmli ifaçı olmaq üçün məhz elə bu xüsusiyyətlər vacibdir» (132).

Adıgözəlzadənin daha çox diqqəti cəlb edən xüsusiyyətləri mədənilik, ziyalılıq, səmimilikdir, bütün bunlar pianoçunun interpretatorluq konsepsiyasında özünü bu və ya digər dərəcədə göstərir. Ancaq hətta musiqidə belə, Adıgözəlzadə açıq impulsivliyini, temperamentini özünə xas olan «psixoloji sabitliyi» ilə qoruyub saxlayır. Nə həyəcan, nə də narahatçılığa səbəb olan heç bir qeyri-ixtiyari hərəkətlərə yol verilmir. Musiqi ifadəsinin ədəbli və nəzakətli surətdə ifadəsi ona xasdır.

Pianoçunu çox güman ki, hər şeydən çox, dərin düşünülmüş, səmimi lirika cəlb edir. Məhz həyəcanlandıran, səmimi lirika (qəsdən nəzərə carpdırılan drammatizm deyil!) onun interpretasiyasını yaratdığı bir sıra əsərlərdə – Şopenin si minor Sonatası, Birinci balladası və Raxmaninovun İkinci fortepiano konsertində insanı valeh edir. Bu mənada Adıgözəlzadənin Prokofyev sonatalarına (3 və 7 saylı) münasibəti də maraq doğurur. Burada o, mobil motorlu hərəkəti deyil, daxili poetikliyi, melodik ifadəliliyi vurğulamağa cəhd göstərir. Lakin fikirləşmək lazım deyil ki, pi-

anoçu nə isə məhdud birtərəfli şərhə meyillidir. Ədəbli və intellektual (heç bir əda və sünilik olmadan) çalğı tərzilə yanaşı, Adıgözəlzadə dinləyicilərin diqqətini bədii fikrin sadəliyi, ən əsası isə piano dəst-xəttinin nadir harmonikliyi ilə cəlb edir.

Artistin konsert təcrübəsində tətbiq etdiyi sırf pianoçuluq arsenalı da lirik obrazlılığın magistral xəttinə uyğun gəlir. Onun texniki məziyyətləri hazırda qəbul olunmuş yüksək standartlara cavab verir. Lakin virtuoz ötkəmlik pianoçunu heç zaman cəlb etməmişdir. Hər bir işdə o, gözəl zövq, ölçü həddi, yaxşı səs mədəniyyəti nümayiş etdirir. Fortepiano palitrasının geniş dinamik şkalasında onun diqqətini masştablı simfonik şərhədən çox, kamera, hətta vokal şərh cəlb edir ki, bu da musiqi ifadəsinin bütün çalarlarını, fərq incəliklərini qabarıq şəkildə üzə çıxarmağa imkan verir. Temp təmkinliyinə, frazaları ayırma üsulunun incəliyinə, rubatonun təbiiliyinə meyillilik də buna şərait yaradır.

Adıgözəlzadənin pianizm dəst-xəttinin daha bir xüsusiyyəti-dən də bəhs edək. Onun ifasında milli mənsubiyyət, xalq musiqi ənənələri ilə əlaqə aydın şəkildə hiss olunur. F.Əmirov onun çalğısını «İfa zamanı yaradıcılıq» adlandırmışdır. Həqiqətən də, pianoçunun ifa tərzində bəzən bir qədər improvizasiyalılıq, hərəkət sərbəstliyi meydana çıxır. Xalq çalğıçıları ilə onun ifası arasında təbiilik, bədii həllərin sərbəstliyi kimi oxşar cəhətlər hökm sürür.

Müasir Azərbaycan fortepiano musiqisində Z. Adıgözəlzadə xüsusi xidmətlərə malikdir. Həmyerlilərimizin əsərlərini o, tək respublikanın şəhərlərində ifa etmir, xaricdəki qastrol çıxışlarının proqramlarına da daxil edir. O, Azərbaycan bəstəkarlarını böyük müvəffəqiyyətlə keçmiş SSRİ, Polşa, Finlandiya, Almaniya, Suriya, Livan, Belçika, Daniya, İran, Türkiyə və bir sıra digər ölkələrdə təmsil etmişdir.

Adıgözəlzadə şan-şöhrət tapan sənətkarlardan tutmuş, gənc müəlliflərə qədər müxtəlif nəsllə mənsub olan bəstəkarlarımızın yaradıcılığına daim maraq göstərir. Qara Qarayevin prelüdlərinin, Cövdət Hacıyevin Balladasının onun tərəfindən yaddaqalan şərhli

əksəriyyətin xatirindədir. Bu əsərlərdə pianoçu həm itilənmiş ustalıq, həm də qüsursuz üslub duyumu nümayiş etdirir. Cövdət Hacıyevin «Musiqi lövhələri» və Sevda İbrahimovanın «24 əhvali-ruhiyyə» fortepiano silsilələrində o, ilk təfsirçi rolunda çıxış edir. Z.Adıgözəlzadənin interpretasiyasında hər iki silsilə 1985-ci ildə «Melodiya» Ümumittifaq qrammofon valında işıq üzü görmüşdür.

Pianoçu daha çox Fikrət Əmirovla yaradıcı təmasda olmuşdur. Uzun illər boyu Azərbaycan musiqisinin görkəmli nümayəndəsinin fortepiano əsərləri bu artistin ifaçılıq ehtiyatına daxil olmuşdur. Praktik olaraq Əmirovun bütün fortepiano irsi – Uşaq lövhələri, 12 miniatür, İki prelüd, İki ekspromt və Variasiyalar Z.Adıgözəlzadənin təmsalında öz gözəl interpretatorunu tapmışdır. Çox güman ki, Adıgözəlzadənin bir pianoçu kimi simasının milli koloriti məhz burada daha çox üzə çıxır. Demək lazımdır ki, bəstəkarın özü də bunu təsdiqləmiş və pianoçunun yaradıcı qabiliyyətini yüksək qiymətləndirmişdir. O yazırdı: «Zöhrab mənim gizində arzu etdiyim ifaçıdır, onun ifasında mən öz prelüd və miniatürlərimi dinləyərkən anladım ki, orada nəyi yazmamışam. Mən eşidib, heç təəccüblənmədim. Sonra çox düşündüm: niyə təəccüblənmədim? Bəlkə, ona görə ki, azacıq improvizasiyasız ifa olunduğu zaman Azərbaycan musiqisi solur, öz ətri və parlaqlığını itirir?» (133)

Əlbəttə ki, burada «orada nəyi yazmamışam»ı sözün həqiqi mənasında qəbul etməsək, bəstəkarın bu həssas müşahidəsi ilə razılaşmaq olar. Sadəcə olaraq, pianoçu not mətnini elə diqqətlə mənimsəməyi bacarmışdır ki, burada mümkün qədər gizli qalan cəhətlər, ilk növbədə, milli xüsusiyyətlərin bənzərsiz füsunkarlığını aşkar etmişdir. Adıgözəlzadə üçün bu, heç də öz-özünə əmələ gələn proses deyil. Demək olar ki, Əmirov musiqisinə o, tək intuitiv deyil, həm də analitik yanaşmışdır. Əbəs yerə deyil ki, «Əmirovun fortepiano miniatürləri» adlı kitabça onun qələminə məxsusdur. Bu, son dərəcə maraqlı tədqiqatdır, belə ki, burada pyeslərin təhlilinin ardınca ayrı-ayrı musiqi ifadə vasitələrini,

əsasən, bəstəkar tərəfindən səfərbər edilmiş pianoçu ifadəliliyi: registr və faktura, ritm və dinamika və digərləri «geniş planda» nəzərdən keçirilir. Müəllif emosional-məna çalarları və janr simasından tutmuş, not mətnində əsərin ideyasının təcəssümü vəsi-təsilə, ifaçılıq şərhində onun texniki cəhətdən «təmin edilib» konkret ifadəsinə qədər hər bir əsəri əvvəldən sonadək izləyir. Bəstəkar əsərinin öz ifaçılıq təhlili ilə belə əlaqəli bir şəkildə tədqiqi faydalı və orijinaldır.

Pianoçu Əmirov pyeslərini məhz bu cür şərh edərək, milli mənsubiyyətlə fortepianonun ifadə imkanlarının müasir təfsirinin üzvi surətdə birləşməsini vurğulayır. Pianoçunun Ümumittifaq «Melodiya» firmasında qrammofon valına yazısı bunu yaqın etməyə imkan verir.

Zöhrab Adıgözəlzadənin ifaçılıq fəaliyyətinin maraqlı mənzərəsində ansambl çıxışlarının da əhəmiyyəti az deyildir. Hələ 60-cı illərdə pianoçunun hazırda Azərbaycanın Xalq artisti, professor Sərvər Qəniyevlə yaradıcılıq dostluğu meydana çıxmışdır. Bu instrumental duetin əməkdaşlığının baş tutması əlamətdar olmuşdur – 1964-cü ildə Qara Qarayev özünün skripka və fortepiano sonatasının ilk ifasını gənc musiqiçilərə etibar edir. Pianoçu vokal ifaçıları – SSRİ Xalq artisti Lütfiyar İmanov və Respublikanın Xalq artisti Rauf Atakişiyevlə müştərək çıxışlarda da özünü həssas tərəf-müqabili kimi ifadə etməyi bacarmışdır.

Müasir pianoçuluq olimpidə Fərhad Bədəlbəyli xüsusi yer tutur. Artıq qeyd olunduğu kimi, onun Çexoslovakiya (1967) və Portuqaliyada (1968) keçirilən Beynəlxalq müsabiqələrdə əldə etdiyi qələbələr milli ifaçılıq sənətinin dünya səhnəsində gələcək uğurlarının bir növ başlanğıc nöqtəsinin əsasını qoymuşdur.

Lissabon müsabiqəsinin hələ qaynar izləri ilə SSRİ Xalq artisti, Moskva konservatoriyasının professoru, müsabiqə zamanı münisflər heyətinin üzvü olan Y.İ.Zak qeyd etmişdir: «Müsabiqənin qalibi – Fərhad Bədəlbəyli – dinləyiciləri özünün qüsursuz pianizmi, dəqiq, mütəşəkkil və qeyri-adi səs keyfiyyəti ilə heyran

qoydu. Gənclik tərəvəti, səmimiyyət və ehtiraslı temperament onun şərhini verdiyi əsərlərin – Şopenin si bemol minor Sonata, Bethovenin mi minor Sonata (op. 90), Ravelin Sonatinası və Debüssinin etüdləri, Sen-Sansın İkinci konsertinin interpretasiyasını fərqləndirirdi. Azərbaycan pianoçusunun istedadı hələ üzə çıxmağa başlayır və çox şey vəd edir...» (134). Ötüb keçən illər ən nikbin ümidləri doğrultdu. Şöhrət qazanan Bədəlbəyli inadla çalışmaqda davam edir, M.R.Brennerin rəhbərliyi altında özü və bir çox digər Azərbaycan pianoçularının keçdiyi əla məktəbin əsasında öz bədii görüş dairəsini genişləndirir. Brennerin sinfində o, həqiqətən də ən müxtəlif və mürəkkəb yaradıcılıq məsələlərinin müstəqil həllinə hazır olan «sınaqdan çıxmış döyüşçüyə» çevrildi.

Müsabiqə uğurları ona böyük konsert səhnələrinə yol açaraq, pianoçunun yorulmaq bilməyən yaradıcılıq axtarışlarını stimullaşdırdı. Bədəlbəylinin qastrol marşrutları dünyanın bir çox ölkələrindən keçib gedir və o, hər yerdə auditoriya tərəfindən böyük hərarətlə qarşılanır. Pianoçunun bir artist kimi dinləyiciləri özünə cəzb etməsi bu müvəffəqiyyətin (digər tərkib hissələrindən də başqa) əsas səbəblərindən biridir – hansısa sirli cərəyanlar onu həmişə dinləyicilərə, birgə çıxış etdiyi yoldaşlarına bağlayır. Xarici mətbuatın bizim musiqçinin çıxışına dair heç olmasa iki rəyinə nəzər yetirməyə dəyər. «Primeyro Janeyro» adlı portuqal qəzetinin tənqidçisi yazırdı: «Viana da Mota adına IV Beynəlxalq müsabiqənin laureatı – Fərhad Bədəlbəylinin konserti baş tutdu. Bələdiyyə teatrının tamaşa salonu tamaşaçı ilə dolu idi, hamı pianoçu ilə görüşü səbirsizliklə gözləyirdi. Musiqçi bizim ümidlərimizi yerinə yetirdi. Biz bir daha əmin olduq ki, Rusiyanın fortepiano məktəbi olduqca qüvvətlidir. Bədəlbəyli – əla interpretatordur. O öz daxilində zərif melodik ahəngdarlıq, iti texnika, qaynar temperamenti bir araya gətirir. Haydnın sonatası olduqca ustalıqla ifa olundu. Bütün xırdalıqlar zərgər dəqiqliyi ilə ifadə edildi. Şuman son dərəcə valehedici səsləndi. Poeziya və ehtiras,

lirika və faciə – onun ifasında bütün bunların hamısı var idi. Konsertin ikinci hissəsi isə bizə pianoçunun tamamilə başqa xüsusiyyətlərini nümayiş etdirdi. Şostakoviçin monumental prelüd və fuqası öz genişliyi ilə heyran qoyaraq, gurultulu alqışlara səbəb oldu. Raxmaninovun etüd-şəkli göstərdi ki, Bədəlbəyli – əsl virtuozdur...» (135) Belqrada «Borba» qəzetində çap olunmuş daha bir rəydən fragmentə nəzər yetirək: «Yuqoslaviya musiqisevərlərinə bundan əvvəl tanış olmayan Fərhad Bədəlbəylinin çıxışı əsl gözlənilməz hadisə oldu. Çox gözəl və parlaq fortepiano səslənməsi, pianoçuluq texnikasına mükəmməl yiyələnmə, müasir musiqinin xüsusi bir tərzdə dərk edilməsi və ritm hissiyyəti – bütün bunlar Gerşvinin fortepiano konsertinin interpretasiyasını fərqləndirən cəhətlər olmuşdur. Adama elə gəlirdi ki, orkestrin özü bu istedadlı pianoçudan bir çox incə çalarları əxz edir» (136).

Bu və digər fikirlərdə rəyçilər Azərbaycan pianoçusunun parlaq virtuozluğunu hər dəfə qeyd edirlər və bu, həqiqətən də, belədir. Gözqamaşdırıcı passajların zərif naxışları da, oktava fakturasının genişliyi də, iti dinamik qarşılaşdırmalar da, effektiv sıçrayışlar da – bütün bunlar olduqca böyük təsir bağışlayır, ən əsası isə onun interpretasiya konsepsiyalarının ümumi bədii kontekstinə harmonik bir şəkildə uyğun gəlir. Lakin onun çalğısındakı güclü tonus, fortepiano bravurası öz-özlüyündə ifaçının diqqətini heç də cəlb etmir. Texnika, konstruktiv üsullar obrazlı quruluşların yaradılması üçün yalnız köməkdir. Dinləyicilər ilə ümumi dil tapmaq üçün o, əsas vasitə deyil. Burada mənə elə gəlir ki, ilk növbədə, Bədəlbəylinin anadangəlmə, fitri artistizmindən söz açmaq lazımdır. Fərhad Bədəlbəylinin musiqi ifa tərzində öz-özlüyündə səhnə ifadəsi və səs ahəngdarlığının təbiiliyi, konstruktiv aydınlığı, məntiqi instrumental xüsusiyyəti ilə hamının rəğbətini qazanmışdır. Onun bütün çıxışlarında artistin dramaturji forma qurmaq, bədii təfəkkür konsepsiyası yaratmaq, artistik vüsət əmələ gətirmək, yaradıcı fantaziyasının bolluğunu nümayiş etdirmək bacarığı özünü büruzə verir.

Bədəlbəylinin ifasında Şumanın «Karnaval», «Noveletta», yaxud «Simfonik etüdlər», Raxmaninovun İkinci konsertini (xüsusilə ikinci hissə), Şopenin saysız-hesabsız əsərlərini, o cümlədən si bemol minor Sonatasını dinləyərkən belə qənaətə gəlmək olar ki, ona daha çox, romantik coşğunluq, həyəcanlı çarpışmalar və səmimi poetikliklə dolu olan musiqisi yaxındır. Buna əsaslanaraq, pianoçunu «fortepianonun şairi» adlandırırlar. Şubert və Mendelsonun musiqisində o, hədsiz dərəcədə liriklik aşkar edir, onun təfsirində List səmimi hislər, patetika ilə aşıb-daşır, Skryabin, yaxud Raxmaninovun miniatürləri isə təsirli, emosional ruh yüksəkliyi ilə boldur... Şopenə gəldikdə isə o, kəmiyyət etibarilə artistin proqramlarında ən aparıcı yerlərdən birini tutur. Hətta onun çox sevdiyi Prokofyevdə belə, ön plana məftunedici lirika çıxır, halbuki o, Prokofyevin bir çox səhifələrindəki motorlu tokkatalılığı da öz əlində olduqca inamlı tərzdə tutub saxlayır. Buna baxmayaraq, zəriflik, incəlik, aristokratik nərmə-naziklik pianoçunun xarakterinə münasib deyil. Bədəlbəyli özünün pianizm parlaqlığı və «təcrübəsi» ilə iri konturlara, dolğun, işıqlı rəng çalarlarına üstünlük verir.

Bütün romantik təmayüllərə baxmayaraq, Bədəlbəyli özünü Bax, Haydn, Bethoven irsinin dərin şərhçisi kimi tanıtmışdır. Onun ən yaxşı nailiyyətləri sırasına Haydnın fa major Sonatasının interpretasiyasını aid etmək olar. Burada o, həm birinci hissənin şəffaflığı, həm ikinci hissənin həlim poetikliyi, həm də sevinc ifadə edən final üçün dəqiq boyalar tapır və hər yerdə dramaturji tənəsüblük göstərərək, musiqini işıqlı və səmimiyyətlə zənginləşdirir. Motsartın re minor Konserti də onda inandırıcı surətdə səslənir. Zaman ötdükcə pianoçunun repertuarında Bethoven musiqisi əhəmiyyətli yer tutmağa başlayır. Özü də o, dahi bəstəkarın sonata yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərini diqqətlə mənimsəyir. Pianoçu erkən əsərlərdə – Birinci, Beşinci, Altıncı, Səkkizinci sonatalarda özünü inamla hiss edir, bədii yetkinlik nümayiş etdirir, Bethovenin son dövrə aid İyirmi yeddinci və

Otuz birinci sonatalarındakı dərin fəlsəfi məzmunu üzə çıxarır. Sarsılmaz pianoçu iradəsi, güclü drammatizm – artistin yaradıcı təbiətinə xas olan cizgilər olub, Bethoven sonatalarının şərhində parlaq ifadəsini tapır. Çox güman ki, indi Bethoven əsərlərinin mənə dərinliyini dərk edərək, məhz burada pianoçunun daxili aləminin transformasiyası xüsusi bir qüvvə ilə sezilir.

Beləliklə, Vyana klassiklərinin musiqisinə münasibətdə də, Bəladbəyli öz yaradıcı təbiətinin emosional xüsusiyyətlərini qoruyub saxlayır. Burada da onun daxili temperamenti, parlaq ifadəliliyə cəhd göstərməsi, musiqi axınının sərbəstliyinə meyilliliyi üzə çıxır. Onun çalğısı cəlbedici hərarət, səmimi hislərin genişliyi ilə maraq doğurur. Lakin əgər gənclik çağlarında onun üçün emosional həddəşmalar səciyyəvi idisə, indi qıvrıqlığı qoruyaraq o, belə demək mümkünsə, heç qabaqcadan düşünmədən, musiqi axınına dəqiq şəkildə nəzarət edir, onu zəruri tənəsüblər istiqamətində tutub saxlayır. Bununla belə, coşqun pafos – Bəladbəylinin dəst-xəttinin ayrılmaz xüsusiyyətidir.

Nəhayət, artistin diqqət yetirdiyi daimi sahələrdən biri də XX əsr musiqisi və onun dəyərli nümunələridir. Burada, şübhəsiz ki, Prokofyevin əsərlərini qeyd etmək lazımdır. İfaçıya onun qığılcım saçan musiqisi, fəal, sırf tokkatalı hərəkətlər çox yaxındır. Bəladbəyli etiraf edərək deyir: «Elə bəstəkar vardır ki, onu ifa etmək mənim üçün hər zaman böyük zövq bəxş edir. Bu, Sergey Prokofyevdir. Prokofyevdə alət duyumu özünün çox gözəl ifadəsini tapmışdır. Bu, böyük sənətkardır, onun pianizmi özündə dövrümüzün emosional nəbzini ehtiva edir. Prokofyev öz qüvvətli, möhkəm ritmi, «xəyalpərvər» musiqi obrazları, instrumental tokkatalılığı, nəhayət, öz təmkinli, bir qədər də lirik və yığcamlığı ilə mənə yaxındır». O, Prokofyev musiqisində olan bütün bu gözəlliyi və əzəməti konsert səhnəsində gerçəkləşdirməyə nail olur. «Ötəri anlar», «Xəyal», «Sarkazmlar», Üçüncü, Altıncı və Səkkizinci sonatalardakı melodik özünəməxsusluğu o, ritmik strukturların kəskinliyi ilə uzlaşdırmağı bacarır. Pianoçunun həm

bizim ölkədə, həm də xaricdə dəfələrlə ifa etdiyi Prokofyevin fortepiano və orkestr üçün Birinci konsertinin interpretasiyası zamanı amiranə imperativlik, irihəcmilik daha aydın bir surətdə özünü göstərir.

O, Şostakoviçin re minor Prelüd və fuqasını böyük vüsətlə ifa edir; onun ifasında səslənən Bartokun sonatası ekspressiv dinamizm ilə donub qalmış dolğunluğun qəribə bir ahənglə uzlaşmasını nümayiş etdirir; Gerşvin və Vaqif Mustafazadənin konsertlərini, caz üslubunu gözəl duyaraq, böyük şövqlə ifa edir.

Gördüyümüz kimi, Bədəlbəylinin repertuar diapazonu kifayət qədər inandırıcı təsir bağışlayır və onun çoxcəhətliliyində hansısa bir dayaq nöqtələrini müəyyənləşdirmək çətindir. Pianoçu özü bu barədə bir dəfə belə qeyd etmişdir: «Məndə repertuar problemi yoxdur. Bu o demək deyil ki, mən hər şey ifa edirəm – xeyr, lakin buna baxmayaraq, bəzi pianoçuların hər şeyi ifa etməsinə bəzən qibtə edirəm. Mənim nəzərimcə, bir musiqiçi kimi mənim estetik mahiyyətimi daha yaxşı ifadə edən əsərləri daha çox ifa edirəm. Lakin bu və ya digər proqram seçimi zamanı tək öz şəxsi maraqları deyil, dinləyici auditoriyasının tələblərini də nəzərə almaq lazımdır. Konsert dinləyiciləri hökmən cəlb etməlidir».

Bəli, Fərhad Bədəlbəyli üçün zalın cavab reaksiyası olduqca vacibdir. O, belə deyək, qapalı, «laboratoriya» pianoçulardan deyil. Bəlkə, elə bu səbəbdən o, müasirləri olduğu bəstəkarların yeni əsərlərini seçərkən bu qədər ciddidir. Milli fortepiano yaradıcılığında onu Qara Qarayev prelüdlərinin üçüncü və dördüncü dəftərindəki prelüdlərin fəlsəfi mahiyyəti, F.Əmirov və E.Nəzirovanın «Ərəb mövzularına Konsert»in milli koloriti, T.Quliyevin pianoçu üçün xüsusi olaraq işlədiyi Ləzginkanın coşğunluğu cəlb edir.

Öz artistik individuallığı ilə səsləşən əsər seçimi zamanı prinsiplərinə sadıq qalaraq, Bədəlbəyli irihəcmli əsərlərə meyilliliyini aşkar edir və burada bədii təfəkkürün genişliyini, artistik vüsət, yaradıcılıq fantaziyasının zənginliyini nümayiş etdirir. Bədəlbəylinin

interpretasiyalarında novatorluq prinsipləri haqqında ətraflı danışmaq istərdik.

Fərhad Bədəlbəyli Qara Qarayevin fortepiano yaradıcılığının parlaq təfsirçisi kimi ən yüksək ifaçılıq nailiyyətləri əldə etmişdir. F.Bədəlbəylinin interpretasiyasında bu silsilənin digər ifaçılarından tez-tez təsadüf olunan çətinliyə dözməzlik, yaxud şərhin «akademik» interpretasiyasının mübaligəli soyuqluğu yoxdur. Onun ifasında hissələrin dolğunluğu, eyni zamanda, məzmunlu başlanğıc mövcuddur ki, bu da pianoçuya emosiyaları «aşmağa» imkan vermir. Bu, bir-birinə zidd olan cəhətlərin çarpışması onların üzvi bədii sintezi ilə nəticələnərək, silsilənin bitkin dramaturji xəttinin təşkilinə səbəb olur.

Bədəlbəylinin Vəqif Mustafazadənin fortepiano konsertinin ifasına münasibəti də fərdidir. Pianoçu əsərə özünün solo improvizasiyasını daxil edərək, bununla klassik konsertin qədim ifaçılıq ənənələrini dirçəldir. Özü də hazırkı məcrada solo improvizasiya öz mahiyyəti etibarilə xalq-instrumental sənətinin kökləri ilə sıx bağlıdır.

F.Bədəlbəylinin interpretasiyasında Fikrət Əmirov və Elmira Nəzirovanın fortepiano və orkestr üçün «Ərəb mövzularına konserti»nin interpretasiyası böyük şöhrət tapmışdır. F.Bədəlbəylinin ifasında bu ekspressiv musiqi, romantik əhval-ruhiyyə və lirik obrazlılıq özünəməxsus inkişafını tapır. Bu amillər dinamik cəhətdən gərgin inkişafın təntənəli və əzəmətli apofeoz ilə qarşılaşdırılmasında, mərd, iradəli obrazların muğam improvizasiyası ilə növbələşməsində, pianoçuya xas emosional səmimiliklə ifadə olunan milli səslənmə koloritində, əsasən də fortepianoda instrumental ifaçılıq illüziyasının canlandırılmasında özünü göstərir.

İsmayıl Hacıbəyovun «Vatto ruhlu eskizlər»ində Bədəlbəyli XVII əsrin sonu – XVIII əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmış fransız rəssamının bədii obrazını üslub cəhətdən maksimal dərəcədə yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Pyeslərin səslənməsini hə-

min dövrün musiqisinə yaxınlaşdırmaqla, ifaçı bu məşhur rəssamın sənət əsərlərinə xas olan spesifik janrvariliyi, bəzən kədər, bəzən isə kinayəni ifadə edə bilir. F.Bədəlbəyli İ.Hacıbəyovun digər əsərinə – Üzeyir Hacıbəyovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün eyni adlı əsərinin fortepiano və orkestr üçün transkripsiyası olan «Cəngi»yə də həyat vəsiqəsi vermişdir.

Bədəlbəylinin solo çıxışları çox vaxt sonata silsilələrindən təşkil olunur. Məsələn, onun ən yaxşı proqramlarından biri özündə Haydn, Bethoven, Prokofyevin sonatalarını və Ravelin sonatı-nasını cəm etmişdir. Bu əsərlərin hər birində sənətkarın yetkin individuallığı, onun itilənmiş pianizmi, ən əsası isə, dünya fortepiano musiqisinin şah əsərlərinin musiqi məzmununun ifadəsi zamanı ruh yüksəkliyi hiss olunmuşdur. Lakin Haydn, Motsart, Bethoven, Brams, Qriq, Sen-Sans, Raxmaninov, Prokofyev, Gerşvinin fortepiano konsertlərinin ifasında onun iri həcmli əsərlərə olan meylliliyi daha aydın surətdə özünü göstərir. Bu konsertlərdən çoxunun ifası zamanı solistin yaradıcı tərəfdaşları arasında SSRİ xalq artisti Niyazi, V.Dudarova, V.Fedoseyev, respublikanın xalq artisti R. Abdullayev, məşhur xarici ölkə dirijorları Alfred Xeller (ABŞ), Hikmət Şimşək və Güner Aykal (Türkiyə), V.Sinayski və V.Mixnovski kimi dirijorlar olmuşlar.

Azərbaycan və SSRİ xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli gərgin yaradıcılıq həyatı ilə yaşayır. Hər bir konsert mövsümü ona yeni bədii nailiyyətlər, dinləyicilərə isə parlaq, yaddaqalan təəssüratlar bəxş edir. Pianoçu milli mədəniyyətin quruculuğuna bir pedaqoq kimi də əhəmiyyətli töhfələr verir. Artıq xeyli ildir ki, o, Bakı Musiqi Akademiyasında dərs deyir. Musiqiçi belə deyir: «Müəllimliyi mən sırf bədii bir proses kimi qiymətləndirirəm və pedaqoji və konsert həyatını bir-birindən ayırmıram. Görkəmli pianoçuların fəaliyyəti pedaqogika və ifaçılığın qarşılıqlı təsirinin səmərəliliyini tam mənada təsdiq edir». O, çoxsaylı istedadlı ifaçı yetişdirmişdir – onların arasında respublika, regional və beynəlxalq müsabiqələr laureatı vardır. Müəllimləri M.R.Brenner (Pe-

terburq xətti), Y.Zak və Y.Fliyerdən (Moskva xətti) əxz etdiyi ifaçılıq və pedaqoji təcrübə onun tədris üsulunun metodik prinsiplərinin əsasını təşkil edir. «Aydın, mütəşəkkil dramaturji plan, səs mədəniyyəti və üslubun akademik şəkildə ardıcılılaşması – Fərhad Bədəlbəyli pedaqogikasının «təməl daşı»dır». (A.Hüseynova) (137). Professor Fərhad Bədəlbəylinin pedaqoji fəaliyyətinin kulminasiya nöqtəsini təbii ki, iki gözəl pianoçunun – onun məktəbinin yetirmələri olan beynəlxalq müsabiqələr laureatları, respublikanın əməkdar artistləri Murad Adıgözəlzadə və Murad Hüseynovun ifaçılıq sənətidir. Onlar öz müəllimlərinin amalını ləyaqətlə davam etdirərək, konsert fəaliyyətlərini pedaqoji iş ilə uzlaşdırırlar.

F.Bədəlbəylinin ansambl ifaçılığını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu sahə onun ən çox sevdiyi ifaçılıq fəaliyyətidir. Hələ 1974-cü ildə o, qədim musiqi ansamblının yaradıcısı və rəhbəri olur, bu ansamblın repertuarına Bax, Hendel, Teleman, Perqolezi və başqa bəstəkarların əsərləri daxil idi. Sonrakı illərdə o, həmçinin kamera-instrumental musiqi ifaçılığına da tez-tez müraciət etmişdir. Lakin sözsüz ki, Bədəlbəylinin ansambl karyerasının ən yüksək zirvəsi onun opera ulduzları ilə çıxışları olmuşdur. 1982-ci ildə o, SSRİ xalq artisti Bella Rudenko ilə parlaq duetdə çıxış edir. XVIII–XX əsrlərin opera və romans musiqisinin şedevrlərindən təşkil olunmuş üç konsert proqramının ifası Amerika, Avropa və Asiyanın müxtəlif şəhərlərində baş tutmuş, sonralar Bakıda və Moskvada təkrarlanmışdır. Daha sonra – 80-ci illərdə Bakı, Moskva, Leninqrad, Kiyevdə görkəmli Azərbaycan musiqiçisi Rauf Atakişiyev ilə yaradıcılıq əməkdaşlığı baş tutur, onların ifasında rus bəstəkarlarının vokal lirikası səslənir. Son illər F.Bədəlbəyli Azərbaycan operasının ulduzları Fidan və Xuraman Qasımovalarla çıxış edir. Tənqidçilər onun təkcə müşayiətçi kimi deyil, məhz həmmüəllif kimi son dərəcə gözəl, çox nəfis ustalığını qeyd edirlər. F.Bədəlbəylinin Arif Manafli (violin), Eldar İsgəndərov və Rasim Abdullayevlə (violonçel) duetləri həmçinin diqqətəlayiqdir.

Fərhad Bədəlbəyli «musiqi xadimləri» kateqoriyasına mənsubdur. Sürətlə inkişaf edən hazırki dövrdə, köhnənin keçmişə qovuşduğu bir zamanda, yeninin isə hələ təşəkkül tapmadığı bir anda o, baş verən proseslərdə iştirakını iti şəkildə duyur. Və yaqın ki, daha vacibi odur ki, F.Bədəlbəyli doğma mədəniyyətin taleyinə məsuliyyətini tam olaraq dərk edir. Azərbaycan musiqisinin gələcəyinə həsr olunmuş məqalə, müsahibə, kütləvi çıxışlarında o, Azərbaycan musiqisinin XX əsrdə əldə etdiyi nailiyyətləri itirmək təhlükəsindən xəbərdar edir. F.Bədəlbəyli söyləyir: «Üzeyir Hacıbəyovun böyüklüyü milli musiqini yalnız yeni pilləyə yüksəltməsi ilə sona çatmır, o, milli musiqini ümumbəşəri formalarla birləşdirmişdir. Məhz bundan sonra Azərbaycan musiqisi dünya səhnəsinə çıxmışdır».

Fərhad Bədəlbəylinin həmçinin müasir pianoçuluq məsələlərinə dair fikri də yerinə düşür: «Məlum olduğu kimi, musiqi tarixi həm də ifaçılıq sənətinin qanunları üzrə inkişaf edir. XIX əsrdə bir qayda-qanun üzrə, XX əsrdə isə tamamilə ayrılaraq əsasən ifa edirlər. Yəqin ki, XXI əsrdə inkişaf daha yeni şəkildə davam edəcək... yeni üsul meydana çıxacaq: maksimum professionalizm şəraitində minimum emosiyalar... Moskva konservatoriyasında bizi tamamilə ayrı cür öyrədirdilər. O zamanlar «əsərin bütün dramaturgiyasını təkcə ağılla deyil, həm də ürəklə yaşamaq tələb olunurdu».

Fərhad Bədəlbəyli Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf yollarına dair görüşlərini respublikanın musiqi xadimləri ittifaqına və 1991-ci ildən Bakı Musiqi Akademiyasında rəhbərlik etdiyi andan bəri həyata keçirməyə başlamışdır. Respublika üçün ağır illərdə, əhəmiyyətli siyasi dəyişikliklər dövründə ali musiqi məktəbinə rəhbərlik edən Bədəlbəyli, tez bir zamanda və uğurla qəbul planını təhsis edir və bununla da ixtisasların daha müntəzəm bölgüsünü tənzimləyir. Yeni kafedralar yaradır. Musiqi Akademiyasının elm sahəsi də möhkəmlənir. Respublikada professional musiqi təhsilinin banisi Üzeyir Hacıbəyovun ənənələrinə sadıq qalaraq, F.Bədəlbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin əsasla-

rının öyrənilməsi üzrə iki elmi laboratoriya açır. Onun rəhbərliyi altında praktik musiqi pedaqogikası və təhsil metodikası sahələrində elmi fikir inkişafını tapır. Bakı Musiqi Akademiyası nəzdindəki məktəb-studiyada yaradılan bir sıra tədqiqi və təcrübə-eksperimental iş nəticəsində musiqi məktəbləri və texnikumlarının təlim-tərbiyə prosesində tətbiq olunan faydalı metodik vəsaitlər və tövsiyələr meydana çıxır. Bunların içərisində Fərhad Bədəlbəylinin mənimlə birgə həmmüəllif olduğu «Üzeyir Hacıbəylinin elmi sistemi əsasında milli lad təfəkkürünün inkişaf proqramı»nın tərtibi xüsusilə fərqlənir.

Yeni musiqi layihələrində F.Bədəlbəylinin fəal iştirakını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bunların içərisində dünya musiqi təcrübəsində analoqu olmayan elmi-ifaçılıq konfransları və müsabiqələrini misal göstərmək olar. Artıq 35 ildən çoxdur ki, F.Bədəlbəyli mənimlə birgə bu musiqi layihələrini əvvəlcə respublika, sonra isə beynəlxalq səviyyədə həyata keçirir.

Müsahibələrinin birində Fərhad Bədəlbəyli aşağıdakıları söyləmişdir: «Hesab edirəm ki, hər bir kəs vicdanla çalışsa, biz öz mənəvi həyatımızın yeniləşməsi və yaxşılaşdırılmasında çox şeylərə nail olacağıq». Fərhad Bədəlbəyli öz işini maksimal dərəcədə yerinə yetirir və inanır ki, Azərbaycan incəsənətinin gələcəyi onun uzun əsrlər boyu davam edən şərəfli ənənələrinə layiq olacaqdır.

Onun professional və musiqili-ictimai fəaliyyəti son illər ərzində yeni, beynəlxalq dərəcəyə yüksəlmişdir. Hər ilin yay ayında Qəbələ şəhərində keçirilən Beynəlxalq klassik musiqi festivalında bədii rəhbər və solist kimi böyük yaradıcılıq fəaliyyəti bunun parlaq misalıdır. Festival Heydər Əliyev fondunun təşəbbüsü və Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin dəstəyi ilə təşkil olunur.

Fərhad Bədəlbəyli Azərbaycanın bədii həyatında xüsusi yer tutur. O, bu gün Azərbaycan mədəniyyətinin görkəmli nümayəndəsidir və onun fəaliyyətində yaradıcılıq və təşkilatçılıq işi, maarifçilik və pedaqogika bir-biri ilə sıx vəhdət təşkil edir. Onun

yaradıcılıq coşğusu, inadkarlığı, məqsədyönlülüüyü gənc nəslə mənsub musiqilər üçün bariz nümunədir.

Azərbaycanın xalq artisti, professor Tamilla Mahmudova da geniş konsert fəaliyyəti nümayiş etdirir. O, K.K.Səfəraliyeva və Y.İ.Zakın tələbəsi olmuşdur. SSRİ Dövlət Konsertinin solisti kimi o öz çıxışlarında daim Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərini təbliğ edir. Onun konsert proqramlarına Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərinin işləməsi, Q.Qarayevin, demək olar ki, bütün fortepiano yaradıcılığı, F.Əmirov, R.Hacıyev, M.Mirzəyev, A.Sultanovanın pyesləri, eləcə də özünün xalq mahnı işləmələri daxildir.

Onun ifaçılıq yaradıcılığında «İ.S.Baxın fortepiano və orkestr üçün Konsertləri», «F.Şopen», «Macarıstan musiqisi», «Fortepiano üçün valslar», «K.Debüssi» və bu kimi digər tematik proqramlar vacib yer tutur. Bu proqramlar, bir qayda olaraq, ifaçının özü tərəfindən təqdim olunmuş maraqlı və məzmunlu şərhrlərlə başlanır.

Özünün ifaçılıq fəaliyyətində T.Mahmudova miniatürlərə meyl göstərir. Bu mənada ifaçının əvvəldən sona qədər vals janrına – Brams dövrünün demokratik musiqisi ilə bağlı olan valslardan başlayaraq, Şopen musiqisindən romantiklərə doğru, Listdən fransız impressionistləri Ravel və Debüssinin valslarına, sonra isə Sibelius, Raxmaninov, Prokofyev, Q.Qarayev valslarına həsr etdiyi 1973-cü ildəki çıxışı səciyyəvi olmuşdur.

T.Mahmudovanın Şopen əsərlərindən ibarət monoqrafik konsertləri də böyük maraq kəsb edir. Klavirabənddə bir müəllifin əsərini, özü də Şopen kimi bəstəkarı ifa etmək çox çətin bir məsələdir. Bu məsələni həll etmək də hər bir konsert ifaçısının bacardığı iş deyil. Belə ki, dahi Polşa bəstəkarının musiqisinin interpretasiyası yetkin təfəkkür və hislərin incə və zərif ifadəsini tələb edir. Z.Adıgözəlzadənin təsdiq etdiyi kimi: «Tamilla Mahmudova Şopen lirikasının zərifliyini və onun ritm və harmoniyalarının incəliyini, bir-birinə sarmaşan melodik xətləri, Şopen rubatosunu müstəsna dərəcə həssaslıqla ifadə edir». T.Mahmudovanın tərtib

etdiyi Şopen proqramı bəstəkarın fa minor Fantaziyasını, Laylay nəğməsini, 14 vals, mazurka və etüdləri cəm etmişdir.

Pianoçu fortepiano və orkestr üçün konsertlərin ifaçısı kimi də uğurla çıxış edir. Məsələn, 1974-cü ildə Arxangelskdəki konsert mövsümündə o, musiqi texnikumunun simfonik orkestrinin ifasında Listin ikinci konsertini ifa etmişdir. Elə həmin il T.Mahmudova Listin Macar fantaziyasını bəstəkarın vətəninə qastrol səfərində olarkən Macarıstan Dövlət Simfonik orkestri ilə birgə ifa etmişdir.

T.Mahmudovanın ifaçılıq məharəti yerli və xarici tənqidçilərin yüksək rəyi ilə qiymətləndirilmişdir. Onun sənətindəki «musiqi qabiliyyəti və virtuoizliyin parlaq həmahəngliyi» (Polşanın «Pomorska» qəzeti) qeyd olunur və o «özündə valehedici texnika və nadir ifadəlilik cəm edən yüksək dərəcəli ifaçı» (Belçikanın «Provans» qəzeti) kimi səciyyələndirilir (138).

Şopen yaradıcılığının digər mahir ifaçısı isə Respublikanın Əməkdar artisti, Beynəlxalq müsabiqə laureatı Validə Rəsulovadır. O, M.R.Brennerin tələbəsi olmuşdur. Şopendən başqa onun ifaçılıq təbiətinə, həmçinin Haydn və Motsart da olduqca yaxındır, onların əsərlərində pianoçu yüksək bacarıq və interpretasiya təravəti, üslub duyumu və frazalara ayırma qabiliyyəti nümayiş etdirir. İncəlik və sadəlik, zəriflik və qəşənglik V.Rəsulova üslubunun fərqləndirici xüsusiyyətləridir. Onun çalğısı zərif və həlim nüanslar, ritm duyğusu, rəvan keçidlərin təbiiliyi, bütün xırdalıqların dəqiq cilalanması və bədii zövqün təbiiliyi ilə diqqəti cəlb edir.

M.R.Brennerin digər tələbəsinin – Respublikanın Əməkdar artisti, professor Arzu Ələsgərovun bədii siması, ilk növbədə, gözəl sənətkarlığı, ifaçılıq niyyətlərinin aydınlığı ilə səciyyələnir. Onun yaxşı mənada ənənəvi olan ifası üçün musiqi mətninin ətraflı düşünülmüş şəkildə öyrənilməsi və onun ən yaxşı müasir sənətkarlar tərəfindən şərh edilməsi xasdır. Artistin emosionallığı təmkinlidir və hər zaman intellektlə idarə olunur.

A.Ələsgərov – qeyri-adi texnikaya malik pianoçudur. O, inamla proqramdakı ciddi çətinlikləri dəf edir. Ələsgərovun

cəlbədici keyfiyyətləri – fikrin dəqiqliyi, musiqi formasının doğru şəkildə başa düşülməsi, ifadə aydınlığına cəhd göstərməkdən ibarətdir. Ələsgərovdan qəfil interpretator «yeniliklərini» və «ötkəm sürprizləri» gözləmək, demək olar ki, çətindir. Bu musiqiçi ifaçılıqda üstünlüyü açıq-aşkar obyektiv başlanğıca verir. Onun pianizmi, ilk növbədə, alətin parlaq, dolğun səslənməsi ilə cəlb edir. Onun çalğısında temperament, iradə, qətiyyət hiss olunur. Onun seçdiyi repertuar: Şopenin fa minor Fantaziyası, Frankın Prelüd, xoral və fuqası, Çaykovskinin Birinci konserti və digər əsərlərdir ki, bütün yuxarıda qeyd olunan xüsusiyyətlər haqqında geniş fikir söyləməyə imkan verir.

Respublikanın Əməkdar artisti, professor Adilə Əliyeva (F.Ə.Quliyevanın tələbəsi) – romantik üslubda parlaq ifadəsini tapmış, nəcib musiqi zövqünə malik bir pianoçudur. Onun ifası coşqunluğu və ürəkdən gələn səmimiliyi ilə seçilir. Əliyeva parlaq pianoçuluq aparatına, zərif və qıvraq pianizmə malikdir.

Milli musiqinin ehtiraslı təbliğatçısı olan A.Əliyeva öz solo proqramlarını çox zaman əvvəldən sona qədər Azərbaycan fortepiano əsərləri üzərində qurur və bununla da onların ifaçılıq taleyini həll edir (Azər Dadaşovun Sonatinası, Fərəc Qarayevin Polifonik pyesləri, Vaqif Mustafazadə və Arif Məlikovun pyesləri buna misaldır).

A.Əliyevanın çıxışları içərisində Baxın Üçlü konsertini qeyd etmək olar. Əsər ilk dəfə Nazim Rzayevin rəhbərlik etdiyi kamera orkestrinin və solistlər – Azad Əliyev (skripka), Müzəffər Ağamalızadə (fleyta) və Adilə Əliyevanın (klavesin) ifasında səslənməmişdir. Əliyeva 1979-cu ildə Azərbaycan bəstəkarlarının V qurultayı günlərində İbrahim Məmmədovun fortepiano və orkestr üçün Poema-tokkatasının solo partiyasını ifa edərək, daha bir Bakı premyerasının iştirakçısı olmuşdur.

Azərbaycanın Əməkdar artisti, Viotti adına Beynəlxalq müsəbiqə laureatı, professor Vasif Həsənov (M.R.Brenner və R.İ. Atakişiyevin tələbəsi) – böyük konsert temperamentinə malik istedadlı

pianoçudur. O, təbii, sərbəst ifaya malikdir, hər hansı bir texniki çətinlikləri asanlıqla dəf edir. Onun repertuarında özünə yer alan və ideya və ifadə olunma baxımından möhtəşəm olan Bethovenin 28 sayılı Sonatası, Listin si minor Sonatası və Prokofyevin 7 sayılı Sonatası hər bir pianoçunun bədii kamilliyi üçün «sınaq daşı»dır. Onun pianizmi zahiri affektlərin olmaması ilə fərqlənir. Onun çalğısına mütəşəkkil bədii hesablanma xasdır – hər bir şey yoxlanılıb müəyyən edilmişdir, heç bir romantik mübaliğələr yoxdur. Pianoçu ifadə vasitələrinin seçimində, emosiyaların bir yerə cəmləşdirilməsində özünü məhdudlaşdırmağa cəhd göstərir.

Respublikanın Əməkdar artisti, Neapolda keçirilən Beynəlxalq müsabiqə laureatı, professor Samirə Aşumovanın geniş konsert fəaliyyəti hələ 80-ci illərdə onun Moskva konservatoriyasında (M.L.Mejlumovun sinfi) və MDK-nin aspiranturasında (professor A.İ.Vedernikovun sinfi) təhsil aldığı illərdə başlamışdır. Həndelin Çakona, Bramsın öz mövzusu əsasında variasiyaları, Şumanın variasiyaları, Metnerin «Faciəvi sonata»sı, Prokofyevin 8 sayılı sonatası və bu kimi dünya klassikasının əhəmiyyətli əsərlərinin interpretasiyası pianoçunun ən yaxşı nailiyyətlərindəndir. O, müxtəlif virtuoz pyesləri həvəslə ifa edir. Bunların içərisində List, Raxmaninov və Skryabinin etüdlərini qeyd etmək olar. Musiqişünas İ.Yakunina onun Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında alman dirijoru Volfqanq Xokkenin idarə etdiyi simfonik orkestrlə birgə ifa etdiyi Motsartın do minor Fortepiano konserti ilə bağlı dərc edilmiş rəyində yazır: «Onun coşqun ifası möhkəm professionalizmlə növbələşərək, zərif, həlim nüanslar dramatik temperament və cəsarətlə uyğunlaşaraq, V.Motsartın 28 konserti içərisində ən dramatik dərinliyi dolğun bir şəkildə ifadə etmişdir» (139).

90-cı illərdə S.Aşumovanın konsert həyatı daha geniş vüsət alır. Bu, çoxsaylı solo və simfonik orkestrlə birgə konsertlərdir – Ankarada keçirilən türkdilli xalqların Birinci dünya festivalı (1991), Azərbaycanın Türkiyədə Mədəniyyət Günlərində, Finlandiya, AFR, ABŞ (Çikaqo, Nyu-York, Vaşinqton), Kanada və AFR-də (1995–1997) çıxışları buna misaldır.

Öz konsert fəaliyyətində bizim pianoçularımız Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığının təbliğinə böyük əhəmiyyət verir və onlarla sıx təmasda olurlar. T.Mahmudova, E.Səfərova, R.Quliyev, V.Həsənov, N.Sultanov, A.Əliyeva, F.Əlizadə, T.Şəmsiyevin solo çıxışlarında milli musiqi üstünlük təşkil edir. F.Əmirovun fortepiano miniatürləri, C.Hacıyevin «Musiqi lövhələri», S.İbrahimovanın «24 əhvali-ruhiyyəsi» Z.Adıgözəlzadənin dərin interpretasiyasında 1979 və 1984-cü illərdə «Melodiya» Ümumittifaq firması tərəfindən qrammofon valına yazılmışdır.

Bir çox pianoçular SSRİ respublikalarında keçirilən müxtəlif musiqi forumlarında iştirak etmişlər. Onlar ən geniş dinləyici auditoriyasını Azərbaycan fortepiano ifaçılığı və bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə tanış etmişlər.

80-90-cı illərin akademik estradası üçün proqramların tematik tərtibi kifayət qədər qeyri-adi idi. Bu və ya digər müəllif yaradıcılığına, yaxud hər hansı bir janr və ya üslub istiqamətinə həsr olunmuş tematik konsertlərdə musiqi incəsənətində dövrlərarası əlaqə, bəstəkar üslubunun müxtəlif cəhətləri və onlar arasındakı əlaqələr, onun mənşəyi, daha çox səciyyəvi və vacib xüsusiyyətlər dinləyici kütləsinə təqdim olunurdu.

Əlamətdar günlər, yubileylər, piano gecələri bu illərin yaddaqalan hadisələrindən olmuşdur. Onlardan bir çoxu Azərbaycan fortepiano məktəbinin yaradıcı qüvvələrinin əsl baxışına çevrilmişdir. Bethovenin 210 illiyinə və Şopenin 170 illiyinə həsr olunmuş konsertlər keçirilmişdir (bu gecələrdə səslənən əsərlər və onların ifaçıları haqqında giriş sözü ilə konsertlərin təşkilatçısı T.Seyidov çıxış etmişdir). Şopenin əsərləri 4 mart 1980-ci ildə gənc müəllimlərin çıxış etdiyi proqramda ifa olundu. Konsertdə A.Əsgərov, R.Axundov, S.Behbudova (2, 3 və 4 sayılı balladalar), F.Hacıyeva (2 sayılı Skertso), N.Sultanov (6 sayılı Polonez lya bemol major) iştirak etdilər. 17 dekabr 1980-ci ildə Bethovenin əsərlərini F.Bədəlbəyli («Patetik» sonata), R.Quliyev (31 sayılı Sonata op.110 lya bemol major), V.Həsənov («Appassionata»),

V.Muradova skripkaçı, professor Azad Əliyevlə birgə («Kreytser» sonatası) və A.Əsgərov skripkaçı S.Babayevlə birgə (2 sayılı Skripka sonatası op.12) ifa etmişdir.

11 noyabr 1977-ci ildə Qara Qarayev və Cövdət Hacıyevin anadan olmasının 60 illiyi münasibəti ilə keçirilən musiqi bayramında bu bəstəkarların fortepiano əsərləri səslənmişdir. Konsertin birinci hissəsində E.Səfərovanın (Ballada, Sonata), T.Seyidovun (Skertso) interpretasiyasında C.Hacıyevin əsərləri ifa olundu. Z.Adıgözləzadə isə bəstəkarın yeni əsərini – «Musiqi lövhələri»ni ilk dəfə ifa etdi.

Konsertin ikinci hissəsi isə Q.Qarayevin fortepiano yaradıcılığına həsr olunmuşdu. E.Səfərova və F.Bədəlbəyli «Çar kəndinin heykəli»ni və prelüdlərin dördüncü dəftərini ruh yüksəkliyi ilə ifa etdilər. Uşaq pyeslərini Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin şagirdi Lalə Mustafazadə (E.Nəzirovanın sinfi) səsləndirdi.

Konsertin hər hissəsini onun təşkilatçısı T.Seyidov açaraq, C.Hacıyev və Q.Qarayevin fortepiano yaradıcılığının ən səciyyəvi cəhətlərini işıqlandırdı və qeyd etdi ki, görkəmli pianoçularla bir konsertdə istedadlı gənc iştirakçının çıxışı respublikanın ifaçılıq qüvvələrinin yaradıcılıq estafetinin özünəməxsus tərzdə nümayişidir.

7 fevral 1983-cü ildə Q.Qarayevin xatirəsinə (anadan olmasının 65 illiyi münasibəti ilə) həsr olunmuş gecədə bəstəkarın son əsərinin premyerası baş tutdu: Namiq Sultanov böyük məharətlə və qüsursuz zövqlə mürəkkəb əsər olan 12 fuqanı ilk dəfə ifa etdi. Bu əsər haqqında ilk məlumatla elə həmin günlər Bakıda keçirilən Ümumittifaq elmi konfransda T.Seyidov çıxış etdi.

Görkəmli musiqiçilər G.G.Şaroyev (1970 və 1979), M.R.Brenner (1974–1977), K.K.Səfəraliyeva (1987 və 1997), R.İ.Atakişiyev (1995), E.Y.Səfərova (1997) kimi Azərbaycan pianoçuluq məktəbinin görkəmli nümayəndələrinin şərəfinə keçirilən konsertlər əsl baxış xarakteri daşıyaraq, məktəbin nailiyyətlərini nümayiş etdirirdi.

3 aprel 1980 və 17 fevral 1981-ci ildə keçirilən «Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano sonatası» adlı iki silsilə-konsert də müəyyən mənada Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin keçdiyi yolu nümayiş etdirirdi. Sonata janrının nümunəsində iki mövsüm ərzində Azərbaycan bəstəkarlıq sənətinin inkişaf mənzərəsi təqdim olundu, eləcə də bizim ifaçılıq məharətimiz nümayiş etdirildi. Sonatalar professorlardan tutmuş tələbələrə qədər müxtəlif nəslə mənsub musiqiçilərin interpretasiyasında səsləndi: E.Səfərova, R.Quliyev, V.Muradova, V.Həsənov, F.Əlizadə, A.Əliyeva, N.Sultanov, S.Behbudova, H.Məhərrəmov, T.Səfəraliyev, A.Mailova, A.Salayev, G.Ənnağıyeva, S.Qafarova və digərləri çıxış etdilər. Əsərlər və onların ifaçıları barəsində giriş sözü silsilə-konsertlərin təşkilatçısı T.Seyidov təqdim etdi.

Pianoçularla simfonik orkestrin səmərəli fəaliyyəti milli ifaçılığın inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır. 1973 və 1974-cü illərdə konservatoriyanın Böyük zalında təşkil olunmuş dirijor R.Məlik-Aslanovun rəhbərliyi ilə Azərbaycan Dövlət Teleradiosunun Simfonik orkestrinin silsilə konsertlərinin təşkili Bakının mədəni həyatında ictimai mənə kəsb etmişdir. Bu simfonik orkestr ilə F.Bədəlbəyli (Gerşvinin konserti), Z.Adıgözəlzadə (Listin 2 saylı konserti), R.Quliyev (Raxmaninovun 4 saylı konserti), Gülnar Sadıxova (Prokofyevin 5 saylı konserti), A.Ələsgərov (Çaykovskinin 1 saylı konserti), C.Qarayev (Ravelin sol əl üçün konserti) çıxış etmişlər.

R.Quliyev, V.Həsənov, S.Aşumova, S.Behbudova, F.Hacıyeva, H.Məhərrəmov, R.Qasımov, T.Şəmsiyev və digərlərinin məzmunlu klavirabendləri də maraq kəsb etmişdir. C.Qarayev öz çıxışlarını XX əsr fortepiano musiqisinə həsr edir. Onun repertuarında Ravelin fortepiano və orkestr üçün hər iki konserti, F.Qarayevin Forteplano konserti (ilk ifa), Debüssinin «Şənlik adası», Messianın pyesləri və öz əsərləri yer almışdır.

Bundan əvvəlki illərdə olduğu kimi, kamera ansambları daim fəaliyyət göstərir. Bunların içərisində fortepiano duetlərinin sayı

daha çoxdur. 1975-ci ildən etibarən bir neçə il ərzində Respublikanın Əməkdar müəllimi, professor A.Vəkilova özünü duet ifaçılığına həsr edir. Onun repertuarı Qərbi Avropa və rus klassikasından tutmuş müasir musiqiyə qədər üslub etibarilə müxtəlif və sanballı əsərləri cəm edir. Z.Şəfiyeva və N.Dadaşlının yüksək professionalizmi ilə seçilən fortepiano dueti də maraqlı proqramlarla çıxış etmişdir. 24 dekabr 1977-ci ildə bu duet öz çıxışını müasir Qərb musiqisinə həsr etdi (Pulenk, Stravinski, Xindemitin sonataları, Lyutoslavskinin Paqanini mövzusuna Variasiyaları). Bir il sonra, 19 dekabr 1978-ci ildə Şəfiyeva və Dadaşlı Bax əsərlərindən ibarət tematik konsert verir. S.Əliyeva (Korş) və Y.Sabəyev öz çıxışlarından birini Raxmaninov yaradıcılığına həsr edir. Həmçinin qeyd edək ki, uzun sürməsə də, pianoçuların digər yaradıcılıq əməkdaşlığı da özünə diqqəti cəlb etmişdir: M. və A. Abdullayevlər, T.Bədirxanov – N.Dadaşlı, S.Əliyeva – Z.Şəfiyeva, T.Ağalarova – S.Şirinova, L.Topçubaşova – V.Yaqubova, T.Qasımova – Z.Əliyeva, İ.Nəcəfəliyeva – N.Tsinamdzqvarişvili, V.Muradova – L.Məmmədəliyeva, Y.Axundova – Ü.Hacıbəyova və d.

Professor Elmira Əliyeva çox gözəl ansambl ifaçısı, həssas və diqqətli konsertmeysterdir. O, dörd Zaqafqaziya müsabiqəsi və violonçel ifaçılarının Ümumittifaq müsabiqəsinin laureatı olmuşdur. Azərbaycan musiqisini təbliğ edərək o, milli bəstəkarların kamera əsərlərinin bir çoxunun ilk ifaçısı olmuşdur. E.Əliyeva Azərbaycan incəsənətinin Moskvada keçirilən dekadalarında, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının qurultay və plenumlarında daim iştirak edir. O, əsasən, violonçel ifaçıları – Azərbaycanın Xalq artisti, professor S.Əliyev və onun tələbəsi, hazırda Respublikanın Xalq artisti, professor E.İsgəndərovla çıxış etmişdir.

F.Bədəlbəylinin ansambl çıxışları barədə xüsusi söz açmaq lazımdır. Bu sahə onun ifaçılıq fəaliyyətinin ən sevimli sahəsidir. Hələ 1974-cü ildə o, qədim musiqi ansamblının yaradıcısı və rəhbəri olmuşdur. Bu ansamblın repertuarına Bax, Hendel, Telemann, Perqolezi və başqa bəstəkarların kamera-instrumental əsərləri daxil

idi. O, sonrakı illər də kamera-instrumental konsertlərlə çıxış etmişdir. Lakin, sözsüz ki, opera səhnəsinin ulduzları ilə çıxışlar Bədəlbəylinin ansambl karyerasının «zirvəsi» olmuşdur. Onun 1982-ci ildə SSRİ Xalq artisti B.Rudenko ilə parlaq dueti buna misaldır. XVIII–XX əsrlərin opera və romans musiqisinin şah əsərlərini özündə cəm edən üç konsert proqramı Amerika, Avropa və Asiyanın müxtəlif şəhərlərində «Maksim Qorki» teploxodunun marşrutu ilə baş tutmuş, daha sonra Bakı və Moskvada təkrar edilmişdir. Sonra – 80-ci illərdə Bakı, Moskva, Leningrad, Kiyevdə görkəmli Azərbaycan musiqçisi R.Atakişiyevlə yaradıcılıq əməkdaşlığı baş tutdu. Onların ifasında rus bəstəkarlarının vokal lirikası səsləndi. Son illər ərzində F.Bədəlbəyli Azərbaycan opera ulduzları F. və X.Qasımovalarla çıxış edir və hər yerdə tənqidçilər onun son dərəcə gözəl, zərgər sənətkarlığını, müşayiətçi kimi deyil, ifa olunan əsərlərin yaradıcısı kimi nümayiş etdirdiyi ustalığını qeyd edirlər. F.Bədəlbəylinin skripa ifaçısı A.Manafli, violonçel ifaçıları E.İsgəndərov və R.Abdullayevlə duetləri də diqqəti özünə cəlb edir.

Azərbaycan ifaçılarının repertuarının formalaşmasında fortepiano ifaçılığının iki əhəmiyyətli xəttini qeyd etmək lazımdır – bir tərəfdən bu, klassik musiqi əsərlərinin istifadəsidir, digər tərəfdən isə yeni fortepiano əsərlərinin daha geniş axtarışdır. Yeni fortepiano əsərlərinə gəldikdə, öz konsert fəaliyyətini müasir musiqi incəsənətinin təbliğinə həsr edən istedadlı pianoçu və bəstəkar, Respublikanın Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə haqqında söz açmaq lazımdır. Xarici musiqi ilə yanaşı, onun proqramlarında gənc Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri həmişə səslənir. O, F.Qarayevin İkinci sonatası, O.Felzerin Sonatası, M.Quliyevin «Fortepiano üçün albom», A.Dadaşovun Prelüd və fuqa, R.Rüstəmzadənin Variasiyaları və öz əsərlərinin – Sonata və fortepiano ilə orkestr üçün Konsertin ilk ifaçısı olmuşdur.

1979-cu ildə M.İ.Qlinka adına Leningrad Filarmoniyasının Kiçik zalında F.Əlizadənin Beynəlxalq müsabiqələr laureatı,

violonçel ifaçısı İvan Monigetti ilə çıxışı böyük uğurla baş tutmuşdur. Onların çıxışı XX əsr musiqisinə həsr olunmuş abonent konsertlər silsiləsini açmışdır. Həmin gecədə A.Vebern, Y.Ksenakis, S.Qubaydulina, T.Mayudzuminin əsərləri ilə yanaşı, F.Əlizadənin violonçel və fortepiano üçün «Habilsayağı» (əsər görkəmli kamança ifaçısı Həbil Əliyev sənətindən ruhlanmışdır) əsəri səslənmişdir.

90-cı illərdə fortepiano ifaçılığında müasir musiqiyə maraq güclənir. Bu sahədə «ixtisaslaşmış» bir sıra ifaçılar meydana çıxır. Sözsüz ki, ötən onillikdə keçirilən Qara Qarayev adına «XX əsr musiqisi» adlı Bakı festivalının iki silsilə konsertləri bu prosesi stimullaşdıran faktorlardan biri olmuşdur. Festival proqramları müxtəlifliyi və genişliyi ilə valeh edirdi: Stravinski, Messian, Lyutoslavski, Şönberq, Ştokhauzen... Müasir ifaçılıq sənətinin məşhur adları da az deyildi – F.Bədəlbəyli, X.Qasıмова, F.Əlizadə, L.İsakadze, O.Krısa, İ.Monigetti, N.Suk, İ.Jislin. Respublikanın mədəni həyatında gözə çarpan iz qoymuş bu Festival-lar öz hərəkət dairəsinə müasir musiqinin yeni ifaçılarını cəlb etdi. Onların arasında, ilk növbədə, Respublikanın Əməkdar artisti Rəna Rzayeva və Beynəlxalq müsabiqə laureatı Gülnarə Səfərovanın adını çəkmək olar. Onlar dinləyici kütləsinə müasir avanqardın müxtəlif üslub və istiqamətlərindən ibarət bir sıra klavirabendlər təqdim etmişlər.

Peterburq musiqişünası və pianoçusu L.Qakkelin fikrinə əsasən, «Müasir ifaçılıqda spesifik baxımdan nəzərə çarpan müasir yeni ifaçı simasının tərkib hissələrinin meydana çıxması özünü göstərir: o, konsert proqramlarının təşkilatçısı, tərtibçisi və rejissorudur. F.Bədəlbəyli hələ 70-ci illərdə Q.Qarayev prelüdlərinin dördüncü dəftərinin dramaturji həlli zamanı buna bənzər rejissor işini qabaqcadan duymuşdur. Bəstəkarın razılığı ilə onun ifasında bəzi prelüdlər fasiləsiz səslənir. Özündən əvvəlki prelüdüün sonuncu səsini saxlamaqla, pianoçu bir növ dinləyicini sonrakı prelüdün musiqi dalğasına kökləyir. Bununla da pyeslərin

fasiləsiz ardıcıllaşması nəticəsində yarıb keçən inkişaf effekti əldə olunur. Bədəlbəyli Vaqif Mustafazadənin Fortepiano konsertinin ifasına da fərdi yanaşmışdır. Əsərə özünün solo improvizasiyasını daxil edən pianoçu bununla da klassik konsertin ifaçılıq ənənələrini dirçəldir, bu isə öz kökləri ilə milli-instrumental incəsənətin improvizəli mahiyyəti ilə sıx bağlıdır.

Müxtəlif yaradıcı təmayüllərin sintezi, «bir araya sığmayan ideyaların üzvi şəkildə uyğunlaşdırılması» pianoçu və bəstəkar F.Əlizadənin ifaçılıq üslubunu səciyyələndirir. Onun yaradıcılığında müasir ifaçılıq mədəniyyətinin dinamik, novator elementləri spesifik bir formada əksini tapmışdır. Onun müasir musiqinin müxtəlif üslub və istiqamətlərindən təşkil etdiyi konsert proqramlarının (R.Şedrin, C.Keyc, C.Kramb) dramaturgiyası (80–90-cı illər) bir-birinin ardınca, arasıkəsilmədən səslənərək, F.Əlizadənin xüsusi olaraq yazdığı intermediyalarla birləşdirilir. R.Rzayevanın konsertləri də öz quruluşunun qeyri-standart forması ilə diqqəti cəlb edir («Q.Qarayev dairəsi», 1996 və «Şer üzərində musiqi», 1997). H.Məhərrəmov və aktrisa L.Duxovnayanın iştirak etdiyi musiqi və sözün özünəməxsus sintezinə həsr olunmuş konsert proqramı (1989) A.Axmatovanın poeziyasına həsr olunmuşdur. Pianoçu Bax, Şuman və Q.Qarayev yaradıcılığının musiqi ekvivalentinə adekvat olan poetik kəlmələr tapmağa müvəffəq olmuşdur. İfaçılıq sənətində teatr ünsürlərinə olan meyillilik G.Səfərovanın 2000-ci ildə Opera və Balet Teatrının səhnəsində (!) çıxışı zamanı özünün daha aydın ifadəsini tapmışdır... Xəyyam Mirzəzadənin biraktlı «Ağlar və qaralar» balet tamaşasında orkestrin əvəzinə müşayiət kimi, onun istedadlı interpretasiyasında bəstəkarın eyniadlı fortepiano silsiləsi səsləndirilmişdir.

4.4. MÜASİR FORTEPIANO İFAÇILIQ SƏNƏTİNİN FƏRQLƏNDİRİCİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

70–90-cı illər Azərbaycan ifaçılıq mədəniyyəti tarixi pianoçuların əhəmiyyətli yaradıcılıq müvəffəqiyyətləri ilə yadda qalmışdır. Əgər bundan əvvəlki illər milli pianoçuluq tarixində potensial yığılm dövrü idisə, bu zaman 70–90-cı illər reallaşdırma, həyata keçirmə dövrüdür. Bu illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri xarici ölkələrdə uğurla səslənir, respublikanın ifaçılıq sənətinin nümayəndələrinin coğrafiyası genişlənir. Nəzərdən keçirilən dövr, həmçinin pianoçuların konsert fəaliyyətinin müxtəlifliyi – solo və kamera-ansambl ifaçılığından tutmuş, simfonik orkestrin proqramları ilə xarakterizə olunur.

Bu dövrün yüksək nailiyyətləri müasirliyin görkəmli pianoçusu Fərhad Bədəlbəylinin sənəti ilə bağlıdır. Onun geniş, hərtərəfli yaradıcılığı – ifaçılıq, pedaqoji və musiqili-ictimai fəaliyyəti Azərbaycan pianoçuluğunun inkişafında xüsusi rol oynamış və öz ölkəsinin hüdudlarını aşaraq, onun beynəlxalq nüfuz qazanmasına səbəb olmuşdur.

Azərbaycan fortepiano sənətinin inkişafında E.Səfərova, R.Quliyev, O.Abbasquliyev, Z.Adıgözləzadə və bir çox digər görkəmli pianoçuların əhəmiyyətli rolu olmuşdur. Onlar öz peşələrində yüksək professionalizm əldə edərək, milli pianoçuluq sənətini yeni, daha yüksək inkişaf pilləsinə ucaltmışlar.

Bundan əvvəlki dövrdə olduğu kimi, müxtəlif üsluba malik müsabiqələr ifaçılıq qüvvələrinin dinamik inkişafına gətirib çıxarmışdır. Bu müsabiqələrlə Azərbaycan pianoçuları tərəfindən əldə olunan qələbələrin sayı daha da artır. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına həsr olunmuş respublika müsabiqələrinin sayı çoxalır. Bu, əsasən Q.Qarayevin fortepiano prelüdlərinin (bəstəkarın 60 illiyi ilə əlaqədar) ən yaxşı ifasına həsr olunmuş müsabiqədir. Zaqafqaziya müsabiqələri də bir sıra gənc pianoçuların adlarını irəli çəkir. Beynəlxalq müsabiqələr laureatları adını qazanmış pianoçuların meydana çıxması milli fortepiano-ifaçılıq məktə-

binin yetkinliyini daha əyani surətdə göstərir (V.Rəsulova, E.Zeynalova, V.Həsənov, R.Qasımov, B.Quslitser, F.Adıgözəlzadə, S.Aşumova, L.Mustafazadə, G.Səfərova).

70–90-cı illərdə konsert fəaliyyətinin dairəsi əhəmiyyətli dərəcədə genişlənir. Tematik proqramlar burada getdikcə daha çox yer tutur, bəzi hallarda bu və ya digər bəstəkarın fortepiano yaradıcılığına həsr olunmuş proqramlara (Bax, Bethoven, Şopen, Şuman, List, Prokofyev, Şostakoviç, Q.Qarayev, C.Hacıyev), digər hallarda isə müəyyən üslub istiqamətinə (musiqi impressionizmi, Yeni Vyana məktəbinin nümayəndələri və onların ardıcılıarı) yer verilir. Azərbaycan fortepiano yaradıcılığının müxtəlif janrlarına həsr olunmuş bir sıra konsert silsilələrini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Bunların arasında iki mövsüm boyu davam edən «Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano sonataları» adlı konsert silsiləsi geniş miqyaslı olmuşdur. Sonatalar müxtəlif nəslə mənsub pianoçuların ifasında səslənmişdir. Bu konsert silsiləsində sonata janrının nümunəsində Azərbaycanın bəstəkarlıq və fortepiano ifaçılığı geniş şəkildə təqdim olunmuşdur.

İfaçıların repertuarının formalaşmasında bir tərəfdən, klassik musiqi əsərlərinin tətbiqi, digər tərəfdən isə yeni fortepiano əsərlərinin getdikcə daha çox cəlb olunması özünü göstərir.

Bəstəkar üçün öz əsərini konsert ifasında dinləmək – onun yaradıcılığının inkişafı üçün mühüm stimuldur. Azərbaycan bəstəkarları belə bir imkana malikdirlər – bir çox pianoçular repertuarlarını öz həmvətənlərinin əsərləri ilə daim genişləndirirlər. Respublikada nəzərdən keçirilən dövrdə bəstəkarların fortepiano yaradıcılığının intensivliyinin əhəmiyyətli dərəcədə artması da bununla əlaqədardır.

Azərbaycanın fortepiano ifaçılığı professional ustalığın yüksək pilləsinə qalxmışdır, mükəmməl üslub duyumu, interpretasiyanın dərin məzmunluğu, yaradıcı fikrin təbiiliyi ona xas olan cəhətlərdir. Yeni nəsil pianoçularının fərqləndirici xüsusiyyətlərindən biri əsərin interpretasiyası zamanı psixoloji dərinliyin ifadəsi və in-

tellektualizmin gücləndirilməsidir, bu isə ümumiyyətlə, müasir ifaçılığın əsas əlamətidir.

Bəstəkar fikrinin obyektiv ifadəsini ön plana çəkən ifaçılığın intellektuallaşması, bununla bərabər ifaçının həmin əsərə şəxsi münasibətinin üzə çıxmasını istisna etmir. Belə bir obyektivizm hətta romantik bəstəkarların əsərlərinin interpretasiya həlli zamanı müasir musiqi incəsənətinin səciyyəvi əlamətinə çevrilmişdir.

Azərbaycan pianoçuluğunda obyektiv və subyektiv başlanğıcların rolu F.Bədəlbəyli və Z.Adıgözəlzadənin ifaçılığının geniş təhlili zamanı özünü daha aydın büruzə verir. Əgər Adıgözəlzadə dinləyicilərin diqqətini bədii fikrin məntiqi sadəliyi, ifa tərzinin tarazlılığı və qərəzsizliyi, pianoçuluq «dəst-xətti»nin harmonikliyi ilə cəlb edirsə, bu zaman Bədəlbəyliydə yaradıcı fantaziyanın zənginliyi, artistik genişlik və vüsət özünü büruzə verir. Ona daha çox həyəcan və ehtiras, səmimi poetikliklə dolu olan romantik coşqunluq yaxındır.

«Müasirlik» nəbzi, klassika və romantikanı müasirlik prizmasından interpretasiya etmək bacarığı E.Səfərova, R.Quliyev, O.Abbasquliyev, N.Sultanov və digər pianoçuların pedaqoji və ifaçılıq yaradıcılığını səciyyələndirir.

Beləliklə, Azərbaycan fortepiano incəsənəti tarixində 70-90-cı illər mühüm mərhələdir. Əgər əvvəllər Azərbaycan fortepiano-ifaçılıq sənəti bəstəkarlıq məktəbinin nailiyyətlərinin kölgəsində idisə, artıq indi o, ümummilli musiqi mədəniyyəti sistemində eyni mənalı rola malikdir. Bu illəri milli pianoçuluğun nüfuzunun yetkinləşməsi və möhkəmlənməsi dövrü də adlandırmaq olar. Onun nailiyyətlərində milli zəmində inkişaf edərək müasir pianizmin progressiv ənənələrini mənimsəyən fortepiano-pedaqoji məktəbin xidmətləri də az deyildir. Onun əsasını nəinki yüksək professionalizm ilə seçilən, eyni zamanda musiqi incəsənətinin müxtəlif təzahürlərinə tənqidi yanaşıb, onları başa düşən, müasir bədii həyatın ziddiyyətli burulğanına bələd olan musiqi-ifaçının tam şəkildə yetişdirilməsi təşkil edir.

70–90-cı illər Azərbaycan pianoçularının pedaqoji fəaliyyət dairəsi genişlənir. Konservatoriya müəllimlərinin orta ixtisas musiqi müəssisələrinə verdikləri mütəmadi mütəxəssis məsləhətləri, uşaq musiqi məktəblərinə hamilik işi və musiqi texnikum müəllimlərinin ali musiqi təhsil ocağında sistemli şəkildə təcrübə keçməsi (90-cı illərdə ixtisasartırma fakültəsi açılmışdır) diqqəti cəlb edir.

Musiqi təhsilinin müxtəlif hissələri (məktəb – texnikum – ali məktəb) üçün Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin əsasında proqramlar, Azərbaycan fortepiano musiqisinin öyrənilməsi və ifası üçün metodik tövsiyələr nəşr olunur. İfaçılığın nəzəriyyə və təcrübənin sıx vəhdəti tamamilə yeni, bundan əvvəl heç bir yerdə tətbiq olunmayan ifaçılıq fəaliyyətinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu, elmi-ifaçılıq konfransları və müsabiqələridir ki, əsərin vahid prinsip əsasında şərh olunmasına, ifaçılıq və nəzəri təhlilə əsaslanır. Bu illər ərzində Azərbaycan pianoçularının maarifçilik işi də intensiv şəkildə inkişaf edir. Respublika rayonlarına konsert briqadalarının səfərləri, pianoçuların digər respublikalarla mədəni əlaqələr çərçivəsində müştərək proqramlarla çıxışları, SSRİ və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının qurultay və plenumlarında iştirakı Azərbaycan bəstəkarlarının və milli pianoçuluq məktəbinin populyarlaşmasına səbəb olur.

Konsert, pedaqoji, elmi-metodik və maarifçilik işini cəm edən məhz bütün bu çoxplanlı spektr Azərbaycan pianoçularının gündəlik əməyinin məzmununu təşkil edir. Elə məhz onların fəaliyyəti Azərbaycan fortepiano mədəniyyətini müasir bədii yaradıcılığın ön sıralarına gətirmişdir. Həmin illər Azərbaycan pianoçularının nailiyyətləri çoxalır ki, bu da milli pianoçuluğun prinsiplərinin həyatiliyinin və gələcəyə yönəlməsinin ən gözəl təsdiqidir.

V FƏSİL

70–90-cı İLLƏR AZƏRBAYCAN FORTEPIANO MUSIQISI. YENİ JANR VƏ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Ötən əsrin son üç onilliyi ərzində Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən çoxlu sayda fortepiano əsərləri yaradılmışdır, fortepiano yaradıcılığına bu və ya digər mənada bütün bəstəkarlar müraciət edirlər. Onların yaradıcılığı əvvəllər olduğu kimi, respublikanın ifaçılıq mədəniyyəti ilə sıx əlaqədə inkişaf edir.

Müasir fortepiano musiqisində bəstəkar novasiyalarının üslub və texniki yenilikləri ilə milli musiqi təfəkkür qanunauyğunluqları yeni bir səviyyədə sintezləşir. Folklor elementləri aleatorika, sonoristika, mürəkkəb lad-harmonik xüsusiyyətləri ilə bir araya gəlir, istər ənənəvi çərçivələrdə, istərsə də şərh etibarilə geniş tətbiq olunan və XX əsrin sonu bəstəkarlıq təcrübəsi üçün səciyyəvi olan polifoniyadan geniş istifadə olunur. Bütün bunlar, heç şübhəsiz, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisinin həqiqi mənada yeniləşməsinə imkan yaradır.

Üslub yeniləşməsi, əsasən, özünü harmonik vasitələrin istifadəsində, polifoniyanın həm ənənəvi, həm də XX əsr bəstəkarlıq təcrübəsi üçün spesifik şərh olunan tərzdə tətbiqində büruzə verir. Əsərlərin bəstələnmə tərəfi daha az vüsət alır, fortepiano musiqisinin tematik məzmunu daha əhəmiyyətli bir şəkildə genişlənir. Musiqinin obrazlı palitrasının genişlənməsinə uyğun olaraq, nəzərdən keçirilən dövrdə əsərlərin musiqi tematizmi öz şəklini dəyişir, janr dairəsi daha da genişlənir, yeni janr növləri meydana çıxır: eskiz, freska, ötəri anlar, əhvali-ruhiyyələr və s. buna misaldır. Forte-piano musiqisi janrların qarşılıqlı təsiri prosesinə fəal şəkildə qoşulur. Janr hibridlərinin meydana çıxması bunu isbatlayır: kon-

sert-simfoniya, poema-tokkata, varialüdiyanı göstərmək olar. «Variant» üzərində cücərmə prinsipinə əsaslanan ahəstə, «sonsuz melodiyalar» lakonik mövzu-tezislərlə yan-yana addımlayır və əsərin emosional əhvali-ruhiyyəsini əmələ gətirərək, bütün intonasia-yaritmik sistemin vahid quruculuq funksiyasını yerinə yetirir.

Fortepiano musiqisinin inkişafında iki başlıca üslub təbəqələrinə ayrılma nəzərə çarpır. Bunlardan birincisi özündə barokko incəsənətinin təsirini daşıyır ki, bu da musiqi məzmununun intellektuallaşmasına doğru aparır, ikinci isə müasir insanın daxili aləminin geniş, hərtərəfli surətdə açılmasını nəzərdə tutan romantizm reallığına meyil edir.

5.1. PYESLƏR VƏ MİNİATÜR SİLSİLƏLƏRİ

Əvvəlki onilliklərdə intişar tapan kiçik formalar öz inkişafını 70–90-cı illərdə davam etdirir. Dövrün nəbzinə uyğun olan bir sıra əsərlər meydana gəlir. Bu əsərlər müasir üslub xüsusiyyətlərini inkişaf etdirərək, o illərin gənc bəstəkarlarının əhvali-ruhiyyəsini əks etdirirdi. XX əsrin birinci yarısında meydana gələn neoklassik təmayül Azərbaycan musiqisinin 70-ci illərində yeni qüvvə ilə baş qaldırır. Bununla bərabər, Qara Qarayevin yaradıcılığı vasitəsi ilə bir sıra aparıcı bəstəkarlıq məktəbi ilə bağlı olan Azərbaycan musiqisində (əsasən, Stravinski, Bartok, Xindemit, Prokofyev, Şostakoviç) onun ənənələri ilə yanaşı, müasir və klassik musiqinin bütün əvvəlki təcrübəsinə istinad etməyin özü də bir növ, «vasitələr sistemi kimi» hər hansı bir üslubun yeni tərzdə qavranmasına səbəb olur (140).

Neoklassisizmin inkişafı qədim musiqiyə, əsasən, barokko və erkən klassisizm musiqisinə marağın artması ilə də bilavasitə bağlıdır. Eyni zamanda bəstəkarların öz fikirlərini daha sadə və qənaətlı vasitələrlə ifadə etmək istəyi də buna gətirib çıxarır.

Neoklassisizmin yayılmasında ifaçılıq prosesinin də az rolu olmamışdır. Respublikada qədim və müasir musiqinin ifasında

ixtisaslaşan solist və kamera kollektivləri meydana çıxmağa başlayır.

İsmayıl Hacıbəyovun «Vatto ruhlu eskizlər» adlı üçhissəli süitəsi (1972; ilk ifaçısı Fərhad Bədəlbəyli) – nəinki neoklassisizm, eyni zamanda barokko dövrünün üslublaşdırılmasına aid olan orijinal bir əsər olub, klavesin musiqisinin ilk çağlarının xüsusiyyətlərini ifadə edir. Odur ki, süitanın bütün pyeslərinin fakturası açıq-aydın şəkildə klavesin xarakterinə malikdir, hətta geniş sıçrayışların səpələnməsi belə o dövrün iki manualdan ibarət olan orijinal alətin texniki transkripsiyası kimi qavranılır. Silsilənin musiqi üslubu onun onun adı ilə uzlaşır. Bədii obrazların təcəssümündə XVII əsrin sonu – XVIII əsrin əvvəllərində yazıb-yaradan məşhur fransız rəssamının tərzindən nümunə götürərək, İ.Hacıbəyov pyeslərin səslənməsini o dövrdəkinə maksimal dərəcədə yaxınlaşdırmışdır. Buraya o, məşhur rəssamın rəsm əsərləri üçün səciyyəvi olan istehzal, bəzən qəm-qüssəli, spesifik məişət səhnələrinin bəzi cizgilərini daxil etmişdir.

Birinci pyes Sonata in E adlandırılmışdır. Əslində, bu bizə Skarlattinin sonatalarından tanış olan klassik sonatanın sadəcə olaraq sələfidir. Praktiki olaraq, tonal təzadlıq üzərində qurulan bu monomövzulu əsərdə həm də müasir sonatanın nümunəsi üzərində qurulan qanun-qaydalara da təsadüf olunur. Mövzunun xarakteri, onun motorlu, daimi hərəkəti sonata formasının klassik tipinə qədərki səslənməsini, onun tematik inkişafının fəallığını həyata qaytarmışdır.

İkinci pyes – Menuet-Bax tərzli polifonik menuetin stilizasiyasıdır. Bununla bərabər, ciddi dördsəsliliyi də izləmək mümkündür ki, o, pyesin ikinci yarısında əlavə köməkçi səslərin vasitəsi ilə, eləcə də müxtəlif intervalların təkrarlanması yolu ilə çoxalaraq, nəticədə tematik inkişafın başlıca xətlərini üzə çıxaran üç sətirdən ibarət not yazısının meydana gəlməsinə səbəb olur. Menuetin musiqisində rəqsvari janrdan az əsər-əlamət var. Görünür ki, müəllifin məqsədi Baxsayağı menuet yaratmaq deyil,

müəyyən üslub istiqamətinin ümumi ab-havasını canlandırmaqdan ibarət olmuşdur.

Silsilənin sonuncu pyesi Rondoletto adına malikdir, yəni bu, bir daha klassik rondonun stilizasiyasıdır. Özü də polimetriyanın daxil olduğu rondonun çoxhissəli növü səslənməni improvizasiya tərzinə yaxınlaşdırır. Rondolettonun tematizmi klavesinistlərin çox kupletli rondosu ilə bağlıdır. Burada mövzunun motorlu xarakteri refrenlərarası epizodların spesifikasını müəyyənləşdirir. Bu zaman tonal təzadlıq bir qayda olaraq, ikinci plana keçirdi.

Bu əsəri müasir bəstəkarların XVII–XVIII əsr musiqisində erkən və inkişaf etmiş klassisizm üslubuna göstərdikləri meyilliliyə aid nümunələrdən biri hesab etmək olar.

Neoklassik axtarışları biz E.Dadaşova, E.Məmmədov və S.Fərəcovun variasiya silsilələrində də müşahidə edirik.

Elnarə Dadaşovanın variasiyalarında (1971) xalq-mahnıvari intonasiyalar üzərində qurulan müasir ifadə vasitələrinin sintezi təqdim olunur. Mövzu bir növ xoraldır, öz sekunda kompleksləri ilə xalq çalğıçılarının aşırıq harmoniyalarını xatırladır. Mövzunun ümumi quruluşu da qeyri-standartdır: zahirən bu üçhissəli reprizli formadır. Burada repriza qısaldılmışdır, orta hissə isə tonal planına və üslubuna görə iti təzad təşkil edir (basso ostinato). Variasiyalar tonal cəhətdən açıq, natamam qavranılır. Variasiyadaxili təzad da, əslində, variasiyaarası təzadlıqla müvazinətləşdirilir. Obraz dramaturgiyasının silsilədaxili inkişafı boyu ardıcılılaşması faktura, temp, sonra isə tonallığın dəyişməsi ilə müəyyənləşir. Ümumiyyətlə, bu silsiləni ciddi-sərbəst üslublu səciyyələndirmək olar. Burada klassik formalı variasiya cizgiləri müasir tonal-faktura inkişafı mövzu ilə növbələşir.

Elnar Məmmədovun yaradıcılığını müasir Azərbaycan professional musiqisinin inkişaf prosesinə öz şəxsi töhfəsini vermək istəyi, böyük individuallıq fərqləndirir. Onun 1976-cı ildə, Q.Qarayevin sinfində təhsil aldığı dövrdə yazdığı Variasiyalarının musiqisi ilə ilk tanışlıq zamanı mövzunun səslənməsindəki ciddilik,

barokko xoralına yaxınlıq, aydın ifadə olunmuş melodiya və müşayiət diqqəti özünə cəlb edir. Forma təşkili və fakturada açıq-aydın özünü göstərən neoklassik təmayüllərə baxmayaraq, müasir musiqi dilinin təsiri, harmonik komplekslərin sərbəst-atonal şərhə şübhə doğurmur.

Sərdar Fərəcovun variasiya silsiləsi (1978) başlanğıc tematik materialın klassik və müasir vasitələrinin variantlı transformasiya konqlameratını təşkil edir. Silsilə mövzu və doqquz variasiyadan ibarətdir və dramaturji təzadlıq prinsipi üzərində qurulmuşdur. Bu silsilədə klassik obrazlardan, əsasən, faktura və intonasiya inkişafının əsas modeli saxlanılmışdır. Bütün yerdə qalanı tamamilə sərbəst, heç bir reqlamentə məruz qalmayan variantlı-tematik şəkildəyişmələrdir. Mövzunun özü sərbəst atonal üslubda inkişaf edən olduqca ifadəli bir melodiyanı təşkil edir. Burada metr etibarilə güclü vurğulara azacıq dayaqlanan, olduqca sadə müşayiət özünü göstərir. Tematik materialın belə ifadə tərzəi klassik variasiyalara xasdır, lakin hazırkı vəziyyətdə müəllif bu «formanı» tamamilə müasir səslənmə ilə zənginləşdirir.

Silsilə obrazlı məzmunun zənginliyi ilə fərlənir. Üçüncü variasiya ehtiraslı çırpıntı ifadə edirsə, dördüncü və beşinci – konkret metrik və ritmik müəyyənlik olmamaq şərti ilə aleatorika tərzində yazılmış fəlsəfi düşüncələrdir, altıncı – laylaydır, yeddinci – orta əsr baş kilsəsinin kişi xorudur. Sonuncu – doqquzuncu variasiya əvvəlki inkişafa yekun vurur, özündə fəlsəfi fikirlərlə işıqlı lirik insan hislərini birləşdirir. Müəllif bundan əvvəl baş verən kolliziyalara məntiqi son qoymağa, obrazın transformasiyasını yekunlaşdırmağa can atır, lakin bunun əvəzinə əriyib yox olma baş verir, daha dəqiq desək, hansısa kənar qüvvələrin vasitəsi ilə hərəkət dayanır. Bundan ötrü müvafiq ifadə vasitələri də əldə olunur: bütün variasiyalardan sonra, koda aleatorika tərzli və qeyri-konkret səslənir, sanki ətraf aləmə səpələnir.

80-ci illərdə bəstəkarlar yeni yaradıcılıq stimulu əldə edirlər. Bu, Qara Qarayevin son əsəri olan fortepiano üçün 12 fuqa idi.

Qara Qarayevin fortepiano irsi öz həcmi etibarilə simfonik və xüsusən də teatr və kino musiqisi kimi o dərəcədə iri deyil. Lakin Qarayevin fortepiano musiqisi janr etibarilə olduqca müxtəlifdir, o, hətta bir növ «janr təkraredilməzliyi» prinsipinin irəli sürülməsinə gətirib çıxarır. Əslində, bəstəkarın fortepiano əsərlərinin siyahısı «Çar kəndinin heykəli» orijinal musiqi lövhəsi ilə açılır. Daha sonra Qarayev fortepianoya artıq sonata-silsilə janrı kimi müraciət edir: üç hissədən ibarət Sonatina, sonra 24 prelüd silsiləsi meydana çıxır və s. Bəstəkar daim və plana uyğun bir surətdə yeni-yeni fortepiano janrlarını mənimsəyir və bir qayda olaraq, sonradan onlara bir daha müraciət etmir. Simfoniya, balet və kantata janrlarına isə dəfələrlə üz tutur.

12 fuqa (1981, ilk ifaçısı Namiq Sultanov) – daha bir sahəyə «nüfuz etməyin» nəticəsidir, bəstəkar bu sahəyə daha əvvəllər qismən toxunmuşdur.

Klavir polifonik silsilə ənənəsi az qala üç əsrdir ki, mövcuddur. Bu mövzu barədə söz açarkən, əlbəttə ki, İ.S.Baxın iki möhtəşəm «Yaxşı temperasiyalı klavir» silsiləsinə müraciət edilir. Avropa musiqisində ilk dəfə olaraq məhz prelüd və fuqa janrında müxtəlif yüksəklikdə olan bütün major və minor tonallıqlarının bədii imkanları nümayiş olunmuşdur. İki sovet bəstəkarı – D.Şostakoviç və Rodion Şedrin – belə bir silsilənin yaradılmasına cəsarət edirlər: onların hər birində də 24 prelüd və fuqadır. Qara Qarayevin silsiləsi isə yalnız 12 fuqadan ibarətdir və əsrimizin başqa bir əsərini – P.Xindemitin «Ludus tonalis» (1942) adlı polifonik silsiləsini xatırladır. Bu müəllif üçün tonallıq dedikdə, tonikanın yalnız səs ucalığı əsas olub, özündə major və minoru cəm edir, odur ki, burada müxtəlif tonallıqların sayı cəmi 12-dir. İlk baxışda bu silsilə ilə Q.Qarayevin 12 fuqası arasında mühüm ümumi cizgilər nəzərə çarpır: fuqaların sayının eyni olması, tonallıqların olduqca sərbəst şərhə və bu səbəbdən də açar işarələrinin olmamasına görə hər bir fuqa öz yüksəklik mövqeyinə malikdir (düzdür, Qara Qarayev bu mənada özünü Xindemitdən

daha sərbəst hiss edir və fuqalardan əksəriyyətini təkcə tonika ilə bitirmir ki, mövzunun ilk keçidini qabaqcadan söyləmək mümkün olsun).

Buna baxmayaraq, 12 fuqa ilə «Ludus tonalis» arasında əhəmiyyətli dərəcədə fərqlər də özünü büruzə verir. İlk növbədə, bu, Q.Qarayevin polifoniya ilə homofoniyanın qarşılaşdırılmasından imtina etməsidir. Xindemitdə silsilə Prelüdlə açılır və onun güzgülü əksi olan Postlud ilə sona çatır. Fuqalar arasında isə hər dəfə İnterlüdiyalar səslənir, yeri gəlmişkən, onlar növbəti fuqanın tonallığına modulyasiya həyata keçirir. Qarayev isə sırf polifonik silsilə yazmışdır, burada fuqadan başqa bir şey yoxdur. Lakin bundan qat-qat maraqlı olan ayrı bir şeydir: Qara Qarayevin silsiləsi məşəblı olmasından başqa, həm də orijinal variasiyalardır – belə ki, bütün fuqalar eyni bir mövzu əsasında yazılmışdır, daha dəqiq desək, bir mövzunun müxtəlif variantları (müxtəlif janrlı və müxtəlif xarakterli) üzərində qurulmuşdur. Beləliklə, bizim qarşımızda monotematik silsilə durur. Belə bir vəziyyət isə dərhal İ.S.Baxın son əsərlərini – «Musiqi töhfəsi» (1747) və «Fuqa sənəti» (1749–1750) yada salmağa vadar edir; bəllidir ki, bəstəkar bu monumental silsilənin sonuncu fuqasını sona çatdırmağa macal tapmamışdır. «Musiqi töhfəsi»ndə bir sıra polifonik pyeslər – riçerkar, müxtəlif kanonlar, kanonik fuqadır. Onların hamısı bir mövzu üzərində qurulmuşdur. Baxa bu mövzunu kral II Fridrix təklif etmişdi. «Fuqa sənəti»ndə bu formanın 18 nümunəsi cəmləşmişdir və onların hamısı yenə də bir mövzu əsasında yazılmışdır (yeri gəlmişkən, Fridrix mövzusuna xeyli oxşarlığı vardır).

Belə zənn etmək olar ki, «Yaxşı temperasiya olunmuş klavir» silsiləsində əsası qoyulan ənənələrin inkişafının bədii nəticələrinə çox gözəl yiyələnərək (Şostakoviç, Şedrin), Q.Qarayev Baxın digər bir ənənəsinə müraciət etmək qərarına gəlir, bu isə bütün fuqaların tamlığını, onların bütövlüyünü təmin edən ümumi bir mövzuya, bir növ leytmövzuya dayaqlanır.

Qarayev fuxalarının janr və obraz zənginliyi ilə bağlı olan bu leytmövzunun müxtəlif transformasiyaları son dərəcə maraq doğurur və digər parlaq bir əsəri – Şumanın «Karnaval»-ını xatırladır. Bu əsərdə bir-biri ilə təzadlıq təşkil edən rəngarəng lövhələrin başında duran əsas material olduqca lakonik şəkildə ifadəsini («Sfinkslər») tapmışdır. Nəhayət, Qara Qarayevin 12 fuxasının köklərindən danışırıqsa, onların milli xarakterliyini də dərhal qeyd etmək lazımdır. Lakin bu cəhət açıq-aşkar, plakat xarakterli deyil, ardıcıl, ciddi və təmkinli bir şəkildə ifadə olunur ki, bu da yüksək ustalığ və zövq aşıl原因an kamera musiqisinə münasibdir.

Leytmövzunun artıq başlanğıc səslərindən etibarən, birinci fuxanın mövzusunda konstruktivlik, ciddi simmetriklik və folklor lad əsasının növbələşməsi özünü göstərir.

Lya minorun tonika üçsəslisini dairəyə alan dörd səs kvinta tonuna doğru ləngiyərək, əvvəlcə kiçik tersiya və xalis kvartanın yuxarıya doğru ardıcılığını, sonra isə kiçik sekundanın aşağı hərəkətini əmələ gətirir. Daha sonra həmin intervallar bu dəfə əks istiqamətdə ardıcıllaşır: aşağıya doğru kiçik sekundanın ardınca yüksələn kvarta və tersiya səslənir – tam güzgülü simmetriya göz önündədir. Lakin maraq kəsb edən digər bir cəhət də vardır: özündə iki artırılmış sekunda cəm edən mövzunun səssırası (do re diyez və fa sol diyez) «mi» mayəli ənənəvi Azərbaycan «Çahargah»-ıdır.

Beləliklə, Qara Qarayev silsiləsinin tematik özəyində Avropa professional və Azərbaycan xalq musiqisinin xüsusiyyətləri bir-biri ilə təbii bir şəkildə sintezləşir (mövzu barəsində bir qədər sonra daha geniş söz açılacaq).

Silsiləni istər musiqi xüsusiyyətlərinə görə, istərsə də ifaçılıq problemləri baxımından bütövlükdə xarakterizə etməyə çalışaq (həm də axı bu iki cəhət bir-biri ilə ayrılmaz surətdə bağlıdır), daha sonra isə ayrı-ayrı fuxaların bəzi xüsusiyyətləri üzərində dayanacaq.

12 fuqanın yarısından çoxu – üçsəslidir və bu bizim Qara Qarayev yaradıcılığının son dövrünə xas olan «qrafik» yazı tərzinin şəffaflığı haqqında təsəvvürlərimizə həm cavab verir, həm də musiqinin istər dinləyici, istərsə də ifaçı üçün anlaşıqlı olmasına imkan verir. Lakin bəstəkar üçsəsliliyə birdən gəlib çatmır. O, üçhissəliliyi sanki «axtarıb tapır». Başlanğıc fuqa dörd səs üçün yazılmışdır, növbəti fuqa isə cəmi ikisəslidir. Yalnız üçüncü fuqada bir növ «qızıl kəsişmə» əldə olunur və silsilənin başlıca «dərəcəsi» özünü göstərir. On fuqadan heç biri (III–XII qədər) bu dərəcəni azaltmır, onlardan kənara çıxan üç fuqa isə son dərəcə qənaətlə paylanılır: VI və VIII fuqalar dördsəslidir, X – beşsəslidir, son iki fuqa isə üçsəsliliyi əsas ifadə forması kimi bir daha təsdiq edir.

Həcm etibarilə fuqalar nisbətən xırdadır. Metronoma üz tutsaq, bu zaman fuqanın orta uzunluğu üç dəqiqə olacaq. Lakin orta həcm kifayət qədər müxtəlif ölçüdədir: məsələn, VIII fuqa təxminən 4 dəqiqə uzanır, ən böyük VI fuqa isə hətta 4,5-dir. Bunun əvəzində onlar ən qısa fuqalarla əhatə olunmuşlar: V və VII iki dəqiqədən də az çəkir, IX – ən qısaıdır, heç yarım dəqiqə də uzanmır.

Fuqaların quruluşu da müxtəlifdir. Onların arasında tamamilə adi görünüşə malik olanı var: bu, ekspozisiya, onun ardınca orta (genişlənən) hissə və repriza (tamamlayıcı) hissədir. Onların hər üçü bir-birinə təxminən bərabər və eynimənəlidir – I və II, V və VII fuqalar buna misaldır. III fuqa və axırdan üçüncü (X) fuqetani xatırladır və onların ikinci və üçüncü hissələri vaxtın çox hissəsini tutan ekspozisiyaya əhəmiyyətli dərəcədə tabe olduqlarına görə də fərqlənilir. Bu isə qədim sonatani xatırladır, yəni işlənmə – repriza burada ekspozisiyaya cavab verir. IX və XI fuqalar da ikihissəlilik təəssüratı oyadır. Lakin bunun səbəbi tamamilə başqadır: burada kifayət qədər inkişafı işlənmələr əslinə baxanda qısa reprizalarla qovuşur, lakin belə olduqda da ikinci hissə ekspozisiyanı əhəmiyyətli dərəcədə ötür keçir, lakin buna

baxmayaraq, tam kimi qavranılır. Əsas səbəb – repriza sonluğunun qısalığındadır. O, reprizadan daha çox kodanı xatırladır. Lakin IV fəqada həm ekspozisiyanı, həm də reprizanı ötüb keçən çox böyük işlənmədən sonra yenə də müstəqil və kifayət qədər əhəmiyyətli repriza təqdim olunur.

VIII fəqa isə ayrıca söhbətin mövzudur. Burada ekspozisiya, orta hissə və repriza tədricən kiçilən hissələri əmələ gətirir, lakin sonra ikinci işlənmə və ikinci repriza meydana çıxır, özü də hər hissə əvvəlkindən böyükdür. Beləliklə də, 22-17-7-11-25 (xanələrin sayı) tənəsüblüyünə malik orijinal bir forma əmələ gəlir. Burada Qara Qarayev üçün səciyyəvi olan simmetriyaya, tarazlaşdırılmaya meyillilik özünəməxsus bir şəkildə ifadəsini tapmışdır. Və əlbəttə ki, X və XII fəqalar xüsusi maraq doğurur. Onlar ikili fəqalardır – burada ikinci mövzu rolunu da elə bütün silsilənin yeganə leitmövzusunun variantları yerinə yetirir.

Qara Qarayevin 12 fəqasında polifonik inkişaf üsullarına dair bir neçə söz deyilməlidir. Bəstəkar bu əsərdə yüksək dərəcəli polifoniya ustası kimi çıxış edir. O, polifonik texnikanın müxtəlif üsullarından, o cümlədən mürəkkəb vasitələrindən istifadə edir və bu zaman belə bir sual doğur ki, bunlar bu qədər mürəkkəb texniki məsələlərin həlli ilə necə bir araya sığır. Bəstəkar mövzunun müxtəlif şəkildəyişmələrindən istifadə edir – mövzu düz, dönmə, xərcəngvari və müxtəlif ritmik variantlarda – artırılmış, əksildilmiş, müntəzəm, «bir bərabərdə» olmaq şərti ilə səslənir (II və X fəqalar, X və XII fəqanın ikinci mövzuları buna misaldır), yaxud punktir ritmi ilə «kəskinləşir».

Yəqin ki, elə bir mürəkkəb kontrapunkt növü yoxdur ki, bəstəkar ondan istifadə etməsin. Şaquli yerdəyişmələrin ən müxtəlif intervalları və müxtəlif üfüqi hərəkətlərin hamısı fəqalarda vardır. Strettalar geniş tətbiq olunmuşdur, bu zaman öz inkişafına başlayan səslərin vaxtı və intervalı tamamilə gözlənilmədən dəyişir. Bu isə adi standartlıqdan və irəlicədən müəyyən edilməyə azad edir. Maraqlıdır ki, Qara Qarayevin fəqalarındakı

strettalar mövzunun əsas vəziyyəti ilə yanaşı (X, III, IV və bir sıra digər fuqalar), onun həm də dönmə (elə həmin IV fuqa), hətta xərçəngvari hərəkəti (IX, XII fuqalar) şəklində qurulur.

Qara Qarayevin 12 fuqası ilə tanışlıq zamanı tonallıq məsələsi xüsusi olaraq ortaya çıxır. Burada mövzu haqqında söhbətə bir daha qayıtmaq lazımdır. I fuqanın yeddi səsli mövzusunda (bu barədə artıq fikir söylənmişdir) səslərin təkrarolunmazlığı diqqəti özünə cəlb edir. Fuqanın növbəti xanələrində cümləyə təsadüf edirik: yeddi səsli ardıcılığa daha beş yeni səs əlavə olunur – bu, major üçsəslisinin tonlarla aşağıya doğru hərəkətidir, o, üst aparıcı tonların kvinta və priması ilə əhatə olunmuşdur. Beləliklə, temperasiyalı sistemin bütün pillələrini özündə cəm edən tam 12 səsdən ibarət cərgə əmələ gəlir.

Beləliklə, ilk dörd səsin yüksəkliyini nəzərə almaqla, mövzunun tonallığından yalnız şərti danışmaq olar. Bu cür yanaşma zamanı I fuqanın tonallığını lya minor, II – si bemol major, III – si minor, IV – do minor kimi müəyyənləşdirmək mümkündür. Göründüyü kimi, yarım tonlarla yüksələn hərəkət baş verir ki, bu da «Yaxşı temperasiya olunmuş klavir»i çox yada salır. Lakin V fuqada bu qanunauyğunluq pozulur və bəstəkar yeni üsul tətbiq edir: o həmin fuqa mövzusunu leytmövzunun başlanğıc gedişinin xərçəngvari hərəkətindən başlayır: lya-do-fa-mi əvəzinə mi-fa-do-lya eşidirik.

Daha sonra isə leytmövzu III fuqada olduğu kimi, si-dən başlanır. V fuqanın əvvəlində fa major aydın şəkildə özünü göstərir, halbuki leytmövzu, şərti desək, si minorda verilir. Bəstəkar IX fuqa mövzusunu da bu cür vəziyyətdə qurur: onu tam cərgədən tamamlayıcı beş səsin xərçəngvari dönməsi ilə başlayır (müqayisə edin: g-gis-e-cis-c və d-cis-ais-fis-g), sonra isə leytmövzu dis səsinə düz hərəkətdə gedir. Lakin qulaq artıq do diyez minorla köklənib və cərgənin re diyez minorla başladığını yalnız notda görürük, onu real olaraq eşitmirik. Beləliklə, V və IX fuqalarda leytmövzunun yüksəklik vəziyyəti artıq fuqanın hətta şərti olaraq müəyyən edilmiş tonallığı ilə də üst-üstə düşür.

Eyni vəziyyət iki mərkəzi fuqada da özünü göstərir, onlar leytmövzunun dönməsi üzərində qurulmuşdur. Bu səbəbdən VI fuqada əvvəlcə sol major aydın şəkildə eşidilir. VII fuqada lya bemol major gözləmək olardı, lakin bəstəkar üç başlangıç səsi uzun müddət istifadə edir və bununla da do minor çaları əmələ gətirir. Silsilədə yalnız bir fuqanı major fuqası hesab etmək olar ki, bu da sonuncudur, o, leytmövzunun tam xərçəngvari keçidini təqdim edir. Beləliklə, VI və XII fuqalar digərlərilə münasibətdə lad cəhətdən təzadlıdır, onlardan hər biri – minor əsərində major akkordu kimi səslənir – «öz» minor yarısiləsinə yekun vurur və bu bütün əsərin ciddi şəkildə təşkilinin əlamətlərindən biridir – iki tən yarıya dəqiq şəkildə bölgüdür.

Hərəkət məntiqi əsərin hər bir mərhələsində aydın və ətraflı düşünülmüşdür ki, bu da bütöv, tam silsilə əmələ gətirir, burada hər kiçik bir hissə tama uyğun gəlir, onun daxilində öz funksiyasını yerinə yetirir, tam isə adi göstərici deyil, hissələrin mürəkkəb qarşılıqlı əlaqəsinin nəticəsidir, ümumi inkişafın yekunudur. Bu səbəbdən 12 fuqanı əvvəldən sona qədər ifa etmək tövsiyə olunur (bu, təqribən konsertin bir hissəsidir). Buna baxmayaraq, əlbəttə ki, ayrı-ayrı fuqaları da, onların «kiçik silsilələrini» – iki, üç, bəlkə də, dörd fuqanı ifa etmək tamamilə qanunauyğundur, belə ki, onlardan hər biri məzmunlu və müəyyən şəkllə salınmışdır, bütöv şəkildə tamamlanmış bir əsərdir.

Q.Qarayevin fortepiano üçün 12 fuqası ifaçılar qarşısında bir sıra özünəməxsus, spesifik vəzifələr qoyur. Onlardan birincisi – ifa olunan fuqanın xarakterini tapmaqdan ibarətdir. Bu məsələ bəzi hallarda bir neçə inandırıcı cavaba malik ola bilər. Əslində, bəstəkar yalnız metronom üzrə tempi və dinamikanın ən əhəmiyyətli məqamlarını göstərir. Musiqiyə daha lirik, yaxud daha epik xarakter vermək üçün kantilenalılıq, yaxud rəqsvariliyi göstərməkdən ötrü onu daha əhəmiyyətli və ya daha xəfif etmək üçün bu və ya digər səsi vurğulamaq – artıq ifaçının təşəbbüsünə tapşırılır.

Əsərin öz xüsusiyyətləri ilə əlaqədar, Qara Qarayev fuqalarının ifası zamanı səslərin tembr individuallığı xüsusi əhəmiyyət

kəsb edir. Bir mövzu üzərində qurulan mövzu olduqca müxtəlif variantlarda özünü büruzə verərək, ifaçı qarşısında bu xüsusiyyətin dinləyici auditoriyasına çatdırılmasını tələb edir. Hər bir fuqa mövzusunun ayrı-ayrılıqda həm özünün, həm də onun zəngin şəkildəyişmələr qammasının, eləcə də silsilənin əvvəldən sona qədər eşidilməsini mümkün edir (sonuncu xüsusilə çətindir, lakin müstəsna dərəcədə maraqlıdır!).

Nəhayət, Q.Qarayev fuqalarında əmələ gələn sırf texniki çətinlikləri də qeyd etmək lazımdır. Burada ən azından ayrı-ayrı fuqalar üzərində dayanmaq yerinə düşür. Artıq I fuqada ifaçı applikatura çətinlikləri ilə üzləşir. Bu onunla əlaqədardır ki, mövzunun geniş intervalları səslərin gah bütün klaviatura üzrə uzanmasına və eyni vaxtda müxtəlif registrlərdə səslənməsinə (əlin sayı isə ikidir!), gah da əksinə, dar diapazonda toplanıb qalmasına gətirib çıxarır, məcazi mənada desək, az qala bir-birini itələyirlər.

II fuqa özünün qızgın hərəkəti, aramsız onaltılıqları və iki-səsliliyi ilə Baxın «Yaxşı temperasiyalı klavir» silsiləsinin I cildindən mi minor fuqasını xatırladır. Burada, ilk növbədə, xırda barmaq texnikasına tələbat irəli sürülür (bəstəkarın qeydi «brilliant»-dir). Mövzunun başlanğıcında – onun iki və üç hissəsindəki iti, sanki ələ sancaq batıran vurğular və onun təkrarları pianoçuya əlavə çətinliklər yaradacaq.

Lakin ola bilsin ki, ştrixlər üzərində gedən iş zamanı daha çətin məsələ kinayəli (bəlkə də, sarkastik) xarakter daşıyan III fuqada özünü göstərir. Çoxsəslilikdə iti ritmik şəklin bütün ifadə zənginliyini qoruyub saxlamaq, onu müxtəlif və qərribə tərzdə növbələşən ştrixlərlə birləşdirmək heç də asan başa gəlməyəcək.

IV fuqa müstəsna dərəcədə lirikdir – bu, həlim, qəşəng və zərif rəqsdir. İstər pauzalarla parçalanmış melodiyanın lətifliyini ifadə etmək zamanı, istərsə də səslərin geniş səpələnməsi vaxtı, gah çarpazlaşan, gah da «uçuşan» səslərin «göstərilməsi» zamanı, nəhayət, kulminasiyanın dinamik təşkili zamanı ifaçının rastına çıxan çətinliklər onu təqib edəcək. Kulminasiya dolğun səsli

və məzmunlu olmalıdır, lakin bu zaman fuqanın ümumi xarakterinə zidd olmamalıdır.

Enerji dolu, məqsədyönlü V fuqa ifaçı qarşısında həm applikatura, həm də ritmik planlı mürəkkəb texniki vəzifələr qoyur. Bir çox yerlərdə üç səsin ardınca «yetişmək» iki əl üçün son dərəcə çətinidir, hələ üstəlik, belə bir vəziyyətdə «dəmir» kimi səlis punktir ritmini müntəzəm triollarla birləşdirmək lazımdır.

VI fuqa texniki cəhətdən çətin deyil, böyük məşabları əhatə etmək və onları dolğun «hadisələrlə» zənginləşdirmək baxımından mürəkkəblik yaradır. Burada fəal «melodik iş» aparmaq digər fuqalardan daha çox tələb olunur. Silsilənin bu «yarımfinalının» bütün intonasiya dolğunluğunu dinləyicilərə çatdırmaq üçün səslər səlis ifa olunmalıdır.

Silsilənin birinci yarısından aydın olduğu kimi, bu əsər ifaçı qarşısında müxtəlif tələblər irəli sürür. Şübhəsiz ki, ifaçılıq çətinliklərinin aradan qaldırılması ilə həm pianoçu özü məmnun qalacaq, həm də dinləyicinin minnətdarlığı ilə mükafatlandırılacaq. Belə ki, onun qarşısında bizim hamımız üçün misli-bərabəri olmayan Qara Qarayev yaradıcılığının daha bir sahəsi açılacaq.

Bütün qeyd olunanlar deməyə əsas verir ki, Qara Qarayevin 12 fuqası tək bəstəkar üçün deyil, hətta bütün respublika üçün nadir incəsənət əsəridir. Musiqi məzmununun dolğunluğu və polifonik silsilənin ustalıqla həyata keçirilməsi baxımından bu əsər fortepiano ədəbiyyatına müstəsna dərəcədə layiqli bir töhfədir.

Fərhəng Hüseynovun fuqası maraqlı polifonik eksperiment olub, onun yaradıcılığında diqqəti cəlb edən təzahürlərdən biridir. Bu kifayət qədər orijinal əsər sanki simli alətlərin səslənməsini xatırladaraq, fuqanın tək intermediya bölmələrində deyil, eyni zamanda mövzunun özündə parlaq ifadəsini tapmış improvizasiyalılıqla fərqlənir. Fuqanın digər vacib xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, tematik iş artıq ekspozisiyadan özünü göstərir. Bu isə mövzunun klassik tonika-dominanta münasibətlərini və cavabını əvəz edir.

Fuqa səslərinin linearlığını nəzərdən keçirərkən, onun ikisəsli təbiəti aydın surətdə izlənilir. Ola bilsin ki, mövzunun xeyli dərəcədə geniş diapazonunu nəzərə alan müəllif, səslərin sayının bu qədər olması ilə kifayətlənir ki, bu da pianoçunun sırf ifaçılıq imkanları ilə də diktə olunur.

Fuqanın əsasını parlaq, fəal mövzu təşkil edir. Onun diapazonu əksildilmiş desimadan ibarətdir. Bu genişlik dairəsi, demək olar ki, əvvəldən bəri ifadəsini tapır və aşağıdan yuxarıya doğru tədricən yüksələn improvizasiyalı artımla doldurulur.

Mövzuya cavab dominanta tonallığında deyil, əsas tonallığın güzgülü tonallığında təqdim olunur. Cavabın belə bir şəkildə təqdim olunması mövzunun konkret olaraq təkrar səslənməsinin mahiyyətini ifadə edir. Vacib olan həm də odur ki, bütün pyes boyu əks-hərəkət saxlanılmışdır. Özü də mövzunun düz hərəkətdə keçidi əks-hərəkətin güzgülü və əksinə səslənməsi ilə müşayiət olunur. Bu cür tematik sabillik bütün fuqanın tamlığını duymağa imkan verir.

Polifonik improvizasiyalar işlənmədə də analogi olaraq qalır. İşlənmənin kulminasiya zirvəsi güzgülü mövzuların *pp*-da strettalı keçididir. Strettanı dörd xanə qabaqlayan kulminasiya *fff*-də əsl kulminasiya üçün sonor fonu əmələ gətirir.

İfadəli rəçitativ işlənmə və repriza arasında hədd qoyur. O da həmçinin klassik üsulla başlayır: stretta səsləni, mövzular burada əsas tonallıqda, həm düz, həm də güzgülü şəkildə növbələşirlər. Fuqaya yekun vuran koda öz səslənməsinə görə çoxtəbəqəli, genişmashtablı kompleks olub, intonasiya cəhətdən mövzunun ayrı-ayrı melodik gedişlərini və royalın hər tərəfini əhatə edir.

İfaçılar, ümumiyyətlə, fuqadakı ifadə vasitələrinin bir qədər asketikliyi nəzərə almalıdırlar, burada hər bir səsin melodik xətti açıq-aşkar muğam improvizasiyalılığı üzərində qurulmuşdur.

Xəyyam Mirzəzadənin fortepiano üçün «Ağlar və qaralar» prelüdləri (1984-cü ildə yazılmışdır, ilk ifaçıları Rəna Rzayeva və Gülnarə Səfərova) eyniadlı orqan prelüdlərinin işləməsidir

(əsərin titul vərəqində göstərildiyi kimi, fortepiano üçün işləmə yaratmaq fikri pyeslərin ilk ifaçısı Rəna Rzayevaya məxsusdur). «Ağlar və qaralar»ın musiqili-tarixi paralelləri içərisində ən qanunauyğununu onun P.Xindemitin «Ludus tonalis» polifonik silsiləsi ilə oxşarlığındadır. Bu rakursda səciyyəvidir ki, təhlil olunan əsər cəmi 12 tonallıqdan ibarətdir (ağ dillərlə yuxarıya doğru, qara dillərlə – aşağı) ki, bu da Xindemitin tonal-funksional harmoniyalar və major-minor lad sistemindən tamamilə azad olan «genişləndirilmiş xromatik tonallığı»na bənzəyir.

Prelüdlərin lad-harmonik dilinin xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, burada qeyri-modal təşkil prinsipləri tonal əsasla sintez təşkil edir. Məsələn, bütün prelüdlər boyu ladin sabit dayağı arasıkəsilmədən duyulan yüksəklik kimi aydın ifadə olunmasa da, onlardan hər biri mərkəzləşdirilmiş müəyyən bir tonla sona çatır. Bəzi prelüdlərin lad-harmonik dilinə milli lad təfəkkürü öz təsirini göstərmişdir. Məsələn, tonika oktavasının alt aparıcı tonunun lad dəyişkənliyi, səciyyəvi lad-intonasiya avazları beşinci prelüdün tonal mərkəzinin (Sol) seçilməsinə dəlalət edir – bütün bunlar prelüdün musiqi dilində tamamilə aydın bir surətdə «Rast» ladinın səciyyəvi xüsusiyyətlərinin təzahüründən bəhs edir.

Silsilə həm də fortepiano musiqisinə sırf orqan üsullarının tətbiq edilməsi ilə maraq doğurur. Belə üsullar içərisində «orqan pedalı»na nəzər yetirmək lazımdır. Burada bas səslərinin böyük məsafə müddətində saxlanması, orqan improvizasiyalı musiqi janrlarına (fantaziylar, tokkatalar, prelüdlər) xas olan motorlu xarakterli hərəkət, ornamental fiqurasiyaları üstünlük təşkil edir. Hətta sırf vizual olaraq musiqi materialının üç not sətri ilə ifadəsi də orqan əsərləri ilə assosiasiya doğurur. Bir qayda olaraq, «Ağlar və qaralar» silsiləsinin hər bir pyesinin əsasında klassik orqan prelüdlərində olduğu kimi yeganə bir musiqi obrazı durur. Adətən başlanğıc mikrotezis – musiqi fikrinin ilkin ifadəsi olub, sonrakı inkişafı qovuşaraq, başlıca zəmin təşkil edir. Orqan musiqisi üçün ənənəvi musiqi üsulları ilə müasir bəstəkarlıq texnika üsul-

ları bir-birinə qovuşur, bunların arasında çoxlu sonor effektlərini xüsusilə qeyd edə bilərik.

Silsilənin obrazlı-emosional quruluşu qeyri-adi dərəcədə çox-cəhətlidir. Emosional əhvali-ruhiyyə spektri dinc xəyalpərvər idilliyadan tutmuş həyəcanlı-təşvişli vəziyyətə, skertsolu əhvali-ruhiyyədən fəlsəfi dərinliyə qədər dəyişir. Bu nöqtəyi-nəzərdən «Ağlar və qaralar» silsiləsini Q.Qarayevin 24 prelüdünə bağlayan semantik cərəyanları qeyd etməmək mümkün deyil. Do diyez minor prelüdünün nüvə quruluşunu isə Q.Qarayevin fa minor prelüdü təşkil edir. Bu isə ehtimal etməyə imkan verir ki, hazırkı silsilə, bəlkə də, X.Mirzəzadənin öz müəlliminin xatirəsinə həsr etdiyi özünəməxsus musiqili epitafiyadır.

Bu illərdə, həmçinin ümumi romantik istiqamətə malik olan və insan qəlbinin ani vəziyyətini əks etdirməyə cəhd göstərən silsilə pyesləri meydana çıxır. Silsilələrin adları musiqi materialının qavranılmasını qabaqcadan müəyyən edir və əgər onlardan hansısa biri Prokofyev silsiləsinin adına bənzəyirsə, bu zaman digəri öz məzmunu ilə instrumental musiqinin milli ənənələri ilə dərinlənə bağlıdır. Söhbət A.Məlikovun «Ötəri anlar» və S.İbrahimoğlu'nun «24 əhvali-ruhiyyə» silsilələrindən gedir.

Arif Məlikovun «Ötəri anlar» fortepiano silsiləsinin adı öz başlanğıcını, sözsüz ki, S.Prokofyevin analoji silsiləsindən götürmüşdür. Özündən əvvəlki nümunədə olduğu kimi, A.Məlikovun pyesləri də təzadlı qarşılaşdırılma üzərində qurulmuşdur. Cəmi yeddi pyes yazılmışdır, lakin müəllifin silsilədə təqdim etdiyi obrazlardan hər biri təkrar olunmaz və spesifikdir.

Cəmi yeddi xanədən ibarət olan birinci pyes bir növ sonrakı obrazlar aləminə daxil edir, parlaq dinamik ziddiyyətləri emosional cəhətdən hazırlayır. Mahiyyət etibarilə, bu, proloqdur, başlanğıcdır. Təsədüfi deyil ki, növbəti pyes birincinin ardınca fasiləsiz başlayır – o, Şopen lirikası tipli olub, səciyyəvi şəkildə paylanmış akkord fakturasını təqdim edir. Mövzunun intonasiya materialının özü isə parlaq ifadəli və harmonik cəhətdən təzadlı

olub, müşayiətin açıq-aydın şəffaflığına baxmayaraq, emosional gərgin əhvali-ruhiyyəni davam etdirir.

Üçüncü pyes fortepianonun praktik olaraq bütün dillərinin maksimal dərəcədə əhatə edilməsinin hesabına iri məştblı həcmlik təəssüratı əmələ gətirir. Bu effektin əldə olunması üçün pedaldan son dərəcə fəal istifadə edilir və bu, müəllifin hazırkı ötəri anda əks etdirdiyi obrazın monumentallığını təsvir edir. Daha doğrusu, bu, hansısa təkrarolunmaz bir güclü təzahürün təsirindən yaddaşda qalan parlaq işıqdır.

Növbəti dördüncü pyes səciyyəvi sekondalı lamento intonasionaları üzərində qurulan laylayı xatırladır. Eyni zamanda melodik xəttin basa keçirilməsi – violonçel registri – insan səsinə maksimal dərəcədə yaxınlaşdırır.

Beşinci pyesin səslənməsi, fakturasından artıq hər şey məlumdur. Bu, açıq-aşkar sarkastik marşdır, birinci vurğunun gah daxil edilməsi, gah da aradan götürülməsi ilə səciyyələnir (dəyiş-kən metr – 2/4, 5/8, 3/8 və s.). Öz təsirinə görə o, kiçik nadinc skertso kimi qavranılır.

Altıncı ötəri an lirikanın ağışuna qaytarır. Obrazlı məzmununa görə o, Prokofyev mövzularına, məsələn, «Romeo və Cülyetta» baletindən Cülyettanın mövzusuna yaxındır. Melodik ardıcılığın təmkinli, müntəzəm addımları beşinci pyesin sarkazmından sonra sakitlik, dinclik bəxş edir.

Yeddinci ötəri an öz təsir gücünə görə üfüqdə par-par yanan və birdən-birə gözdən itən ulduzla müqayisə oluna bilər. Müəllif bu effektə praktik olaraq tamamilə improvizasiyalı ifadə üslubu vasitəsilə nail olur. Sonuncu pyes öz üslubuna görə özündən əvvəlki bütün ötəri anların koloristik üslubu ilə təzadlıq təşkil edir. Halbuki onu müəyyən dərəcədə beşinci pyesin üslubuna aid etmək olar. Bu pyesin başlıca konstruktiv prinsipini caz – vurğulu ritm, daim dəyişən metr təşkil edir. Pedalın olmaması bu xüsusiyyəti yalnız daha da nəzərə çarpdırır və ona tamamlayıcı pyes xarakteri bəxş edir.

Beləliklə, bütün silsilə – individual, səciyyəvi pyeslərin bir-biri ilə ardıcılılaşması olub, müxtəlif spesifik janr xüsusiyyətlərini ifadə edən musiqi obrazlar qalereyası əmələ gətirir.

Sevda İbrahimovanın silsiləsi parlaq romantik üslubda yazılmışdır, iki dəftərdən ibarətdir. Bir-birinin ardınca 1981 və 1983-cü illərdə meydana gələrək, ilk dəfə Zöhrab Adıgözləzadə tərəfindən ifa olunmuşdur. Hər iki dəftər müəllif tərəfindən silsilənin tək adına görə deyil, həm də ümumi ideya və məzmununa görə birləşdirilmişdir ki, bu da ayrı-ayrı pyeslərin müxtəlif xarakterində öz ifadəsini tapır və insana xas olan bütün individuallığı əks etdirir. Silsiləni fərqləndirən xüsusiyyət buradakı pyeslərin dərin milli xarakterdə olmasıdır ki, bu da lad, ritm və digər koloristik vasitələrlə göstərilir. Eyni zamanda, praktik olaraq bütün pyeslərin səciyyəvi cəhəti onların konsert-forteplano üslubudur ki, bu da silsiləni bütöv, tam şəkildə dərk etməyə kömək edir. Bütün bunlar miniatür formasında əksini tapır və ölçülərinə görə sadə iki və ya üçhissəli forma həddlərini aşmır. İnsan qəlbinin müxtəlif tərəflərini ifadə edərək, bu pyeslər romantik cəhətdən gümrah, səmimi, ani və digər bu kimi şəxsi təəssüratların daşıyıcısına çevrilir.

Silsilədəki pyeslərin obrazlar aləminə qısa ekskurs edərək, elə ilk səhifələrdən özünü göstərən müxtəlifliyi qeyd etmək olar. Məsələn, birinci pyes – lirik obrazın daşıyıcısıdır, ikinci – janr əlamətlərinə görə tokkatanı xatırladır, üçüncü – ayrı-ayrı musiqi frazalarının registr dialoquunu ifadə edir, dördüncü – daxili hisslərin dərin ifadəsidir. Beşinci pyes onunla təzadlıq təşkil edir, belə ki, iti dramatik gərginlik ifadə edir, milli xarakter üzərində qurulan altıncı isə xəfif skertso ilə gərgin ab-havanı zəiflədir. Yeddinci pyesin poetikası Azərbaycan xalq mahnı lirikası üzərində qurulmuşdur, bu səbəbdən səkkizinci pyesin qüvvətli, möhkəm ritmikası ona zidd olaraq səslənir. Doqquzuncu pyesdə dərin daxili kədər ifadə olunmuşdur. O həm özündən əvvəlki, həm də özündən sonrakı onuncu pyes ilə təzadlıq təşkil edir və öz qətiy-

yətinə görə onu skertso ilə müqayisə etməyə imkan verir. Fəlsəfi düşüncələrə qaytaran on birinci pyes kulminasiya zirvəsini təşkil edən on ikinci pyes ilə əvəz olunur. Bu pyes təzadların mübarizəsini, cəsarətli obrazların rəşadətini xüsusi olaraq ifadə edir.

İkinci dəftərin birinci pyesindəki tutqun təmkinlilik ehtiraslı çırpıntı ilə əvəz olunur. Üçüncü pyesin həyəcanlı ekspressiyası dördüncünün alovlu partlayışı ilə darmadağın edilir. Beşinci pyesdəki qəlb fəryadını altıncıdakı zarafatyana skertsonun ritmikası və akseptləri arasındakı oyun əvəz edir. Yeddinci pyes xüsusi poetik zəriflik hissi doğurur, lakin onun həmin an şiddətli-qızğın, iztirablı səkkizinci pyes qarşısını alır. Onuncu və on birinci pyeslər eyni ideya altında birləşdirilmişdir – doqquzuncunun lamento intonasiyaları digərinin səbəbi, ümitsiz hisləri ilə əvəz olunur. Bütün silsilə iki pyeslə yekunlaşır. Onlar da öz aralarında qarşılıqlı əlaqədədirlər, belə ki, on birincinin zərif və mülayim xarakterinə final pyesi – on ikinci cavab verir. O, könül nəğməsi kimi qavranılır.

S.İbrahimovanın fortepiano silsiləsinin qısa icmalını yekunlaşdıraraq, qeyd etmək lazımdır ki, pyeslərin musiqisində bədii məzmun, koloritli tematizm ilə növbələşən orijinal pianizm və parlaq, fərdi müəllif dəst-xətti öz əksini tapmışdır.

Folklor istiqaməti bu dövrə aid daha bir neçə kiçik formalı əsərdə özünü parlaq şəkildə nümayiş etdirir. Bu əsərlərə, əsasən, Məmməd Quliyevin kifayət qədər irihəcmli fortepiano üçün «Albom»u aiddir. Silsilə 20 müxtəlif xarakterli pyesdən təşkil olunmuşdur. Bu pyeslər texnikum və konservatoriya tələbələri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Onlardan bir çoxu konsert ifaçılarının repertuarının bəzəyi ola bilər. Bu pyeslərdə Q. Qarayev sinfində formalaşaraq itiləşən bəstəkarın ustalığı kifayət qədər parlaq bir şəkildə ifadəsini tapmışdır. Müəllif fikrini ifadə edən üslub fərddiliyi, yüksək professional ustalıq öz əksini, demək olar ki, «Albom»un hər bir pyesində tapmışdır. Burada həm vals, rəqs, tokkata formalı əsərlər, həm də üslub baxımından xalq nümunələrini – muğam, rəng, aşıq havalarını xatırladan janrvari pyeslər

vardır. Lakin çox güman ki, silsilənin ən başlıca, səciyyəvi xüsusiyyəti praktik olaraq hər bir hissədə muğam lad əsasına dayaq-
lanmaqdır. Bir çox pyeslərdə xalq çalğı alətlərindən – qoşa nağara, balaban, tütəyin imitasiyasını eşitmək mümkündür. Fakturanın ənənəvi texnikasına ustalıqla yiyələnmə bu bənzətməni silsilənin tərkib hissəsinə çevirir.

Vacib cəhət odur ki, silsilənin hər bir pyesi forma bitkinliyinə, mənə dolğunluğuna görə kifayət qədər müstəqildir, odur ki, öz «simasını» qoruyub saxlayaraq, silsilədən ayrı şəkildə də ifa oluna bilər. Eyni zamanda bir neçə pyesi birləşdirməklə, ətraf aləmdəki müxtəlifliyin vahid təəssüratını əldə etmək mümkündür.

«Albom»un praktik olaraq bütün pyeslərinin fərqləndirici xüsusiyyəti – onların dolğun, orkestr səslənməsidir. Bu cəhət müəllifin yaradıcı təfəkkürünün səciyyəvi xüsusiyyətidir. Pyeslərin musiqi dilinin milli boyalarının bütün parlaqlığı ilə yanaşı, həmçinin müasir lad-tonal xüsusiyyətlərinə meyillilik də müşahidə olunur. Lakin bunlar əsas məqsəd deyil, bu və ya digər obrazların ifadə olunması üçün əlavə bir vasitədir. Bu və ya digər polifonik üsulların mövcudluğu müəllifin hərtərəfli inkişaf etmiş bəstəkarlıq texnikasından bəhs edir.

Fortepiano fakturasının ənənəvi kameralılıqdan tutmuş, orkestr məştabına qədər müxtəlifliyində xalq instrumental musiqisinin elementləri ustalıqla düzülmüşdür ki, bu da həmin silsiləni müasir Azərbaycan fortepiano musiqisinin ən əhəmiyyətli əsərlərindən biri kimi dəyərləndirməyə imkan verir.

Cavanşir Quliyevin «Muğam ladlarında interlüdiyalarla yeddi pyes» (1982) adlı fortepiano əsəri müasir Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq axtarışlarının kifayət qədər özünəməxsus bir nümunəsidir. Preparasiya olunmuş royalın istifadəsi zamanı çəkiclərin zərbələri ud, qoşa-nağara, divar saatının zəngini təqlid edir, uzaqdan-uzağa da olsa, bu, fortepiano alətini həm ayrı-ayrı alətlərin səslənməsini canlandıran, həm də orkestr qruplarının səslənməsini ifadə edən müasir sintezatora yaxınlaşdırır.

Silsilə boyu birinci prelüd və intermediyalar ostinato pyeslərindən ibarət silsilə əmələ gətirir. Onlar, demək olar ki, dəyişikliksiz, cüzi fiqurasialı bəzəklərlə təkrarlanır. Bu zaman sağ və sol əlin melodik xətləri müxtəlif ladlarda – sağ əldə «Çahargah», sol əldə isə «Şüştər», yaxud «Bayatı-Şiraz» ladında kontrapunkt əmələ gətirir.

Əslinə baxılırsa, pyeslər sərbəst-improvizəli formaya malik olub, Azərbaycan ladlarının səssirasına əsaslanır. Kifayət qədər geniş səs diapazonu, melodik xətlərin daim bir partiyadan digərinə keçməsi, geniş interval səsləri – bütün bunlar həcmli effekt yaradır, ladların səssirasından ardıcıl şəkildə deyil, qeyri-ənənəvi tərzdə istifadə isə prelüdlərin səslənməsini dodekafoniya yazı texnikasına yaxınlaşdırır. İkinci oktavanın sol diyez səsi ilə pyeslərin çərçivələnməsi divar saatının zənginin «qabaqcadan proqramlaşdırılması» bütün silsiləyə bitkinlik, tamlıq duyğusu bəxş edir.

Öz əsasını xalq instrumental musiqisindən götürən improvizəli başlanğıc Nazim Mirişlinin Beş prelüdü (1982) üçün də səciyyəvidir. Eyni zamanda hissələrin dəqiq ritmik və melodik şəkildə yazılması musiqi dilinin intonasiya axtarışları, eləcə də onun metroritmik tərtibi haqqında nəticəyə gəlməyə imkan verir.

Məsələn, birinci prelüd (moderato-adajio-moderato) bütöbütün improvizasiyalı-tematik axtarışlar üzərində qurulmuşdur. Konkret metrik aydınlıq bu və ya digər dərəcədə bütün pyes boyu iştirak etmir. Müəllifin yazdığı xanə xətləri – ifaçı üçün sadəcə olaraq, ayrı-ayrı musiqi frazalarını müəyyən edən vizual dayaqdır, ifaçıya mətnə bələd olmağa, konkret dayaq nöqtələri tapmağa kömək edir.

Birinci prelüdə konkret metrik müəyyənliyin olmaması, ikinci prelüdə – polimetrik improvizasiyalılığın qarşılaşdırılması xasdır, dəqiq ritmli mətn saz çalğısının xarakterini ifadə edir. Üçüncü prelüddə dəyişkən ölçülər növbələşir, iki son prelüddə təmiz improvizasiya özünü göstərir – bütün bunlar ifaçıya sərbəstlik verir, eyni zamanda onun üzərinə məsuliyyət qoyur.

Aqşın Əlizadənin «Dastan» əsəri folklor istiqamətli orijinal bir nümunədir, müasir musiqi ifadə vasitələrinə istinadən, xalq əfsanəsi ruhunda yaradılmışdır.

A.Əlizadənin fortepiano üçün «Dastan» əsərini (1986) janr əlamətlərinə görə rapsodiyaya aid etmək olar. Daha dərin analoqlar aparmaqda davam etsək, onu epik rəvayətlə əlaqələndirmək olar. Həqiqətən də, janrın ədəbi əsası məhz elə bundan ibarətdir. Dramaturji inkişaf növünə görə bu pyes kodaqabağı bölmə ilə üst-üstə düşən ən yüksək emosional nöqtəyə tədricən yüksəlmə üzərində qurulmuşdur. Kulminasiyanın ardınca alt-üst olan həyəcan tamamlayıcı bölməyə gətirib çıxarır ki, burada da axtarışda olan qəhrəmanın ilkin obrazı yenidən canlanır. Ümumilikdə isə baş iştirakçının axtarışlarını, onun arzu və istəklərini, mübarizəsini, həyat həqiqəti kimi görünən ən mühüm suala axtardığı cavabı, nəhayət, məqsədə çatmasını bu əsərin əsas ideyası hesab etmək olar. Lakin o, birdən dərk edir ki, həyatın əbədi suallarına onun böyük səylə axtardığı cavablar onu «göydən yerə» qaytarır və o, yenidən həqiqi, gerçək şeylərin axtarışına başlayır. Fikrimizcə, «Dastan»ın konsepsiyası, demək olar ki, belədir. Pianoçuluq vasitələrinə gəldikdə isə burada müəllif sərbəst metroritmdən istifadə edir, bununla da ifaçıya müəllif fikrinin həyata keçirilməsində öz yaradıcı təxəyyülünü irəli sürməyə imkan yaradır. Forteplano səshasilinin ənənəvi texnikası ilə yanaşı, burada klasterlər, bu və ya digər dillərin səssiz basılması kifayət qədər geniş tətbiq olunmuşdur. Ümumilikdə isə öz-özünə əmələ gələn improvizəli forteplano üslubu nəzərə çarpır.

Bəstəkar Rəhilə Həsənovanın yaradıcılığını əsas inkişaf xəttinə görə, sözsüz ki, neofolklor dalğasına aid etmək olar. Məlumdur ki, bu istiqamətin nümayəndələri üçün «folklora keyfiyyət etibarilə başqa cür münasibət – arxaikliyə, mürəkkəb və qeyri-adi lad və janr formalarına yüksək maraq, onların tətbiq olunma spesifikliyi, onların başqa təfəkkür prinsipləri ilə sintezləşdirilməsi özünü göstərir» (141).

Qeyd edək ki, R.Həsənovanın yaradıcılığı üçün folklorun müasir bəstəkarlıq texnikası ilə sintezinin xüsusi parlaq-individual bir forması səciyyəvidir. Bu kontekstdə fortepiano üçün «Çəşmə» prelüd silsiləsi (1984) xüsusi olaraq maraq doğurur. Silsilənin «Çəşmə» adlandırılması (burada: bulaq, mənbə, məxəz mənasını kəsb edir) aydın olduğu kimi, xalq musiqi yaradıcılığının ifadəsi ilə bağlı olub, bitib-tükənməz ilham mənbəyini nəzərdə tutur. Bu əsərin musiqi folkloru ilə əmələ gətirdiyi janr assosiasiyaları adı xalq mahnısından tutmuş, muğam improvizasiyasına qədər geniş bir sahəni əhatə edir. Hər bir prelüdün əsasını müəyyən bir janra aid musiqi obrazı təşkil edir. Məsələn, birinci və ikinci prelüdün piano üslubu muğam improvizasiyalıdır. Rənglərə xas ritmik cəhətdən dəqiq ölçü üçüncü prelüdün əsasını təşkil edir. Beşində sazın sədaları eşidilir, on ikinci prelüddə isə yallının ritm-intonasiyaları gözə çarpır.

Silsilədə milli intonasiyaları müxtəlif bəstəkarlıq texnikasının üsulları ilə birləşdirən bəstəkarın folklor hədudlarını genişləndirmək cəhdi müşahidə olunur. Məsələn, milli improvizə üslublu musiqi ahəngi çox zaman iti dissonanslarla əhatə edilir. Müəllif qısa mövzu-özəklərin ostinato təkrarları üzərində qurulan milli xalq folklor formalarını dirçəltməyə cəhd göstərir. Melodiyanın iki-üçsəsli intonasiyadan törəməsi bir çox prelüdlərin əsasını təşkil edir və tədricən bu səslərə yeniləri əlavə olunur.

Ümumiyyətlə, silsilənin fortepiano üslubu minimalist üsulların sırf milli musiqi təfəkkür prinsipləri ilə çoxsaylı kəsişmə nöqtəsi özünü büruzə verir ki, bu da ilk baxışda bir-birindən uzaq olan təzahürlərin mexaniki birləşməsindən deyil, onların məhz ayrılmaz surətdə sintezindən bəhs edir.

Müasir musiqi təfəkkürünün xüsusiyyətlərindən biri də musiqili-immanent kateqoriyalara marağın artmasıdır. İncəsənətin digər sahələrində buna bənzər hal təsadüf olunmur. Bu cür əsərlərin dramaturji həlli yalnız musiqili kateqoriyaların tətbiqinə əsaslanır. Məsələn, Salman Qəmbərovun «Varialüdiyalar» (1986)

forteplano kompozisiyasının adı iki musiqi məfhumunun simbiozunu əks etdirir – musiqi forması kimi variasiya və bir janr kimi prelüddə (dəqiq desək, bu düzəltmə sözün ikinci hissəsi – «lyudus» – oyun deməkdir) improvizəli-fantaziyalı başlanğıc hökm sürür. Varialüdiyaların əsasını sonor boyalarla bəzənmiş üç akkorddan ibarət müstəsna dərəcədə qeyri-adi lakonik mövzu təşkil edir.

Xatırladaq ki, XX əsrdə qeyri-ənənəvi variasiya formalarındakı lakonik mövzular – tamamilə adi bir haldır. Varialüdiyalar embrionunun özünəməxsusluğu ondan ibarətdir ki, artıq mövzu daxilində o, hissələrə ayrılıb, daha kiçik seqmentlərə parçalanaraq, özünün variabel potensialını üzə çıxarır. Daha sonra şaquli, üfüqi və diaqonal istiqamətdə şəklini dəyişərək, əsərin əsas embrionunu müxtəlif musiqi obrazlarına transformasiya edir. Məsələn, əsas mövzu birinci variasiyada üfüqi istiqamətdə səpələnərək, meditasiya əhvali-ruhiyyəsi yaradır. Lakin üçüncü variasiyadan başlayaraq, aktiv başlanğıc üstünlük təşkil edir. Dördüncü variasiyada basda ostinato fiqurasiyaları caz ritminə bənzəyərək, gizli təzyiq, daxili enerji ifadə edir. O, beşinci variasiyanın skertsolu hərəkətinin inkişafını davam etdirir. Mövzunun bütün obrazlı transformasiyaları statik vəziyyətin meydana çıxmasına səbəb olur. Bu isə nə isə bir xəyali, qeyri-həqiqi aləm əmələ gətirir. Beləliklə, musiqinin öz daxilindəki dərin laylarına müraciət edərək, S.Qəmbərov ənənəvi janrda üslub cəhətdən müasir bir əsər yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

1985-ci ildə Sərdar Fərəcov iki royal üçün orijinal əsər bəstələyir. Bu, dörd hissədən ibarət «Konsert süitasi»dır. Hər bir hissənin müəyyən adı vardır və bu, pyesin janr əsasını təşkil edir. Hissələrin adlarının xarakterinə əsasən bu musiqini romantik süitaların səciyyəvi nümunələrinə aid etmək olar – burada Elegiya, Skertso, Noktürn və Final özünə yer almışdır. Çaykovski, Raxmaninovun instrumental süitalarında da analoji adlarla rastlaşmaq mümkündür. Bu əsərin musiqisinin xarakteri də üslub və

obraz baxımından XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində yazıb-yaratmış rus bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinə yaxındır.

XX əsrin 90-cı illəri Azərbaycanın fortepiano musiqisinin inkişafında növbəti mərhələdir. Azərbaycan fortepiano musiqisi sahəsində bu dövr yeni musiqi üslublarının axtarışı və müasir kompozisiya texnikasının yaradıcı assimilyasiyası – minimalizm, kollaj texnikası, polistilistika və digərləri ilə səciyyələnir. Bu proses 70–80-ci illər Azərbaycan fortepiano musiqisində özünü büruzə verən üslub və texniki yeniliklərin davamı kimi özünü göstərir. Təhlil olunan dövr fortepiano alətinin şərhə həllinə, onun parlaq, ifadəli səs tembrləri və sonoritik tərəflərinin genişləndirilməsinə aid çoxsaylı maraqlı nümunələr ortaya qoyur. Müəllif üslubunun başqa təmayüllər ilə qarşılıqlı əlaqəsinə əsaslanan mü-rəkkəb prinsiplər əsərlərin üslubunda ön plana çıxır.

Təhlil olunan dövrdə fortepiano sahəsində yeni yaradıcı axtarışlarını özündə cəm edən səciyyəvi əsərlərdən biri də F.Qarayevin «Postlüdiya» (1990) əsəridir. Nəzərdən keçirdiyimiz əsər Azərbaycan fortepiano musiqisində minimalizm prinsiplərinin orijinal surətdə həyata keçirilməsi baxımından böyük ifadəlilik marağı kəsb edir. Postlüdiyanın bədii obrazı səslərin əmələ gəlib sönməsi – səslərin «heç nədən» yaranması effekti üzərində qurulmuşdur.

Musiqi materialının inkişafı burada məntiqi qayda-qanunlarla deyil, onun enerji-dinamik xüsusiyyətlərinin nəticəsində özünü göstərir. Beləliklə, tematik materialın prosessual inkişafı ön plana çıxır. Bu isə minimalist əsərlərin vacib xüsusiyyətlərindəndir. F.Qarayevin əsərinin «Səs məkanı» bir səsdən yaranır – bu, «lya» səsidir. Sonra ikinci intonasiya planı meydana çıxır – bu, «mi» səsidir. Bütün bunlardan sonra müəyyən musiqi fəzası əldə olunur.

Postlüdiyanın «Mikrotezisi» ostinato mövzudur. O, tədricən genişlənərək, 12 səsə qədər artır. Sonra isə öz «kərpiciklə-rini» itirərək, daralır və «mi» notunda sona çatır. «Qapalı dairə»

meydana çıxır, mövcud olamayan bir məkana qayıdış baş verir. Əsərdə parlaq təzadların, kulminasiyaların mövcud olmaması ona gətirib çıxarır ki, burada əsas inkişaf prinsipi variasiya olunmuş təkrarlardan ibarətdir. Əsərin intonasiya təşəkkülü prosesi tutqun diatonik və xromatik klasterlər fonunda inkişaf edir.

Əsərin inkişafının yeni mərhələsi Qriqdən (op.17) sitatla başlayır. E.Qriqin əsərinin kollaj şəklində cəlb olunması əsərə yeni zaman faktoru daxil edir, zaman əlaqələrinin mürəkkəb münasibətini əmələ gətirir və bunun nəticəsində keçmişlə indiki zaman arasında «musiqi dialoqu» yaranır. Postlüdün semantik planı üçün əsas cəhət ondan ibarətdir ki, «keçmişin əlamətləri özündə həmişə yüksək mədəniyyət daşıyır. Belə ki, onların vəsi-təsilə musiqidə, ilk növbədə, «hamı üçün əhəmiyyətli olan cəhətlər nəzərə çarpır» (142).

Gənc bəstəkar Zaur Fərhadovun «Nirvana» (1990) və «Qapalı məkan» (1991) adlı əsərlərində də müasir fortepiano yazısının müxtəlif prinsipləri qeyri-adi şəkildə təcəssüm olunmuşdur. Üslub axtarışlarının ümumiliyinə baxmayaraq, hər bir əsər öz obrazlı-quruluş sistemi ilə fərqlənir.

Qeyd etdiyimiz əsərlər içərisində birinci əsərin semantik qayəsi onun adı ilə müəyyənləşir: caynizmin ən mühüm etik-psixoloji anlayışı olan «nirvana» – «ruhun kamilliyi, onun materiyadan azad edilməsi» mənasını verir (143). Bu məfhum minimalist əsərlərindəki məkan konsepsiyası ilə həmahəngdir. Burada bir obraza, bir əhvali-ruhiyyəyə dalmaq əsas şərtidir. Musiqinin prosessual axını üzərində bu cür statik – seyrçi müşahidələr meditasiya ilə assosiasiya doğurur. «Səs materiyasına meditatativ şəkildə dalmaq, onunla «eyniləşmək» Z.Fərhadovun «Nirvana»sının əsasını təşkil edir.

Dinləyiciyə ən əsas təsir vasitəsi burada ostinato üsulundan ibarətdir, o, seyrə dalmaq, transa düşmək əhvalını əmələ gətirir. Təhlil olunan musiqi kompozisiyası eyni bir səsin uzun repitisiyası ilə başlanır. O, ara-sıra ya qlissandolu passajla, ya da

sonoristik tərzdə boyanmış klasterlərlə kəsilir. Giriş funksiyasını yerinə yetirən hissə əsərin əsas mikroözəyinə gətirib çıxarır – bu, dəfələrlə təkrarlanan trixorddur.

Tematik özəyin xüsusi ifadə növü fortepianoda xalq musiqisinin improvizasiya ruhunu əks etdirərək, Şərq monodiyasının ümumiləşdirici obrazını əmələ gətirir. Tezisin melodik özəyi daxili individuallığa və mobil sürətə malikdir. İmprovizasiyalı inkişaf prosesində əsas tetraxord çoxsaylı modifikasiyalara məruz qalır: o, artırılmış, okravalı tərzdə səslənir, daha kiçik seqmentlərə parçalanır, yaxud klasterlərlə qəlizləşir.

Əsərin ifası zamanı obrazlı quruluşun əmələ gəlməsində tembr-artikulyasiyalı faktorun rolu əhəmiyyətlidir. Pianoçunun istifadə etdiyi surdina, metal və plastik xətkəşlər, eləcə də çoxsaylı nadir artikulyasiya üsulları Şərq alətlərinin xüsusi səslənmə effektini əmələ gətirir.

Z.Fərhadovun digər kompozisiyası – «Qapalı məkan» (pianoçu Rəna Rzayevaya həsr olunmuşdur) tembr-artikulyasiyalı faktorun daha böyük dinamikliyi ilə fərqlənir. Üç klavişli alətin – iki royal (onlardan biri preparasiya olunmalıdır) və klavesinin tək bir nəfər tərəfindən ifasını nəzərdə tutan əsər artikulyasiya üsullarının müxtəlifliyi ilə seçilir. Kompozisiyanın ideyası elə ondan ibarətdir ki, ifaçı üçbucaq şəkildə qoyulmuş alətlərin ortasında yerləşərək elə çalır, sanki qapalı məkandadır. Əsərin artikulyasiyalı üsullarından təşkil olunmuş «Partitura»sı «Nirvana» ilə müqayisədə daha çox detallaşdırılmış xarakter daşıyır (bütün mümkün xətkəş və surdinlərlə yanaşı, taxta tirlər, kitabçalar və s. təbiiq olunur). Artikulyasiyalı planın dolğunluğu illüziyalı tembr effekti yaratmaqla yanaşı, həm də ifaya teatrlaşdırılmış ünsür daxil edir: ifaçının bütün mümkün cisimlərdən istifadəsi xüsusi vizual cərgə əmələ gətirir və bu da əsərin obrazının forma almasında müəyyən rol oynayır.

Əsərin məzmunlu-məna çalarları ən çox onunla müəyyənləşir ki, bu kompozisiya Robert Schumann mövzusuna sərbəst vari-

asiyalardan təşkil olunmuşdur. Bəstəkar səciyyəvi mövzunun tətbiqi ilə kifayətlənməyərək, kollaj daxil etmək mənasında R.Şumanın «Şairin məhəbbəti» vokal silsiləsi və «Kreysleriana»dan fraqmentlər istifadə edir. Kompozisiyanın bədii obrazlarının mürəkkəb toruna qarışaraq, bu kollaj Şuman əsərlərinin poetikası üçün xas olan uydurulmuş və gerçək, keçmiş və indiki surətlərin xüsusi, xarakterik bir ab-havasını əmələ gətirir.

Yekunlaşdıraraq qeyd edək ki, Z.Fərhadovun musiqili-mədəni assosiasiyaların, allüziyaların geniş spektrini əhatə edən «Qapalı məkan» kompozisiyası Azərbaycan musiqisində polistilistik tikanın bədii cəhətdən inandırıcı bir nümunəsidir.

Rəhilə Həsənovanın fortepiano üçün «Meyxana» (1996) fantaziyası milli zəmində minimalizm prinsiplərinin həyata keçirilməsinin maraqlı nümunələrindən biridir. Təhlil olunan əsərin musiqi materialının inkişafında əsas amil minimalistlərin əsərləri üçün çox səciyyəvi olan variasiyalı təkrarlardan ibarətdir. Lakin artıq ilk xanələrdən etibarən bəstəkarın milli mənsubiyyəti də öz sözünü deyir. «Meyxana»nın başlanğıc mikrotezisi uzun müddət bir modusda saxlanılaraq, ilk növbədə, Azərbaycan xalq musiqisində müəyyən analoqları olan ritm-intonasiya amilinin hesabına inkişaf edir.

Minimalistlərin təzadsız, kulminasiyasız əsərlərindən fərqli olaraq, Həsənovanın kompozisiyası meyxana ifası zamanı improvizəli-yarış xarakterli tamaşanın güclənməsi üzərində qurulmuşdur. Lakin fantaziya Azərbaycan xalq musiqisinin digər janrları ilə də assosiasiyalar müşahidə olunur. Məsələn, muğam «gəzişmələri»ni xatırladan sıx-sıx təsadüf etdiyimiz repitisiya üsulları, spesifik passajlar, «ladşəkilli «ıldırım sürətli eniş» formalı müəllif izahatının improvizəli mahiyyəti, sözsüz ki, öz başlanğıcını muğam sənətindən götürür.

«Meyxana» fantaziyası ifaçılıq nöqteyi-nəzərindən də müəyyən maraq doğurur. Hazırkı əsər aleatorika ənənələrinə uyğun olaraq yazılmasa da, burada müəyyən «təsadüfi» məqamlar möv-

cuddur. Məsələn, əsərin not yazısı bir sıra göstərişləri cəm edir, onların gerçəkləşdirilməsi ifaçının qərarından asılıdır. Heç şübhəsiz, fantaziyanın qeyd olunan xüsusiyyətləri deməyə əsas verir ki, hazırkı əsər yalnız müəyyən improvizasiya qabiliyyətinə malik olan və müasir musiqini iti şəkildə duyan bir ifaçı tərəfindən interpretasiya oluna bilər.

90-cı illər Vəlif Adıgözəlovun yeni yaratdığı iri əsərinin – fortepiano üçün «24 prelüd» silsiləsinin yaranması ilə əlamətdardır. Bu Azərbaycan bəstəkarının yaradıcılığında fortepiano prelüdlərinin silsilə ənənəsi, onun öz sələflərindən və həmmüasirlərindən mənimsənilərək, orijinal və səciyyəvi inikasını tapmışdır. Bu janrın tarixinə ən səthi ekskurs etdikdə belə, aydın olur ki, fortepiano prelüd silsiləsi hər zaman bəstəkarlar üçün yaradıcılıq axtarışlarının özünəməxsus laboratoriyası və cəsarətli eksperimentlər meydanı olmuşdur. Bu mənada Vəlif Adıgözəlovun 1991-ci ildə sona çatdırdığı «forte-piano üçün 24 prelüd» silsiləsi istisna deyildir.

Folklor başlanğıcının olduqca orijinal, yaradıcı surətdə tətbiqi, melodik materialın aydınlığı və ifadəliliyi, daxili tənəsüblük və dramaturji inkişafın məntiqi əsasında təzadlıq prinsipi üzrə ahəngdar-lirik və iti xarakterli, dramatik prelüdlər bir-biri ilə növbələşir. V. Adıgözəlovun fortepiano silsiləsinin ən səciyyəvi xüsusiyyətləri məhz bundan ibarətdir.

Silsilənin dramaturgiyası bir neçə obrazlı-tematik xətdən təşkil olunaraq, bir növ kontrapunkt əmələ gətirir. Silsilənin çoxcəhətli obrazlı-psixoloji palitrasında həm də ekspressionist ifadə, Şərq fəlsəfəsindən irəli gələn meditativlik və bəstəkar üçün səciyyəvi olan zərif həzinlik yanaşı addımlayır. Ümumiyyətlə, məzmunadakı müxtəlif planlı ahəngdarlıq silsilənin vahid makroforma şəklində şərhinə maneçilik törətmir, əksinə, müəyyən mənada ona imkan yaradır.

Silsilənin musiqi dili də zəngindir. Burada geniş şərh olunmuş tonal texnika (onun amplitudası səciyyəvi milli-lad təşkilindən

tutmuş, xromatik 12 pilləyə qədər genişlənir) mürəkkəb polistruktura malik akkordlarla növbələşir. Bu akkordlar klaster səslənməli aşırıq harmoniyalarının spesifikasına dayaqqlanaraq, xeyli dərəcədə seriyalılığın bəzi cizgiləri və bununla bərabər, işlənmə texnikasının romantik üsulları: intonasiya transformasiyaları və müxtəlif tematik elementlərin qarşılıqlı təsiri ilə zəngindir. Qeyd edək ki, bu silsilədə bəstəkar üslubu üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlər: qədim milli və müasir xüsusiyyətlər, ənənəvi üsullarla XX əsrin novator təzahürləri bir-birinə qovuşur.

Silsilənin səciyyəvi xüsusiyyətləri içərisində, həmçinin bəzi prelüdlərdə fortepiano fakturasının sıxlaşdırılmasını, bunun nəticəsində kamera səslənməsinin «orkestrləşməsi» qeyd olunmalıdır. Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, ifadə vasitələr diapazonunu genişləndirərək, bəstəkar musiqi fakturasının polifonikləşməsinə inadla cəhd göstərir ki (məsələn, №13,16, 20, 21 prelüdlər), bu da, heç şübhəsiz, bəstəkar yaradıcılığının son dövrü üçün səciyyəvi olan ekspressiya ilə intizamı intellektin birləşməsinə ifadə edir. Ümumiyyətlə, Vasif Adıgözəlovun 24 prelüdündə tək bəstəkar yaradıcılığı üçün deyil, həm də, ümumiyyətlə, Azərbaycan fortepiano ədəbiyyatı üçün «tanış» olan müxtəlif üslub axtarışları və ifadə vasitələri cəmləşmişdir.

Əvvəlki illərdə olduğu kimi, 70–90-cı illər Azərbaycan fortepiano ədəbiyyatı da tədris-pedaqoji əhəmiyyətə malik əsərlərlə zənginləşmişdir. Uzun zaman ərzində (iyirmi ilə yaxın) Skertsonun (1957) yaranmasından sonra fortepiano aləti Cövdət Hacıyevin maraq dairəsindən kənarda qalmışdı. O, fortepiano alətinə yalnız 1976-cı ildə qayıdaraq, uşaqlar üçün «Musiqi lövhələri»ni bəstələyir. Bu pyeslər həm geniş, həm də yığcam musiqi lövhələrindən təşkil olunmuş süitadır. Lakin onlar hamısı son dərəcə ifadəli və inandırıcıdır. Silsilənin adı musiqiyə xas olan konkretliyə tam mənası ilə uyğun gəlir. Bununla bərabər, müəllif heç bir yerdə səs təqlidinin təbii şəkildə ifadəsindən dönmür, sırf bədii vasitələrlə inandırıcılığa nail olur.

Süitani təşkil edən səkkiz miniatür obraz və musiqi ifadə vasitələri, həmçinin sırf pianoçuluq baxımdan bir-biri ilə təzadlıq təşkil edir. Bununla bərabər, bəstəkar fikrinin tamlığı, bütün pyeslərin janr oxşarlığı və müəllifin özünəməxsus «dəst-xətti» bütün əsəri üzvi surətdə birləşdirir. Silsilənin tamlığı, həmçinin pyeslərin tonal planı ilə də əldə olunur: «lövhələrin» tonallığı diyez istiqamətində kvinta dairəsi üzrə hərəkət edərək, Şopenin op.28, Şostakoviçin op.34 prelüdləri, Şostakoviçin op.87 prelüd və fuqasında olduğu kimi, major ilə paralel minorun növbələşməsi üzərində qurulmuşdur.

C.Hacıyevin «lövhələr»ində bədii cəhətlər uğurla və üzvi surətdə növbələşir. Onlar musiqi zövqünün tərbiyəsində son dərəcə zəruri olub, pedaqoji tələblərə cavab verir və musiqi təfəkkürünün inkişafına, eləcə də ifaçılıq bacarıqlarının təkmilləşdirilməsinə fəal şəkildə imkan yaradır.

Silsilə şən, hətta oynaq «Gəzinti» ilə açılır. Son dərəcə sadə, şəffaf ikisəsli faktura da major tonallığında ifadəsini tapmış əsas mövzunu təqdim edir (pyesin ümumi əhvali-ruhiyyəsi və tonallığı Prokofyevin op. 65 əsərindən «Gəzinti»ni xatırladır – lakin metr, lad və ümumi inkişaf arasındakı fərqlər pyeslərin arasında daha əhəmiyyətlidir).

Daha sonra «zarafatlar» başlanır – majorun pillələri xromatik qaydada «yırğalanır», tonallıq tonlarla yuxarı «sürüşür» (re major, mi major), faktura dolğunlaşır. Nəhayət, qısaldılmış repriza başlanır, lakin nəticədə o, harmonik cəhətdən zəngin, dinamik cəhətdən təzadlı tamamlayıcı ilə sona çatır.

«Gəzinti»nin janr nümunəsini etüd təşkil edir. Qanonun məşhur məşğələlərindən biri ilə səsləşərək, bu texniki formul daha sonra Etüdün əsasını təşkil edəcək (№5), eləcə də «Zarafat»da (№3), «Marş»da (№6), «Ağır rəqs»də (№7) təsadüf olunacaqdır.

Sakit və fikirli «Əfsanə» – iki skertsovari pyeslər arasında bir növ intermediyadır. Cəmi 17 xanə ərzində bəstəkar dolğun obrazlı tezisi ifadə etməyə, onun hərtərəfli inkişafını yaratmağa və təbii

qaydada tamamlanmasına müvəffəq olur. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, fikrin bu cür ifadəsi, demək olar ki, hər bir səsin əhəmiyyətini və mənasını çatdırmaq üçün münasib ifadə vasitələri tapmalı olan ifaçı qarşısında heç də asan bir vəzifə qoymur.

Bütün pyesdə təsadüfi işarələrin yoxluğu ciddi diatonikanın hökmranlığına səbəb olur. Bununla belə, açar işarələri də mövcud deyil, belə ki, pyes natural lya minorda yazılmışdır və yalnız ağ dillərdə ifa olunur. Natural lad ona arxaik cizgilər bəxş edir. «Əfsanə» müxtəlif fortepiano boyalarına yiyələnməyi, təbii «vokal» frazaları ayırma üsulu tələb edir, eyni zamanda legatoya nail olmaq üçün gözəl materialdır.

«Zarafat» – canlı, qığılıcı saçı və bir qədər «acıdil» pyesdir. Bu «zarafat» kifayət qədər tikanlıdır (pyesin çox böyük həcmi və fəal daxili inkişafı onu Yumoreska, yaxud Burleska adlandırmağa ciddi əsas verə bilərdi). «Tikanlı», kəskin xüsusiyyət, ilk növbədə, harmonik ifadə vasitələri – böyük septakkord şəklində tonikaya dayaqlanma, qeyri-diatonik səslərin «çığırtısı», polifonik və politonal növbələşmələr və bir sıra digər cəhətlərlə əldə olunur (bu mənada «Zarafat» açıq-aşkar «Marş»ı qabaqlayır). Pyesin ümumi xarakterinə «çevrilmiş» repriza çox yaxşı uyğun gəlir – məzhəkəçi sanki «pərdə altından» ayaqları yuxarıda, əlləri üstə gəzməyi qərara aldı...

Həm obraz etibarilə, həm də ifadə vasitələrinə görə «Zarafat» özündən əvvəlki «Əfsanə» ilə parlaq təzadlıq təşkil edir. Bu həm də pianoçuluq üsullarında özünü göstərir: əgər «Əfsanə»də melodik axıcılıq hökm sürürsə, bu zaman burada stakkato üstünlük təşkil edir. Fəal, lakin səbirli temp, gümrah yumor hissi, rəqsvariliyin gözə çarpan əlamətləri, ştrixlərin şıltaq növbələşməsi və özünəməxsus vurğular – bütün bunlar pyesi əvvəlkindən fərqləndirir.

«Əfsanə» kimi, «Nağıl» da rəvayət xarakteri daşıyır, lakin daha «sərbəst» tərzdə yazılmışdır. Onun aramlı, sanki barkarola ritmi ilə azacıq hərəkətə gətirilən müşayiəti altında əsas mövzu

təkrar olunur. İnkişafli orta hissə mövzudan həтта bir qədər genişdir, repriza isə qısaldılsa da, mövzunu kifayət qədər tutumlu tərzdə dirçəldir və bəstəkar tərəfindən sevilən bir üsula – melodiyanın bəm registrə köçürülməsi və fakturanın harmonik cəhətdən dolğunluğuna (mövzunun təkrar keçidi – «Marş»da və «Ağır rəqs»də analogi qaydada şəklini dəyişir) imkan yaradır.

«Nağıl»ın janr əlaqələri tək barkarola ilə sona çatmır; onun təmkinli – fəal tempdə olan metrik strukturu və spesifik ritmikası siciliana ilə əlaqəni də üzə çıxarır. «Nağıl»a xas olan xəfif, «hava kimi yüngül» kolorit «akvarel» assosiasiyası yaradır.

«Etüd» – musiqi və texniki baxımdan kifayət qədər maraqlıdır. Bu, əyləncəli səhnəcik var qüvvəsi ilə məşq edən pianoçunun obrazını yaradır. «Pyesin sonunda hadisələrin gözlənilməz dönüşü baş verir: «cənsixici» etüdü çalmaqdan yorulan şagird öz fantaziyasına sərbəstlik verir və onu caz ritmindəki akkordlar və klaster ahəngləri ilə bitirir» (145).

«Etüd»ün fakturası hər bir əlin ayrıca ifası zamanı ritmik qrupların fərqlənməsinə görə, həm də ikisinin birgə ifasına görə, eyni zamanda partiyaların qarşılıqlı əlaqəsi baxımından kifayət qədər müxtəlifdir – onlar gah bir-birinə qarşı qoyulur, gah da bir əldən digərinə «keçərək» birləşirlər. «Etüd»ün faktura müxtəlifliyi onaltılıqların daimi hərəkəti ilə əldə olunur, bu xüsusiyyət uzun müddət davam edir.

Növbəti iki lövhə – «Marş» və «Ağır rəqs» – janr baxımından «Gəzinti» ilə bağlıdır. Bir yerdə onlar hərəkət ifadə edən pyeslər qrupu əmələ gətirir. «Marş» açıq-aşkar zarafatyana – komik xarakter daşıyır. Əgər birinci mövzuda buna bəzi harmonik «ləkələr» işarə edirsə (yeri gəlmişkən, onlar inadla təkrar olunur), artıq növbəti mövzudakı «basların solosu»nda melodiya və müşayiətin ladharmonik təzadlığı açıq şəkildə şarj edilmiş səslənmə əldə edir. Pyesə marş janrından kifayət qədər uzaq olan skertsovari mövzunun daxil edilməsi də dinləyicidə təbəssüm yaratmaq üçün nəzərdə tutulmuşdur (pp, fa diyez minor). Musiqidəki bütün bu

«ağla batmayan» xüsusiyyətlər sadə, xoş və yumoristik xarakter daşıyır; bu isə konkret proqrama, məsələn, təntənəli uşaq yürüşünə, yaxud orkestrin bir o qədər də düzgün, mükəmməl çalmamasına təhrik edə bilər.

«Ağır rəqs» ciddi və kədərli hisslərlə dolub-daşır. İntonasiyaların sərbəst improvizasiyalı tərzdə «hörülməsi» üzərində qurulan melodiya xalq havalarına yaxındır, sanki o, ostinato müşayiəti ilə mühafizə olunur. Böyük təsir bağışlayan kulminasiya (x.14) uzunmüddətli enişə təkan verir, bu isə sonuncu dəfə əsas mövzunu harmonik cəhətdən dolğun bir tərzdə xatırladır.

Silsilədəki «lövhələri» təntənəli rəqativ-deklamasiyalı «Epiloq» sona çatdırır. O, qızgın «aşiq» intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Bu pyesin yarım keçən forması onun xarakteri ilə tam uyğunluq təşkil edir. Fikrin şən, gümrah ifadəsi, həqiqətən də, hansısa bir inkişafın yekunu, onun başa çatması kimi qəbul olunur. Silsilənin axıncı pyesi üçün uğurlu janr seçimi ilə razılaşmamaq mümkün deyil. Bununla bərabər, məlumdur ki, musiqili obraz birmənalı deyil və C.Hacıyevin «Musiqi lövhələri»ndə tonal hərəkəti do majordan kvinta dairəsi ilə başlayaraq, onu yalnız lya majora qədər çatdıraraq, açıq forma əmələ gətirdiyini nəzərə alsaq, bu zaman «Epiloqu» növbəti fortepiano miniatürləri silsiləsi üçün «Proloq» kimi təsəvvürə gətirmək çətin deyil. Belə bir fikir həm də ona görə əmələ gəlir ki, «Epiloq» özünün psixoloji gərginliyi və dərinliyinə görə digər «lövhələr»dən seçilir. Bu mürəkkəbliyə öz ifadəsini qətiyyətli, mətin obrazın (sol əl) coşqun, hərərətli obrazla (sağ əl) qarşılaşdırılması zamanı tapır.

Silsilənin tam müstəqil və orijinal pyesi olan «Epiloq»un digər pyeslərlə əlaqəsini də aşkar etmək mümkündür. O ən çox özündən əvvəlki «Ağır rəqs»lə yaxındır. Onların hər ikisinin improvizasiyalı üslubu milli xalq musiqisinin janr köklərini xatırladır.

Cövdət Hacıyevin «Musiqi lövhələri» – tam şəkildə bitkin bir silsilədir. Onu həm əvvəldən axıra qədər, həm də daxilində olan pyeslərini ayrı-ayrılıqda ifa etmək mümkündür. Bəstəkar qarşı-

sına qoyduğu vəzifələri kifayət qədər cüzi ifadə vasitələri ilə həll etmişdir. Bu isə nəzərdən keçirilən süitaya geniş pianoçu dairəsinin müraciət etməsinə imkan yaradır (pyeslər ilk dəfə 1977-ci ildə Zöhrab Adıgözləzadənin ifasında səslənmişdir). Bu xüsusiyyət «Musiqi lövhələri»ni pedaqoji təcrübədə uğurla istifadə etmək, gənc ifaçıları yüksək keyfiyyətli repertuarla zənginləşdirmək, ən əsası isə milli musiqi materialı ilə dərinlən tanış etmək imkanı açır.

C.Hacıyevin fortepiano silsiləsinin faktura cəhətdən sadəliyi yetkin pianoçu üçün kifayət qədər çətinliklər yaradır. Musiqinin emosional aləmini üzə çıxarmaq, ayrı-ayrı epizodların özünəməxsusluğunu nəzərə çarpdırmaq, silsilənin dramaturji tamlığını göstərmək – bütün bunlar heç də asan məsələlər deyil və Z.Adıgözləzadə tərəfindən gözəl həllini tapmışdır. Pianoçu hər bir pyesin obraz konkretliyinin üzə çıxarılmasından, eləcə də bütün silsilənin «yarıb keçən» xəttinin göstərilməsindən ötrü düzgün vasitələr tapmışdır. Müəllifin özünə xas dəst-xətti həm lirik obrazların həlim poetikliyində, həm janrvari lövhələrin skertsovari itiliyində, həm də daxili mənanın emosional ifadəsində hiss olunurdu. Adıgözləzadə C.Hacıyevin silsiləsini tək Bakıda deyil, eyni zamanda bir sıra digər şəhərlərdə – Odessa və Volqoqradda, Həştərxan və Mahaçqalada, Qroznı və Orconikidzedə uğurla ifa etmişdir...

70-ci illərdə Xəyyam Mirzəzadə uşaq və yeniyetmələr üçün «Uşaq pyesləri» silsiləsini bəstələyir. Silsiləyə 18 pyes daxildir. Onlardan hər biri uşaq lövhələrini, yaxud bizi əhatə edən həyatı əks etdirir. Məsələn, səciyyəvi uşaq səhnələri («Kiçik marş», «Hesab oyunu», «Gəzinti», «Marş – gəzinti», «Oyun», «Kuklanın laylayı», «Şaxta-babanın yürüşü», «Qalay əsgərciklərin kazar-masında», «Mahnı») ilə yanaşı, burada xalq həyatından lövhələr və sırf proqramlı-təsviri pyeslər («Tütək havası», «Kənd lövhəsi», «Peyzaj», «Qədim qobelen», «Xalq rəqsi», «Yaz yağışı», «Aşıqsayağı», «Etüd») vardır. Müəllif tərəfindən istifadə olunan

ifadə vasitələri özündə həm səciyyəvi milli lad və ifaçılıq üsullarını, həm də müasir üslub xüsusiyyətlərini cəm edir.

Ümumiyyətlə, pyeslər silsiləsi təhsilin ilk mərhələsində tədris-pedaqoji repertuara mühüm köməkdir və uşaqları tək müasir səslənməsi ilə deyil, həm də nisbətən sadə musiqi materialının texniki baxımdan orijinal metroritmikası ilə də tanış edir.

70-ci illərdə Arif Məlikovun gənc ifaçılar üçün nəşr etdirdiyi növbəti fortepiano pyeslər silsiləsi meydana çıxdı. Müxtəlif xarakterli obrazlardan ibarət olan bu silsilənin pyeslərinin bəziləri müəyyən ada malikdir (məsələn, üç prelüd). Onlar müəllifin ifadə etdiyi dərin məzmun kəsb edir. Birinci prelüd qədim menuetin stilizasiyasıdır, lakin bununla belə, intonasiya etibarilə daha çox folklor nümunələrinə yaxındır. Tempin tədricən sürətlənməsi ikinci prelüddə saat mexanizminin hərəkəti ilə assosiasiya doğurur ki, bu da melodik xəttin sabitliyinə əlavə olaraq şərait yaradır. Üçüncü prelüd tokkata fakturasına malik skertso janrına yaxındır ki, bu da tez-tez repitisiya olunmuş akkordlarda öz ifadəsini tapır. «Düşüncə» pyesi özündə müəllifin fəlsəfi fikirlərini ehtiva edir, «Ağır vals» isə xəyalpərvər melanxoliya dumanı ilə bürünmüş ab-hava əmələ gətirir. «Skertso» şiddətli küləyə bənzər şəkildə təxəyyüldə burulğan kimi ötüb keçir. Lirik «Nokturn» bu janrın ən yaxşı ənənələrinə müvafiq qaydada yazılmışdır. Burada melodik xətt violonçel registrində inkişaf edir. Silsiləni sona çatdıran «Zarafat» isə müəllifin sözgəlişi musiqi ştrixidir, ötəri bir lövhədir.

Bu orijinal pyeslərdən təşkil olunmuş albom bəstəkarın üz tutduğu «ciddi» janrlarla – simfonik və kamera-instrumental musiqi ilə bağlı deyil, eyni zamanda gənc musiqiçilərin musiqi zövqünün, texniki ustalığının formalaşması prosesində arasıkəsilməz yaradıcılıq axtarışlarından bəhs edir. Silsilə elə məhz gənc ifaçılar üçün yaradılmışdır.

80-ci illər Tofiq Quliyevin «Cəmilənin albomu» ilə açılır. Silsilə bəstəkarın nəvəsinə həsr olunmuşdur. Alboma mürəkkəblik

dərəcəsinə görə 12 müxtəlif xarakterə malik pyes daxildir. Buna baxmayaraq, əsəri, ümumiyyətlə, uşaq musiqi məktəblərinin kiçik və orta yaş qrupunun pedaqoji repertuarına aid etmək olar. Albomdakı hər bir pyesin melodik xəttində bəstəkar yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan mahnıvari intonasiyaların elementlərini görmək mümkündür. T.Quliyev silsiləsinin məhz qeyd etdiyimiz xüsusiyyəti BMA nəzdindəki məktəb-studiya şagirdlərinin iştirakı ilə eyniadlı musiqi tamaşasının qurulmasına təkan vermişdir.

Silsilənin çoxjanrlı olmasına baxmayaraq, lirik əhvali-ruhiyyə, demək olar ki, bütün nömrələrin əsasını təşkil edir. Tematizmin vokal əsası elə parlaq ifadəsini tapmışdır ki, pyesdə istənilən (hətta ən mürəkkəb) fakturanın gənc musiqiçilər tərəfindən qavranmasına kömək edir. Müəllif hər bir pyesdə gah lirik əhvali-ruhiyyə («Qüssə», «Laylay», «Lirik vals»), gah sürətli rəqs hərəkətini («Ləzginka», «Rəqs», «Marş»), gah da sadə janr lövhəsini («Seva velosipeddə», «Motor», «Göldə», «İpatdı oyunu», «Gəzinti») ifadə edən parlaq obraz yaradır. «Nağıl» pyesini ayrıca olaraq nəzərdən keçirmək lazımdır. O, uşaq qavrayışı üçün qeyri-adi olan 5/4 ölçüsü üzərində qurulub və metroritmik iş üzərində proses zamanı yüksək diqqət tələb edir. Görünür ki, belə bir ölçünün istifadəsi bir qədər «genəlmiş», «qeyri-kvadratlığı» ilə fərqlənir (melodik cizgilərindən asılı olaraq onun iki şərhini yaratmaq mümkündür – 3/4+2/4 və ya 2/4+3/4) və nağılvari, qeyri-real obrazın yaradılmasına imkan verir.

Süleyman Ələsgərovun Dörd pyesi xüsusi olaraq yeni başlayan pianoçular üçün yaradılmış və milli folklor üzərində qurulmuşdur. Sitat gətirilmiş materialın istifadəsi ilə yanaşı («Qarabağlı»), bəstəkar Azərbaycan ladlarının intonasiyasına əsaslanan orijinal melodiyalar yazır.

Rəşid Şəfəq öz yaradıcılığını, demək olar ki, bütövlüklə uşaqlara həsr etmişdir. O, «Qubanın ağ alması» Azərbaycan xalq mahnısının mövzusuna iki variasiya silsiləsi həsr etmişdir. Müəllif faktik olaraq, ənənəvi ifadə vasitələrindən istifadə edərək, onları

milli zəmin üzərində qurur. Prinsip etibarilə bu variasiya silsilələrini özündə xalq mahnıvariliyini klassik variasiya prinsipləri ilə birləşdirən sintetik təfəkkür nümunəsi kimi qiymətləndirmək olar. R.Şəfəq uşaqlar üçün çoxlu sayda pyes və silsilələr yazır. Onların arasında «İki xalq havası», «Musiqi freskaları», «İki uşaq lövhəsi» və «Uşaqlar üçün» adlı silsilə diqqəti cəlb edir. Bu silsiləyə ibtidai təhsil üçün 35 yüngülvari pyes daxildir.

Aqşın Əlizadənin «Uşaq süitası»nda uşaq dünyası böyüklərin gözü ilə öz ifadəsini tapmışdır. Zahirən bu «sadə uşaq» pyeslərində yetkin sənətkara xas olan dəqiq məntiqi inkişaf aydın müşahidə olunur. Bəlkə də, məhz bu səbəbdən uşaqlar üçün həqiqətən dəyərli əsərlər nadir hallarda meydana çıxır və müəlliflər öz diqqətini ifanın və səslənmənin asanlıqla qavranmasında cəmləşdirdiyi üçün əsərlərin bədii əhəmiyyətini unudurlar.

Sadə melodik xəttin kifayət qədər orijinal harmonik komplekslərlə növbələşməsi gənc ifaçını həm milli intonasiyaya, həm də müasir politonal, dissonans səslənməyə alışdırmaq imkanı verir.

Pyeslərin süitada sadədən mürəkkəbə doğru yerləşdirilməsi də maraq doğurur. Məsələn, əgər birinci pyesdəki («Düşüncə») monodik faktura müxtəlif dissonans komplekslərini cəm edirsə, qənaətlə tərtib olunmuş müşayiətə baxmayaraq, iki sonuncu pyesdə («Ağır rəqs» və «Marş») artıq tək ifaçılıq vərdişləri deyil, həm də bu vərdişlərin hər iki əlin uzlaşması baxımından dərk olunmasını tələb edən metroritmik müxtəliflik özünü göstərir. Beləliklə, silsilənin bütün pyesləri yeni başlayan musiqiçinin ifaçılıq vərdişlərinin genişlənməsini nümayiş etdirir. Əgər süita tam şəkildə ifa edilərsə, bu zaman musiqi materialının xarakter müxtəlifliyi, buradakı janr və temp ziddiyyətlərinin ustalıqla tərtibi pyeslərdəki obrazlara xüsusi fikir verməyə imkan yaradır.

Oqtay Zülfüqarovun Variasiyaları janr transformasiyasına malik ilkin tematik materialın dəyişkənliyinin orijinal ifadəsidir. Silsilədə bu xüsusiyyət o dərəcədə parlaq təcəssüm olunub ki,

hər bir variasiyaya ayrıca olaraq sərlövhə vermək imkanı yaranmışdır. Müəllifin spesifik kompozisiya üsulları ayrı-ayrı pyes-variantlarının qavrayışını asanlaşdırır. Bu üsullar hər bir konkret halda transformasiyalı obrazı səciyyələndirir. Bitkinliyinə görə hər bir variasiya müstəqil pyes kimi qavranılır ki, bu da onların müəllifin metodik tələblərinə uyğun şəkildə bölünməsinə imkan verir. Burada, həmçinin şagirdin ifa imkanlarından asılı olaraq, müəllimin müəyyən etdiyi qaydada ayrı-ayrı pyes-variantlarının tərtib olunması da müşahidə olunur.

Silsilədəki bütün 12 pyesi (mövzu və 11 variasiya) şərti olaraq polifonik və homofon-harmonik növə ayırmaq olar. Məsələn, mövzu («Duetтино»), birinci («Söhbət»), altıncı («Güclü palıd ağacı») və on birinci («Mehriban rəfiqələr») variantları bu və ya digər polifonik üsulların daşıyıcısıdır: təzadlı-imitasiyalı ikisəsli (mövzu), təzadlı ikisəsli («Söhbət») və dördsəsli («Güclü palıd ağacı») və nəhayət, kanonik imitasiya («Mehriban rəfiqələr») buna misaldır. Bir sıra pyes-variantları konkret janrların ifadəsidir. Məsələn, dördüncü («Marş»), yeddinci («Vals»), səkkizinci («Muğam»), doqquzuncu («Təsnif»), on ikinci («Yal-lı») belələrindəndir. Yerdə qalan pyeslər janr səhnələrini – gah oyun məqamını – üçüncü («Oyun»), gah da lirik səhnəciyi – onuncu («Sevimli anam») əks etdirir.

Gördüyümüz kimi, müəllif öz yaradıcı istiqamətinə – ətraf aləmlə bağlı obrazların uşaq təsəvvürləri ilə üzə çıxarılmasına sadıqdır.

Uşaq repertuarının genişləndirilməsindən ötrü Cavanşir Quliyev və Cəlal Abbasov da öz qüvvələrini sınımışlar.

C.Quliyevin musiqisində klasterlərin tətbiqi daxil olmaqla, müxtəlif sonoristik effektlər, parlaq dissonans səs uyğunluqları, politonal komplekslər diqqəti özünə cəlb edir (məsələn, «Səhər» pyesi). Eyni zamanda ritmik aydınlıq bir növ fon mürəkkəbləşmələrini tarazlaşdırır. C.Abbasovda isə (Ayazın birinci dəftəri) tək Avropa deyil, eyni zamanda Azərbaycan ladlarına əsaslanan

melodikanın aydın diatonikliyi üstünlük təşkil edir. Lakin o, ritmik şəklin oyununa daha çox meyil göstərir ki, bu da öz-özlüyündə milli instrumental ifaçılığı üçün kifayət qədər səciyyəvi bir haldır.

Beləliklə, 70–90-cı illər ərzində Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında getdikcə müasir klassika ilə ümumilik təşkil edən xüsusiyyətlər böyük əhəmiyyət daşıyır. Bu özünü həm ifadə vasitələrində, həm də kompozisiya üsullarında ifadə edir. E.Dadaşova, E.Məmmədov, S.Fərəcovun variasiya silsilələri formanın klassik yozumu və başlanğıc tematik materialın transformasiyası zamanı müasir vasitələrin növbələşməsi ilə səciyyələnir. Bu, yenidən canlanmış janra gənc bəstəkarların müraciət etməsinə baxmayaraq, onların pyeslərində, ümumilikdə isə bu müəlliflərin yaradıcılığında inkişaf edən bir çox orijinal xüsusiyyətləri aşkar etmək mümkündür.

70–90-cı illərə aid fortepiano pyesləri mövzu dairəsinin genişlənməsi, obrazlı-məzmunun dərinləşməsi ilə səciyyələnir. Bir çox pyeslərin parlaq fərdi-üslub istiqamətləri zahiri obrazların təcəssümü ilə yanaşı, hiss və duyğuların, əhvali-ruhiyyələrin müxtəlif çalarları ilə fərqlənərək, şəxsi başlanğıcın müəyyən edilməsində xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Mövzu dairəsinin dərinləşməsi ilə əlaqədar janr dairəsi daha da genişlənir. «Lövhe», «eskiz», «freska», «ötəri anlar», «əhvali-ruhiyyələr», «varialüdiya» kimi yeni janr növlərinin meydana çıxması müşahidə olunur.

Azərbaycan bəstəkarlarının instrumental yaradıcılığında yeni bir mərhələni İ.Hacıbəyovun «Vatto ruhunda eskizlər» süitəsi təşkil edir. Bu, neoklassizmə doğru açıq-aydın yeni bir dönüşdür.

A.Məlikov («Ötəri anlar») və S.İbrahimova («24 əhvali-ruhiyyə») öz silsilələrində insanı bürüyən ani əhvali-ruhiyyələri ifadə etməyə cəhd göstərirlər.

Bu dövrün fortepiano musiqisində müəyyən bir təbəqəni elə pyeslər təşkil edir ki, burada ardıcıl surətdə həm folklorun özü,

həm də onun səciyyəvi üslub elementləri inkişaf edir. Lad, ritmik və digər koloristik vasitələrlə ifadə olunan dərin milli xarakter S.İbrahimovanın «24 əhvali-ruhiyyə» silsiləsinin fərqləndirici xüsusiyyətidir. A.Əlizadənin «Dastan» əsərində müasir musiqi ifadə vasitələrinin xalq təhkiyəsinə dayaqlanmasını müşahidə edirik. Əsərin öz-özünə əmələ gələn improvizasiyalı üslubu ifaçıya müəllif fikrinin ifadəsi zamanı öz yaradıcılıq töhfəsini bəxş etməyə imkan verir. C.Quliyevin «Muğam ladlarında interlüdiyalarla yeddi pyes» kompozisiyası müasir gənc bəstəkarın yaradıcılıq axtarışlarının kifayət qədər orijinal bir nümunəsidir. Preparasiya olunmuş royalın, ud və qoşa nağaranın imitasiyası bunu sübut edir. M.Quliyevin «Albom»unda xalq instrumentallizminin elementləri ustalıqla tətbiq olunmuşdur. Burada parlaq konsert pianizmi ənənəvi kamera üslubundan tutmuş masştablı orkestr fakturasının müxtəlifliyinə qədər fərqlənir. Öz mənbəyini xalq instrumental ifaçılığından götürən improvizəli başlanğıc Nazim Mirişlinin Beş prelüdünün əsasını təşkil edir.

90-cı illər Vəlif Adıgözəlovun «24 prelüd» silsiləsi Azərbaycan fortepiano ədəbiyyatına əhəmiyyətli töhfədir. 90-cı illərə aid bir sıra əsərlərdən fərqli olaraq, bu silsilədə həmin dövrün təmayüllərindən heç birinə üstünlük verilmir (məsələn, F.Qarayev, R.Həsənova və digərlərinin əsərlərində yeni kompozisiya üsullarından istifadə olunmuşdur). Bəstəkar müxtəlif istiqamətlər üçün səciyyəvi olan musiqinin ifadəli elementlərindən səmərəli surətdə istifadə edərək, onların kompozisiya-dramaturji tarazlığını müəyyən etməyə müvəffəq olmuşdur.

Bütün bu mərhələnin zirvəsi isə Qara Qarayevin son əsəri – 12 fəqədir. Bu əsərdə bəstəkar xas yüksək sənətkarlıq cizgilərinin ən səciyyəvi xüsusiyyətləri, onun bir filosof, humanist kimi fərqi təfəkkürü vahid bir kəsişmə nöqtəsində öz ifadəsini tapmışdır. Bu monotematik silsilədə bəstəkar yaradıcılığında polifoniyanın rolunun gücləndirilməsi ilə bağlı olan və Avropa professional musiqisinin Azərbaycan xalq musiqisi ilə üzvi sintezinə əsaslanan üslub xətti öz məntiqi yekununu tapır.

Əvvəlki mərhələlərdə olduğu kimi, bu dövrdə də gənc musiqilər diqqətdən kənarda qalmır. Cövdət Hacıyevin bu sahədə yaratdığı «Musiqi lövhələri», Tofiq Quliyevin «Cəmilənin albomu» və Oqtay Zülfüqarovun proqramlı variasiyalı silsiləsi daha çox populyarlıq qazanmışdır. Bu əsərlərin əsasını səciyyəvi uşaq lövhələri, xalq həyatından səhnələr və sırf proqramlı-təsviri pyeslər təşkil edir.

S.Ələsgərov, Z.Bağırov, T.Bakıxanov, S.İbrahimova, R.Şəfəq, C.Abbasovun pyesləri pianoçuların tədrisi üçün xüsusi olaraq yaradılmışdır. Xalq musiqisinin sitat kimi istifadəsi ilə yanaşı, onlar, həmçinin Azərbaycan ladlarının intonasiyaları əsasında orijinal melodiyalar bəstələyirlər. Aqşin Əlizadənin «Uşaq süitəsi»ni böyüklərin gözü ilə uşaq aləminə bir nəzər kimi müəyyənləşdirmək olar. Burada yetkin sənətkara xas olan dəqiq məntiqi inkişaf aydın surətdə müşahidə olunur.

A.Məlikov, X.Mirzəzadə, C.Quliyev, F.Hüseynov, E.Rüstəmovun uşaq pyesləri folklor elementlərinin müasir yazı tərzilə özünəməxsus tərzdə növbələşməsini təşkil edir. Burada bəstəkarların tətbiq etdiyi ifadə vasitələri özündə həm lad və ifaçılıq üsullarını, həm də müasir üslub xüsusiyyətlərini cəm edir və bununla da gənc musiqiçinin həm milli intonasiyalara, həm də politonal və dissonans səs birləşmələrinə bələd olmasına şərait yaradır. Ümumiyyətlə, uşaq pyeslərinin müəllifləri həm müasir, həm də xalq üslubuna dərinlən yiyələndiklərini nümayiş etdirərək, ifadə vasitələrinin orijinal vəhdətinə nail olmuşlar.

5.2. SONATA VƏ SONATİNALAR

70-ci illərdən başlayaraq, Azərbaycan bəstəkarlarının sonata forması sahəsindəki yaradıcılığı yeni istiqamət əldə edir. Artıq geniş şöhrət tapmış Fərəc Qarayev müəlliflər içərisində müasir təmayüllərin parlaq ifadəçisi kimi çıxış edir. Ənənəvi silsilə nümunəsi və məlum musiqi ifadə vasitələri ilə yanaşı, kom-

pozisiya və forma təşkil edən üsullar arsenalına aleatorika, improvizasiyalılıq, preparasiyalı alətlər və səs vahidləri əlavə edilir. Bununla əlaqədar olaraq, gənc müəlliflər arasında yeni adlar meydana çıxır: C.Quliyev, F.Hüseynov, C.Zülfüqarov, N.Mirişli, A.Babayev, R.Həsənova belələrindən olmuşdur. «Ciddi», «yaşa dolmuş» sonata ilə yanaşı, uşaqlar üçün nəzərdə tutulan əsərlər meydana çıxır. Bu sahədə, əsasən, R.Şəfqin fəaliyyəti maraq kəsb edir. Adların müxtəlifliyi bu janra artan maraقدan, klassik formaların daha müasir şərtlərlə kompozisiya texnikasını mənimsəmək cəhdindən bəhs etməyə imkan verir.

Sonata janrında sonata təfəkkürünün prinsiplərini nəzərdə tutan konseptual planda böyük fəlsəfi dərinlik əldə olunur. Sonata formasının prosessual yozumunun əsasını təşkil edən xüsusiyyət onun simfonik janrla qarşılıqlı əlaqəsi olmuşdur. Ötən illərin təcrübəsini canına çəkən Azərbaycan fortepiano sonatası milli mədəniyyətin hazırkı inkişafının daha yetkin bir mərhələsində yeni keyfiyyət kəsb edir. Forma sxeminə yiyələnməkdən başlayaraq, janrın mahiyyətinin dərk olunmasına qədər Sonatanın inkişafı daha intensiv və cəld həyata keçmişdir.

Bu illərin fortepiano sonatalarının ümumi və mühüm cəhətlərini qeyd edək. Bu, forma və məzmunun qarşılıqlı əlaqəsi, janr-kompozisiya vasitələrinin seçilməsi, dramaturgiya üsullarına dərk edilmiş münasibət, onun intonasiyalı-tematik materialla uyğunluğundan ibarətdir.

Nəzərdən keçirilən dövrdə sonata janrının mənimsənilməsi səciyyəvi təmayüllə müşayiət olunmuşdur: bu, müasir musiqinin müxtəlif üslub istiqamətlərinin mənimsənilməsi cəhdinin güclənməsidir. Oudur ki, fortepiano sonata və sonatinaları tək obrazına görə deyil, həm də üslub istiqamətinə görə də müxtəlifdir. Məsələn, F.Hüseynov və C.Quliyevin sonatinaları Qarayev musiqisinə yaxındır, C.Zülfüqarovun sonatası Şostakoviç yaradıcılığının təsirini ifadə edir; F.Qarayev və N.Mirişli öz sonatalarında aleatorika üsullarına müraciət edirlər və s.

Cavanşir Quliyevin Sonatınası ənənəvi sonata formalarının və müasir musiqi lüğətinin sintezini nümayiş etdirir. Sonatınanın klassik üçhissəli quruluşu, hər hissənin janr mənsubiyyətinin qorunması (sonata allegro, ağır hissə, rondo), musiqi dilinin parlaq ifadəsini tapmış folklor mənbələri müasir metroritmik texnikası ilə üzvi surətdə növbələşir. Tokkatalılıq, motorika, ritmik təşkilinin səlisliyi, leytritmik fiqurlar sonatınanın milli melosunu dinamikləşdirib onu müasirləşdirərək, musiqi dilinə xüsusi impulsivlik bəxş edir. Beləliklə, Azərbaycan fortepiano musiqisi üçün artıq ənənəvi olan tokkatalılıq işlənmədə intonasialı-motivli bir üsul kimi, sonatınanın birinci hissəsinin orta bölməsində parlaq ifadəsini tapır. Belə bir formaya malik melodik quruluşu tar ifaçılığında da müşahidə etmək olar. Musiqiçi bu zaman daim köklənmiş bas və yüksək simlərə toxunur və uzaq səsləşmə effekti yaradır. Metrik improvizasiyalılıq (bütün hissə boyu polimetriya) da, həmçinin sonatınanın I hissəsinin melodik quruluşunu xalq musiqisinin sərbəst instrumental müşayiətinə yaxınlaşdırır.

İkinci hissə özündə orta hissələr üçün səciyyəvi olan Andante cizgilərini daşıyır (burada Andantino-dur). Lakin klassik üçhissəlilikdən fərqli olaraq, müəllif əsas materialın, onun sonrakı variantlarının və intonasialı-işlənmə tipli inkişafının şərhinə əl atır. Hissənin sonunda hökm sürən reprizalılıq elementi mövzunun polifonik variantında (inversiyalı şərh), eləcə də mövzunun ikinci yarısının bəm registrdə əsas tonallıqda təkrarı zamanı ifadəsini tapmışdır.

Sonatınanın qığılıcı saçı, həyatsevər finalı klassik rondo formasında yazılmışdır, bu isə yekun hissələr üçün səciyyəvidir. Beşhissəli rondonu əmələ gətirən üç əsas mövzu öz aralarında xarakter və ifadə tərzinə görə təzadlıq təşkil edir. B və C epizodlarında ölçü sabitliyi A refrenin başlıca epizodlarının polimetriyasına qarşı qoyulur (B epizodunda 4/4 ölçüsünə azacıq 2/4 müdaxiləsi ümumilikdə aksentləşmənin periodikliyi pozmur). Refrenin qroteskli və oynaq komikliyi B epizodunun həyəcanlı

mövzusu və C epizodunun lirik əhvali-ruhiyyəsi ilə növbələşir. O, həmçinin təzadlı-polifonik yazı üsullarını da ehtiva edir.

C.Quliyevin bu əsərini səciyyələndirərək qeyd etmək olar ki, forma təşkilinin klassik üsullarının müasir ritmika və melodik elementlərlə məntiqi surətdə növbələşməsi bizim dövrün musiqisində ənənə və novatorluğun qarşılıqlı əlaqəsinin məhsuldarlığından bəhs etməyə imkan verir.

Sonata prinsiplərinin polifonik üsullarla növbələşməsi (məsələn, C.Quliyevin yuxarıda nəzərdən keçirilən Sonatinasında olduğu kimi) XX əsr incəsənətinin fərqləndirici, səciyyəvi xüsusiyyəti olub, əsərlərin bədii fikrinin individuallaşma konsepsiyasına yönəlir. Baxdan əvvəlki dövrün polifoniyasının Fərhəng Hüseynovun Sonatinasına (1974; «Sovet bəstəkarlarının fortepiano əsərləri» məcmuəsində nəşr olunmuşdur – c.2 – Moskva: Muzika, 1979) təsiri I hissədə tokkatalı hərəkətlə birləşərək aydın ifadəsini tapır. Bu isə fortepiano üslubunun müasir neoklassisizmlə qarşılıqlı əlaqəsini ifadə edir. Birinci hissə daimi imitasiya hərəkətində özünü göstərən polifonik üslubun xüsusi növünü üzə çıxarır. Hissədəki ciddi üçsəslilik də səciyyəvidir. Bu isə neoklassisizmin bilavasitə təsirindən söz açmağa imkan verir. Polifonik üsulların tək fəal inkişaf faktoru kimi deyil, həm də ekspozisiya materialı üçün istifadəsi fərqləndirici xüsusiyyətdir. Qalib Məmmədovun birhissəli Sonatasında mövzunun üç keçidi (üçsəslili fuqanın ekspozisiyası kimi) əsas mövzu rolunu icra edir.

Cavanşir Zülfüqarovun Sonatasının ikinci hissəsi kvartet üslublu yazıya malik faktura ilə bağlıdır. Özü də səs birləşmələrinin xarakteri müasir intonasiya kompleksləri ilə növbələşərək klassik polifoniyaya yaxınlaşır ki, bu da Şostakoviç musiqisi üçün spesifikdir, onun həm simfonik, həm də kamera-instrumental əsərlərinin səciyyəvi xüsusiyyətidir.

Fortepiano sonatalarının quruluş – kompozisiya həlləri interpretasiya müxtəlifliyi ilə fərqlənir, silsilənin fərdi şərhə normativlik təşkil edir, onların xüsusiyyətləri musiqi materialının təbii

inkişafından irəli gəlir. Azərbaycan bəstəkarlarının sonata yaradıcılığında bir-birinə daxilən qovuşuq olan strukturlar müşahidə olunur. Onlar bir-birinə müxtəlif üsullarla: silsilədəki hissələrin obrazlı-emosional və janr bağlılığı vasitəsi ilə, tematik reminis-sensiyalarla və ya monotematizmlə birləşir. Bir tərəfdən bu təzahürlər müasir musiqi üçün ümumi, səciyyəvi musiqi təmayüllərini əks etdirir, digər tərəfdən isə xalq improvizə sənətinin monoobrazlılığını, xalq musiqisinin variantlı-dinamik intonasiya bütövlüyü ilə əlaqəni üzə çıxarır. Sonata Allegro-nun klassik cəhətdən dəqiq məntiqi, dialektik inkişaf prosesi silsilənin bölmələrinin qarşılıqlı münasibəti vasitəsilə həyata keçirilir.

Fərəc Qarayevin iki ifaçı üçün Sonatası sonata təfəkkürünün genişləndirilməsi cəhdi ilə seçilir. O, müasir fortepiano musiqisinin janr hədudlarını kifayət qədər genişləndirmişdir. Bu əsərdə onun hələ erkən fortepiano sonatina və sonrakı iki sonatasına xas olan cizgilər kristallaşmışdır. Bu – konstruktiv tamlıq, musiqi təfəkkürünün ciddi təşkili, psixoloji dərinlikdir.

Müəllifin özünün qeyd etdiyi kimi, bu əsərdə o, heç bir global problemlər ortaya qoymur. Əsərin mahiyyəti öz-özünə xəyala dalmaqdan, öz lirik daxili aləminə qapılmaqdan, daxili düşüncələrdən ibarətdir. Corc Bayronun sözləri Sonatanın epiqrafını təşkil edir: «Mən bu zərif adı sevirəm». Musiqi dilinin ən müasir ifadə vasitələrinin istifadəsi, eləcə də bütün mümkün fonik effektlər bu əsərin əsas xüsusiyyətlərini təşkil edir. İki ifaçı iki royalda, zıncırovda, vibrafonda və preparasiya olunmuş royalda (sözsüz ki, ikisi də eyni anda deyil, növbə ilə) çalır. Bu sonatanın vacib xüsusiyyəti zaman hədudlarını müxtəlif şəkildə göstərməkdədir. Bu, sonata hissələrinin bir çox bölmələrində aleatorika sisteminin qeyd olunması ilə bağlıdır. Tapşırılmış bloklarda (seriyalarda) improvizasiyanı nəzərdə tutan aleatorikaya görə musiqinin səslənməsi də zaman hədudlarında müxtəlifdir; o, ifaçıların özlərindən asılıdır. Sonatanın dörd hissəsi fasiləsiz ardıcılışır.

Birinci hissə şərti olaraq iki bölməyə ayrılır. Birinci bölmə ifaçıların partiyasındakı mövzu-blokun kanonik növbələşməsin-

dən ibarətdir. Daha sonra kanon qırılır və ikinci – improvizəli bölmə başlayır. Hər iki bölməyə zinqirov və vibrafon zərbələri ilə hədd çəkilir.

İkinci hissə – sonor səs seyrinə bariz nümunədir. Növbə ilə bir neçə akkordlar götürülür və pedal üzərində səsə tam zəifləməsinə qədər saxlanılır. Gözlənilmədən növbəti akkorddan sonra körpənin ağlamaq səsini ifadə edən maqnitofon yazısı daxil edilir ki, bu da dinləyicini hansısa bir eyforiya vəziyyətindən çıxarır və bir növ Sonatanın növbəti bölməsinin başlanğıcından xəbər verir.

Qızğın üçüncü hissə – bütün hissələr içərisində ən ahəstə hissədir. Burada öz ifaçılıq imkanlarını nümayiş etdirmək üçün daha geniş imkanlar vardır. O, fortepiano da kəskin akkordla başlayır – bu akkord bütün hissədə yeganə gur, uca səslənmədir. Prinsip etibarilə o, iki səs blokunun skertsolu qarşıqoyulması üzərində qurulmuşdur. Onlardan birincisi «əsas», ikincisi isə «köməkçi»dir. Özü də birinci pianoçunun «əsas» bloku ikinci pianoçuda «köməkçi»yə çevrilir, yaxud əksinə. «Əsas» və «köməkçi» blokların bir-birinə qarşı qoyulması mütləq qaydada ifa olunmalıdır (şəkildəyişməyə yol verilir), «köməkçi» blokun qeyd edilməsi isə onun ayrı-ayrı bölmələrinin «əsas» blokun daxilində ifa edilməsinə imkan yaradır. Səs təşkilinin belə prinsipi hər iki ifaçının improvizasiyası üçün ən yüksək imkanlar yaradır.

Dördüncü hissə F.Qarayev Sonatasının lirik obrazlarının təməl layıq kulminasiyasıdır. M.Qlinkanın «Gözəl anı xatırlayıram» romansından şəkli dəyişilmiş sitat mənəvi başlanğıcın rəmzi kimi çıxış edir, eyni zamanda bütün əsərin lirik inkişafını yekunlaşdırır.

Ümumiyyətlə, F.Qarayevin iki ifaçı üçün sonatası – ən cəsarətli yaradıcı eksperimentlərdən olub, bəstəkarın yeni əsərlərində öz davamını tapmışdır.

XX əsrin ikinci yarısına mənsub olan bəstəkarların yaradıcılıq axtarışları F.Qarayevin Sonatasında öz təzahürünü tapmışdır. Bu,

ilk növbədə, musiqi materialının əks olunmasında aleatorika texnikasına, səsin hasili zamanı müxtəlif üsullara yiyələnməkdən və nəhayət, ansambl ahəngdarlığını əldə etməkdən ibarətdir. İnterpretatorlar qarşısında irəli sürülən bütün bu mürəkkəb vəzifələr dosent Akif Abdullayev və Cahangir Qarayev tərəfindən yüksək professional bir səviyyədə yerinə yetirilmişdir. Formanın müxtəlif musiqi hissələrini quraşdırmaqla, onlar, bir növ, ifaçı və müəllifin ortaqlar yaradıcılıq rolunu ehtiva edən qədim ənənələri dirçəltmişlər. Müştərək və uzunmüddətli yaradıcılıq təcrübəsinə malik olduqlarına görə onlar müasir əsərin interpretasiya tamlığına müvəffəq olmuşlar.

Fortepiano sonatalarında iki bir-birinə əks olan obrazlı inkişafın qarşılıqlı əlaqəsi xüsusi maraq kəsb edir. «Ola bilsin ki, bədii əsər daxilində müxtəlif obrazların qarşılıqlı münasibəti və onların hər birinin məruz qaldığı dəyişikliklər gerçək həyatın inkişafını spesifik bir surətdə əks etdirir. Spesifika isə hər cür qarşılıqlı əlaqələrin inkişaf dialektikasının obrazda xəyali olaraq üstünlüyünün: əksliklərin mübarizəsi və vəhdətinin mümkünlüyündədir. Bir çox hallarda obrazlı inkişaf əksliklərin qarşılıqlı şərhini, qarşılıqlı çəkinməni nəzərə çarpdırır. Digər hallarda isə onların tamlığı, vəhdəti üzə çıxır» (146). Əksliklərin tamlıq və mübarizəsinin qanun-qaydalarına tabe olan obrazlı inkişaf onun tərkib hissələrini sərbəst şəkildə həyata keçirməyə qadirdir və onlardan birini – ya tamlığı, ya da mübarizəni üstün tutur. Fərq ondadır ki, bəzi hallarda «o, əksliklərin mübarizəsinin məntiqi sonuna tuşlanır (yaxud onun hazırkı mərhələdə mövcud olmamasına). Digər hallarda isə obrazlı inkişaf sabitliyin təsdiqinə və mərkəzi obrazın başlıca kefiyyətlərinin sabitliyinə, tədricən yetişib böyüyən bütün obrazlar dairəsinin bu mərkəzlə əlaqəsinə yönəlmişdir. Odur ki, birinci halda mərkəzdən qaçan təmayüllər üstünlük təşkil edir (əksliklərin vəhdətinin və onların elementlərinin mübarizəsi xüsusi olaraq qeyd edilir), ikinci halda isə mərkəzə qaçan (bir-birinə əks qüvvələrin və onların tərkib hissələrinin

vəhdəti nəzərə çarpdırılır) təmayüllər özünü göstərir. Güman etmək olar ki, «mərkəzdənqaçan qüvvə – mərkəzəqaçan qüvvə» cütlüyü obrazlı inkişafın iki növünü fərqləndirən meyarları kifayət qədər dəqiq göstərir» (147).

Əsərin obrazlı quruluşunun iki növü haqqında anlayış şərti xarakter daşıyır. Mərkəzdənqaçan və mərkəzəqaçan qüvvələrin ən müxtəlif birləşmələri obrazlı inkişafın bəzən elə fərdi məqamlarına gətirib çıxarır ki, onların «modullaşdırılmış növləri»ni bizə təxmin etmək imkanı verir. «Dramatik münəqişənin iki növü – birqütblü və monosentrik – münəqişəli-dramatik və lirik – monoloq xarakterli simfonizm qanunauyğunluqlarının əksinə yol açır. Birinci halda münəqişənin aramsız dinamik inkişafı gedir, ikinci halda isə onun zaman üzrə səyahətinin «geriyə doğru» qayıtması istiqamətində «lirik qəhrəman»ın fikirlərinin sərbəst axını baş verir» (148).

Cahangir Zülfüqarovun Sonatasının dramaturgiyası münəqişəli başlanğıcların dialoq şəklində mübarizəsi ilə fərqlənir. Ümumiyyətlə, obrazlı ziddiyyət prinsipi bütün sonatada, həm də onun formasının ayrı-ayrı bölmələrində hökm sürür. İşləmədəki meno mosso epizodu buna misaldır. Bu epizod coşqun, şiddətli axın burulğanında fəlsəfi fikirlər təəssüratı yaradır.

Birinci hissədə təməli qoyulan obrazlı təzadların xəttini davam etdirərək, müəllif, həzin, dalğın orta hissədə – Andante cantabile – kəsərli, təsirli effektdə nail olmaq üçün yeni material daxil edir. Bu material, demək olar ki, bütün xüsusiyyətlərinə görə kənar hissələrə qarşı qoyulur.

İkinci hissədəki fəlsəfi düşüncələrdən sonra final fəal, iti bir şəkildə ortaya çıxır. Klassik rondo prinsiplərinə dayaqlanan müəllif ikinci epizodu daha da təzadlı şəkildə qurur, janr baxımından onu şən xalq rəqsi ilə müəyyən dərəcədə yaxınlaşdırır. Sonatanın sonu da orijinaldır. Refrenin üçüncü keçidindən sonra gözlənilmədən ikinci hissənin ilk üç xanəsi bir qədər uzun səslənmə ilə meydana çıxır və çox uzaqda olan, lakin kvarta-kvinta

salxımlarının yaxınlaşmasına can atan yekun komplekslərin üç dəfə parlaq şəkildə təkrarı ilə əvəz olunur. İnkişafın son mərhələsində müxtəlif xarakterli materialın bu cür qarşı qoyulması əsas dramaturji konsepsiyanın daşıyıcısı olub, öz əhəmiyyətinə görə bir-birinə əks olan obrazların arası kəsilməyən toqquşmasıdır.

Qalib Məmmədovun Sonatasında biz obrazlı inkişafın mərkəzəqaçan təmayülü ilə rastlaşırıq. Sonatanın başlanğıcı orijinaldır – fəal, hərəkətli mövzu birsəsli ifadə olunur. Mövzu açıq-aşkar rəqsvari mənşəyə malikdir. Lakin özündə janr başlanğıcından da artıq enerji və qətiyyət ehtiva edir, bununla bərabər, hansısa daxili bir ağırlaşmaya malikdir və kobud intervalika (mövzuda üçton və yarım tonlar çoxdur) və ritmik cəhətdən qeyri-müntəzəmlik (2/8 motivləri xanə bölgüsü zamanı 3/8 ilə əvəzlənir) və ölçü dəyişkənliyi vasitəsilə ifadə olunur.

13-cü xanədə mövzunun kvarta aşağı cavabı zamanı bəstəkarın fikri aydınlaşır: başlanğıc obrazın imitasiyalı-polifonik prinsipi müəyyənləşir. Repitisiya olunmuş qısa akkordlar vasitəsilə intermediya mövzunun üçüncü keçidinə – növbəti kvinta aşağı keçidə gətirib çıxarır.

Mövzunun üç dəfə keçidi (üçsəsli fuqanın ekspozisiyası kimi) Sonatanın əsas mövzusu rolunu yerinə yetirir. Davam edən inkişaf işlənmədə sanki dəfolunmaz maneə ilə üzləşir: basda ff ilə fa diyez orqan punktu səslənir, «tale motivi» sekundalar vasitəsilə ifadə olunur ki, bu da Bethovenin «Appassionata» və Beşinci simfoniyasını xatırladır.

Sonatanın işlənməsindəki monosentrik münaqişə (ekspozisiyada olduğu kimi) musiqi materialını əsas mövzunun tematizmi ətrafında cəm edir. Ayrı-ayrı səslərin və səs birləşmələrinin üç dəfə repitisiyası burada əsas rol oynayır. Onlar əsas mövzunun birinci intermediyasında təqdim olunmuşdu, bağlayıcı mövzunun sonunda isə «tale motivi» şəklinə düşür. İnkişaf getdikcə aktivləşir və onun zirvəsində əsas mövzunun reprizası qısaldılmış və qəfildən şəkli dəyişdirilmiş hala düşür: ilk altı xanə ötürülmüşdür,

yeni kontrapunkt və yeni cümlə meydana çıxmışdır. Əsas mövzunun repriza keçidi daha parlaq zirvəyə – bütün sonatanın əsas kulminasiyasına gətirib çıxarır. Sonra isə tarın imitasiyasına bənzər balaca bir keçid baş verir. Münaqişə – tale ilə təkbətək mübarizə sonata ərzində fasilələrlə öz ifadəsini tapır. Kiçik köməkçi mövzu kimi bu bölmə də sonatanın kompozisiya quruluşundan kənara çıxaraq, müstəqil «muğamvari» parçalara çevrilir.

Əsas fikrin söyləndiyini sanki hiss edərək, «hekayətçi» öz rəvayətini qurtarır, nə özünü, nə də dinləyiciləri ənənəvi kadenziyalarla yormur. Öz məzmununu bitirmiş sonata sona çatmır, sanki kəsilib dayanır və dinləyicinin diqqətini əsərin mərkəzində duran obrazlı-məzmun dairəsinə yönəldir.

Sonatalılığın mahiyyətini ifadə edən dialektiklik F.Qarayevin iki ifaçı üçün Sonatasının bölmələrinin qarşılaşdırılmasında ifadəsini tapmışdır. Musiqinin məzmunu iki qütbləşmiş, bir-birinə zidd olan obrazlar ətrafında cəm olunmuşdur: bunlar xəyalpərvərlik və aktivlikdir, seriya isə sabitlik amili, tamlıq kimi çıxış edir.

Sonata silsiləsinin birinci hissəsi qeyri-ənənəvidir: burada bəstəkar obrazların qarşı-qarşıya qoyulma ab-havası yaratmır, dinləyiciləri psixoloji cəhətdən dərin fikrə dalmış, daxilən münaqişəsiz musiqiyə qərq edir. Başlangıç musiqi fikrinin faktura-tematik ifadəsinin bütün variantlarının mühafizə olunması zamanı burada əsərdəki əksliklərin vəhdəti baş verir. Fakturanın tematik qatılığına qədər böyüyən total mikrotematizm prinsipi lakonik ifadə formasını, zaman ərzində baş verən musiqi hadisələrinin dolğunluğunu və möhkəmliyini ifadə edir.

Bununla bərabər, F.Qarayevin sonatası öz-özünə əmələ gələrək, daxili səbəblərdən törəyən təəssürat əmələ gətirir: hərəkətsizlik, lirik seyrçilik, meditativliyin qəfildən dinamik tərzdə partlayan gərginliklə əvəz olunması buna misaldır. Beləliklə, körpənin ağlamaq səsinə ifadə edən maqnitofon səs yazısından sonra ikinci hissədəki emosional partlayış – akkord-klasterin emosio-

nal-dramatik tərzdə səslənməsi üçüncü hissənin əvvəlində sanki yay kimi sıxılmış yaradıcılıq enerjisini azad edir. Ümumiyyətlə, münəqişənin monosentrik növü F.Qarayevin Sonatasında lirik-monoloji simfonizmin dərin qanunauyğunluqlarına xas ifadə vasitələri ilə təcəssüm olunmuşdur.

Fərhəng Hüseynovun Sonatasında biz folklor köklərinin və müasir üslub üsullarının parlaq ifadəsini görürük. Əsərin birinci hissəsinin köməkçi mövzusu müasir üslub təmayülləri üçün səciyyəvi olan ciddi və demək olar ki dəyişməz xətti faktura ilə ardıcıl davam edir və xalis kvartaların paralel hərəkəti şəklində kantilena əks etdirir. Ritmik və intonasiya etibarilə o, aşıq ənənələri ilə bağlıdır. Bundan sonra milli intonasiya ilə yaxınlıq sayəsində (tematizmdə kvarta-kvinta və sekunda intonasiyaları üstünlük təşkil edir) Sonatanın müstəqil «muğam» bölmələri formalaşır (ikinci hissədə və finalda – işlənmə əvəzinə epizodun haşiyəyə alınmasını göstərmək olar).

Cahangir Zülfüqarovun Sonatasında improvizasiya xarakterli musiqinin intonasiya tamlığında muğamın bitkin və ayrılmaz kompozisiya daxilində birləşdirilməsi prinsipi müşahidə olunur. Burada zahirən bütün müasir ifadə vasitələrinə baxmayaraq, folklor intonasiyalarına kifayət qədər oxşarlığı da qeyd etməmək mümkün deyil. Sonatanın tematizminin digər vacib bir xüsusiyyəti leyntintonasiya əsasıdır. O, giriş mövzusunun iki əsas elementlərindən törəmişdir.

Xalq yaradıcılığına münasibət tək melodiya, harmoniya, xalq çalğı alətlərinin tembr xüsusiyyətləri ilə deyil, həm də musiqi forması və dramaturgiya ilə şərtləşdirilir, bir sözlə, folklorun həddləri genişlənir.

Cahangir Qarayevdə də Sonata formasının sərbəst şərhə dərin milli zəmin əsasında qurulmuş bədii təfəkkürə əsaslanır. Monosentrizm onun sonatası üçün səciyyəvidir (hissələrdən hər biri vahid mövzuya əsaslanır), burada sonata forması yoxdur. Bu əsərdə təkcə üslub vasitələri və formanın hissələri səviyyəsində

deyil, həmçinin daha geniş bir miqyasda – musiqi dramaturgiyası səviyyəsində muğam üslub qanunauyğunluqları ilə əlaqə üzə çıxır.

C.Qarayevin fortepiano sonatası həm monumentaldır, eyni bir vaxtda həm də qısa və aydındır. Müəllif musiqini uzatmaq qabiliyyətinə malikdir, bir obraz dairəsində uzun müddət qalması bacarıq, dinləyicini yeni-yeni təfərrüatlarla tanış edir. Sonata, sözün yaxşı mənasında, virtuozdur: o, əsl pianoçuluq bacarığı tələb edir, lakin virtuozluq başlıca məqsəd daşımır, bədii fikrin ifadəsi üçün bir vasitədir. Əsər ilk dəfə müəllif interpretasiyasında təqdim olunmuşdur.

Sonata üç ənənəvi hissədən ibarətdir, onlar özünəməxsus bir şəkildə qurulmuşdur. Birinci hissədə əsas beşsəsli motivin «təqdim olunmasından» sonra (yüksələn sekunda və onun üst səsi ətrafındakı gəzişmə) onaltılıqlarla aramsız hərəkət başlanır və sona qədər davam edir. Bununla bərabər, ritm nə dərəcədə ciddidirsə, metr də bir o qədər sərbəstdir: müəllif heç bir yeri xanələrə ayırmır, ümumi inkişafa qoşulan harmonik və melodik səslərin meydana çıxması bəri başdan bəlli olmur. Əsas motivin cürbəcür variantları ümumi hərəkətə qoşulur, bunun nəticəsində yeni tematik inkişaf yaranır. Bununla belə, bütün hissələr üçün hər hansı bir kristallaşmış forma deyil, fasiləsiz və axıcı inkişaf səciyyəvidir.

İkinci hissə – lirik-dramatik intermetsodur. O, qısa olsa da, ifadəlidir. Ritm-intonasiya elementləri aşiq yaradıcılığını yada salmağa vadar edir. Birinci hissə kimi, Largo da təhlili, daxili inkişafın aramsızlığı ilə fərqlənir. Hissə sona çatmır, fasiləsiz olaraq finala – Allegro-ya keçir.

Final hissə daha çox enerji və iradə ilə fərqlənir. Belə xarakterin əldə olunması üçün müəllif, ostinato texnikasından istifadə etmişdir. Bu mənada, bədii məsələnin həlli bizə Prokofyevin Yeddinci sonatasının finalını xatırladır; lakin hazırkı vəziyyətdə musiqinin bütün quruluşu parlaq ifadəsini tapmış milli xarakterlə zəngindir və tamamilə özünəxas musiqi kimi qavranılır.

Müasir mərhələdə Azərbaycan fortepiano yaradıcılığının ümumi folklor xəttində ənənəvilikdən başqa bir xətt də vardır ki, bu da qeyri-folklor xəttidir. Bu istiqamətə malik fortepiano əsərlərində neofolklor cizgiləri və ona xas olan ifadə vasitələri daha çox intişar tapmışdır. Bu cizgilər «XX əsr musiqi mədəniyyətində beynəlmiləl bir səviyyədə yayılaraq, ...yeni üsulların qarşılıqlı təsiri» nəticəsində meydana çıxmışdır» (L.Xristiansen) (149).

Musiqi materialının inkişaf prosesində tezis mikromövzuların «variant cücərməsi» daxili səbəblərdən törəyərək, öz-özünə əmələ gələn musiqi effekti yaradır. Mikrotematizmə olan xüsusi meyillilik (neofolklorizm üçün səciyyəvi xüsusiyyətdir) öz başlanğıcını Stravinski və Bartokdan götürərək, Arif Babayevin yaradıcılığında da ifadəsini tapmışdır. C.Quliyevin Sonatinasının ikinci hissəsində olduğu kimi, A.Babayevdə də biz əsas tematik özəyin növbəti variant və intonasional – işlənmə xarakterli inkişafını müşahidə edirik. Babayevin birhissəli Sonatasında əsərdəki vahid bloklar qısa özək xarakterli ostinato təkrarları üzərində qurularaq, çoxsaylı variasional təkrarlara məruz qalır.

80-ci illərdə meydana çıxan fortepiano əsərləri içərisində A.Babayevin Sonatası, ilk növbədə, özünəməxsus seyrçi-dalğın xarakteri ilə fərqlənir. «Seyrçilik estetikası, uzun müddət eyni bir halda qalmaq, öz daxilinə yönəlmək – XX əsrin müxtəlif istiqamətə aid olan bəstəkarlarının (burada həm K.Debüssi və O.Messianın, həm də P.Bulezin və bir sıra sovet bəstəkarlarının – B.Tişenko, A.Şnitke, E.Denisov, V.Silvestrovun adını çəkmək olar) diqqətini cəlb edir. Lakin Şərq üçün meditasiya sahəsi, demək olar ki, doğma bir ünsürdür. Uzun müddət eyni bir seyrçi-dalğın vəziyyətini qoruyub saxlamaq XX əsrin ikinci yarısına aid bəstəkarların yaradıcılığında xüsusi növ dramaturgiyanın meydana çıxmasına təkan vermişdir ki, bu da son illər «statik monodramaturgiya» kimi müəyyənləşdirilmişdir» (150).

Polivalentlik səbəbindən sonatanın semantik spektrinin bütün çalarlarını üzə çıxarmaq qeyri-mümkündür. Əsərin obrazlı quru-

luşunda iti xarakterli skertsodan son xanələrdəki statik hərəkətsizlik də daxil olmaqla, kollaj texnikası müəyyən rol oynayır. Onun tərtibi zamanı bəstəkar bitib-tükənməyən ixtiraçılıq qabiliyyəti nümayiş etdirir. Bəzən sonatada kollaj blokunda «müxtəlif üslublu» sitatların üslub cəhətdən yaxınlaşması həyata keçirilir. Məsələn, işlənmədə muğamla orta əsr «Dies irae» sekvensiyası birləşir. Nəticədə, semantik səviyyədə müxtəlif üslubların birləşməsi baş verir. Lakin onlar matəm, kədər genezisli musiqi obrazları ilə birləşdirilmişdir. Əsərin sonunda qüllə saatının zəng səslərindən təşkil olunmuş imitasiyanı isə əsl üslub şoku adlandırmıq olar. Beləliklə, A.Babayevin sonatasında müəllif materialı ilə yanaşı, müxtəlif mədəni-tarixi assosiasiyalarla bol olan sitatların istifadəsi əsərin bənzərsiz obrazlar aləmini əmələ gətirir. Ümumiyyətlə, Sonatada mikrotematizmin ekspozisiyalılığı və variasiyalılığının üstünlük təşkil etməsi, teatr elementlərinin mövcudluğu deməyə əsas verir ki, əsərin musiqi dilinin yeniliyinə baxmayaraq, A.Babayev milli zəmində birhissəli romantik sonata prinsipini davam etdirir.

Rəhilə Həsənovanın Sonatasının obrazlar dairəsi neofolklor xətti ilə bağlıdır ki, bu da «ətraf mühitin qavrayışında yüksək əsəbilik, ekspressiyadan irəli gəlir... bu, XX əsrin gərgin tarixi dəyişikliklərinin əsəbi dinamikasıdır» (L.Xristiansen) (151). Azərbaycan musiqisinə xas olan dərin ekspressiv inkişaf, uzun müddət çoxalan artım, kulminasiyaya doğru yavaş-yavaş gedən yüksəliş müəllif tərəfindən ifadə olunmuşdur. Əgər sonatanın kreşendolu dramaturgiyası daha çox Şərq musiqisinin ənənələrinə uyğun gəlirsə, bu zaman səslənmənin bu planda çoxalması Avropa təfəkkür tipinə daha yaxındır, belə ki, qapanma üsulu, reprizlilik, başlanğıca qayıdış onun üçün səciyyəvidir. Sonatanın ümumi dramaturji xətti təzadlı elementlərin sərbəst şəkildə qarşılaşdırılmasına tabe etdirilir.

Sonata həyəcanlı, daxili ekspressiya ilə dolu olan bir motivlə başlayır. Motivın formalaşması prosesində səs materiyası süzül-

lüb, müxtəlif hala düşür, sanki statika ilə dəyişkənlik, təkrarlıq və qeyri-təkrarlıq arasındakı həddi silir. Başlanğıc tezisində immənt inkişafı sonatanın dramaturji zirvələrindən birinə gətirib çıxarır ki, bu da həm özünün lad-intonasiya quruluşuna görə, həm də ekspressivliyinə görə muğam kulminasiyasının bölmələri ilə assosiasiya doğurur. Musiqi materialının növbəti inkişafı semantik aspekt baxımdan vacib olan epizoda gətirib çıxarır. O, hansısa bir cansız-mexanistik və amansız hücumla keçən qüvvəni canlandırır. Öz əsasını milli folklorun bəzi janrlarının ritm-intonasiya təbiətindən götürən sinkopalı ritm təhlil olunan epizodun musiqi dilinin əsas xüsusiyyətidir. Bir obrazlı-emosional təbəqənin uzun müddətli işlənməsi dramatik çalarları daha da tutqunlaşdırır. R.Həsənovanın birhissəli Sonatasının özünəməxsus obrazlı aləmi bu əsərin təkraredilməz-fərdi formasını da şərtləndirmişdir.

Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə UMM-in aşağı siniflərinin şagirdləri üçün nəzərdə tutulmuş bir sıra sonatinalar meydana çıxır. Onların müəllifləri içərisində Rəşid Şəfəq və Azər Dadaşovun adını qeyd etmək olar. Bu bəstəkarların yaradıcılığında uşaq musiqisi xüsusi əhəmiyyət daşıyır. R.Şəfəqin beş sonatınası milli vokal və instrumental melodikanın intonasiya bazasına əsaslanaraq, orijinal silsilə əmələ gətirir və bu, uşaq fortepiano musiqi korifeylərinin üslub «antologiyası»nı ifadə edir. Məsələn, birinci sonatina – B.Bartoka, ikinci – D.Kabalevskiyə, üçüncü – S.Prokofyevə, dördüncü – F.Əmirova, beşinci isə – Q.Qarayevə həsr olunmuşdur.

R.Şəfəqin birinci sonatınası əslinə baxanda, dördhissəli süitədir. O, sonata silsiləsinin hissələri ilə yalnız janr etibarilə bağlıdır: birinci hissə – «Nağıl», ikinci hissə – «Oyun», üçüncü hissə – «Vals», dördüncü hissə – «Marş»dır. Bu hissələrin musiqisi öz növbəsində, klassik sonatadakı hissələrin ardıcılığına bənzəyir: «sonata allegro», «skertso», janr səhnəsi (rəqsvari nömrə), final. Hər bir hissənin son dərəcə lakonikliyi gənc musiqiçilər tərəfindən əsərin daha parlaq və dəqiq qavranmasına şərait yaradır. Rep-

rizanın hesabına musiqinin səslənmə müddətinin «uzadılması» ifaçının materiala daha dərinlən bələd olmasına kömək edir. Milli musiqi ənənələrinin intonasiyalarını özündə cəm etməklə yanaşı, hissələrin ritmikası və ümumi quruluşu da, sözsüz ki, B.Bartokun «Mikrokosmos» silsiləsinin pyesləri ilə bağlıdır.

Üç hissədən ibarət №3 Sonatina S.Prokofyevin məşhur «Ötəri anlar» silsiləsinin pyeslərinin üslub təqlididir. Sonatinanın hissələrinin «Ötəri anlar», «Düşüncə», «Qavot» adlandırılması Prokofyevin sözü gedən silsiləsi ilə obrazlı əlaqənin mövcudluğunu şübhə altına qoymur. Bununla yanaşı, ikinci hissə – «Düşüncə» – dinləyicini birbaşa Prokofyev silsiləsinin birinci pyesinə doğru çəkib aparır (musiqi təbəqəsi eynidir – əvvəl aşağı enir, sonra isə yüksəlir, həmin əsərdə olduğu kimi, burada da üç təqtili xanənin birinci təqtisində pauza var, dinamik çalarlar da eynidir). Silsilənin sonuncu hissəsi Prokofyev skertsosuna bənzərdir – dinamiğin yuxarı və aşağı səviyyələri, inadlı aksent vurğuları və iti stakkato buna misaldır. Frazirovkadan asılı olaraq, iti stakkato portamentoya keçə bilər. Əsərdə hökm sürən «Prokofyev» ruhu müəllif tərəfindən birinci notdan tutmuş, sonuncu nota qədər davam etdirilmişdir.

F.Əmirova həsr olunan №4 Sonatina obraz dairəsinə görə, sözsüz ki, bu görkəmli Azərbaycan bəstəkarının fortepiano silsiləsinə uyğun gəlir. F.Əmirov ruhunda və tərzində yazılmış hər üç hissə bir növ, öz daxilində Əmirov silsiləsinin musiqi dilinin başlıca xüsusiyyətlərini – lirikanı, parlaq ifadə olunmuş melo-dizmi cəm edir.

R.Şəfəqin №5 Sonatınası bundan əvvəlkilər kimi ithafdır. Bu dəfə Qarayevə həsr olunmuşdur. Bu kiçik üçhissəli silsilədə müəllif Qarayev melodiyalarının üslub ab-havasını yenidən canlandırmağa cəhd göstərir, konkret əsərlərin ritm-intonasiya əsasına dayaqlanır. Burada bəstəkarın Sonatınasından, bir sıra prelüdlərindən əks-sədalara eşitmək mümkündür (xüsusilə silsilənin kənar hissələrində). Orta hissə Q.Qarayev baletlərinin lirik adajiosunu

xatırladır. Eyni zamanda finalın ritmik şəkli və səslənmə xarakteri janr təbiətinə görə öz başlanğıcını xalq aşığı yaradıcılığından alan Üçüncü simfoniyanın ikinci hissəsi ilə assosiasiya doğurur.

Gənc musiqiçilərin repertuarında bu sonatinaların özünə yer alması, şübhəsiz ki, onlar üçün müasir musiqi aləminə bələd olmaqdan ötrü böyük köməkdir. R.Şəfqin sonatinalarının pedaqoji xüsusiyyəti də məhz «Millilikdən-beynəlmiləçiliyə doğru» yönəlmişdir.

Azər Dadaşovun №2 sonatınası sadə fakturalı, xırda frazirovkası ilə təhsilin ilk çağlarında texniki cəhətdən əlverişlidir. Birinci hissədən fərqli olaraq, ikinci hissənin politonal komplekslər təşkil edən musiqi materialı ritmik və faktura cəhətdən daha mürəkkəbdir. Aşağı istiqamətli frazaların xırda uzunluq ölçüləri xalq instrumental ifaçılarının improvizəli bərbəzəyini xatırladır. Hissənin ikinci yarısında mövzunun aşağı səsə köçürülməsi, müşayiətin isə yuxarı səsə qaldırılması ilə faktura mürəkkəbləşir. Gənc ifaçılar bu məqama xüsusi diqqət göstərməlidirlər. Sonatınanın final hissəsini Skertso janrı kimi müəyyənləşdirmək olar. Final konsentrik formada yazılmışdır (Sonatınanın üçüncü hissəsi çox zaman «Dəcəl dovşan balası» adlı müstəqil pyes kimi ifa olunur). Rəqs-zarafat – kənar hissələrdir, orta hissələr isə oynaq skertsonu xatırladır. Ən mərkəzi epizod isə – bu gülüş, qəhqəhənin, zarafat və oyunların içərisində kiçik lirik adacıqdır. Ümumilikdə, Sonatina müəyyən pedaqoji maraq kəsb edir və yeni başlayan geniş musiqiçilər dairəsi üçün tövsiyə oluna bilər. Həm bu əsərin, həm də R.Şəfqin beş sonatınasının əsasını uşaq qavrayışı üçün asan olan parlaq obrazlılıq, proqramlılıq təşkil edir.

Beləliklə, 70-ci illərin əvvəllərində F.Qarayev və A.Əlizadənin yaradıcılığında özünü göstərən musiqi dilinə üslub yeniliklərinin daxil edilməsi növbəti onilliklərdə davamını tapır. Bəstəkarların əksəriyyətinin sonata formalarının məzmununda fəlsəfi dərinlik daha çox hiss olunur ki, bu da formaya ənənəvi yanaşma tərzinin daha müasir şəkildə dərk olunmasına səbəb olur. Forteplano

sonatasının yeni istiqamətdə belə ardıcılıqları arasında C.Quliyev, F.Hüseynov, Q.Məmmədov, C.Zülfüqarov, N.Mirişli, A.Babayev və R.Həsənovanın adını çəkmək olar. Bu bəstəkarlar öz əsərlərində məntiqi inkişafı müasir ifadə vasitələri ilə üzvi surətdə növbələşdirirlər. Çox güman ki, janrın transformasiyası prosesində F.Qarayevin iki ifaçı üçün Sonatasını inandırıcı nümunə hesab etmək düzgün olardı. Sonatanın fəlsəfi mahiyyəti o qədər parlaq əskara çıxarılır ki, artıq ənənəvi karkasa – formaya ehtiyac belə qalmır.

5.3. KONSERTLƏR

Əvvəlki illərin fortepiano konsertləri ilə müqayisədə, nəzərdən keçirilən dövrdə bu janrda yazılmış əsərlər mövzu, obrazlı-emosional quruluşu və musiqi dili etibarilə daha zəngindir. Ötən illər formalaşan konsertin lirik-janrvari növü yeniləşməyə məruz qalır. «Uşaq» və «Gənclər» üçün yazılan konsertlər öz inkişafını tapır. 50–60-cı illər fortepiano konsertlərinə xas olan bir neçə janrların sintezi 70–90-cı illərdə daha da güclənir.

Bu dövrün Azərbaycan konsertlərini iki qrupa ayırmaq olar. Birinci qrupa S.İbrahimova, N.Məmmədov, İ.Məmmədovun konsertlərini aid edə bilərik. Belə ki, hazırkı janr bizə artıq 40–60-cı illərdən yaxşı tanış olan ənənə şəklində özünü büruzə verir. İkinci qrupa, ilk növbədə, F.Qarayev, F.Əlizadə, D.Zülfüqarovun konsertləri aiddir. Bu konsertlərdə yeni təmayüllər, yeni üslub xüsusiyyətləri formalaşır. Bu isə fortepiano konserti tarixində keyfiyyət etibarilə artıq yeni bir mərhələdən söz açmağa imkan verir.

Azərbaycan professional musiqisi üçün ən aktual məsələlərdən biri də «improvizasiyalıq ideyası»dır. Konsert janrına aid olan əsərlərdə bu məsələ özünü müxtəlif cür büruzə verir. Janr üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlərdən biri olan virtuoz dolğunluğun ümumi səviyyəsinin yüksəkliyi (İ.Hacıbəyov – «Üzeyir Hacıbəyovun Cəngi mövzusuna Rapsodiya», İ.Məmmədov –

Poema-tokkata, V.Adıgözəlov – dörd royal üçün Poema apofeoza) fikrin səmimi ifadəsini nəzərə çarpdırır. İmprovizasiyalıq atmosferinin digər modelləşdirmə üsulu – variasiyalıq prinsipinin tətbiqi və çoxsaylı variasiya təkrarlarından ibarətdir (S.İbrahimova – Fantaziya, V.Adıgözəlov – 3 saylı Konsert, E.Dadaşova – iki royal və zərb alətləri üçün Konsertino). F.Qarayevin fortepiano konsertində lirik təhkiyə ikinci hissənin irihəcmli prelüd planlı quruluşuna doğru axıb-süzülür. E.Dadaşova Konsertinodakı musiqi materialının daxili xüsusiyyətini vurğulamaq üçün üçüncü hissəsini «İmprovizasiya-fantaziya» adlandırmaqla, maraqlı janr nümunəsi irəli sürür. V.Mustafazadənin Konsertində xalq improvizasiyalılığı caz üslubu ilə üzvi surətdə növbələşir.

Konsert janrına aid olan bir sıra əsərlər üzərində dayanaq. Forteplano və orkestr üçün iki konsertin müəllifi olan Nəriman Məmmədov bütün yaradıcılığı ərzində müasir bəstəkarlıq yazı üslubunun xalq-milli ənənələrinə birləşdirilməsi prinsipinə əsaslanmışdır. Bu bədii mövqeyə onu zəngin elmi tədqiqatlar və Azərbaycan muğamlarının çoxlu sayda nota alınması gətirib çıxarmışdır. N.Məmmədovun 2 saylı forteplano konserti – müəllifin yaradıcılıq mövqeyini təcəssüm etdirən orijinal əsər olmaqla yanaşı, həm də müasir Azərbaycan musiqisinə xas olan bir sıra xüsusiyyətlərin daşıyıcısıdır. Bu xüsusiyyətlər folklora xüsusi münasibətdə, onun intonasiya quruluşunun dərinədən mənimsənilməsində özünü ifadə edir. Bununla bərabər, folklordan sitat gətirilmir; üslub baxımından – dissonanslara sərbəst münasibət göstərilmişdir, onlar aralıq son dərəcə itiləşir, tematizm səpələnmiş şəkildədir, musiqinin lad təşkili mürəkkəbdir, xeyli dərəcədə Azərbaycan xalq musiqisinin ladları ilə bağlıdır. Dramaturgiya və forma etibarilə – həm Avropa musiqi forma təşkilinin qanunauyğunluqlarına, həm də milli musiqi folklor ənənələrinə istinad edilmişdir. Bu, xüsusilə musiqi fikrinin improvizasiyalı, yarıb keçən inkişaf prinsipi etibarilə həyata keçirilməsində özünü göstərir.

N.Məmmədovun Birinci konsertində olduğu kimi, İkinci fortepiano konsertinin ümumi cizgiləri də janrın sabit qanunauyğunluqlarına əsaslanır. Ənənələrə uyğun olaraq, bəstəkar hərəkətli (daha doğrusu, mülayim hərəkətli) və dramatik birinci hissənin ardınca ağır lirik hissəni təqdim edir və əsəri qızgın rəqsvari finalla sona çatdırır. Lakin qeyd edək ki, konsert janrının əksər hallarında olduğu kimi, birinci hissə burada Allegro deyil, Moderatodur. Bu, musiqiyə xüsusi əhəmiyyət bəxş edir və bu obrazları ifaçı tərəfindən daha dərin, tələsmədən ifadə etmək imkanı yaradır (sonata-simfonik silsilədə, əsasən də, konsert janrında birinci hissənin təmkinli tempi sovet bəstəkarlarında nadir olmayan bir haldır. Məsələn, S.Prokofyevin Konsertinin, Simfoniya-konsertinin və violonçel və orkestr üçün Konsertinosunun birinci hissələrindəki temp Andantedir, D.Şostakoviçin Skripka konsertindən Noktürnün başlanğıcındakı temp Moderatodur).

Ümumiyyətlə, Konsertin birinci hissəsi kifayət qədər sərbəst şərh olunmuş sonata formasının cizgilərinə malikdir. Əsas mövzu orkestr ilə solo alətin gərgin, dramatik dialoqu kimi qurulmuşdur. Amiranə, hökmlü intonasiya orkestrdə iki dəfə səslənir – bu intonasiya I hissənin leytmotividir; fortepianonun sərbəst-sekvensiyalı frazası isə ona cavab verir. «Replikaların» mübadiləsi təkrar olunur və növbəti inkişafa təkan verir, vaxtaşırı (bax: r.3, 4 və sonra) leytmotivlə «tələsdirilir».

Zərif, cazibəli və son dərəcə şıltaq köməkçi mövzu (xanə 5, r. 11-dən sonra) hissənin əsas xarakterindən qısa müddətli uzaqlaşma kimi qavranılır. Bu, Moderatonun əsas xüsusiyyətlərindən biridir. Digər xüsusiyyəti isə ondan ibarətdir ki, partiya büsbütün fortepianoya həvalə olunmuşdur («partiya-kadensiya»).

Qədim mərasim rəqsləri üçün səciyyəvi olan yeni ritmik motivlə yanaşı, bağlayıcı mövzu ilə səsləşən kvartol fiqurasiyaları da kifayət qədər geniş inkişafı işlənmə üçün əsas material təşkil edərək, bir növ leytmotivin inkrustasiya elementlərinə xidmət edir. İşlənmənin leytmotivi və bağlayıcı arasındakı ümumilik

onların dramaturji yaxınlığındadır: ortalıq həm bağlayıcı (əsas və köməkçi arasında), həm də işlənmə (ekspozisiya ilə repriza arasında) üçün səciyyəvidir. Uzunmüddətli, dalğavari və yavaş-yavaş sakitləşən inkişaf əhəmiyyətli dərəcədə transformasiyaya məruz qalan və kəskin surətdə ixtisar olunan reprizaya gətirib çıxarır. Əsas mövzunun yerinə faktik olaraq yeni musiqi səslənir – bu, nə dialoq, nə duet, nə də münafişəli qarşıqoyma deyil, solistlə orkestr partiyalarındakı müştərək improvizəli genişlənmədir.

İkinci hissə – *largo* – Birinci konsertin orta hissəsi ilə oxşar olub, noktürnü təşkil edir. Burada həm tutqun boyalar, həm də gecənin qeyri-müəyyən səsləri orijinal şəkildə ifadəsini tapmışdır. Tembr və harmoniyaların geniş spektri bəstəkar üçün bir qədər qeyri-adi məsələni həll etməyə xidmət edir. Melodik başlanğıc bir növ ikinci plana keçir. Bu isə bədii fikrə tam şəkildə uyğun gəlir. Bu hissədə mərkəzi yer sərbəst-improvizəli inkişafın üstünlük təşkil edilməsinə verilmişdir (x.5, r.42-dən sonra). Burada, həmçinin güzgülü reprizanın əlamətləri də mövcuddur. Bununla bərabər, bəstəkar «intonasiya ehtiyatından» istifadə edərək, musiqi quruluşunun tamlığına nail olur. Lakin bununla yanaşı, sxematikliyi dəf edərək, öz inkişaf sərbəstliyini də qoruyub saxlayır.

Mərkəzi bölmə daha ciddi təşkil olunmuş quruluşlarla çərçivələnmişdir. Burada üçhissəlilik cizgiləri aydın şəkildə üzə çıxır. Kənar hissələrdəki tematizm üçün üst tonun alt yarım ton ətrafındakı gəzişmə ilə saxlanılması (təkrarlanması) səciyyəvidir. Bu «son həddinə çatmış» ton dəyişir: əvvəlcə o, re səsidir, birinci repriza zamanı – soldur, sonda isə müvafiq olaraq, do səsidir (rəq. 50) və nəhayət, yenə də re səsidir (x.6, r.52-dən sonra). Ortaqlıq hər dəfə arfa girişi ilə başlanır, lakin birinci dəfə o, incə «akvarel» mövzuya (r.40), ikinci dəfə isə təntənəli, himn xarakterli mövzuya gətirib çıxarır (r.51). Bütün hissə koloritli xoralla çərçivələnir. O, sakitlik və əmin-amanlıq əhvali-ruhiyyəsi yaradaraq, təsdiq edir. Beləliklə, ciddi təşkil olunmuş formanın prinsipləri,

onun tarazlaşdırılmış simmetrikliliyi və improvizasiya inkişafının sərbəstliyi təbii və inandırıcı bir şəkildə əldə olunur.

Cəld, qızgın final (Allegro) İkinci konserti sona çatdırır. Finalın tematizmi janrvari xarakterə malikdir. Finalın formasında (dörd bölmədən ibarətdir: «rəqs», «xor», ikinci «rəqs» və yenə də birinci «rəqs») muğam formayaradıcı prinsiplərinin təsirini görmək çətin deyil. Müəllif cəsarətlə ənənəvi final kompozisiya planlarından imtina edir (rondo, rondo-sonata və d.) və xalq musiqisinin qanunauyğunluqlarına söykənərək, inandırıcı cavab tapır.

N.Məmmədovun yuxarıda nəzərdən keçirilən İkinci fortepiano konsertini formayaradıcı elementlərin, həmçinin musiqi dilinin klassik şərhinə aid etmək olar. Bu cür xüsusiyyətləri ilə fərqlənən əsərlərlə yanaşı, 70-ci illərdə Azərbaycan fortepiano musiqisinin təkamülündə janr etibarilə yeni mərhələni açan iki analogi əsər meydana çıxır. Söhbət Fərəc Qarayev və Firəngiz Əlizadənin fortepiano konsertlərindən gedir. Bu iki əsər milli bəstəkarlıq məktəbi üçün müyyən qədər yeni nəzərdir. Forteplano konsert janrının bundan sonrakı inkişafına baxışdır. Burada ənənəvi elementlərlə yanaşı (məsələn, silsilənin forma və quruluş xüsusiyyətləri), tematik materialın intonasiya məzmununun yeni xüsusiyyətləri meydana çıxır. Müəlliflər əgər bu janra aid bundan əvvəlki əsərlərdə praktik olaraq büsbütün musiqi dilinin folklor elementlərinə istinad edirdilərsə, bu zaman bu iki konsertdə XX əsr musiqisi üçün səciyyəvi olan neoklassik təmayülləri müşahidə etmək olur. Eyni zamanda III fəsildə nəzərdən keçirilən 60-cı illərin sonu meydana çıxmış fortepiano sonataları bu əsərlərin, şübhəsiz ki, müjdəçisi olmuşdur. Bu spesifik şəkildə konstruktiv və intonasiya xüsusiyyətlərindən göründüyü kimi, gənc müəlliflər yazı dəst-xətinin müasir novator üsullarına meyil göstərilir. Analogi üsluba aid yeni əsərlərin meydana çıxması isə onların milli musiqi mədəniyyətində yeni istiqamətə bağlılığını bir daha təsdiqləyir.

Fərəc Qarayevin fortepiano və kamera orkestri üçün Konserti Azərbaycanın Xalq artisti, professor, pedaqoq və pianoçu M.R.Bren-

nerin xatirəsinə həsr olunmuşdur. F.Qarayev Forteplano Konser-tində XVII–XVIII əsr instrumental musiqisinin ənənələrinə mü-raciət edir (Bax, Vivaldi, Teleman, Marçello və s.). Bu xüsusiyyət tematik materialın istər intonasiya və fakturasında, istərsə də in-kişaf üsulları və hətta bütöv hissələrin kompozisiyasında öz ifa-dəsini tapmışdır. Lakin Konsert stilizasiya deyil, belə ki, lad özünəməxsusluğu, harmonik itiliyi, metroritmik sərbəstliyi XX əsrin ikinci yarısına mənsub olan müəllifi «üzə çıxarır» (məsələn, orkestrin artıq birinci «səs-sədası» (iki akkord) barokko dövrü üçün qətiyyən ağılaşılmaz olan səsuyğunluğunu özündə cəm edir: bunlardan ikincisi – eyni vaxtda özündə kiçik və böyük tersiya-ları cəm edən üçsəslidir).

Musiqinin neoklassik təməli Konsertin müəllifi tərəfindən nümayiş etdirilir. Bu, üslub allüziyası, «üslub vasitəsi ilə ümu-miləşdirilərək», barokko üçün səciyyəvi əlamətləri, bəstəkarın, hətta müəyyən bir əsərin konkret üslub tərzini ifadə edir.

Yuxarıda sadalanan xüsusiyyətləri konkret nümunələrlə nə-zərdən keçirək. Konsertin birinci hissəsində qədim musiqidə tematizm ənənələrinin inkişafına müvafiq olaraq, əsas mövzunun əsas tematik özəyinin ardınca, büsbütün ikisəsli inkişaf özünü göstərir ki, bu da mövzunun ikinci keçidinə gətirib çıxarır – bu, əvvəlcə orkestrin, sonra isə onun solistlə müştərək keçididir (ma-raqlı bir məqam: ikinci keçid zamanı fiqurasialı müşayiət bir növ, birinci keçid ilə müqayisədə bir onaltılıq gecikir; üfüqi-mütəhərrik kontrapunktun istifadəsi qədim sənətkarların musiqisi üçün səciyyəvi olmuşdur).

İkinci hissənin orkestr xoral girişi neoklassisizm ruhlu olub, qədim havaları təqlid edir. Bu hissədə polifoniyanın müxtəlif tə-zahür formalarını da həmçinin qeyd edək: buraya barokko üslubu üçün səciyyəvi olan melodik elementli, reçitativli – rəvayətedici ikisəslidən tutmuş, zamanın sınağından çıxan fuqato formasına qədər bütün polifonik üsullar aiddir. Solist öz girişini verərkən, orkestrdə tamamilə başqa «hadisələr» cərəyan edir: burada üçlü

fuqa inkişaf edir. Özü də bu hissənin solist və orkestr partiyasının tematik materialı büsbütün müstəqildir və heç zaman birindən digərinə keçmir.

Formanın belə dönüşü maraqlıdır, belə ki, mövzunun ayrı səslərdə təkrarından başqa, musiqi materialının yeni səbəblərlə zənginləşmə yolları vasitəsi ilə müxtəlif tematik təşkillərdə əsası qoyulmuş obrazlı və quruluş effektinə nail olmaq imkanı yaradır.

Fuqanın birinci ekspozisiyası qısa və intonasiya cəhətdən olduqca gərgin mövzu-motiv üzərində qurulmuşdur. Qeyd edək ki, mövzu əvvəlcə eyni bir tonallıqda müxtəlif alətlərlə imitasiya olunur (yalnız r. 32-də dominanta cavabı meydana gəlir). Fortepiano girişinin fonunda birinci mövzunun uzun sürən imitasiyalı-polifonik inkişafı fuqanın birinci hissəsini əmələ gətirir. Onun ikinci hissəsi subdominanta tonallığından başlayır (fa diyez minor). Bu, daha cəld, skerstolu-rəqsvari bir mövzu olub, onaltılıq və sinkopaların hərəkəti ilə ardıcılışır. Üçüncü mövzu onun cavabına əks-hərəkətdir. Bu mövzu Bax mövzularını və Şostakoviçin Beşinci simfoniyasından məşhur Largo mövzusunu xatırladır (bax: r.78).

Növbəti inkişaf zamanı bu mövzu müstəqil şəkildə irəliləyir (məsələn, stretta – r.39) ki, bu da onu ikinci mövzuya əks-hərəkət kimi nəzərdən keçirməklə yanaşı, eyni zamanda məhz üçüncü mövzu kimi də qavramağa imkan verir.

Orkestr fuqasında yeni mövzuların meydana gəldiyi məqam fortepiano «prelüdünün» yeni mərhələsi ilə də nəzərə çarpır: onun genişlənilib, artan hissəsi elə birinci hissə kimi başlanır, lakin fa diyez minordadır və daha məhdud ifadəyə malikdir: melodiya kvinta aşağı, fiqurasiya isə kvarta yuxarı verilir.

Və nəhayət, Adajionun üçüncü bölməsi – ümumi reprizadır (r.40). Fortepianoda yenə də ilkin material özünün başlanğıc şərhində ifadə olunur. Lakin orkestr partiyası əhəmiyyətli dərəcədə dəyişilmişdir. Burada fuqanın hər üç mövzusu formanın bütün normalarına uyğun qaydada, kontrapunktik bir şəkildə bir-birinə

hörülür. Fakturanın tədricən dolğunlaşması, dinamik yüksəliş və daha geniş diapazonun əhatə olunması parlaq kulminasiyaya gətirib çıxarır (r.42), kulminasiya şiddətli dinamik qüvvə – subito piano ilə qeyd olunmuşdur. Lakin dinamika və intonasiya yenedən güclənir və bütün hissəni yekunlaşdıran yeni zirvəyə gətirib çıxarır (bəstəkar yenə də orijinal həll tapır: Konsertin yeyin, cəld birinci hissəsi hər nə dərəcədə qeyri-adi sakit sonluqla tamamlanırsa, bir o qədər də lirik Adajionun başa çatmasının son həddə çatan səslənilməsi gözlənilməz təəssürat doğurur).

Fuqanın üçüncü mövzusunun simasını dəyişib, skertsovari şəkllə düşməsi, daha sonra isə fuqanın ikinci mövzusu finalın giriş hissəsinə sirayət edir. Finalın birinci mövzusu (r.44) və onun polifonik inkişafı orkestrə həvalə olunmuşdur, bu zaman fortepianoda Baxın «Yaxşı temperasiyalı klavir» silsiləsinin II cildindən fa minor prelüdünü xatırladan fiqurasiyalar səslənir.

Mövzunun imitasiyalı-polifonik inkişafı final üçün yeni olan (Konsert üçün deyil) mövzuya gətirib çıxarır – r.48-də solist partiyasında Adajiodan ikinci fuqanın mövzusu nəzərə çarpan dərəcədə şəklini dəyişərək, asanlıqla tanına bilər.

Konsertin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri də təzadlı üslub komponentlərinin şiddətli qarşıdurmasıdır. Burada M.Tarakanovun müşahidəsini xatırlamaq yerinə düşür: «Bəzən bir-birindən hətta əsrlərlə aralı olan üslublar arasındakı qarşılıqlı təsir yeni musiqinin səciyyəvi xüsusiyyətidir. Ola bilsin məhz bu səbəbdən, hazırda, iki mininci ilin astanasında bəşəriyyətin musiqi düşüncəsində çoxəsrlik inkişafa, onun bədii təcrübəsinə yekun vuraraq, nəticə çıxarmaq vaxtı gəlib çatmışdır» (152).

Müxtəlif üslub təzahürlərinin bilə-bilə əlaqələndirilməsi nəticəsində birinci hissədə «barokko» melodiyası harmonik fiqurasiya ilə növbələşir. Bu növbələşmə heç də qədim ruhda təşkil olunmamışdır: qruplaşma burada 4/4 ölçüdə dörd deyil, üç-üç (rumba, samba ritmi – bu musiqinin müasirliyinin əlamətlərindən biridir) baş verir.

Polistilistikanın əhəmiyyəti vacib dramaturji vasitə kimi, kompozisiyanın məntiqini şərtləndirir, finalın mərkəzi bölməsində kollaj üsulunun istifadəsi vurğulanmışdır. Burada orkestr və solistin partiyası sanki bir-birindən qətiyyən asılı deyil: orkestrdə qəm-qüssəli ariyanı xatırladan (Lamento) musiqi səslənərkən, royalda gözlənilmədən caz improvizasiyasından fraqment meydana çıxır. Bəstəkar elə bil ki, eyni vaxt ərzində iki məsələ həll edir: o, qəmli-kədərli və qızgın-qayğısız obrazlardan ibarət parlaq bədii ziddiyyət əmələ gətirir. Lakin bununla bərabər, o, həmçinin öz musiqisində rekonstruksiya etdiyi dövrdən müasirliyə qədər uzanan böyük zaman məsafəsini də hiss etməyə imkan yaradır.

Kollaj üsulu bir növ üslub polifoniyası (ilk dəfə A.Şnitkenin Birinci simfoniyasında tətbiq olunmuşdur) kimi F.Qarayevin Konsertində ifadəli dramaturji effekt əmələ gətirir. Belə üslub toqquşmaları əsərin janr simasını zənginləşdirir, ona nəzərdiqqəti cəlb edən konsert-yarış parlaqlığı, istehzal tərzində ifadə olunmuş ikimənəlilik bəxş edir.

Ümumiyyətlə, F.Qarayevin Konserti onun bir müasir bəstəkar kimi bizim zamanəmizdən uzaq olan musiqi üslub qanunauyğunluqlarına dayaq olaraq, irihəcmli əsər yazmaq cəhdidir. Barokko melodik quruluşunu müasir, iti dissonans harmoniyalarla növbələşdirərək, XVII–XVIII əsrin ənənəvi tematik inkişaf prinsiplərini xeyli sonralar təşəkkül tapan sonata silsiləsinin quruluş prinsipləri ilə uzlaşdıran müəllif parlaq, maraqlı əsər yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Fərəc Qarayevin Fortepiano Konserti ilə, demək olar ki, eyni bir vaxtda yazılan Firəngiz Əlizadənin Konserti (əsərin solo partiyası ilk dəfə parlaq müəllif interpretasiyasında səslənmişdir) bəstəkarın bu janra ilk müraciətidir.

Bu əsərdə F.Əlizadə digər əsərlərində olduğu kimi, bədii və quruluş komponentlərinin üzvi tamlığına nail olmuşdur. Musiqi forması leyntintonasiya, leyttembr, sonor yazı üsulları kimi ifadə vasitələri ilə zənginləşdirilmişdir. Əsas mövzunun iki mühüm

tərkib hissəsi – orkestrin qeyri-müəyyən uğultusu və solist partiyasındakı 12 səslı cərgənin aşağı istiqamətli sekunda intonasıyaları Konsertin bütün inkişaf prosesi ərzində müstəqil əhəmiyyət kəsb edir. Tembr və intonasiya dərəcələrində cərəyan edən yuxarıda qeyd olunmuş ifadə vasitələri əsərdə avtonomluq əldə edir.

Konsertin musiqisi olduqca ekspressivdir, emosional baxımdan zəngin və müxtəlifdir, musiqi dili heç də sadə deyil. Bəstəkar kələ-kötür, gərgin intonasiyalardan, şiddətli dissonans səs uyğunluqlarından geniş istifadə edir, musiqi quruluşunu olduqca sərbəst qurur. Konsertin musiqisi tədricən və məqsədyönlü «daxil olma» tələb edir.

Fortepiano üçün müasir ruhda və üslubda yazılmış iki konsertin meydana çıxması bu instrumental janrın növbəti inkişafına böyük təsir göstərmişdir. İstər gənc, istərsə də kifayət qədər yetkin müəlliflərdən çoxu öz axtarışlarını musiqi dilinin tək «müasirləşdirilməsinə» deyil, həm də klassik janrın yeni, qeyri-adi üslub və janr əlamətləri ilə zənginləşdirilməsinə yönəlmişlər.

Janrların qarşılıqlı surətdə zənginləşməsi müasir musiqinin səciyyəvi təmayüllərindəndir: fərdi janr növlərinin kristallaşması anından etibarən, onların tək paralel inkişafı deyil, həm də birbirinə yaxın janrların xüsusiyyətlərinin əxz edilməsinə meyillilik müşahidə olunur.

Müasir musiqidə geniş intişar tapan janrdaxili «mutasiyalara» – simfoniya və instrumental konsert janrlarının sintezinə maraqlı nümunə kimi Elnarə Dadaşovanın böyük simfonik orkestr üçün Konsert-simfoniyasını göstərmək olar (solist və orkestr üçün simfoniya-konsert, yaxud konsert-simfoniya janrının əsasını S.Prokofyev qoymuşdur – onun violonçel və orkestr üçün Simfoniya-konserti məşhurdur). E.Dadaşova bu əsərdə XVII–XVIII əsrlərin sərhədlərində yer tutan bu iki janrın həm qarşılıqlı əlaqəsini, həm də onların «müstəqil yaşamağa başlamasını» yeni bir səviyyədə təqdim edir. Müəllifin kifayət qədər gənc olmasına baxmayaraq, əsər olduqca inandırıcı yaradıcılıq yetkinliyi nüma-

yiş etdirir. Konsert-simfoniya anlayışının daxil edilməsi iki janrın hibridləşdirilməsinə gətirib çıxarır. Əslində, onlar bir-birindən heç də uzaq deyillər. Lakin hər biri ayrı-ayrılıqda öz fərdi cizgilərinə malikdir. Instrumental ansamblə doğru aparan tarixi köklər solistin və janrın tədricən ayrılmasını, eləcə də özündə maksimal dərəcədə dramatik və məna yükü daşıyan simfoniyanın bir janr kimi kristallaşmasını göstərir.

Beləliklə, janrlardan birinin üstünlüyünü müəyyənləşdirərək, Konsert-simfoniyanın fortepiano partiyasının ifaçılıq spesifikasiyasının dərki daha asanlaşır.

Konsertin bütün hissələrinin forma təşkili prinsipləri ilə ümumi tanışlıq zamanı belə qənaətə gəlmək olar ki, konsert janrı simfonik janrdan üstündür. Müəllifin ansambl formalarından çox, solo-instrumental formalara meyilliliyi bunu söyləməyə əsas verir. Konsertin hər bir hissəsinin klassik janr xüsusiyyəti burada pozulmuşdur. Birinci hissədə solistin geniş kadensiyalı Sonata allegrosu əvəzinə – dinləyicilər qarşısında əsas mövzunun müxtəlif polifonik variantlığı üzərində inkişaf edən nəhəng orkestr-forteplano fuqatosu durur. Konsert-simfonik janrın birinci hissəsində polifonik inkişaf prinsiplərinin üstünlük təşkil etməsi Bax və ondan əvvəlki instrumental konsertlərin müvafiq hissələri ilə bəzi oxşarlıqları göstərmək imkanı əldə olunur.

Birinci hissədəki ustalıqla qurulmuş bütün polifonik «kələklərdən» sonra ikinci hissə fəlsəfi-lirik uzaqlaşmadır. Bu hissənin musiqisi üçün seyrçilik, sakitlik və əmin-amanlıq xasdır, inkişaf orta bölmədə bir qədər fəallaşaraq, reprizada bir daha sakitləşir. Hissənin əsasını xüsusi, «Prokofyevsayağı» valsvarilik təşkil edir. Bu valsvariliyi hətta bəstəkarın öz fortepiano pyeslərində tez-tez tətbiq etdiyi xüsusi «Prokofyev» fakturası da adlandırmaq olar.

Konsert üçüncü hissə ilə sona çatır. Onun xarakter və əhvali-ruhiyyəsi artıq adından bəllidir – «İmprovizasiya – fantaziya». Özü də finalın başlıca musiqi fikrinin variantlı inkişafı qüvvətlənən zaman improvizasiyalıq ikinci plana keçir.

Konsert-simfoniya bir il əvvəl meydana gələn iki royal və zərb alətləri üçün Konsertino gənc bəstəkar Elnarə Dadaşovanın yeni, orijinal ifadə vasitələrinin axtarışları prosesində yaradıcılıq laboratoriyası olmuşdur. Üç hissədən ibarət olan əsər qeyri-standart təfəkkür, klassik forma və janrların yeni tərzdə qavranılmasını nümayiş etdirir. «Orkestr» rolunda zərb alətlər qrupunun irəli sürülməsi müəllifə bir tərəfdən, əsərin ümumi musiqi inkişafı zamanı ritmik başlanğıcın əhəmiyyətinin artırılmasına, digər tərəfdən isə həm kompozisiya üsulları, həm də sırf quruluş xüsusiyyətlərinə yenilik elementləri daxil etməyə imkan vermişdir. «Orkestr» və solistin «səsləşməsi» artıq intonasiya səviyyəsində deyil, ritmik səviyyədə həyata keçirilir.

Bu kompozisiyanın hər üç tərkib hissəsi səciyyəvi pyesləri təşkil edərək, müəyyən başlığa malikdir: «İnterlüdiya», «Ariya» və «Presto». Birinci pyesdə sonatina cizgiləri hökm sürür, ikinci pyes – duet tipli polifoniya nümunəsidir, nəhayət, üçüncü pyes – tokkatadır.

Transkripsiyaların klassik prinsipini davam etdirərək, eyni zamanda Raxmaninov modelinə dayaqlanan İsmayıl Hacıbəyov, Azərbaycan fortepiano konsert janrında ilk transkripsiya yaratmışdır («Paqanini mövzusuna Rapsodiya»). Onun «Cəngi mövzusuna Rapsodiya»sı Azərbaycan klassiki Üzeyir Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı məşhur əsərinin müasir şərhidir (Rapsodiyanın yaradılma fikri əsərin ilk ifaçısı Fərhad Bədəlbəyliyə məxsusdur). Mövzunun simfonik inkişafı qəhrəman-xalqın şərəfinə zəfər himni kimi səslənir.

Simfonik orkestrin genişləndirilmiş tərkibindən istifadə edərək, fortepiano partiyasını buraya solo alət kimi daxil edən müəllif, parlaq və yaddaqalan musiqi obrazı yaratmağa müəssər olmuşdur. Azərbaycan professional musiqisində fortepiano transkripsiyalarının ənənəsinə dayaqlanaraq, bu janrın pionerləri olan Burşteyn və Apresov kimi, İ.Hacıbəyov öz orijinal həllini ortaya qoyur. Forteplanonu orkestrlə birləşdirərək (orkestr burada simfonikdir),

o, bununla belə, transkripsiyanın səslənməsini əsərin orijinalına yaxınlaşdırır. Bununla bərabər, o, transkripsiyaya rapsodiya, fantaziya cizgiləri bəxş edir. Eyni zamanda bu əsərdə solistin səciyyəvi kadensiyasına və parlaq repriza-kodaya malik olan birhissəli konsert əlamətləri və birhissəli romantik poemalılıq xüsusiyyətləri də əksini tapmışdır.

Bu əsəri milli konsert janrına, habelə simfonik transkripsiyalar janrına çox dəyərli töhfə kimi nəzərdən keçirmək olar.

Birhissəli poemalılığın fortepiano konsert janrına daxil edilməsi ən çox İbrahim Məmmədov və Vasif Adıgözəlovun adı ilə bağlıdır.

İ.Məmmədovun Poema-tokkatasında iki solo janrının kompozisiya və üslub xüsusiyyətləri konsert-simfonik janrla birləşir. Forteplano və simfonik orkestr üçün poema-tokkata – kifayət qədər irihəcmli əsər olub, XIX əsrin romantik poema formasının quruluşuna əsaslanır. Poema və tokkatanın vahid, tam halında birləşdirilməsi hər iki janrın səciyyəvi xüsusiyyətlərini daşıyan instrumental pyesin meydana gəlməsinə səbəb oldu. Musiqi materialının geniş inkişafı burada öz başlanğıcını List tipli irihəcmli poemalılıqdan götürür. Tokkatalılıq isə fortepiano fakturasındakı səciyyəvi ritmik şəkil vasitəsi ilə ifadə olunur. Gah solist, gah da orkestrdə gedən aramsız motorlu hərəkət əbədi inkişaf hissi doğurur.

Səciyyəvi metroritmik nəbzə malik olan girişdə əsərin başlıca intonasiyası öz əksini tapmışdır. Ən başdan etibarən müəyyən ritmik şəkil seçərək, müəllif onu mühafizə edir, ən cüzi dəyişikliklərlə pyesin sonuna qədər saxlayır. Əvvəldən irəli sürülmüş tempin xarakteri də bir o qədər əhəmiyyətli dəyişikliklərə məruz qalmır. Solist partiyasının meydana çıxması ilə tokkata da inkişafa daxil olur. Spesifik repitisiyalı texnikanın iki ələ paylanması, bir-birindən ayrılan, sonra yenidən birləşən passajlar, səslərin sinkopalı aksentlərinin tək-tək vurğulanması – bütün bunlar əsas mövzunun fərqləndirici xüsusiyyətlərini təşkil edir. Köməkçi

partiyanın geniş kantilenalılığı, frazirovka və melodik xüsusiyyətləri, onun bir qədər mülayim hərəkəti və romantik ekspressiyası pyesin bu bölməsini romantik poemaya yaxınlaşdırır. Lakin müşayiət əvvəlki kimi tokkata ruhunda qalır. Odur ki, formanın məhz belə məqamlarında, eləcə də pyesi yekunlaşdıran kodada iki janrın birləşməsi, onların tam qarşılıqlı təsiri daha aydın şəkillə özünü göstərir. Poema-tokkata, səciyyəvi tokkata epizodlu analogi girişlə sona çatır. O özünün janr əlamətlərini həm orkestr, həm də solo partiyada göstərir.

Əgər İbrahim Məmmədov öz əsərinə tokkata janrının cizgilərini daxil edirsə (əsərin adından bu, artıq bəllidir), bu zaman Vasif Adıgözəlov solistlər qrupunu kifayət qədər genişləndirir və onu dörd ifaçıya qədər gətirib çatdırır. V.Adıgözəlovun Poema-apofeozu – Azərbaycan professional musiqisində solo pianoçular ansamblı və simfonik orkestr üçün yazılmış ilk nümunədir. Poemanın ilkin variantında dörd royaldan ibarət solo qrup nəzərdə tutulmuşdu. Lakin sonra müəllif solo partiyaları iki ifaçı üçün transformasiya edir və əsər, müəlliflə Mərcanə Şəmsiyevanın ifasında Moskva Dövlət Simfonik orkestrinin müşayiəti altında (dirijor Veronika Dudarova) Moskvada elə bu qaydada ifa olunur.

Səciyyəvidir ki, solistlərin ilk dörd partiyası kimi, sonrakı iki partiyası da orkestr partiturasının ayrılmaz bir hissəsidir. Bu əsərdə ifadəsini tapmış zərbəli pianizm spesifikasiyası bu partiyaları nəfəs alətləri ilə, eləcə də tərkibinə görə əhəmiyyətli dərəcədə genişlənmiş alətlər seçiminin «klassikliyi» ilə eyni bir cərgəyə qoyur. Bununla yanaşı, Poemada kadensiya bölməsindən başqa, sırf solo epizodları yoxdur. Kadensiya bölməsi formanın həmişəki hissəsində deyil, qeyri-adi hissəsində – ekspozisiya ilə işlənmənin arasında yerləşir. Pyesin lad-harmonik dil xüsusiyyətləri milli folklorla bağlıdır. Məsələn, əsas partiyanın intonasiya elementləri «Çahargah» ladi üzərindədir. Akkord quruluşunun təşkilisi isə müəllifin öz əsərlərində tez-tez tətbiq etdiyi aşıq kvartakvinta və sekunda kompleksləri ilə əlaqədardır.

Poema sonata formasında yazılmışdır, lakin ekspozisiyada tonal münasibətlər kifayət qədər orijinaldır. Faktik olaraq, əsas və köməkçi mövzular do sol bemol üçton kompleksi ilə bir-birinə bağlıdır. Bu, uzaq tonallıqların lad əsası ilə, dəqiq desək, əksildilmiş lad vasitəsi ilə birləşdirilməsini nəzərə alsaq, bunu tamamilə əks və kifayət qədər yaxın olan bir üsul kimi nəzərdən keçirmək olar. Əslinə baxılarsa, burada beşinci pillə qeyri-ənənəvi xalis dominantaya deyil, bu ladin dayaq pillələrindən biri olan əksildilmiş kvinta dominantasıdır.

Ümumiyyətlə, Poema tipik konsert forması kimi qavranılmır, belə ki, instrumental konsert janrında əsas cəhət olan yarış prinsipi burada yoxdur və solist partiyaları orkestr fakturasına üzvi surətdə qarışır. Vahid, tam ansambl alətlərinin taraz mövqeyini əmələ gətirir. Buna baxmayaraq, bu əsər instrumental konsert formalarının zəngin imkanlarından bəhs etməyə şərait yaradaraq, klassik janrın transformasiyasında yeni üfüqlər açır.

Azərbaycan klassik musiqisi üçün ənənəvi «folklor» konsertinin inkişafı da davam edir. Bu cəhət Sevda İbrahimovanın konsert formasında bəstələdiyi əsərlərdə öz ifadəsini tapmışdır.

O, fortepiano konsert janrına on dörd il keçdikdən sonra bir daha müraciət edir. Əslinə baxılarsa, onun birinci konserti 1978-ci ildə meydana gəlmişdir. Bu konsertin musiqi obrazları, əlbəttə ki, uşaqların gözü ilə ətraf aləmin qavranılmasından ibarətdir. Bu Konsert A.Rzayevin konsertindən təkan alan «uşaq» konsertləri janrının inkişafında yeni bir pillədir. Lakin texniki baxımdan o öz sələfindən bir qədər mürəkkəbdir.

S.İbrahimovanın Birinci konsertini İkinci konsertdən cəmi dörd il ayırır. Lakin artıq burada müəllifin əhəmiyyətli dərəcədə yaradıcı inkişafı gözə çarpır. Silsilənin klassik üçhissəliliyinə riayət edərək, bununla belə o, sabit formaları folklor mənbələrinə aparan özünəməxsus koloritli səslənmə ilə zənginləşdirir.

Onun Konsertinosu kiçik konsert formasında yazılmış əsərdir. Bu janrın ilk nümunəsinin müəllifi isə E.Dadaşovadır. Əsəri bu

janrdə yazaraq, S.İbrahimova onu üslub cəhətdən bir qədər fərqli tərzdə qurur. «Barokko» xüsusiyyətlərindən fərqli olaraq, burada folklor başlanğıcı üstünlük təşkil edir.

S.İbrahimovanın fortepiano və simfonik orkestr üçün Konsertinosu (1983) əsərin ilk ifaçısı olan Murad Adıgözəlzadəyə həsr olunmuşdur. Bu konsert pyesinin kiçik həcminə baxmayaraq, əsər parlaq və orijinal musiqi materialının daşıyıcısıdır.

Konsertinin tematizmi sonata allegro formasında qurulmuşdur. Bununla bərabər, əsas və köməkçi mövzunun xarakteri bir-biri ilə o dərəcədə də təzadlıq təşkil etmir. Əgər əsas mövzu rəqsvari janrın daşıyıcısıdırsa, bu zaman köməkçi mövzuda aşıq havalarının instrumental üsulları inkişaf etdirilir.

Gənc ifaçılar üçün nəzərdə tutulmuş Konsertino pedaqoji repertuarın səciyyəvi nümunəsidir, onun ifası solistlə orkestrin müştərək çıxışını inkişaf etdirir.

S.İbrahimovanın solo royal və orkestr üçün son əsərlərindən biri fortepiano və kamera orkestri üçün Fantaziyasıdır (1985). O, Azərbaycan bəstəkarlarının – İ.Məmmədov və V.Adıgözəlzadənin yaradıcılığında əksini tapan konsert-poema xəttini davam etdirir.

Bu kiçik birhissəli pyesdə Azərbaycan milli folklor intonasiası romantik poemalılıq cizgiləri ilə birləşmişdir. Tematizmin parlaq lad boyaları, metroritmik şəklin oyunu, musiqi materialının variantlı işlənməsi – bütün bunlar xalq musiqi ifaçılığının səciyyəvi xüsusiyyətləri olub, sonata allegronun klassik formasında öz ifadəsini tapmışdır. Fantaziya bu müəllifin konsert formalı əsərlərinin məntiqi davamıdır. Burada janr özünəməxsusluğu sahəsində daimi axtarışlar, həm solo, həm də orkestr partiyasının şərh olunmasına şəxsi yanaşma müşahidə olunur.

Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif üslub axtarışları Cahan-gir Zülfüqarovun fortepiano konsertində öz əksini tapmışdır. İntonasiya quruluşunun özünəməxsusluğu, harmonik tapıntılar, ifaçılıq üsulları ilə yanaşı, konsertin musiqisi milli folklorun lad

elementləri, ritmik boyalarla işlənmişdir. Konsertin tematizminin vacib xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, hər hissənin əsas melodik-harmonik təşkili birinci hissənin əvvəlindəki girişin iki xanədən ibarət leymotiv, leytharmonik təbiətinə əsaslanır.

Konsert klassik üçhissəli quruluşa malikdir. Birinci hissə sonata formasında yazılmışdır. Girişdən sonra ardıcıllaşan əsas mövzunun əvvəli solistə həvalə olunmuşdur. Mövzunun növbəti inkişafı rus epik simfonizminin klassik nümunələrini xatırladır. Tematik şəkildəyişmələri nəticəsində yeni element əmələ gəlir. Bu element təsviri yazı tərzinə bənzərdir. Köməkçi mövzu kifayət qədər gözlənilməz meydana gəlir, səs axınının bir növ daxili səbəblərindən törəyir. Onun melodiyası üçün lirik səmimilik xasdır, tədricən başqa şəkllə düşərək, əyri-üyrü, əsəbi mövzuya çevrilir. İşlənmədə hər iki mövzu kökündən dəyişilir. Əsas mövzu əhəmiyyətli dərəcədə dramatikləşir, köməkçi mövzunun xarakteri və onun funksional mənası isə o dərəcədə dəyişir ki, müstəqil mövzudan çıxaraq, tədricən əsas mövzunun səsaltı kontrapunktuna çevrilir. Beləliklə, sintetik repriza özündə hər iki aparıcı mövzunu birləşdirir və konsertin birinci hissəsinin dramaturji kulminasiyasına çevrilir. Mövzuların belə bir tərzdə birləşdirilməsi girişdə bünövrəsi qoyulmuş ümumi intonasiya özəyinin nəticəsində mümkün olur.

İkinci hissə üçhissəli formada yazılmışdır. Təzadlı materiala, yaxud tonal ziddiyyətə əsaslanan klassik üçhissəlilikdən fərqli olaraq, orta hissə burada açıq-aydın işlənmə tiplidir. Əgər hissənin dramaturji kulminasiyası reprizaya təsadüf edərsə, bu zaman tam sakitləşmə yalnız kodada əmələ gəlir ki, bu da təbiətdə baş verən güclü fırtınadan sonra əmələ gələn dinclik, sakitlik təsiri bağışlayır.

Konsertin finalı tematik cəhətdən bütövlükdə girişin əsas leymotivinə tabe edilmişdir. Üçüncü hissənin bütün aktivliyi bu başlanğıc kompleksdən inkişaf edir. Müəllifin riayət etdiyi forma təşkilinin rondo tipi tematik özləklə ayrılmaz surətdə bağlıdır və bu, növbəti

şəkilləyişmələr və transformasiyalar üçün stimül yaradır. Final hissə koda ilə sona çatır. Koda birinci hissənin əsas mövzusu üzərində qurulmuşdur, xeyir qüvvələrin qələbəsini elan edir.

Əslinə baxanda, konsertin hər üç hissəsi başlanğıc tematik özəkdən əmələ gələn vahid leyto brazın müxtəlif tərəflərini nümayiş etdirir.

Vasif Adıgözəlovun Üçüncü fortepiano konserti xüsusi bədii maraq kəsb edir. Konsertin musiqisi ciddi məntiqi forma təşkilinə əsaslanan orijinal obrazlı təzadlar üzərində qurulmuşdur. Ənənəvi aşiq instrumental musiqi ənənələrinin prinsiplərini öz yaradıcılığında davam etdirən V. Adıgözəlov onları klassik fortepiano ifaçılığı ilə üzvi surətdə birləşdirir. Həm mövzu, həm də forma təşkili öz başlanğıcını materialın başlıca inkişaf prinsiplərindən götürür. Bu cəhət də xalq ifaçıları üçün səciyyəvidir. Bu, melodik quruluşların variasiyalı və variantlı transformasiyasıdır.

Bu əsər Birinci konsertlə ümumi təmas nöqtələrinə malikdir. Bu, ilk növbədə, silsilənin dramaturji konsepsiya prosesi ilə bağlıdır. Bu konsertlərdə kulminasiya zirvəsini final təşkil edir. Silsilənin ilk iki hissəsinin obrazlı şəkilləyişmələrinin ardıcıl güclənən hərəkəti onun meydana çıxmasına şərait yaradır. Forte piano və xalq çalğı alətləri orkestri üçün ikinci konsertlə bu əsəri bağlayan cəhət odur ki, birinci hissədə sonata formasından imtina olunmuşdur və onun əvəzinə variasiya ilə əvəz edilmişdir. Eyni zamanda finalda sonata cizgiləri hökm sürür ki, bu isə konsert janrı üçün səciyyəvi deyil. Finalda mövzulararası ziddiyyətin hazırlıq prosesi konsertin birinci və ikinci hissələrindəki janr təzadlığı ilə həyata keçirilir.

Birinci hissə – Andantino – mövzu və onun səkkiz variasiyasından ibarətdir. Tematik inkişaf obrazlı və quruluş transformasiyalarının ciddi-sərbəst prinsipinə əsaslanır. Birinci hissənin ümumi ab-havası aşiq instrumental havaları ilə intonasiya cəhətdən bağlı olan mövzu üzərində qurulmuşdur. Səslənməsinə görə o, folklor mahnı nümunəsini xatırladır.

Mövzunun şəkildəyişmə prosesi orijinala maksimal yaxınlıqdan tutmuş, variasiya silsiləsinin sonuna doğru tamamilə başqa şəkə düşməsinə gətirib çıxarır. Bütün birinci hissə boyu ciddi və sərbəst dəyişmələrin yanaşı addımlaması dramaturji prosesin əsas hərəkətverici qüvvəsidir. Tonallıqların daim növbələşməsi (özü də bir-birinə qohum olmayan), mövzunun quruluş dəyişiklikləri, templərin müxtəlifliyi – bütün bunlar tematik transformasiyanın əsasını təşkil edir. Hərəkətin itiliyi, dinamizm sonuncu mərhələni əsl simfonik variasiya nümunəsinə çevirir. Belə bir təfəkkür tərzii müəllifə, ümumiyyətlə xasdır. O, alətləri orkestr və solo qrupa ayırmağa meyilli deyil. Poema-apofeozun nümunəsində bunun şahidi oluruq. Sonuncu – səkkizinci variasiya koda funksiyasına malikdir. Mövzu burada qəhrəmani, mərd xarakter kəsb edir.

Silsilənin ikinci hissəsi – Andante agitatonu konsert lirikasının klassik nümunəsi kimi irəli sürmək olar. O, folklor mənbəsi üzərində qurulmuşdur. Bu hissənin klassik quruluşu kənar bölmələrin lirik melodizminə, orta bölmənin dramatik tematizminə əsaslanır. Kənar bölmələrdə aşiq instrumental-mahnıvari melodik quruluşlarının ənənələrini davam etdirərək, müəllif orta bölmədə əsas yeri dramatik və həyəcanlı səslənən royalın solosuna verir. Aşiq yarışları-deyişmə ənənələrini təqlid edən kənar bölmələrdə orkestr alətlərinin arasına polifonik səsləşmələr daxil edilir.

İkinci hissədə – orta bölmə ilə repriza arasında solistin kadensiyası yerləşdirilmişdir. Bu kadensiya bütün silsilənin vacib dramaturji rolunu yerinə yetirir. O, bir növ konsertin birinci və ikinci hissələri arasındakı funksiyayı kiçik hissələrə yerləşdirir və bütün əsərin kulminasiyası olan final hissəni hazırlayır.

Finalın dramaturji əhəmiyyəti musiqini bürüyən quruluş vasitəsilə vurğulanır. Bu, sonata Allegro non troppo-dur. Silsilənin birinci hissəsi ilə intonasiya bağlılığı bu hissənin melodik quruluşunun vacib xüsusiyyətinə çevrilir. Əsas və köməkçi mövzular arasındakı tematik təzadlıq (iradəli, ritmik birinci mövzu və valehedici, xəyali ikinci mövzu) dramaturji münəqişənin daşıyıcısı olub, finalın işlənmə hissəsində növbəti inkişafını tapır.

Konsert janrının başlıca – yarışma prinsipi də elə buradaca öz ifadəsini tapmışdır. Bu prinsip solist və orkestr arasında daim özünü göstərir. Onun əsasını melodik xətlərin təzadlılığı, imitasiyalılıq, səsaltı polifoniya və digər xüsusiyyətlər təşkil edir. Həm finalın, həm də bütün konsertin əsas kulminasiya zirvəsi solistin kadensiyasıdır. Bu kadensiya reprizaqabağı yerləşdirilmişdir. Burada müəllifin fortepiano üslubuna xas olan mühüm ifaçılıq üsulları öz ifadəsini tapmışdır. Reprizada ön plana keçən köməkçi mövzu sevincə doğru himn olub, öz prinsiplərinə daim sadıq qalan müəllif tərəfindən konsert janrının romantik təsəvvürləri barədə fikir yürütməyə imkan yaradır. Finalı yekunlaşdıran koda əsas mövzu üzərində qurulmuşdur. Burada o, simasını dəyişərək, tutqun obrazdan çox sürətli və iradəli bir şəkllə düşür.

Vasif Adıgözəlovun üçüncü konserti bəstəkarın arasıkəsilməyən yaradıcılıq eksperimentlərinin daha bir nümunəsidir. Ənənə (hissələrin sayı) və novatorluğu (silsilənin hissələrinin dramaturji mənasının şərhı, solo alətin rolu) uzlaşdıraraq, o öz axtarışları məcrasında, özü üçün bu janrın daim yeniləşmə prosesində şəxsi tələbatlarına cavab verən etalonu müəyyənləşdirməyə cəhd göstərir.

Azərbaycanda fortepiano konsertinin inkişafı tarixində Vasif Adıgözəlovun fortepiano və orkestr üçün 4 saylı Konserti parlaq səhifələrdən birini təşkil edir. Fikrimizcə, bu əsərə verilən ad – «Konsert-simfoniya» təsadüfi xarakter daşımır. Tsukkermanın irəli sürdüyü universal tərifə – «Simfonizm – məzmunə görə əhəmiyyətli, görüş dairəsinə görə ümumiləşdirilmiş musiqi obrazlarının aramsız, intensiv, keyfiyyət etibarilə dəyişik bir inkişafıdır» fikrinə əsaslansaq, bu zaman simfonik metod anlayışı təhlil olunan konsertə tam şəkildə tətbiq oluna bilər. Forma dramaturgiyasının və obrazlı-tematik inkişafın geniş simfonik-melodik təbəqələrə dayaqlanması, obrazların dinamik inkişafı və dəyişikliyə məruz qalması, dramaturji inkişafın əsas faktoru kimi – münaqişənin üstünlük təşkil etməsi – bütün bunlar əsərdə simfonik təfəkkürün üstün olmasından bəhs edir. Janrın tarixində

bənzər hallara müraciət edərək aydın olur ki, musiqişünaslıqda «konsert-simfoniya» S.Raxmaninovun fortepiano konsertlərinə olduqca geniş tətbiq olunmuşdur.

Sözsüz ki, polifonik inkişaf üsulları da münaqişəli dramaturgiyanın əlamətlərindən biridir. Məsələn, birinci hissədə əsas mövzunun intonasiyaları üzərində qurulan fuqato mühüm dramaturji rol oynayır. Konsertin finalında da polifonik üsullar əhəmiyyətsiz rol oynamır.

V.Adıgözəlovun dördüncü konserti xalq yaradıcılığının başlıca qanunauyğunluqlarının dərinədən dərk olunması, eləcə də folklor və qeyri-folklorun orijinal sintezi ilə də simptomatikdir. Təhlil olunan konsertdəki improvizasiyalı – muğam elementləri, lad-intonasiya xüsusiyyətləri, səciyyəvi – dissonans aşırıq harmoniyaları Q.Qolovinskiyin XX əsr bəstəkar yaradıcılığında folklorun tətbiqi ilə bağlı irəli sürdüyü tərifi bir daha sübut edir: «Həm səs yüksəkliyində (lad – intonasiya, lad – harmonik), həm də zaman əlaqələrinin nisbətində (metroritm, quruluşdan tutmuş, ümumi kompozisiyaya qədər) ifadəsini tapmış folklor dilinin qeyri-stabilliyindən, onun universal xüsusiyyətindən və daha dərin dərk olunmasından söz açmaq mümkündür» (153).

Beləliklə, konsert janrının inkişafında biz, ən müxtəlif spektr müşahidə edirik – bu, folklorlardan başlayaraq, ən müasir ifadə vasitələridir. Əgər birinci qrupa N.Məmmədov, S.İbrahimovanın əsərləri daxildirsə, bu zaman ikinci qrupa daha çox F.Əlizadə, Q.Qarayev, C.Zülfüqarovun konsertləri şamil oluna bilər.

V.Mustafazadənin konserti xüsusi diqqət cəlb edir. Bəstəkar bu əsərdə Azərbaycan musiqisinin intonasiya dairəsini yeniləşdirərək, milli mənbə (melos, «aşırıq harmoniyaları», formanın bir qədər rapsodikliyi, deyişmənin ifaçılıq prinsipləri) ilə caz üslubunu instrumental konsertin klassik forması kontekstində tamamilə fərdi bir şəkildə birləşdirir. Simfonizm prinsiplərini caz üslubu ilə uyğunlaşdıraraq, Vaqif Mustafazadə öz konsertində C.Gersvin ənənələrini milli zəmində davam etdirmişdir.

Milli məzmun və formanın, obraz dairəsi və kompozisiya-struktur formalarının, tematizm və onun inkişaf üsullarının üzvi vəhdəti məqsədi ilə Azərbaycan bəstəkarları konsert janrının qanun-qaydalarını müəyyən modifikasiyaya uğradırlar.

Məsələn, E.Dadaşovanın Konsert-simfoniyasında müəllifin konsert pianizmi və sırf simfonik təfəkkürü üzvi vəhdət təşkil edir və əsərin tematizminin şərhində, onun inkişafında öz ifadə-sini tapır. Bununla yanaşı, həmin müəllifin bu iri əsərlə yanaşı, iki royal və zərb alətlər qrupu üçün bəstələdiyi kiçik Konsertino-su da yanaşı durur. Gördüyümüz kimi, ənənəvi orkestr burada yalnız bir alət qrupu ilə əvəz olunmuşdur ki, bu da müəllif ideyasına tam cavab verir.

Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri üçün «Cəngi» əsəri İ.Hacıbəyovun eyniadlı simfonik transkripsiyalarının əsasını təşkil etmişdir. İlk simfonik transkripsiya nümunəsi olan əsər fortepiano solosu və orkestr üçün fantaziya ruhlu olub, Azərbaycan klassikinın məşhur musiqi mövzusuna yeni həyat stimulu bəxş etmişdir.

Solo fortepiano musiqi janrının simfonik janra köçürülməsi musiqi incəsənəti üçün yeni bir hal deyil. Lakin 1964-cü ildə S.İbrahimovanın qələmindən ilk dəfə sınaqdan çıxan nümunəni saymasaq, milli bəstəkarlıq məktəbində fortepiano və simfonik orkestr üçün poema ilk dəfə İ.Məmmədovun yaradıcılığında meydana çıxmışdır. Bundan başqa, o, iki səciyyəvi solo janrın – poema və tokkatanın cizgilərini birləşdirir. Bununla da bir əsər daxilində solo janr ilə konsert-simfonik janrın kompozisiya və üslub xüsusiyyətləri bir-birinə qovuşur. V.Adıgözəlov yaradıcılığında bu xətt davamını tapsa da, özünü prinsip etibarilə tamamilə yeni bir səviyyədə göstərir. Onun dörd royal və simfonik orkestr üçün bəstələdiyi Poema-apofeozda konsert janrının xüsusiyyətləri formanın ənənəvi şərhilə birləşdirilmişdir. Lakin fortepiano və zərb alətlərinin rolu genişləndirilərək, intonasiya cəhətdən folklor elementlərinə əsaslanmışdır (bu, V.Adıgözəlov yaradıcılığı üçün, ümumiyyətlə, xasdır).

Romantik poema janrına müraciət edilməsi xalq musiqi mədəniyyətində milli mənbələrlə Avropa janrlarının üzvi sintezi ilə izah olunur. Muğam və poemaya xas olan tematik inkişaf xüsusiyyətləri musiqi materialının ekspozisiya tipinin üstünlüyü, formanın dinamikliyi ilə səciyyələnir.

V.Adıgözəlovün Üçüncü və Dördüncü konsertləri bu mənada xüsusilə fərqlənir. Bu əsərlərdə müasir Azərbaycan bəstəkarının axtarışlarının müxtəlifliyi bir növ üslub tarazlığı əldə edir. Bədii təmayülləri, ənənə və novatorluğu yaxınlaşdıraraq, onları birləşdirən Adıgözəlov, nəzərdən keçirdiyimiz 24 prelüddə olduğu kimi, fortepiano konsertlərində də milli, müasir və orijinal fərdi yaradıcılıq həmahəngliyi nümayiş etdirir.

S.İbrahimova uşaq fortepiano konsert janrını inkişaf etdirir. A.Rzayevin yaradıcılığında bu cür konsertin ilk nümunəsindən sonra S.İbrahimovanın analoji əsərlərinin meydana çıxması milli pedaqoji repertuarı nəzərə cərpacaq dərəcədə zənginləşdirmişdir (ilk növbədə, 1 sayılı Konsert və Konsertino).

Göründüyü kimi, konsert janrının forma müxtəlifliyi bəstəkarların formalaşmış stereotiplərdən azad olaraq, klassik konsertin inkişafında yeni-yeni imkanların axtarışı ilə izah olunur. Ümumiyyətlə, milli konsertlər Azərbaycan musiqisində digər janrların əldə etdiyi nailiyyətlərə çatmışdır.

70-90-cı illər fortepiano musiqisinin tədqiqini başa çatdıraraq qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığı XX musiqi incəsənətinin üslub təmayüllərinin bütün müxtəlifliyini özündə əks etdirmişdir. Müasir pianoçuluqda səs ahənginin intonasional-ifadəli və koloristik xüsusiyyətlərinin gücləndirilərək, impressionizm, ekspressionizm, romantizm incəsənətinin müxtəlif əlamətləri ilə birləşdirilməsi fortepiano alətinin pedalsız, zərbli və səs-küylü imkanlarına istiqamətlənərək, neo-klassik, caz, sonor yazı üsulları kimi əks təzahürlərlə «uzlaşır». Forteplano funksiyasının yenidən mənalandırılması Azərbaycan fortepiano musiqisi üçün səciyyəvi hala çevrilərək, mürəkkəb həyatı məsələlərin təcəssümündə musiqi dilinin kardinal yeniləşməsi

məcrasında alətin zəngin ifadə imkanlarının genişləndirilməsini bir daha nümayiş etdirir.

Fortepiano musiqisi son onilliklərdə, əsasən, iki istiqamətdə inkişaf etmişdir. Onlardan birincisində xalq musiqisinin folklor köklərinin: istər lad-intonasiya və ritmik, istərsə də formayaradıcı xüsusiyyətlərin yaradıcı surətdə işlənilməsi xətti davamını tapır. Digərində isə müəlliflər, xüsusilə gənclər tərəfindən müasir üslub və faktura üsullarına üstünlük verilməsi müşahidə olunur.

Beləliklə, N.Məmmədov (2 saylı Konsert), V.Adıgözəlov («24 prelüd» silsiləsi, 3 və 4 saylı Konsertlər), S.İbrahimova (xalq mahnı, təsnif işləmələri və s.), R.Şəfəq (uşaq pyesləri, sonatinalar) milli folklor elementləri üzərində növbəti inkişafı davam etdirirlər. C.Hacıyev («Musiqi lövhələri»), A.Məlikov («Ötəri anlar»), F.Hüseynov (Sonatina, Fuqa, uşaq pyesləri), S.Fərəcov (Variasiyalar, Konsert süitası) və başqa bəstəkarlar sovet fortepiano klassikasının ənənələrini davam etdirirlər. Yeni ifadə vasitələri axtarışında bir çox müasirlərimiz aleatorikaya, aritmik yazı tərzinə üz tuturlar, onlar hətta preparasiya olunmuş spesifik səslənməni də buraya cəlb edirlər. Onların arasında X.Mirzəzadə («Ağlar və qaralar» pyeslər silsiləsi), F.Qarayev (iki ifaçı üçün Sonata) kimi məşhur sənətkarların və yenicə başlayan müəlliflərin – N.Mirişli (prelüdlər, sonata), C.Zülfüqarovun (Sonata, Konsert) adını qeyd etmək olar. V.Adıgözəlov, A.Əlizadə, F.Əlizadə, C.Quliyev, R.Həsənova, Z.Fərhadov, A.Babayev və digər bəstəkarların yaradıcılığında ənənə və müasirlik sintezləşir.

Yeni janr vasitələrinin müəyyən təmayülü öz ifadəsini tapır. Məsələn, E.Dadaşovanın Konsert-simfoniyası, V.Adıgözəlovun dörd royal və orkestr üçün Poema-apofeuza, İ.Məmmədovun Poema-tokkatası və başqa əsərlər buna misaldır. Bundan başqa, fortepiano duet musiqisinə olan meyillilik özünü göstərir.

Təbii ki, son dövr Azərbaycan fortepiano musiqisinin ən ali nailiyyəti Q.Qarayevin fortepiano üçün «12 fuqa» silsiləsi olmuşdur. Müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin bu görkəmli

sənətkarının son əsərini, həqiqətən də, dönüş nöqtəsi, tək bizim bu gün fəaliyyətdə olan bəstəkarlarımızın deyil, eyni zamanda gələcək müəlliflərin ustalığının inkişafı üçün əsl nümunə hesab olunur.

Beləliklə, ötən illər ərzində Azərbaycan fortepiano musiqisi sadə, təqlid xarakterli pyeslərdən tutmuş, milli musiqi əhəmiyyətli əsərlərə qədər çox böyük yol keçmişdir. Bu müddət ərzində fortepiano yaradıcılığı janr baxımdan son dərəcə zənginləşir. Mahiyyət etibarilə, hazırda Azərbaycanda fortepiano ədəbiyyatının bütün formaları öz əksini tapmışdır. Burada piano ifadəliliyinin bütün mümkün üsulları istifadə olunmuşdur. Gənc pianoçuların hazırlanmasına imkan yaradan pedaqoji repertuarın daim təkmilləşməsi xüsusilə qeyd olunmalıdır. Bəstəkarlar, o cümlədən ustad, qocaman müəlliflər bu sahədə ən müxtəlif əsərlər yaradırlar.

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının geniş dairəsi öz yaradıcılığında fortepiano musiqisinə müraciət etmişdir. Müəlliflərdən hər biri zaman ötdükcə aydın ifadəsini tapmış individuallığa nail olmuşdur. Lakin yaradıcılığının bütün mərhələlərində onlar milli folklorla səmərəli əlaqəsini qoruyub saxlamışlar. Bununla bərabər, folklorla münasibətdə baş verən təkamül Azərbaycan fortepiano musiqisinin ən sabit, səciyyəvi cizgilərindən biridir. Bəstəkarlar öz ilkin axtarışlarında ən çox xalq yaradıcılıq nümunələrinə «bağlı» olmuşlar. Eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, hələ A.Zeynallı muğam prinsiplərini Avropa klassik musiqisinə xas olan formalarla birləşdirmişdir. Müasir bəstəkarlar milli-janr elementlərini, müxtəlif ladların səciyyəvi melodik quruluşlarını, muğam xüsusiyyətlərini və hətta Azərbaycan xalq çalğı alətlərindəki spesifik ifa üsullarını bu gün də istifadə edirlər. Amma ənənələr hal-hazırda özünün yeni ifadəsini tapır və bu, daha çox bədii təfəkkür tipində özünü göstərir. Beləliklə, folklorun müxtəlif elementlərinə dərin yaradıcı münasibət Azərbaycan bəstəkarlarına tək vətəndə deyil, eyni zamanda onun hüduqlarından uzaqlarda da ən geniş dinləyici auditoriyasına ünvanlanan əsərlər yaratmağa imkan verir.

NƏTİCƏ

Beləliklə, bizim tərəfimizdən uzunmüddətli tarixi retrospektivdə Azərbaycanın fortepiano mədəniyyətinin kompleks şəkildə öyrənilməsinə təşəbbüs göstərilmişdir. Simptomatikdir ki, fortepiano mədəniyyətinin təzahürü və anlayışını təşkil edən üç əsas sahə, yəni təhsil, ifaçılıq və yaradıcılığın qarşılıqlı dialektik əlaqəsi nəzərə alınaraq tədqiqat aparılmışdır. Bununla belə, milli fortepiano mədəniyyətinin problemi qeyri-milli pianoçuluq məktəblərinin təcrübəsi nəzərə alınaraq, eyni zamanda Azərbaycan pianizminin üslub cizgilərini müəyyən edən bütün Azərbaycan musiqi mədəniyyəti kontekstində nəzərdən keçirilmişdir. Azərbaycanın milli musiqi yaradıcılığının və mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsi olaraq fortepiano musiqisi onların formalaşması, inkişafı, təkmilləşməsinin əsas əlamətlərini və səciyyəvi xüsusiyyətlərini əks etdirmişdir.

Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin uğurla təşəkkül tapmasının, onun spesifikasının formalaşmasının müəyyən edici amili Azərbaycan xalq musiqisinin, ilk öncə, şifahi ənənəli xalq-professional musiqisinin aparıcı janrı olan muğamın şərtsiz təsiri olmuşdur. Qeyd etmək vacibdir ki, bu təsir rus və Avropa fortepiano musiqisinin ən yaxşı ənənələri və yeni nailiyyətlərinin mənimsənilməsi və yenidən dərk edilməsi ilə üzvi şəkildə birləşmişdir. Məhz bu iki amilin qarşılıqlı təsiri sayəsində Azərbaycanın müasir fortepiano yaradıcılığı və ifaçılığı yüksək professional səviyyəyə çatmışdır ki, bu da ona digər janrlarla yanaşı, bədii vasitələrlə müasirliyin mürəkkəb ümumbəşəri problemlərini tam şəkildə və parlaq təcəssüm etməyə imkan yaradır. Eyni zamanda bu məhsuldar qarşılıqlı təsirin nəticəsi o amil olmuşdur ki, Azərbaycan fortepiano məktəbi bir sıra görkəmli ifaçı-pianoçu, respublika, Zaqafqaziya və beynəlxalq müsabiqə laureatları, ixtisaslı pedaqoqlar

yetişdirmişdir, onların fəaliyyətinə yalnız bizim respublikada deyil, həmçinin onun hüdudlarından kənarda da tələbat var və onlar yüksək avtoritetə malikdir. Bu nailiyyətlərin əsasında Azərbaycan pianizmində formalaşmış aparıcı ənənələrin yaradıcı inkişafı, müasir dünya musiqi incəsənətinin daimi təcrübə ilə zənginləşməsi durur. Bu prosesin dərinləşməsində, inkişafında Azərbaycan fortepiano incəsənətinin gələcək nailiyyətləri, Azərbaycanın bütün fortepiano mədəniyyətinin təkmilləşməsinin perspektivliyi durur.

Biz geniş tarixi mənzərənin nəzərdən keçirilməsi və böyük faktoloji materialın nəzəri olaraq dərinlən dərk edilməsi, fortepiano yaradıcılığının müxtəlif aspektlərinin tədqiq edilməsi, Azərbaycan bədii mədəniyyətinin sərvətinə çevrilmiş ən əhəmiyyətli fortepiano əsərlərinin əsaslı təhlili, nəsil-dən-nəslə ötürülən ifaçılıq təcrübəsi və pedaqoji prinsiplərin öyrənilməsi və ümumiləşdirilməsindən sonra bu əsas nəticəyə gəlmişik.

Professional fortepiano mədəniyyətinin yaranmasının əsasında duran və professional musiqi təhsil müəssisələrinin (xüsusən Azərbaycan konservatoriyası), gələcək pianoçuların təhsili üçün milli pedaqoji repertuarın yaradılmasına hərtərəfli təkan verən, milli kadrların tərbiyəsinə qayğıkeşlik göstərən Üzeyir Hacıbəylinin aktiv fəaliyyətinin işıqlandırılması ilə yanaşı, hazırkı tədqiqatda dəvət olunmuş mütəxəssislərin fəaliyyəti də yüksək qiymətləndirilmişdir. A.N.Yermolayeva, M.L.Presman, İ.S.Aysberqin əhəmiyyəti, Azərbaycan fortepiano məktəbinin baniləri G.G.Şaroyev, M.R.Brennerin və başqalarının əhəmiyyətli rolu yüksək qiymətləndirilmişdir. Azərbaycan pianizminin faktiki təşəkkül tapması rus fortepiano ifaçılıq məktəbinin təsiri altında və sıx əlaqələri nəticəsində baş vermişdir. Azərbaycan fortepiano məktəbinin sonrakı formalaşması rus fortepiano məktəbinin güclü təsiri və ən yaxşı ənənələrinin mənimsənilməsi altında keçmişdir. Bu, parlaq milli peşəkarların – musiqi təhsili almış ilk azərbaycanlı peşəkar pianoçu K.K.Səfərliyevadan (G.Şaroyevin tələbəsi) baş-

layaraq beynəlxalq nüfuz qazanmış və bununla da yalnız öz fərdi istedadını deyil, eyni zamanda Azərbaycan pianoçuluq məktəbinin yetkinliyini göstərmiş F.Ş.Bədəlbəyliyə qədər pedaqoq və ifaçılar nəslinin meydana çıxmasına səbəb olmuşdur.

Azərbaycanda fortepiano ifaçılığının ev şəraitində həvəskar ifasından başlayaraq, 70-90-cı illər dövründə intensiv konsert fəaliyyətinə qədər (yeri gəlmişkən, respublikamızda pianoçuluq sənətinin ən yüksək çiçəklənmə dövrü) inkişaf yolunu izləyərkən Azərbaycan pianoçularının ifaçılıq səviyyəsinin nəzərə çarpan dərəcədə artmasını qeyd etməmək mümkün deyil. Onların ustalığı və peşəkarlığı müasir dünya pianizminin ümumi səviyyəsinə uyğun gəlmişdir.

Rasional başlanğıcın rolunun güclənməsi, musiqi mətninin bütün detallarının, emosional-psixoloji çalarlarının intellektual dərk edilməsi interpretasiyalara dərin məzmunluluq, aydınlıq və ifaçılıq konsepsiyasının dəqiqliyini verir. Repertuar sahəsində müasirlik, o cümlədən milli musiqiyə meyillilik müşahidə olunur, bu da xüsusi, milli ifaçılıq üslubunun formalaşmasına zəmin yaradır. Şübhəsiz ki, fortepiano təcrübəsinin bu növ parlaq müvəffəqiyyətləri bir sıra tədbirlər sisteminin sayəsində əldə olunmuşdur ki, onların sırasında, ilk növbədə, musiqi təhsil müəssisələrinin şəbəkəsi, xüsusən ən yaxşı pianoçu kadrları özündə cəmləşdirən BMA-nın xüsusi fortepiano kafedrasının fəaliyyəti qeyd olunmalıdır. Qeyd etməmək olmaz ki, respublikada musiqi təhsilinin quruculuğu işinin bütün aspektlərində, xüsusən fortepiano incəsənəti sahəsində böyük Üzeyir Hacıbəylinin əsas xəttini 50–60-cı illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının rektoru vəzifəsində çalışan Qara Qarayev və Cövdət Hacıyev həyata keçirmişlər.

Xüsusi fortepiano kafedrasının fəaliyyətinin vacibliyini nəzərə alaraq hazırkı işdə burada təşəkkül tapan tədris metodları və prinsipləri ətraflı təhlil edilir. Azərbaycan fortepiano pedaqogikasının müxtəlif pianoçuluq məktəbləri ilə varislik əlaqələrini

aşkar edərkən, Azərbaycan pedaqogikasında bərqərar olan pianoçuluq tədrisinin iki aparıcı istiqamətini qeyd etmək olar. Onlardan biri texnologiyaya nisbətən az diqqət yetirən müvafiq, istiqamətləndirici pedaqogika metodudur. «Şaroyev» adlanan bu xətt əsərin əsas ideyasını, məzmununu qavradıqdan sonra onun üzərində təfərrüatlı işin aparılmasından ibarətdir. K.Səfərəliyeva, Ç.Sadıxov, E.Nəzirova, U.Xəlilov kimi gözəl pianoçular və pedaqoqlar bu metodun ardıcılıqları və varisləri olmuşdur. Bəstəkar və pianoçu V.Mustafazadənin, fortepiano da gözəl ifa edən D.Danilov, İ.Abezqauz, E.Nikomarova kimi parlaq musiqişünasların tərbiyəsində Şaroyevin rolunu qeyd etməmək olmaz. Şaroyevin həmin faydalı təsirini öz üzərində Qara Qarayev hiss etmişdir ki, onun üçün Şaroyevin sinfində aparılan məşğələlər pedaqoq-pianoçu – həssas və zərif musiqiçi V.M.Kozlov tərəfindən əsası qoyulmuş musiqi tərbiyəsinin və təhsilinin sanki davamı olmuşdur.

Pianoçuluq pedaqogikanın digər – «Brenner» xətti, ilk növbədə texniki detalların işlənməsi yolu ilə yaradıcılıq məsələlərini həll edir, bununla da tədris prosesində yaranan bir çox xüsusi problemləri aradan qaldırır. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin tarixinə Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərlərinin ifaçı-təbliğatçısı kimi daxil olmuş M.R.Brenner, həmçinin ən iri milli fortepiano məktəblərindən birinin yaradıcısı kimi tanınır. Onun şagirdləri sırasında N.Usubova, F.Quliyeva, E.Əliyeva, Z.Adıgözəlzadə, O.Abbasquliyev və başqaları var, onlar müəllimin ənənəsi ruhunda yeni pianoçu nəsilləri yetişdirib və bu gün də yetişdirməkdə davam edir.

Yuxarıda göstərilən hər iki tendensiya Azərbaycan pianoçularının pedaqoji yaradıcılığında qarşılıqlı şərtlənir və bir-birindən asılı olaraq fərdi təzahürlərin çoxluğunda realizə olunur. Bəzi hallarda emosional təsir prinsipi, obrazlı-assosiativ təfəkkür üstünlük təşkil edir ki, bunun parlaq nümunəsi kimi R.Ataşiyevin, F.Bədəlbəylinin ifaçılıq və pedaqoji sənətini göstərmək olar. Digər pedaqoqların – K.Səfərəliyeva, N.Usubova, F.Quliyeva,

O.Abbasquliyev – tədrisinin əsasında musiqi intellektinin formalaşması, əsərin bədii qanunauyğunluqlarının, inkişaf məntiqinin və üslub xüsusiyyətlərinin dərk edilməsi durur. Qabaqcadan demək lazımdır ki, «təmiz halda» bu metodlara rast gəlmək mümkün deyil, çünki onlar bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədə olur və bir-birini tamamlayaraq E.Nəzirova, E.Səfərova, R.Quliyev kimi gözəl musiqiçilərin yaradıcılığında üzvi bədii tarazlığını tapır.

İfaçılıq baxışlarının, o cümlədən beynəlxalq müsabiqələrin sistemi gənc ifaçıların məharətinin dinamik təkmilləşməsi işində həmçinin mühüm rol oynamışdır. Onların sırasında K.Səfəraliyeva (Q.Qarayevin fortepiano prelüdlərinin ən yaxşı ifası üzrə gənc pianoçular müsabiqəsi), F.Bədəlbəyli (1995-ci ilin ən yaxşı pianoçusu adına müsabiqə), E.Səfərova (klassik və müasir musiqi festivalı), T.Seyidov («Tədris repertuarında Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri», «Caz musiqisinin gənc ifaçıları» festivalları) tərəfindən təşkil edilmiş respublika müsabiqələri və festivallarını qeyd etmək lazımdır.

Azərbaycan pianizminin inkişaf prosesi tədris-pedaqoji repertuarın formalaşması ilə paralel gedərək Azərbaycan folkloru, fortepiano ifaçılığı və pedaqogika ilə möhkəm əlaqədə olan milli fortepiano musiqisinin meydana gəlməsinə zəmin yaratmışdır. Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin Azərbaycan xalq mahnılarının səs və fortepiano üçün ilk işləmələrində, işləmə metodlarının və üsullarının müəyyən tarixi məhdudluğuna baxmayaraq, xalq musiqi ifaçılığının orijinal, özünə xas üslubun səciyyəvi xüsusiyyətləri fortepianoda canlandırılmışdır.

Milli musiqi mədəniyyətinin tərkib hissəsi kimi fortepiano musiqisinin təşəkkül tapmasında növbəti addım bu günə qədər öz bədii dəyərini saxlayan A.Zeynallının fortepiano yaradıcılığı olmuşdur. Bəstəkar Azərbaycan musiqisinin tarixinə milli fortepiano musiqisinin banisi kimi daxil olmuşdur, eyni zamanda tədris-pedaqoji repertuarın yaradılması sahəsində prioritet ona məxsusdur. Lakin fortepiano mədəniyyətinin qurulmasının ilkin dövründə

transkripsiyaların, etüdlərin tərtib və redaktə edilməsi prosesinin təşkilində və rəhbərliyində G.Şaroyevin rolunu qeyd etməmək olmaz. Həmçinin K.Səfərəliyevanın xalq ladlarında Pyeslərinin əhəmiyyəti, İ.Aysberqin, L.Abanın xalq melodiyalarının işləməsi, L.Yeqorova və R.Siroviçin fortepianoda çalmaq üçün ibtidai tədris vəsaiti qeyd olunmalıdır.

Azərbaycan fortepiano musiqisinin inkişafında yeni mühüm mərhələni Ü.Hacıbəylinin digər yaxın ardıcılıarı – Q.Qarayev və F.Əmirovun əsərləri açmışdır, onlar musiqi sənətinin bu sahəsinin sonrakı inkişaf yollarını müəyyən etmişlər.

İlkin mərhələdə daha geniş inkişafı və uğurlu təcəssümü kiçik formalı əsərlər almışdır. Yalnız XX əsrin ortalarında sonatalar və konsertlər kimi mürəkkəb formaların meydana gəlməsi ilə Azərbaycan xalq-musiqi materialına əsaslanan və fortepiano ifasının müxtəlif vasitə və üsullarının mənimsənilməsi ilə paralel xalq mahnı intonasiyalarını üzvi şəkildə həyata keçirən fortepiano musiqisinin bütün janrları sferasında tarazlaşma müşahidə edilir.

Ümumilikdə, Azərbaycan fortepiano musiqisinin ilkin inkişaf mərhələsinə aid olan fortepiano əsərlərində iki əsas istiqamət nəzərdə tutulur. Birincisini milli melosa bağlı olan əsərlər (A.Zeynallının Uşaq süitası, F.Əmirovun pyesləri və Konserti, müxtəlif müəlliflərin bir sıra transkripsiyaları) təmsil edir. İkinci istiqaməti isə folklorun milli-üslub xüsusiyyətlərini Avropa musiqi ənənələrinin prizmasından həyata keçirən əsərlər təşkil edir (A.Zeynallının fuqaları, Q.Qarayevin «Çar kəndinin heykəli», lya minor Sonatnası).

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində bu dövrün səciyyəvi xüsusiyyətləri – yaradıcı qüvvələrin tez bir vaxtda geniş vüsət almasıdır, hansı ki, təbii olaraq fortepiano musiqisini əhatə etmiş və onun inkişafı ifaçı və pedaqoji kadrların enerjili və fasiləsiz artımı ilə stimullaşdırılmışdır. Eyni zamanda əks proses baş verir – yəni fortepiano musiqisinin inkişafı fortepiano mədəniyyətinin

ifadəçi və pedaqoji sahələrinin gələcək təkmilləşməsi üçün stimullaşdırıcı olmuşdur. Bu qarşılıqlı əlaqə və qarşılıqlı stimulyasiya sayəsində fortepiano mədəniyyətinin sonrakı dövrlərdə inkişafının və yeni mühüm nailiyyətlərin bünövrəsi qoyulmuşdur, onların təhlili janr mənzərəsinin genişlənməsini, kompozisiya, üslub, faktura, bədii-texniki və ifaçılıq potensialları sahəsində keyfiyyət dəyişikliklərini təsdiq etməyə imkan verir. Bunun parlaq sübutu Q.Qarayevin «24 prelüd»ü, C.Hacıyevin Balladası, F.Əmirovun fortepiano pyesləri və E.Nəzirova ilə birgə yazdığı Ərəb mövzularına konserti olmuşdur. Hazırkı tədqiqatın aspektində Q.Qarayevin «24 prelüd» xüsusən səciyyəvidir, çünki onun yaradılması on ildən çox dövrü əhatə edir (1951–1963) və yalnız Qarayevin dünyagörüşündə, üslubunda və müxtəlif bədii ifadə vasitələrinin istifadə prinsiplərində dəyişiklikləri əks etdirmir. Bu silsilə janr xüsusiyyətlərinin representativliyini onların intellektual lirika, dərin psixoloji gizli məna və incə ifadə vasitələri ilə birləşməsində aşkar edir, hansılar ki, Q.Qarayevin musiqi təfəkkürünün lad-intonasiya və milli koloristik xüsusiyyətində ümumiləşdirilmiş şəkildə həyata keçirilir. Bundan başqa, silsilədəki prelüdlər pianoçunun təlimi üçün əsl məktəbə çevrilib, çünki Qarayevin əsərinin obrazlı zənginliyi və ifadə vasitələrinin spesifikliyi ifaçının önündə kifayət qədər texniki cəhətdən çətin və müxtəlif vəzifələr qoyur.

Qeyd etmək maraqlıdır ki, bu dövr bəstəkarlarının ən görkəmli əsərlərində müxtəlif və daha dərin emosional-obrazlı xüsusiyyətlərin təcəssümünə meyil çox vaxt fortepiano ifaçılıq vasitələrinin zənginləşməsi və mürəkkəbləşməsi ilə müştərək olur. Bunun nümunəsi kimi Azərbaycan fortepiano musiqisinin ən effektiv və parlaq əsərlərindən biri olan C.Hacıyevin Balladasını göstərmək olar.

Görünür ki, bəstəkarların əsərlərində məhz ifaçılıq texnikasının mürəkkəbləşməsi «uşaq» fortepiano ədəbiyyatının yeniləşməsini və zənginləşməsini əmələ gətirmişdir. Texniki mükəmməl

ifadə obrazların və əhvali-ruhiyyənin müxtəlifliyini və çoxrəngliliyini ifadə edə bilən pianoçu-virtuozların hazırlanması və tərbiyəsi işində mühüm rol oynayan fortepiano musiqisinin bu sahəsində yeniliyin və müasir tələbatlara uyğunluğun əksikliyi hiss olunmağa başlamışdır. 50-ci illərdən başlayaraq bəstəkarlar fortepiano musiqisinin bu sahəsinə daha çox diqqət yetirir. Uşaq fortepiano musiqisinə həm qocaman, tanınmış bəstəkarların yaradıcılığında, həm də gənc bəstəkarların əsərlərində geniş müraciət olunur. Lakin bu planda Azərbaycan musiqisinin klassikləri – Q.Qarayevin və F.Əmirovun xüsusi xidmətini qeyd etmək lazımdır. Uşaq pedaqoji repertuarına aid olan Q.Qarayevin Altı uşaq pyesi, Orta çətinlikli altı pyes, F.Əmirovun 12 miniatür, Uşaq lövhələri uşaqlar üçün fortepiano musiqisinin klassik Avropa irsinin ən yaxşı əsərləri ilə bir sırada durur. Belə ki, uşaq tədris repertuarına «Qarayevsayağı» yanaşmanı Z.Bağirov, V.Adıgözəlov, R.Şəfəq və uşaq musiqisində səciyyəvi, parlaq obrazları tapmağa çalışan başqa bəstəkarlar da inkişaf etdirir. A.Abbasovun, E.Nəzirovanın, M.Mirzəyevin əsərləri ilə təqdim olunan digər istiqamət «Əmirovsayağı» adaptasiya, «böyük» üçün janrların uşaqların qavrama və ifaçılıq imkanlarına uyğunlaşdırılması ənənəsini davam etdirir. Bütün bunlar milli mədəniyyətin inkişafında daha bir vacib nailiyyətin olmasına – həm tərkibinə və ifadə vasitələrinə görə, həm də problemə yanaşmanın və həlli yollarına görə müxtəlif olan gənc ifaçılar üçün əsərlər ilə uşaq fortepiano ədəbiyyatının məqsədyönlü zənginləşdirilməsinə dəlalət edir. Virtuoz pianizmin priyomları geniş tətbiq olunan etüd və fortepiano miniatürləri janrlarında bəstəkarların fortepiano ifaçılıq texnikası aspektində nailiyyətləri həmçinin mühüm və səciyyəvidir. Xüsusən akkord, qlissando, martellato ilə bir əlin digəri üzərindən aşırılması bir etüdü çərçivəsində müxtəlif növlü faktura priyomlarının işlənməsi, hansılar ki, əsərin ifası zamanı şagirdin məkan, ritm oriyentasiyasını, xırda akkord texnikasını inkişaf etdirməyə, diqqətin sürətli yöndəyişməsinə imkan yaradır.

Fortepiano miniatürü janrının təkamülünü izləyərkən qeyd etmək lazımdır ki, o, bütövlükdə milli bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasının müəyyən uyğun olan mərhələləri və onun daxilində baş verən oxşar proqressivləşən tendensiyalarla tam üst-üstə düşür. Müasir insanın mürəkkəb daxili aləmini təcəssüm etmək istəyi məzmunun modifikasiyasında əks etdirilmişdir, bu da öz növbəsində ənənəvi ifadə vasitələrinin istifadəsinə yanaşmanın əsaslarının dəyişdirilməsinə gətirib çıxarmışdır. Xüsusən bu, folklorə qarşı «qoruyucu» münasibətdən tədricən uzaqlaşması və dəyişkən, yenidən dərk olunan, yəni xalq yaradıcılığının struktur xüsusiyyətlərinə daha yaradıcı yanaşmaya üstünlük verilməsi prosesində özünü göstərmişdir. Daha əyani bu proses XX əsrin 50–60-cı illəri ərzində Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisində əks olunur ki, burada folklorun ayrı-ayrı elementlərinin klassik pianizmin elementləri ilə birləşməsinə meyillilik folklor irsinin daha dərin qatlarının incə işlənməsi ilə əvəzlənir. Bununla belə – XX əsrin klassikasının, xüsusən S.Prokofyevin, D.Şostakoviçin, Yeni Vyana məktəbinin təmsilçilərinin stilistik və kompozisiya priyomları ilə zənginləşir.

Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisində fortepiano sonata və sonatina janrları tədris prosesində peşəkar hazırlıq proqramının mütləq tərkib hissələri kimi tətbiq edilir. Bu janr əsərləri sırasından Q.Qarayevə, V.Adıgözəlova, A.Əlizadəyə, R.Hacıyevə, M.Mirzəyevə, F.Əlizadəyə, F.Qarayevə, F.Hüseynova və başqalarına məxsus möhtəşəm əsərləri göstərmək olar.

C.Hacıyev təfəkkür tipinə görə simfonist olaraq fortepiano sonatası janrına geniş vüsət və intensiv inkişaf dinamikasını, bədii ideyanın hərtərəfli açılmasını, kontrastların dərinliklərini və musiqi obrazlarının konflikt qarşıdurmasını daxil edə bilmişdir. Həmin cizgilər V.Adıgözəlovun Sonatası, M.Mirzəyevin Sonata-kapriçciosunda aşkar olunur ki, burada orkestr əsərlərinin müxtəlif temblərinin koloristik səslənməsi həyata keçirilir.

50-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcı bazasını müəyyən edən klassik fundament 60-cı illərdə fortepiano sonatası janrında geniş yayılmış neoklassik istiqamətə çevrilir. Qeyd etmək maraqlıdır ki, neoklassik tendensiyalar çox vaxt dodekafoniya prinsipləri, həmçinin caz stilistikasının istifadəsi ilə yanaşı olur – bu cəhət xüsusən F.Qarayevin sonatınası və sonatalarında özünü göstərir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında konsert janrının inkişaf potensialının ilkin şərti, qismən, mahiyyətinə görə improvizasiyalı olan şifahi ənənəli peşəkar xalq musiqi yaradıcılığında qoyulub və parlaq virtuoz instrumentalizmin xüsusiyyəti kimi konsert fəaliyyəti «deyişmə»dən – aşışqların yarışması ənənəsindən irəli gəlir. Xalq yaradıcılığında improvizasiya-konsert köklərinin ənənəliyi sayəsində bəstəkar yaradıcılığının janrı olan konsert Azərbaycan musiqisində müxtəlif, orijinal, eyni zamanda üzvi şəkildə təqdim edilmişdir. Keçən əsrin 50-60-cı illərində konsert janrı F.Əmirovun yaradıcılığında formalaşmış ənənələr üzərində inkişaf etmişdir. Buna həm Azərbaycan, həm qeyri-milli folklor materialının istifadəsi, orkestr və fortepiano ifasının, harmonik dilin rəngarəngliyi, xalq instrumental ifaçılığı ruhunda improvizasiya daxildir. Konsert janrının «Əmirovsayağı» inkişaf xətti V.Adıgözəlovun, N.Məmmədovun, S.İbrahimovanın əsərlərində asanlıqla aşkar olunur.

Ümumiyyətlə, 50-ci illərin nailiyyətlərini milli fortepiano ədəbiyyatının bütün janrlarının çiçəklənməsi, müasirliyin ən iri bəstəkar məktəbinin yaradılması dövrü kimi qiymətləndirmək olar. Ü.Hacıbəylinin ən yaxşı ənənələrini davam və inkişaf etdirərəkən Q.Qarayev öz yaradıcılığı ilə Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında magistral yolları müəyyən etdi, C.Hacıyev ilə birlikdə öz müəllimlərinin yaradıcılıq vəsiyyətlərini fərdi stilistik əsasda yüksək peşəkar səviyyədə həyata keçirən bəstəkarlar nəslini tərbiyə etdi. Q.Qarayevin neoklassisizmə meyilliliyindən, qədim, xüsusən polifonik janr və formaların müasir musiqi dilinə adap-

tasiyasından, melodik xətlərin qrafik cüziliyindən, xalq musiqisinin müəyyən cizgi və xüsusiyyətlərinin stilizasiya priyomlarından «silah» kimi istifadə edərək sonrakı nəsil bəstəkarları – Ə.Əzimov, N.Şəfiyeva, F.Qarayev, Ə.Əlizadə və Qarayev məktəbinin digər yetirmələri öz fortepiano əsərlərində Qarayev metodunun və üslubunun bu xüsusiyyətlərini ustalıqla tətbiq edir. C.Hacıyevin Azərbaycan fortepiano musiqisinə töhfəsindən söz açarkən, onun sonata janrının inkişafında rolu qeyd edilir. Simfonik xüsusiyyətlərə böyük əhəmiyyət verərək, bu xüsusiyyətlərin bütün elementləri burada yarıb keçən antitetik artım kimi qavranılır və özünün əksinə çevrilməsinə qədər də yüksək proteikliyə sahib olur.

Azərbaycan fortepiano musiqisinin folklor-romantik üslub xəttinin əsas fərqləndirici cəhəti – musiqi dilinin parlaq məharəti və rəngarəngliyidir, hansı ki, lad özünəməxsusluğundan melodiyanın ornamental quruluşuna qədər musiqi folklorunun təkraredilməz xüsusiyyətlərinin bilavasitə təcəssümü ilə bağlıdır. A.Zeynallının hələ ilk pyeslərində nəzərdə tutulmuş bu xətt F.Əmirov, A.Abbasov, T.Quliyev, T.Əlizadə və digər bəstəkarların yaradıcılığında davam etdirilmişdir. Romantizm cizgiləri Q.Qarayevin «Çar kəndinin heykəli»ndə olduğu kimi, çox vaxt obrazın neoklassik formaya salınması ilə vəhdət təşkil edir.

Azərbaycan fortepiano musiqisi tarixində 70–90-cı illər dövrünü yekun, ən qızgın dövr hesab etmək olar. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı ölkədən kənar böyük nüfuz qazanmış və geniş yayılmışdır. İfaçılıq sənəti, həmçinin genişmiqyaslı, beynəlxalq əhəmiyyət daşımağa başlayır və bu prosesdə ilk vacib müvəffəqiyyətlər müasirliyin görkəmli pianoçusu F.Bədəlbəylinin fəaliyyəti ilə bağlıdır ki, onun sayəsində Azərbaycanın ictimai həyatında fortepiano rolunu artırmışdır. F.Bədəlbəylinin ifaçılıq sənəti, Çexoslovakiya və Portuqaliya müsabiqələrində parlaq qələbəsi Azərbaycanın pianoçu gənclərinə ruh yüksəkliyi bəxş etmişdir, onun ardınca onlar beynəlxalq arenada öz qüvvələrini sınağa başlayıblar və bu günə qədər laureatların sayını artır-

maqda davam edirlər (V.Rəsulova, E.Zeynalova, V.Həsənov, L.Mustafazadə, M.Adıgözəlzadə, M.Hüseynov və başqaları). F.Bədəlbəylinin pedaqoji və maarifçilik rolunu qeyd etməmək mümkün deyil, belə ki, onun estetik baxışları Azərbaycan musiqi sənətinin sonrakı taleyinə təsir göstərmişdir. Xüsusən, ölkə tarixinin ən çətin dövrlərindən biri olan 80-ci illərin sonunda F.Bədəlbəyli Ü.Hacıbəyli tərəfindən peşəkar musiqi sənətinin erkən dövründə tərənnüm edilmiş və milli musiqinin «ümumi Avropa formaları» ilə birləşməsinin vacibliyini özündə ehtiva edən yaradıcı prinsiplərini müdafiə etmək məcburiyyətində qalmışdır. Öz estetik prinsiplərini fəal həyata keçirərək, F.Bədəlbəyli Respublika Musiqi Xadimləri İttifaqına, 1991-ci ildən isə Bakı Musiqi Akademiyasına rəhbərlik etmişdir. F.Bədəlbəylinin çoxplanlı fəaliyyət spektri musiqi-ifaçılıq, pedaqoji, ictimai və maarifçilik rolunu daxil edir, bütün bunları o, bir çox illər ərzində ölkənin gənc nəslinin diqqətinə layiq ola biləcək israr və məqsədyönlülüklə aparır.

70–80-ci illər ərzində fortepiano mədəniyyəti eyni zamanda eninə və dərininə inkişaf edir. Bir tərəfdən, respublikanın rayonlarında ixtisaslı kadrlara kəskin tələbat var idi, bu da BMA tələbə qəbulunun sayının artırılmasına, fortepiano fakültəsinin ifaçılıq fakültəsindən ayrılmasına və üç xüsusi fortepiano kafedrasının açılmasından başqa metodika və pedaqoji təcrübə, konsert-meyster ustalığı kafedralarının açılmasına təkan verir. Pedaqoji prosesə yanaşma daha dərin olur, elmi-tədqiqat və metodiki iş fəal inkişaf edir. Müasir bədii təcrübənin tələbatlarına cavab verən tədris metodlarının işlənilib hazırlanması musiqi elmində fənlərarası proseslərin inkişafını əks etdirərək geniş ümumi nəzəri hazırlığı olan musiqiçi-mütəxəssis peşəsinin modelləşdirilməsinə imkan yaradır. Forteplano kafedrasının pedaqoqlarının işində fortepiano ifaçılığının problemlərinə kompleks yanaşmanın effektivliyi ona əsaslanır ki, bu gün pianoçunun peşəkar hazırlığı dar ixtisaslaşmadan başqa onun bədii zövqünün formalaşmasını, ifa olunan əsərlərin üslubu və xarakteri haqqında təsəvvürlərin

yanması, musiqi sənətinin müxtəlif hadisələrinə tənqidi münasibətin inkişaf etdirilməsini, mənəvi və yaradıcı şəxsiyyətin tərbiyəsini daxil edir. Bu nöqteyi-nəzərdən müasir Azərbaycan fortepiano musiqisində xüsusi xidmətləri olan E.Səfərovanın, R.Quliyevin, O.Abbasquliyevin, həmçinin F.Bədəlbəylinin və Z.Adıgözəlzadənin pianoçuluq və pedaqoji sənətinin fərqləndirici xüsusiyyətləri qiymətləndirilir.

Fortepiano pedaqogikasının metodikası, mühüm məsələlərinin yaradıcı dərk edilməsində pianoçuların, təcrübəli pedaqoqların, xüsusən Azərbaycan fortepiano əsərlərinin ifaçılığına aid olan metodik tövsiyələri vacib rol oynamışdır. Bundan başqa, bu dövrdə ali təhsil müəssisələri və musiqi məktəblərinin şagirdləri üçün müxtəlif fənnlər üzrə, o cümlədən konsertmeyster ustalığı, kollokvium və s. üzrə bir çox proqramlar buraxılmışdır. Bütün bunlar, sözsüz ki, hərtərəfli və harmonik inkişaf etmiş musiqi təfəkkürünün formalaşmasına səbəb olmuşdur.

ADK-nın fortepiano fakültəsinin tədris proqramının mühüm tərkib hissəsi, həm müxtəlif auditoriya qarşısında ifaçılıq bacarıqlarının əldə edilməsinə kömək edən ifaçılıq, həm də gənc pianoçuları peşəkar musiqi fəaliyyətinə hazırlayan pedaqoji təcrübə olmuşdur. ADK-nın nəzdində 1980-ci ildə yaradılmış orta ixtisas musiqi məktəbi eyni zamanda həm uşaqların musiqi təhsili, tərbiyəsi, həm də musiqi məktəb pedaqoqlarının ixtisas artırılması və ADK tələbələri ilə pedaqoji işin aparılması üzrə nəzəri və praktiki bacarıqların əldə edilməsi üçün baza olmuşdur. Məktəbstudiya pedaqoqları tərəfindən həmçinin musiqi pedaqogikası sahəsində daim tədqiqat və eksperimental işlər aparılır.

ADK tərəfindən musiqi məktəblərinə ənənəvi olaraq konsultasiya, səyyar tələbə konsertləri və pedaqoqların öz konsertləri şəklində göstərilən metodik və praktiki hamilik işinə nəzəriyyə ilə ifaçılıq təcrübəsini bir-birinə bağlayan digər amil – yeni yaradıcı fəaliyyətin növü olan elmi-ifaçılıq konfransları və müsabiqələri əlavə olunur.

Bu dövrün nailiyyətlərinin tam şəklini pianoçuların solo, kamera-ansambl çıxışlarından başlayaraq konsert silsilələri və simfonik orkestrin proqramlarında iştiraka qədər müxtəlif növlü konsert fəaliyyətinin ətraflı icmalı əks etdirməyə imkan yaradır. Yüksək professional sənətkarlıq səviyyəsi, interpretasiyaların çoxluğu və məzmunluluğu, əsərin traktovkasının intellektuallaşdırılması fortepiano ifaçılığının fərqləndirici xüsusiyyətinə çevrilir. Milli pianizmin yetkinliyə çatması və avtoritetinin artması ilə yanaşı, gənc nəslin ifaçılıq repertuarına Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərlərinin daxil olunması müşahidə edilir, bu da fortepiano musiqisi sahəsində intensiv bəstəkar yaradıcılığı üçün mühüm stimül rolunu oynayır.

XX əsrin son üç onillikləri ərzində Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisi milli musiqi təfəkkürünün əsas qanunauyğunluqlarının daha dərin dərk edilməsi, folklor elementlərinin və strukturların yeni bəstəkar texnikaları ilə sintezi, polifunksional harmoniya, polifonik formalarla səciyyələnir. Məzmunluluq sferasının intellektual semantikasi nəzərə çarpan dərəcədə yüksəlir və bu mövqedən müasir insanın mürəkkəb daxili aləminin açmasına meyilli olan romantik xəttin dramaturji prinsipləri yenilənir. Tematik, obrazlı-emosional sahənin genişlənməsinə uyğun olaraq, yeni janr növləri – eskizlər, freskalar, əhvali-ruhiyələr və s. meydana gəlir. Eyni zamanda janrların qarşılıqlı təsiri və inteqrasiyası prosesi müşahidə olunur, bu da konsert-simfoniya, poema-tokkata, varialüdiyalar və s. kimi yeni hibrid janrların ortaya gəlməsi ilə təsdiqlənir.

Kiçik formalar sahəsində neoklassik tendensiya, xüsusən İ.Hacıbəyovun («Vəto ruhunda eskizlər»), E.Dadaşovanın, E.Məmmədovun, S.Fərəcovun variasiya silsilələrində inkişaf etməyə davam edir. Q.Qarayevin «12 fuqa» silsiləsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir və özünə görə unikal əsər olaraq daha əsaslı təhlil olunur. Ümumiyyətlə, müəlliflərin insan qəlbinin müxtəlif anlarını təsvir etməyə çalışdıqları miniatürlərin silsilə formasına salınması – bu

dövrün fortepiano musiqisində səciyyəvi hadisədir. X.Mirzəzadənin «Ağlar və qaralar»ı, A.Məlikovun «Ötəri anlar»ı, S.İbrahimovanın «24 əhvali-ruhiyyə»si, M.Quliyevin «Albom»u, R.Həsənovanın «Çəsmə»si, C.Hacıyevin «Musiqi lövhələri», T.Quliyevin «Cəmilənin albomu», V.Adıgözəlovun 24 prelüdü bədii vəzifələrin özünəməxsus həll olunması ilə seçilir. Sadalanan əsərlərdən sonuncusu 90-cı illərə aiddir, onlar minimalizm, kollaj texnikası, müxtəlif stilistik axtarışlar və yeni ifadə vasitələri kimi, müasir kompozisiya texnikalarının yaradıcı assimilyasiyası prosesinin güclənməsi ilə xarakterizə olunur (F.Qarayev, R.Həsənova, Z.Fərhadov). Bu mənada V.Adıgözəlovun «24 prelüdü» silsiləsi bu dövrün Azərbaycan fortepiano ədəbiyyatı üçün əlamətdar hesab edilir, belə ki, bəstəkar müasir tendensiyalar ilə folklor ənənələrinin birləşməsində «qızıl məxrəc» tapa bilmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı sonata formaları sahəsində yeni istiqamətə yönəlir. Ənənəvi silsiləvilik və musiqi ifadə vasitələrinin sabit sistemi aleatorika priyomları, improvizasiyanın çoxluğu ilə zənginləşir. Janra olan maraq sonatanın prosessual izahı – onun «simfonizasiyası», həmçinin müasir musiqinin cürbəcür üslub istiqamətlərinin mənimsəməsinə meyillilik aspektində artır. Bu nöqteyi-nəzərdən, C.Quliyevin, F.Hüseynovun sonatinaları təhlil olunur. Sonatalarda Azərbaycan bəstəkarlarının daxilən bütöv olan, müxtəlif vasitələrlə, o cümlədən hissələrin obrazlı-emosional, janr yaxınlığı, monotematizm və ya tematik reminissensiyalarla möhkəmləndirilən kompozisiyalara olan meyilləri diqqət çəkir. Bir tərəfdən, bu priyomlar müasir musiqi üçün xarakterik olan ümumi tendensiyaları əks etdirir, digər tərəfdən – xalq musiqisinin yarıb-keçən variantlı-dinamik formasının intonasiya vəhdəti, monoobrazlılıq kimi xalq improvizasiya sənətinin xüsusiyyətlərində əsası qoyulur. Bu tendensiyanın təzahürlərindən biri sonataların hissələrinin işləməsi üçün səciyyəvi olan tokkatalıq və onun ən vacib genetik əlaməti improvizasiya hesab edilir.

Yeni traktovkada sonata təfəkkürünün yeni prinsiplərinin yenedən dərk edilməsi, dəyişdirilməsi cəhdi F.Qarayevin İki ifaçı üçün sonata, C.Zülfüqarov, G.Məmmədov, C.Qarayev, R.Həsənovanın sonatalarında izlənilir, bu əsərlərdə folklor irsinin qanunauyğunluqlarının və müasir stilistik üsulların fərdi həyata keçirilməsi xüsusiyyətləri sintez edilir.

Fortepiano konserti janrının əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşməsi və yenilənməsi F.Qarayev, F.Əlizadə, C.Zülfüqarovun yaradıcılığında baş verir. İfadənin nəzərə çarpan səmimiliyi effekti ilə virtuoza dolğunlaşmanın ümumi səviyyəsi, improvizasiya atmosferinin modelləşdirilməsi üsulları kimi variativliyin və təkrarlıq prinsiplərinin tətbiq edilməsi, eyni zamanda inkişaf metodlarının polifonikliyi V.Adıgözəlov, İ.Hacıbəyov, İ.Məmmədov, S.İbrahimova, F.Qarayev və başqalarının konsert janrına aid bir sıra əsərlərində nəzərə çarpır.

70-90-cı illər S.Aşumova, Ə.Ələsgərov, V.Həsənov, V.Rəsulova, T.Mahmudova, A.Əliyeva kimi fəal konsert ifaçılarının üslub müxtəlifliyi və konsert repertuarının genişlənməsi ilə xarakterizə olunur. Pianoçuların müasir musiqiyə maraqlarının artması xüsusən 90-cı illərdə qeyd edilir. Bunun səbəbi kimi Qara Qarayev adına «XX əsr musiqisi» festivalı çərçivəsində həyata keçirilən konsert silsilələrini göstərmək olar. Festival proqramını XX əsrin ən görkəmli bəstəkar-novatorların əsərləri təşkil etmiş, ifaçılar həmçinin məşhur sənətkarlar olmuşdur. Bundan başqa, festival yeni ifaçı istedadları aşkar etmişdir, xüsusən pianoçu R.Rzayeva və G.Səfərova tamaşaçılara müasir avanqardın müxtəlif üslublu və istiqamətli əsərləri daxil edilmiş bir sıra klavirbendləri təqdim etmişdir. F.Əlizadə ilə yanaşı, bu pianoçular Azərbaycan musiqisinin ən fəal təbliğatçılarıdır.

Bu dövrün Azərbaycan pianoçularının ifaçılıq üslubu müasir ifaçılıq mədəniyyətinin novator elementlərini əks etdirir, onlar konsert proqramlarının tərtibatının təşkilatçısı, rejissoru, aleatorika üslublu əsərlərdə bəstəkarın həmmüəllifi olan ifaçı şəxsini

yeni xüsusiyyətlərini həyata gətirmişdir. H.Məhərrəmovanın 1989-cu ilin konsert proqramında musiqi və sözün sintezinə, G.Səfərovanın 2000-ci ilin çıxışlarında səhnələşdirməyə meyilliliyi, F.Əlizadənin konsert proqramlarında bir sıra müasir müəlliflərin müxtəlif əsərlərinin öz intermediyaları ilə fasiləsiz musiqi axını kimi qurması – bütün bunlar Azərbaycan fortepiano ifaçılığında yeni perspektiv hadisələrdir. Simptomatikdir ki, 70–90-cı illər dövründə fortepiano musiqi janrlarında bəstəkar yaradıcılığının intensivliyi, onların əsərlərinə olan stabil marağın güclənməsi ilə paralel artır, bu cəhətdən, xüsusən «Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano sonataları və sonatinaları» adlı konsert silsiləsi daha xarakterikdir.

Ümumilikdə, Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti öz tarixi ərzində böyük proqressiv yol keçmişdir. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbini bu gün müəlliflərin geniş dairəsi təmsil edir ki, onlardan hər biri öz qabarıq fərdiliyi, folklorun müxtəlif elementlərinə, çoxsaylı üslub istiqamətlərinə və bəstəkar texnikalarına dərin yaradıcı yanaşma, ənənə ilə müasirliyin üzvi surətdə dərk edilməsi və sintezi, pianoçuluq ifadəliliyinin geniş üsullarından orijinal və bacarıqlı istifadəsi ilə fərqlənir. Yüzzillikdən az bir müddətdə özünəməxsus fortepiano ədəbiyyatı yaradılmışdır. Fortepiano musiqisinin bütün janrları intensiv inkişaf etmiş və təkmilləşmişdir, xalq yaradıcılığının müxtəlif qanunauyğunluqlarının, milli musiqi təfəkkür prinsiplərinin dərk edilməsi və həyata keçirilməsi dərinləşmişdir. Fortepiano əsərləri fortepiano mədəniyyətinin ayrı-ayrı inkişaf mərhələlərində folklor əsasının və bəstəkar texnikasının son nailiyyətlərinin yeni sintez formalarının axtarışını nümayiş etdirir.

Keçmiş yüzillik ərzində fortepiano ifaçılıq mədəniyyəti müqayisə edilməz dərəcədə yüksəlmişdir ki, bunu Azərbaycan pianoçularının ölkə daxilində və onun kənarlarında geniş konsert fəaliyyəti sübut edir. Bəstəkarın həmmüəllifi kimi pianoçunun rolunun artmasını, həmçinin yaradıcılığın bütün sahələrində incəsə-

nətin sintezi tendensiyalarının dərinləşməsinə nümayiş etdirən konsert fəaliyyətinin yeni formaları yaranır. Bu günə qədər təkmilləşən təhsil sistemi genişlənmişdir. Gənc pianoçuların hazırlığına imkan yaradan zəngin pedaqoji repertuar yaradılmışdır. Elmi-tədqiqat və elmi-metodik fəaliyyətin fortepiano ifaçılığı ilə əlaqəsi daha da güclənir, bu da onun bədii və texniki səviyyəsinin artmasına səbəb olur. Öz növbəsində Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisinə marağı artır. Hər iki amil – bədii və ifaçılıq – bir-birinə stimullaşdırıcı surətdə təsir edərək bir sıra hallarda vahid yaradıcı prosesdə birləşməsi tendensiyasını nəzərdə tutur, bu da Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin gələcəyi üçün gözəl perspektivlər açır.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. **Халилова Ф.** Очерки истории азербайджанской фортепианной культуры. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку: 1969. – С. 3.

2. **Абаскулиева Л.** Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной фортепианной культуры. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку: 2005. – С. 3.

3. **Рзаева Л.** Современная фортепианная музыка Азербайджана (проблемы творчества и исполнительства). Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Л.: 1990.

4. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988.

5. **Алиева З.** Фортепианные произведения Кара Караева. Некоторые вопросы стиля и исполнительской интерпретации. – Дисс. ...канд. искусств. – Баку: 1973.

6. **Заманова А.** Фортепианное творчество Фикрета Амирова. Автореф. дисс. ...канд. искусствовед. – Ташкент: 1984.

7. **Адигезалзаде З.** Фортепианные миниатюры Фикрета Амирова. – Баку: Ишыг, 1979.

8. **Алиева Л.** Фортепианные циклы композиторов Азербайджана (вопросы эволюции жанра и стиля). Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку: 2004.

9. **Маилова А.** Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К.Сафар-Алиевой. – Баку: Адильоглы, 2003.

10. **Сафарова Г.** Октай Абаскулиев. Творческий портрет педагога. – Баку: 2005.

11. **Ибрагимова Н.** История, теория и практика концертмейстерского мастерства в Азербайджане. Учебное пособие для студентов и преподавателей фортепианного факультета Бакинской музыкальной академии. Баку: 2006.
12. ЦГАОР Аз.ССР, ф. 57, оп. 5, ед. хр. 5, л. 42.
13. **Исазаде А.** Летопись музыкальной жизни Советского Азербайджана (1920-1925). – Баку: АН АзССР, 1965. – С. 141.
14. **Адигезалов В., Керимов Н.** Бакинское музыкальное училище имени Асафа Зейналлы. – Баку: Ишыг, 1985. – С. 5.
15. *Yenə orada*, s. 7.
16. **Гаккель Л.** Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л.-М.: Советский композитор, 1976. – С. 9.
17. **Оссовский А., С.В.Рахманинов.** – // Воспоминания о Рахманинове. – Т.1. – М.: Музыка. – С. 374.
18. **Брянцева В., С.В.Рахманинов.** – М.: Советский композитор, 1976. – С. 94.
19. **Дильбазова М.** Из музыкального прошлого Баку (вторая половина XIX – начало XX века). – Баку: Ишыг, 1985. – С. 42.
20. **Касумова С.** Из истории профессионального музыкального образования в Азербайджане. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку, 1970. – С. 6-7.
21. **Адигезалов В., Керимов Н.** Бакинское музыкальное училище имени Асафа Зейналлы. – Баку: Ишыг, 1985. – С. 17.
22. **Гаджибеков Узеир.** О музыкальном искусстве Азербайджана. / Сост. Касимов К. – Баку: Азернешр, 1966. – С. 26-27.
23. **Исазаде А.** Летопись музыкальной жизни Советского Азербайджана (1920-1925). – Баку: АН АзССР, 1965. – С. 34-125.
24. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 28.
25. **Исазаде А.** Летопись музыкальной жизни Советского Азербайджана (1920-1925). – Баку: АН АзССР, 1965. – С. 40, 42, 101.

26. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 28.

27. **Шароев Г.** Предисловие. // Бурштейн Г. Фантазия на темы оперы «Кероглы» Узеира Гаджибекова. – Баку: Азмугиз, 1945. – С. 3.

28. Sitat: Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 36.

29. Yənə orada, s. 36.

30. **Караев К.** Пора прекрасного. // Огонек, № 43. – С.25.

31. **Абасова Э., Данилов Д., Карагичева Л., Сафаралиева К.** Азербайджанская государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921 – 1971). – Баку: Азернешр, 1972. – С. 73.

32. **Адигезалов В., Керимов Н.** Бакинское музыкальное училище имени Асафа Зейналлы. – Баку: Ишыг, 1985. – С. 52.

33. **Гаджибеков У.** Предисловие. // Сафаралиева К. Пьесы на основе азербайджанских ладов. – Баку: Азмугиз, 1945. – С. 3.

34. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 65.

35. **Гаджибеков Узеир.** О музыкальном искусстве Азербайджана. / Сост. Касимов К. – Баку: Азернешр, 1966. – С. 26-27.

36. Yənə orada, s. 84.

37. Jurnal «Советская музыка», 1949, № 10, с. 53.

38. Qəz. «Бакинский рабочий», 1944, 29 декабря.

39. **Гаджибеков Узеир.** О музыкальном искусстве Азербайджана. /Сост. Касимов К. – Баку: Азернешр, 1966. – С. 104.

40. **Абасова Э., Данилов Д., Карагичева Л., Сафаралиева К.** Азербайджанская государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921 – 1971). – Баку: Азернешр, 1972. – С. 99-100.

41. Azərbaycan arxiv. № 2 – 3 (25 – 26). – Bakı: 1985. – С. 182.
42. **Черемухин М.** Оркестры народных инструментов на подъеме. / Советская музыка, № 2, 1950. – С. 38.
43. Qəz. «Бакинский рабочий», 1968, 8 октября.
44. **Абасова Э., Данилов Д., Карагичева Л., Сафар-алиева К.** Азербайджанская государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921 – 1971). – Баку: Азернешр, 1972. – С. 143.
45. **Прокофьев С.** Материалы. Документы. Воспоминания. / Сост. Шлифштейн С. – М.: Гос. Муз. Изд-во, 1961. – С. 142.
46. **Баренбойм Л.** Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 2. – Л.: Музгиз, 1962. – С. 349.
47. Sitat: Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 28.
48. Yənə orada, s. 49.
49. **Гофман И.** Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. – М.:Музгиз, 1961. – С. 174.
50. **Савшинский С.** Леонид Владимирович Николаев. Очерк жизни и творческой деятельности. – Л.: Советский композитор, 1960. – С. 17.
51. Sitat: Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 39.
52. Qəz. «Музыкальные кадры» (Ленинград), 1966, 28 июня.
53. Qəz. «Бакинский рабочий», 1968, 8 октября.
54. Yənə orada.
55. Qəz. «Бакинский рабочий», 1973, 27 марта.
56. Qəz. «Бакинский рабочий», 1968, 12 октября.
57. Qəz. «Бакинский рабочий», 1975, 2 июля.
58. **Маилова А.** Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К.Сафар-Алиевой. – Баку: Адильоглы, 2003. – С. 335-336.

59. **Григорьев Л., Платек Я.** Современные пианисты. – М.: Советский композитор, 1985. – С. 161.

60. **Мильштейн Я.** Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Советский композитор, 1983. – С. 93-94.

61. *Yenə orada*, s. 95.

62. **Подольская В.** А.В.Нежданова и её ученики. Заметки концертмейстера. Москва: 1964. – С. 16.

63. **Атакишиев Р.** Статьи. Воспоминания. Материалы. / Сост. Сеидов Т., спец. ред. Дадашзаде К. – Баку: Нагыл Еви, 1999. – С. 13-14.

64. **Атакишиев Р.** Памяти дорогого учителя. / Мильштейн Я. Статьи, воспоминания, материалы (сост. Калининская Е., Мильштейн С.). М.: 1990. – С. 34.

65. *Sitat*: Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 101.

66. **Цветаев М., Гольбрайх Е.** Концерты в городах. / Советская музыка, № 9, 1958. – С. 119.

67. **Подольская В.** А.В.Нежданова и её ученики. Заметки концертмейстера. Москва: 1964. – С. 13.

68. **Мильштейн Я.** К.Н.Игумнов и вопросы фортепианной педагогики. – В сб.: Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи, воспоминания (сост. Соколов М.), вып. 1. – Москва: Музыка, 1965. – С. 146.

69. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 97.

70. *Yenə orada*, s. 97.

71. *Yenə orada*, s. 88.

72. *Yenə orada*, s. 110.

73. *Yenə orada*, s. 107-108.

74. *Yenə orada*, s. 108.

75. *Yenə orada*, s. 120.

76. *Qəz.* «Бакинский рабочий», 1959, 11 октября.

77. *Qəz.* «Баку», 1970, 23 ноября.

78. Qəz. «Бакинский рабочий», 1959, 11 октября.
79. Qəz. «Бакинский рабочий», 1972, 9 февраля.
80. К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки. (Под ред. Сафаралиевой К. и Сеидова Т.). – Вып.1. – Баку: Минвуз АзССР, 1983. – С. 7.
81. **Абаскулиев О.** Методико-исполнительская разработка вопросов интерпретации фортепианных произведений Джевдета Гаджиева. – Баку: Минвуз АзССР, 1980. – С. 9.
82. Yenə orada, s. 9-10.
83. Qəz. «Бакинский рабочий», 1967, 15 июня.
84. К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки. (Фортепианные сонаты и сонатины азербайджанских композиторов.) Методические разработки. (Под ред. Сеидова Т.). – Часть 1. – Баку: Минвуз АзССР, 1985. – С. 27.
85. **Эфендиева И.** Васиф Адигезалов. – Баку: Шур, 1999. – С. 8.
86. Yenə orada, s. 9.
87. **Тагизаде А.** Акшин Ализаде. – Баку: Ишыг, 1986. – С. 5.
88. К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки. (Фортепианные сонаты и сонатины азербайджанских композиторов.) Методические разработки. (Под ред. Сеидова Т.). – Часть 2. – Баку: Минвуз АзССР, 1985. – С. 11.
89. Музыкальная культура братских республик СССР. / Сост. Конькова Г/. – Киев: Музична Украина, 1982. – С. 20.
90. К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки. (Фортепианные сонаты и сонатины азербайджанских композиторов.) Методические разработки. (Под ред. Сеидова Т.). – Часть 2. – Баку: Минвуз АзССР, 1985. – С. 27.
91. Yenə orada, s. 37, 40, 41.
92. **Раабен Л.** Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967. – С. 5.
93. **Данилов Д.** Концерт на арабские темы. / Советская музыка, 1958, № 1. – С. 70.

94. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 120.

95. **Адигезалзаде З.** Фортепианные миниатюры Фикрета Амирова. – Баку: Ишыг, 1979. – С. 5.

96. Sitat: Соловьева Н. Некоторые принципы симфонизма в современной советской камерной опере. – // Проблемы стилевого обновления в русской классической и советской музыке. Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1983. – С. 93.

97. Qəz. «Вышка», 1967, 14 ноября.

98. Qəz. «Бакинский рабочий», 1968, 12 октября.

99. Qəz. «Молодежь Азербайджана», 1989, 22 апреля.

100. Yənə orada.

101. Qəz. «Вышка», 1990, 1 июля.

102. **Гаджиева Ф., Магеррамова А.** О воспитании мышечной свободы в классе специального фортепиано. Методические рекомендации. Баку: Минвуз АзССР, 1986.

103. **Бехбудова С.** К проблеме аппликатуры как одного из компонентов в комплексе средств воплощения художественного образа. – Баку: Минобразования АзССР, 1990. – С. 4.

104. Sitat: Свет немеркнувшей звезды. Эльмира Сафарова в воспоминаниях. / Сост. Гашимова-Кеберлинская Э., ред. Сафарова З./. – Баку: Нагыл Еви, 2004. – С. 5.

105. **Касимова Т.** К вопросу о педагогической и исполнительской практике студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов. Методические рекомендации. – Баку: Минвуз АзССР, 1982. – С. 5.

106. Sitat: см. прим. 105, с. 5.

107. **Ибрагимова Н.** История, теория и практика концертмейстерского мастерства в Азербайджане. Учебное пособие для студентов и преподавателей фортепианного факультета Бакинской музыкальной академии. Баку: 2006. – С. 10.

108. **Бадалбейли Ф.** Статьи. Материалы. / Составители Сеидов Т., Гусейнова А. – Баку: «ГАПП-Полиграф», «Ис-маил» НПМ, 1997. – С. 107.

109. **Зетель И.** Насущные вопросы воспитания и обучения будущего педагога-музыканта. // Тезисы научно-теоретической конференции по проблемам воспитания и обучения педагога-музыканта (5 – 10 апреля 1980 г.). Тбилиси: 1980. – С. 50.

110. **Авазашвили М.** К вопросу о подготовке музыкально-педагогических кадров на вузовской ступени обучения. // Тезисы научно-теоретической конференции по проблемам воспитания и обучения педагога-музыканта (5–10 апреля 1980 г.). – Тбилиси: 1980. – С. 17.

111. **Наджафалиева И., Цинамдзгваришвили Н.** Некоторые вопросы по проблеме преподавания на начальной стадии обучения. / Методические рекомендации для студентов фортепианного факультета, проходящих педагогическую практику в Средней специальной музыкальной школе-студии при Азгосконсерватории имени Узеира Гаджибекова. Баку: Минвуз АзССР, 1988. – С. 12.

112. **Ибрагимова Н.** История, теория и практика концертмейстерского мастерства в Азербайджане. Учебное пособие для студентов и преподавателей фортепианного факультета Бакинской музыкальной академии. Баку: 2006. – С. 26-27.

113. Qəz. «Azərbaycan», 1994, 21 may.

114. Qəz. «Баку», 1975, 10 марта.

115. Справки информационного центра по проблемам культуры и искусства Государственной библиотеки СССР имени В.И.Ленина – «Проблемы воспитания и сближения музыкознания с исполнительской практикой», IV сер. ДОР, 1981, вып. 12, инф. сообщение № 1; «Новые направления совершенствования учебного процесса в системе музыкального образования (по материалам совместных исследований Московской консерватории, ГМПИ им. Гнесиных и Киевской консерватории), IV сер. ДОР, 1983, вып. 3, инф. сообщение № 3; «Новые направления в специальном музыкальном образовании в СССР. (О разработке и внедрении комплекс-

ных учебных курсов в музыкальных вузах СССР), IV сер. ДОР, 1985, вып. 1, инф. сообщение № 3.

116. Qəz. «Бакинский рабочий», 1973, 27 марта.

117. **Зверев И., Максимова В.** Межпредметные связи в современной школе. – Москва: Педагогика, 1981. – С. 15-16.

118. Qəz. «Баку», 1983, 29 апреля.

119. Qəz. «Молодежь Азербайджана», 1983, 14 мая.

120. Qəz. «Баку», 1983, 15 декабря.

121. Qəz. «Бакинский рабочий», 1983, 17 декабря.

122. Qəz. «Баку», 1983, 24 декабря.

123. Qəz. «Баку», 1984, 25 апреля.

124. Qəz. «Вышка», 1986, 19 апреля

125. Qəz. «Бакинский рабочий», 1987, 11 апреля

126. Свет немеркнувшей звезды. Эльмира Сафарова в воспоминаниях. / Сост. Гашимова-Кеберлинская Э., ред. Сафарова З. – Баку: Нагыл Еви, 2004. – С. 15.

127. Yənə orada, s. 5-11.

128. Qəz. «Баку», 1977, 2 декабря.

129. Qəz. «Бакинский рабочий», 1961, 23 июня.

130. **Сафарова Г.** Октай Абаскулиев. Творческий портрет педагога. – Баку: 2005. – С. 107.

131. Sitat: Гаккель Л. О новой исполнительской личности. / Советская музыка, № 4, 1984. – С. 63.

132. Qəz. «Баку», 1970, 1 июня.

133. **Амиров Ф.** Роскошь общения. / «Советская музыка», 1982, № 10. – С. 60.

134. Sitat: Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 163.

135. Qəz. «Советская культура», 1970, 29 сентября.

136. Qəz. «Бакинский рабочий», 1975, 30 января.

137. **Бадалбейли Ф.** Статьи. Материалы. / Составители Сеидов Т., Гусейнова А. – Б.: «ГАПП-Полиграф», «Исмаил» НПМ, 1997. – С. 19.

138. Sitat: Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / Составитель Сеидов Т. – Баку: Ишыг, 1988. – С. 140.

139. Qəz. «Баку», 1989, 7 июля.

140. **Арановский М.** Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. – Л.: Советский композитор, 1979. – С. 173.

141. **Милешина Н.** Фольклорные тенденции в советском органном творчестве 60-х – первой половины 70-х годов. – // 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров. (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура.) – Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1988. – С. 13.

142. **Долинская Е.** Музыкальный диалог времен. – // 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров. (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура.) / Сб. научных трудов. – М., 1968. – С. 195.

143. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – С. 901.

144. Sitat: Савенко С. Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда? – // Советская музыка, №5, 1982. – С. 195.

145. **Тагизаде А.** Джевдет Гаджиев. – Баку: Ишыг, 1979. – С. 37.

146. **Лихт В.** Образное развитие в симфониях Н.Пейко шестидесятых годов. – // Проблемы стилового обновления в русской классической и советской музыке. Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1983. – С. 71.

147. Yenə orada, s. 72.

148. **Соловьева Н.** Некоторые принципы симфонизма в современной советской камерной опере. – // Проблемы стилового обновления в русской классической и советской музыке. Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1983. – С. 94-95.

149. Sitat: Милешина Н. Фольклорные тенденции в советском органном творчестве 60-х – первой половины 70-х годов. – // 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров. (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура.) – Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1988. – С. 13.

150. **Джуманова Л.** О композиционных и драматургических особенностях музыки Т.Шахи. – // 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров. (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура.) – Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1988. – С. 80.

151. Sitat: Милешина Н. Фольклорные тенденции в советском органном творчестве 60-х – первой половины 70-х годов. – // 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров. (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура.) – Сб. научных трудов. – М.: МГК, 1988. – С. 13.

152. Sitat: Долинская Е. Музыкальный диалог времен. – // 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров. (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура.) / Сб. научных трудов. – М, 1968. – С. 195.

153. **Головинский Г.** Композитор и фольклор. – М.: Музыка, 1981. – С. 256.

MÜNDƏRİCAT

Giriş.....	3
------------	---

I FƏSİL

XX ƏSRİN I YARISINDA AZƏRBAYCAN FORTEPİANO MƏDƏNİYYƏTİ, FORTEPİANO TƏHSİLİ VƏ YARADICILIĞININ TƏŞƏKKÜLÜNDƏ ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN TARİXİ ƏHƏMİYYƏTİ

II FƏSİL

AZƏRBAYCANIN PROFESSIONAL FORTEPİANO SƏNƏTİ (1950–1970). APARICI PİANOÇU-PEDAQOQLAR VƏ ONLARIN METODİK PRİNSİPLƏRİ

2.1. Pianoçuluq sənətinin fəal şəkildə formalaşması	49
2.2. Azərbaycan fortepiano pedaqogikasının baniləri	53
2.2.1. Görkəmli pedaqoq və maarifçi G.G.Şaroyev və onun metodik prinsipləri	54
2.2.2. M.R.Brennerin pianoçuluq məktəbi	62
2.2.3. K.Səfərəliyevanın pedaqoji fəaliyyəti və milli fortepiano repertuarının yaradılmasında onun rolu	73
2.3. Azərbaycan fortepiano məktəbinin ikinci nəslinin nümayəndələri (R.Ataşiyev, N.Usubova, F.Quliyeva, E.Nəzirova)	76

III FƏSİL

50–60-cı İLLƏR AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPİANO YARADICILIĞI. QARA QARAYEV, CÖVDƏT HACIYEV, FİKRƏT ƏMİROV VƏ ONLARIN ARDICILLARI

3.1. Solo fortepiano üçün əsərlər	98
3.1.1. Prelüd silsilələri və variasiyalar	98
3.1.2. Polifonik silsilələr	107
3.1.3. Ayrı-ayrı pyeslər	111

3.1.4. Uşaq və yeniyetmələr üçün silsilələr.....	113
3.1.5. Sonatalar.....	122
3.2. Fortepiano və orkestr üçün əsərlər	138

IV FƏSİL

70–90-cı İLLƏR AZƏRBAYCAN FORTEPIANO SƏNƏTİ. AZƏRBAYCAN PIANOÇULUĞUNUN BEYNƏLXALQ NÜFUZUNUN ARTMASINDA VƏ İNKİŞAFINDA FƏRHAD BƏDƏLBƏYLİNİN ROLU

4.1. Azərbaycan fortepiano-ifaçılıq sənətinin çiçəklənməsi	151
4.2. Azərbaycan konservatoriyasında fortepiano fakültəsinin pianoçu kadr hazırlığı üzrə fəaliyyəti.....	156
4.2.1. Konsert-ifaçılıq təcrübəsi: akademik konsertlər və müsabiqələr	161
4.2.2. Məktəb-studiyanın bazasında pedaqoji və konsertmeyster təcrübəsi.....	170
4.2.3. Musiqili-ictimai fəaliyyət.....	175
4.2.4. Kompleksli təhsil metodlarının işlənib hazırlanması.....	177
4.3. Görkəmli pianoçuların pedaqoji və ifaçılıq sənəti (E.Səfərova, R.Quliyev, O.Abbasquliyev, Z.Adıgözəlzadə, F.Bədəlbəyli, T.Seyidov, T.Mahmudova və d.)	182
4.4. Müasir fortepiano-ifaçılıq sənətinin fərqləndirici xüsusiyyətləri	217

V FƏSİL

70–90-cı İLLƏR AZƏRBAYCAN FORTEPIANO MUSIQISI. YENİ JANR VƏ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

5.1. Pyeslər və miniatür silsilələri.....	222
5.2. Sonata və sonatinalar.....	263
5.3. Konsertlər.....	280
Nəticə	305
İstifadə olunmuş ədəbiyyat	323

Tərlan Mir Əşrəf oğlu Seyidov

**XX ƏSRİN AZƏRBAYCAN FORTEPİANO MƏDƏNİYYƏTİ:
PEDAQOGİKA, İFAÇILIQ VƏ BƏSTƏKARLIQ YARADICILIĞI**
Bakı, «Təhsil», 2016.

Kompüter tərtibatçıları *Səadət Quluzadə, Təhmasib Mehdiyev*
Korrektoru *Ülkər Tağıyeva*

Çapa imzalanmışdır 14.07.2016.
Kağız formatı 60x90¹/₁₆. Ofset çapı.
Fiziki çap vərəqi 21,0. Sifariş 85. Tiraj 500.

«Təhsil Nəşriyyat-Poliqrafiya»
müəssisəsinin mətbəəsində çap olunmuşdur.
Bakı, AZ 1052, F.Xoyski küç., 121^A
Tel.: (+994 12) 567-81-28/29; Faks: (+994 12) 567-82-68
E-mail: tahsil_az@yahoo.com



Seyidov Tarlan Mir Əşraf oğlu

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsüənslş üzrə elmlər doktoru, Üzeyir Hacıbəyli adına BMA-nın aparıcı professorlarından biri, Orta İxtisas Musiqi Məktəb-studiyasının yaradıcısı və direktoru, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü, respublikanın fortepiano məktəbinin ən nüfuzlu və təcrübəli nümayəndələrindən biridir.

Professor T.Seyidov Azərbaycan fortepiano mədəniyyətini – pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığını qarşılıqlı əlaqədə araşdırən ilk tədqiqatçı, yeni elmi məktəbin – fortepiano ifaçılıq nəzəriyyəsinin banisi olaraq, 150-dən artıq çap olunmuş elmi əsərin, o cümlədən 27 monoqrafiya və dərs vəsaitlərinin, «Азербайджанская фортепианная культура XX века», «Азербайджанская советская фортепианная музыка» (1980), «Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки» (1992), «Детские пьесы для фортепиано Кара Караева» (1972), «Пианистическая культура Азербайджана» (1989) kitablarının müəllifi, «Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана» (1988), «Фархад Бадалбейли. Статьи. Материалы» (1997), «Рауф Атакишиев. Статьи. Воспоминания. Материалы» (1999) toptularının tərtibçisi-müəllifi və elmi redaktorudur.

Tarlan Seyidovun rəhbərlik etdiyi, 1980-ci ildən müəllif layihəsi əsasında yaradılmış və BMA-nın elmi-eksperimental bazasına çevrilmiş ixtisaslaşdırılmış Məktəb-studiyada

tədrisin yeni kompleksli formaları işlənmişdir. Bu sırada T.Seyidovun rəhbərlik etdiyi, 30-dan çox yeni tamaşa hazırlamış BMA-nın Uşaq Opera Teatrının təşkili xüsusi qeyd olunmalıdır. Ü.Hacıbəylinin «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elmi traktatı əsasında adaptasiya olunmuş dərs vəsaiti, musiqi lad təfəkkürünün inkişafına dair Program və Məntəxəbatların hazırlanması isə T.Seyidovun müasir musiqi təhsilinin ən vacib problemlərindən birinin – milli gen yaddaşının bərpası və aktivləşməsi məsələsinin həllinə yönəldilmişdir. Məktəb-studiyanın fəaliyyətinə ən yüksək qiymət verilmiş Azərbaycanın birinci xanımı Mehriban xanım Əliyevanın rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondunun dəstəyi ilə 2006-cı ildə bu təhsil ocağının 25 illiyinə həsr olunmuş Uşaq Musiqi Festivalının keçirilməsində öz əksini tapmışdır.

T.Seyidov tərəfindən həyata keçirilmiş layihələr içərisində dünya təcrübəsində analoqu olmayan musiqiçilərin elmi-ifaçılıq müsabiqələri və konfranslarını (1993-cü ildən bu günə qədər), «Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri tədris repertuarında» (1989 və 1993), «Caz musiqisinin gənc ifaçıları» (1994), «Azərbaycan ladları xalq və bəstəkar musiqisində» (2014), «Üzeyir Hacıbəylinin milli lad sistemi gənc musiqiçilərin tədris repertuarında» (2015) festivallarını qeyd etmək olar. BMA-nın 90 illik yubileyinə həsr olunmuş, Q.Qarayev adına pianoçuların Birinci Beynəlxalq elmi-ifaçılıq müsabiqə-konfransı 2010-cu ildə UNESCO-nun tədbirlər planına daxil edilmişdir. T.Seyidovun müəllif layihəsi əsasında 2015-ci ilin may ayında P.I.Çaykovski adına Milli Mədəniyyət Dəstəyi Fondu tərəfindən təşkil olunmuş, Heydər Əliyev Fondunun Rusiya Federasiyasındakı nümayəndəliyi, Azərbaycanın Rusiyadakı səfirliyi, Ümumdünya Azərbaycan Konqresi və Rusiyanın ifaçı-musiqiçilər Assosiasiyasının dəstəyi ilə P.I.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında «Müasir bəstəkar yaradıcılığının mədəni-tədris məkanı» mövzusunda I Beynəlxalq elmi-ifaçılıq konfransı keçirilmişdir.

2013-cü ildə T.Seyidov «Mədəniyyətin inkişafındakı xidmətlərinə görə» MDB-nin Parlamentlararası Assambleyasının Diplomuna layiq görülmüşdür.



BAKİ-2016