Aynur İSGƏNDƏROVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı və müəllimi
Elmi rəhbər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Ülviyyə İmanova
Ünvan: Bakı ş, Nəsimi r, Ş.Bədəlbəyli küç.,98
E-mail:aynur.iskenderova.93@mail.ru

FİKRƏT ƏMİROVUN FLEYTA VƏ FORTEPİANO ÜÇÜN PYESLƏRİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə Fikrət Əmirovun fleyta və fortepiano üçün yazılmış altı pyesinin təhlili təqdim olunur. Araşdırılan bu pyeslər proqramlıdır, hər biri müəyyən obraz daşıyıcısıdır və yığcam olduğu qədər mənalı və yadda qalandır. Azərbaycan bəstəkarı burada onun üçün doğma olan muğamın improvizə xüsusiyyətləri, xalq musiqi ənənələrindən məharətlə istifadə etmişdir. Hər pyes özünəməxsus obraz və musiqi dilinə malikdir. Məqalədə pyeslər ilk dəfə nəzəri cəhətdən araşdırılmışdır. Burada əsas məqsəd hər bir pyesin üslub xüsusiyyətlərini açmaqdır. Dövrü üçün aktuallıq və əhəmiyyət kəsb edən bu silsilənin bir sıra fərdi xüsusiyyətləri onları bu gün də ifaçıların həm tədris, həm də konsert repertuarında xüsusi yerlərdən birini tutmasına imkan verir.*

Açar sözlər*: Fikrət Əmirov, fleyta, fortepiano, muğam, pyes*

Fikrət Əmirov Azərbaycan musiqisində Üzeyir Hacıbəyli ənənələrini yaşadan, davam etdirən və özünəməxsus üslub sahibi kimi çıxış edən sənətkardır. F.Əmirov yaradıcılığı üçün emosional cəhətdən incə, xəfif lirika, epik-dramatik həzinlik, fikrin romantik ifadəsi, ruh yüksəkliyi, məhəbbətin, çox vaxt Vətən məhəbbətinin tərənnümü, incə yumor kimi cəhətlər xarakterikdir. Azərbaycan bəstəkarı hər şeydən əvvəl lirik təfəkkürlü sənətkardır. Onun epik, dramatik və fəlsəfi düşüncələri də lirik boyalıdır. F.Əmirovun musiqisinin böyük şöhrət qazanmasının səbəblərindən biri onun dərin milli zəminə bağlılığıdır. Milli musiqi mədəniyyətinin mənbələrinə yaxınlıq və folklor musiqisinin üzvi sürətdə klassik formalarda tətbiqi bəstəkarı bilavasitə Ü.Hacıbəyli ənənələrinin davamçısı kimi səciyyələndirməyə imkan verir. Muğamın intonasiya mahiyyəti, onda fikrin tədrici inkişaf prinsipi bəstəkara xüsusilə yaxındır.

F.Əmirov xalqın musiqi dilini və təfəkkürünü, muğamı elə dərinliklə dərk edir ki, onlar bəstəkarın öz üslubunun elementlərinə çevrilir. Başqa sözlə desək muğam, xalq musiqisi F.Əmirovun öz fikir və hisslərini ifadə etməsi üçün doğma dildir. O, muğam janrının vurğunudur və bu onun üçün sənət idealıdır. Fikrət Əmirov nadir, parlaq melodiya ustasıdır. Janrından asılı olmayaraq F.Əmirovun

kompozisiyalarında melodiyanın böyük rolu, onun musiqisinin ən mühüm üslub xüsusiyyətinin əlaməti olan lirikanın hakimliyi özünü göstərir ” [5; s. 14].

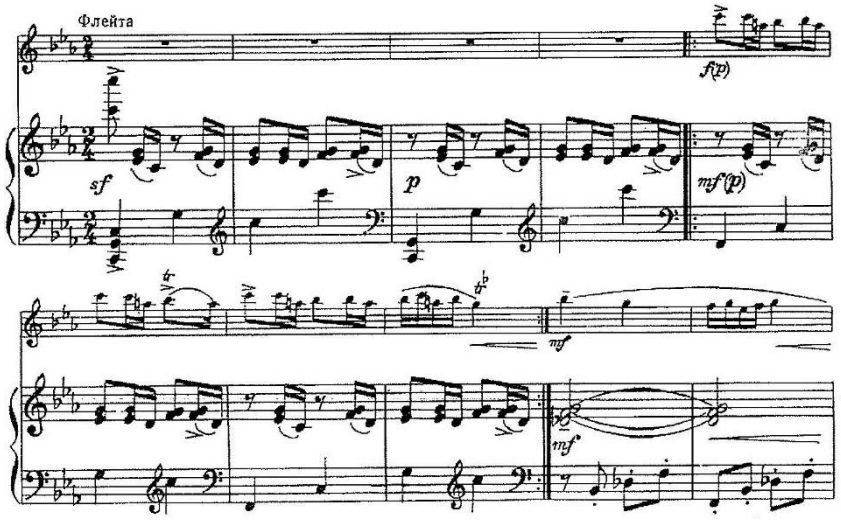
Azərbaycan bəstəkarının yaradıcılığında kiçik həcmli əsərlərə xüsusi maraq xalq musiqi janrlarına bağlılıq ilə izah edilə bilər. Xalq musiqisinə, muğama daim istinad edən, onu müxtəlif forma və janrlarda təcəssüm etdirən F.Əmirov bu bağlılıq timsalında Azərbaycan təbiətini, məişətini, gözəlliyini tərənnüm edən bir sıra əsərlər yazmışdır. Bunların sırasında “Azərbaycan” simfonik süitası (1950), “Azərbaycan” kapriççiousu (1961), “Azərbaycan qravürləri” (1975) adlı əsərlərini göstərmək olar. Eyni zamanda F.Əmirov vətən tərənnümü, xalqına coşqun məhəbbətini “Azərbaycan elləri”, “Nəğməkar torpaq”, “Səhər”, “Böyük dayaq” və s. kinofilmlərə yazdığı musiqisində, eləcə də kamera-instrumental əsərlərində əks etdirmiş olur. Fortepiano üçün “12 miniatür”, “Uşaq lövhələri”, fortepiano və fleyta üçün yazdığı altı pyes bu qəbildən olan əsərlərdəndir.

F.Əmirov yaradıcılığında miniatür janrının özünəməxsus yeri var. Bəstəkar bu janrda “12 miniatür” adlanan fortepiano silsiləsini yaratmışdır. Bu proqramlı silsilədə hər bir pyesin özünəməxsus adı var: “Lirik rəqs”, “Barkarola”, “Aşıqsayağı”, “Marş”, “Laylay” və s. “Yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərində miniatür janrına müraciət edərək, bəstəkar həm dinləyicilər, həm də ifaçılar arasında böyük populyarlıq qazanan parlaq, orijinal əsərlər yaratmağı bacardı. Bununla yanaşı onun fortepiano üçün əsərləri həm xarakterinə, həm də yönümünə görə müxtəlifdir, onların hamısı bəstəkarın üslubunun parlaq izini daşıyır, bu təkrarolunmaz, bənzərsiz “Əmirov” üslubu onun həm simfonik və opera, eləcə də kamera-instrumental, vokal musiqisində dərhal hiss olunur” [1; s. 7]. “Miniatürlərdə” müxtəlif musiqi janrları bir-birindən xarakteri, tempi, ritmi və s. görə fərqlənir. Məhz ritm, temp, faktura musiqi əsərlərinin qurulmasında rol oynayan vasitə-lərdir ” [6; s. 17].

Təhlil etdiyimiz fleyta və fortepiano üçün altı pyes də proqramlı xarakter daşıyır. Silsilə şəklində yazılmış pyeslər müstəqil ifa olunsa da, onların bir-biri ilə bağlılığı tam aydın hiss olunur. Silsilə boyu hər pyesin özünün müstəqil adı, özünə xas olan janr xüsusiyyətləri olmaqla yanaşı bir-biri ilə əlaqəsi də var. Azərbaycan musiqisində nəfəs alətləri üçün yazılan əsərlərin ifa olunması, məhz həmin sahədə istedadlı ifaçıların ortaya çıxması bu sferaya olan maraq və zövqü artırır. Bu səbəbdən nəfəs alətləri üçün yazılan əsərləri araşdırmaq, onlar haqqında danışmaq zərurəti yaranır. Tədqiq etdiyimiz fleyta və fortepiano üçün yazılan altı pyesə müxtəlif aspektdən yanaşılmışdır. Onların ifaçılıq xüsusiyyətləri görkəmli fleyta ifaçısı Ə.İsgəndərov [9] tərəfindən araşdırılsa da, bu dəfə məhz üslub xüsusiyyətləri və nəzəri cəhətdən təhlil olunması məqalənin elmi yeniliyinə cavab verir.

Silsiləni açan **“Aşıqsayağı”** (c-moll) adlı ilk pyes “c” mayəli şur məqamına əsaslanır. Ümumilikdə mürəkkəb üçhissəli quruluşu əmələ gətirir. Burada ostinato əsas funksional cəhətlərdən biridir. Azərbaycan bəstəkarının musiqisində, o cümlədən balet, simfonik və kamera-instrumental əsərlərində ostinato vacib rol oynayan faktor kimi çıxış edir. Pyesdə şur məqamına xas olan məqam-intonasiya

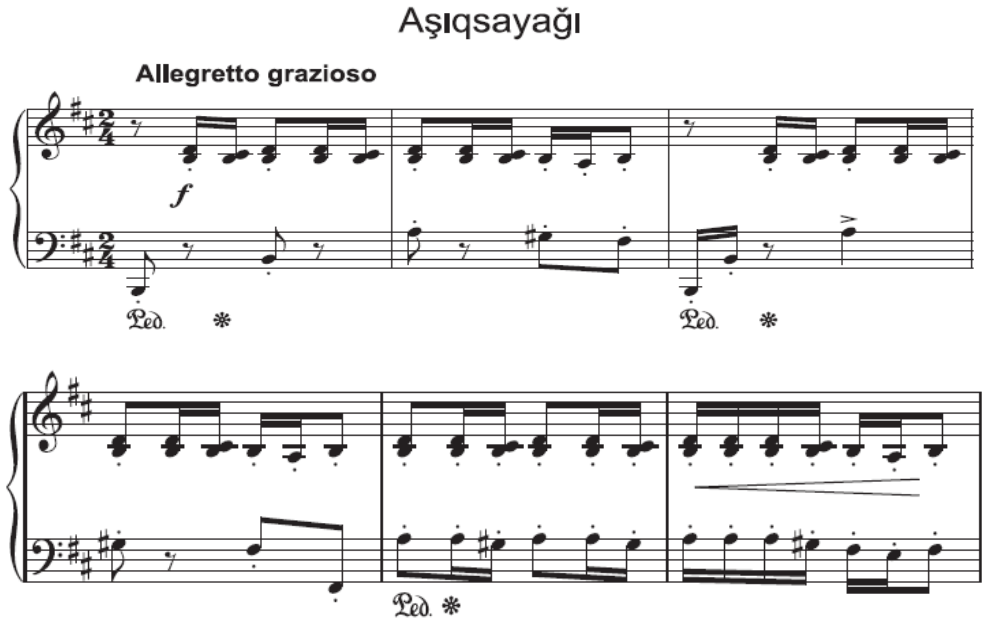
aşıq musiqisinin əlamətidir. Əgər birinci ibarə iki dəfə təkrarlar əvəzinə genişlənirsə birinci dəfə *"forte"*, ikinci dəfə isə *"piano"* səslənir. Belə ki, pyesin birinci bölməsi **A** (40-cı xanəyə qədər olan hissə) sadə üçhissəli formada yazılmışdır. Səkkiz xanədən ibarət olan kənar hissələrin mövzusu fortepiano partiyasında inkişaf edir. Fortepiano ifasında kiçik giriş vahid quruluşlu dövrü təşkil edir. Tonika orqan punktu üzərində aşıq ritmikası ilə verilmiş mövzu pyesi açır və fleytanın ifasında səslənən mövzunun müşayiətinə gətirib çıxarır.

Nümunə 1

"C" mayəsi ətrafında gəzişən, fleytanın ifasında səslənən mövzunun ilk ibarəsi (4x+4x) oynaq əhvali-ruhiyyəlidir. Bu mövzu sanki sual xarakterlidir. İkinci ibarə (2x+2x) cavab xarakteri daşıyır. Üçüncü ibarə (2x+2x) dominanta ətrafında gəzişmədir. Dördüncü ibarə (2x+2x) isə tam cavab xarakteri daşıyaraq orta hissəni bitirir. Reprizə kiçik hazırlıq verilir (3 xanə). Bu hissə olduğu kimi fortepiano partiyasında səslənir. Təhlil etdiyimiz pyesin ikinci hissəsi *(28 xanə) də* c şurdadır. Onu birinci hissə ilə fərqləndirən əsas cəhət fleyta partiyasının axıcılığıdır. Tonal dəyişməsə də, burada obraz dəyişir. Bu pyesdə əvvəlcədən qeyd etdiyimiz ostinato vacib cəhət kimi çıxış edir. Eyni zamanda fortepiano partiyasında böyük bir ritmik təzad müşahidə olunmur. Bununla pyesin fortepiano partiyasının fakturasında maraqlı yeniliklər var ki, burada registr müxtəlifliyi, orta səsin ostinato kimi çıxış etməsi diqqəti cəlb edir.

Pyesin orta hissəsi sərbəst inkişaflıdır. Təbii ki, bu hissədə də mövzu öz daxilində dörd ibarəyə bölünür. Bu ibarələr müxtəlif variantlıqla təqdim olunur. Bununla bağlı olaraq fleytanın ifasında olan registr dəyişkənliyi, eləcə də intonasiya variantlığını qeyd etmək olar. Belə variasiyalı inkişaf silsilənin digər pyeslərində də müşahidə olunur.

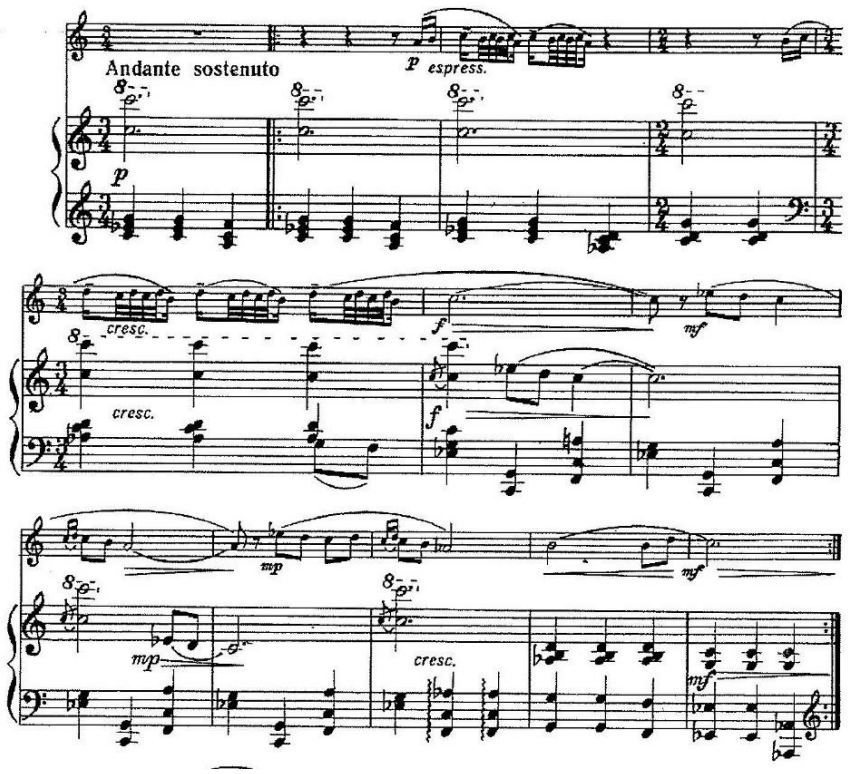
Pyesin orta hissəsinin birinci ibarəsində *(a, 4 xanə)* kədər və qəm-qüssə ifadə olunur. Sonra həmin ibarə bir oktava aşağı registrdə səslənir. Üçüncü ibarə *(b, 4 xanə)* yeni mövzu ilə bağlıdır ki, burada onaltılıqların istifadəsi gözə çarpır. Mövzunun dördüncü ibarəsi *(c, 8 xanə)* daha geniş nəfəslidir. Burada melodik hərəkət əvvəlcə yuxarı sonra isə melizmlərlə aşağı istiqamətə doğru inkişaf edir. Həmin ibarə yenidən bir oktava aşağı səslənərək təkrar olunur. Reprizaya dörd xanədən ibarət kiçik bağlayıcı verilir.

Pyesin repriz bölməsi statikdir və nisbətən yığcam tərzdə səslənir. Bu hissə ilə orta bölmənin dinamik bağlılığı var. Burada yenidən ibarələrin təkrarını görürük ki, bununla bəstəkar yenə variantlı inkişaf prinsipindən istifadə edir. Misal kimi səkkizliklərlə verilmiş axıcı melodiya onaltılıqlara xırdalanır, lakin onun daxilində vurğulu mövzu qorunub saxlanılır. Pyes artan fortissimo dinamikası ilə tamamlanır. Bu pyesin harmonik dilinə gəldikdə isə, onu demək olar ki, burada fakturanın sıxlığı, dolğun səslənən t_{35}, və $t_{7,}$ natural minor və paralel olaraq melodik xəttin geniş şəkildə istifadəsi gözə çarpır. Bu pyesin “Aşıqsayağı” adlanması heç də təsadüfi deyil. Burada funksional və ritmik ostinato başlanğıcı xüsusi məna kəsb edir. Bu pyeslə, solo fortepiano üçün yazılan “12 miniatür”dəki “Aşıqsayağı” arasında müəyyən əlaqə yarada bilərik. Çünki hər iki pyesi bir-birinə bağlayan bəzi cəhətlər var. Mövzunun tersiyalı hərəkəti, hər iki pyesin 2/4 ölçüyə əsaslanması, melodik xəttin aşağı istiqaməti, təkrarlılıq prinsipi, sadaladığımız bütün bu nüanslar hər iki pyes arasında intonasiya bağlılığı yaradır.

Nümunə 2

2. **“Lay-lay”** (c-moll) “c” mayəli bayatı-şiraz məqamına əsaslanan və olduqca incə səslənən pyesdir. Melodik əsasını “Onu demə zalım yar” adlı xalq mahnısından götürülmüş iki əsas intonasiya təşkil edir. Harmonik dilinə gəldikdə, əgər “Aşıqsayağı” pyesinə ostinato xas idisə, burada fakturanın harmonik dili daha zəngindir. Fortepianonun müşayiətində arpeciolarla ifadə olunan sanki “süzən” akkordlar yeni çalarlar əmələ gətirir.

Qeyd etməliyik ki, “Onu demə zalım yar” nəğməsinin söz və musiqisi Cəfər Cabbarlıya aiddir. Bu mahnının istər sözləri, istərsə musiqisi xalq dilinə o qədər yaxındır ki, çoxları uzun müddət bu mahnını xalq nəğməsi hesab edirdilər. Bu mahnı adətən xanəndələr tərəfindən “Bayatı-Şiraz” dəstgahının “Bayatı-İsfahan” şöbəsindəki təsnif kimi oxunur. Maraqlı faktlardan biri də bu mahnının adı ilə bağlıdır. Bir çox insanlar onu “Onu demə zalım yar” və ya “Elə demə zalım yar” adlandırsa da, bu nəğmənin orijinal əsl adı “Sənə nə olub yar” idi. C.Cabbarlı “Sevil” pyesini qələmə almazdan bir-iki ay əvvəl daim bu mahnını zümzümə edərmiş. C.Cabbarlının həyat yoldaşı Sona xanımın xatirələrindən: “Cəfər işdən gələndə, oturanda, yatanda, işləyəndə həmişə bu mahnını oxuyardı. Bir dəfə mən Cəfərdən soruşdum ki, bir mahnını oxuyarlar bir dəfə, iki dəfə, üç dəfə, yoxsa səhər-axşam, axşam-səhər dilindən düşmür, bu nədir? Cəfər dedi ki, Sonası, sən bilmirsən, bir əsər yazacağam ki, onun mahnılarını bütün xalq oxusun. Onda bilərsən ki, bu mahnı nə deməkdir” [11]. Sonralar “Sevil” tamaşasının premye-rasında Sona xanım bu mahnını əsərin əsas qəhrəmanı Sevilin dilindən eşidir. C.Cabbarlı bu mahnıyla Sevilin bütün ağrı-acısını ifadə etmişdir. Mahnı iki bənddən ibarətdir ki, ikinci bəndi çox vaxt bayatılarla əvəz olunur. Bu mahnı tamaşada əvvəllər qadın ifaçının dilindən səslənsə də, son illər isə kişi müğənnilərin repertuarında da yer almış olur.

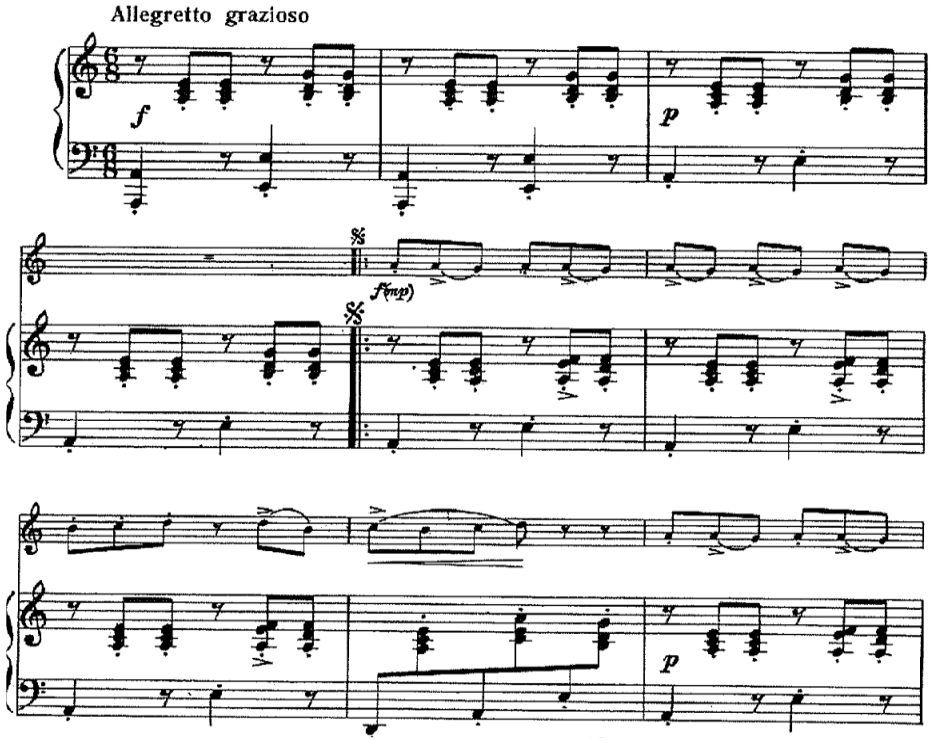
Beləliklə, “Lay-lay” pyesi özünəməxsus iki intonasiyaya əsaslanan variasiyalı inkişaf tipinə malikdir. Bu pyesi digərlərindən fərqləndirən ən vacib cəhət mövzunun fortepianodan fleytanın partiyasına imitasiyadır. Pyesin ilk baxışda birinci intonasiyası “Onu demə zalım yar” mahnısının ikinci elementinə əsaslanır. Fortepianonun partiyasında mövzu açıq-aydın verilərək fleytanın partiyasına ötürülür. Deyə bilmərik ki, bəstəkar “Onu demə zalım yar” nəğməsini bütünlükdə götürüb fortepiano və fleyta üçün işləyib. Burada F.Əmirov mahnının yalnız iki intonasiyasını çox gözəl şəkildə növbələşdirir və bu zaman onun sevdiyi inkişaf üsulu olan variasiyalılıqdan danışmaq imkanı yaranır. İlk melodik sətirdə təqdim olunan iki elementdən ibarət olan mövzu sonradan variasiya yolu ilə inkişaf edərək, yenə də ikinci intonasiyaya gətirib çıxarır.

Nümunə 3

“Laylay” pyesinin fortepiano partiyasında laylayın əsas cəhəti olan beşiyin yırğalanmasını xarakterizə edən arpeciolu ifa tərzi, fleytanın ifasında isə ana laylasını xatırladan melodik intonasiya diqqəti cəlb edir. Hər biri “Onu demə zalım yar” nəğməsinin vacib iki intonasiyasına istinad edir. Pyesin kulminasiyasında (31-ci xanə) isə çox maraqlı kontrapunkt yaranır. Fleyta partiyasında inkişaf edən sitatın ikinci intonasiyası müşayiət partiyasına keçir. Burada hər iki element birləşərək maraqlı və ziddiyyətli kontrapunkt yaradır. Əgər pyesin əvvəlində bu melodik intonasiyaların hərəkəti növbələşirdisə, kulminasiyada isə onlar birləşir. Birinci və ikinci elementlərin tədricən itməsi, sonda yenə də laylay janrının əsas cəhəti olan “yırğalanma”nı xatırladan akkordların arfa səslənməsinə bənzər ifası pyesi sonluğa - kodaya gətirib çıxarır. Kodanı hazırlayan plaqallıq (T- S^h) yenidən yırğalanan fortepiano müşayiətində özünü büruzə verir. Koda sitatın ikinci elementi üzərində qurulub. Burada pyesin əvvəlində verilmiş imitasiyalı for-tepiano müşayiəti artıq sıradan çıxır. Pyesin sonluğu olduqca aramlı səslənir və bəstəkar sanki bilərək alətin səslənməsini dinamika və faktura baxımından təmkinliyə doğru yönəldir. Laylayın son akkordları t-s-t funksiyasına əsaslanaraq plaqallıq əmələ gətirir. Ümumiyyətlə, plaqallıq bu pyesə xas cəhətdir. “12 miniatür”dəki “Laylay” pyesi ilə bu “Laylay”ın ümumi cəhətləri ostinatoya üstünlük

verilməsidir. Ostinato isə beşiyin yırğalanmasını təsvir edən ən xarakterik üsullardan biridir.

3. "**Rəqs"** (a-moll) - adından göründüyü kimi, bu pyesdə rəqs janrına xas olan cəhətlər ifadə olunur. Rəqs janrının xüsusiyyətləri olan 6/8 ölçüsü, ritmik kəskinlik bu pyesə xasdır. "Bir çox həyat hadisələri musiqidə öz əksini janr vasitəsi ilə tapır. Buna görə də hər hansı əsərin və ya əsər parçasının janr təbiətinin aydınlaşdırılması musiqi məzmununun açılması üçün çox əhəmiyyətlidir" [7; s. 19].

Kiçik fortepiano girişi *(4 xanə)* funksional olan t-d^{nat} növbələşməsinə əsaslanaraq bütün pyesin müşayiətinin əsasını təşkil edəcək fakturanı hazırlayır. Pyes sadə üçhissəli formada yazılmışdır **(A+B+A).** Hər bir hissə təkrar quruluşlu dövrdür.

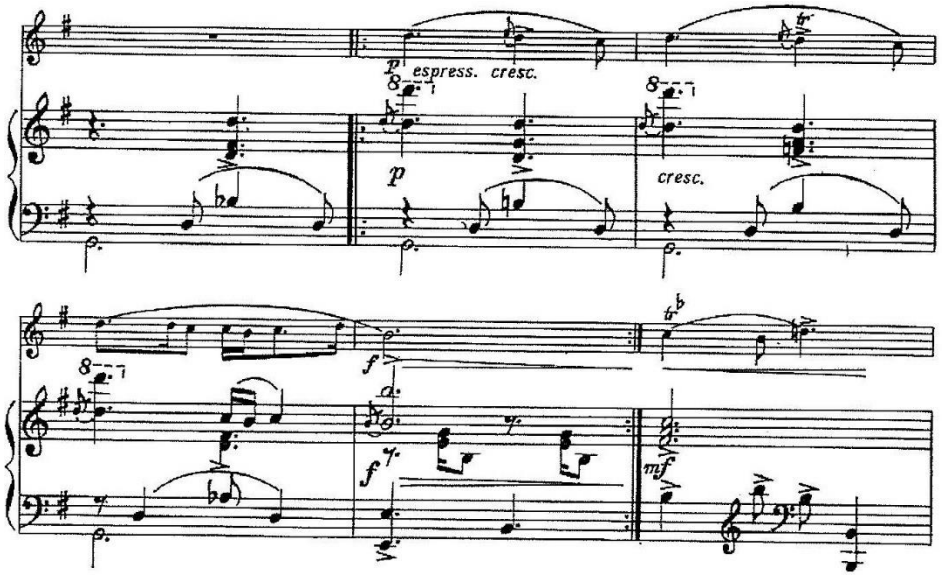
Nümunə 4

I hissə **(A**) iki cümləli, sadə, kvadrat, təkrar quruluşlu sual-cavab münasibətli dövr formasında yazılmışdır. Burada cümlələr rəqs janrına xas olaraq təkrarlanır ($a+a_1$). Orta hissədə **(B**) yenidən fortepiano müşayiətində C-dur tonallığında səslənən qısa giriş ilə fleytanın yeni mövzusuna keçid baş verir. Dinamika bir qədər kəskinləşir, bunu yaradan cəhət isə fleyta ilə fortepiano partiyasının təzadlığı və fortepianoda səslənən punktir ritmli müşayiətdir. Əgər F.Əmirov təkrar zamanı variasiyalılıq və dramatik dəyişkənlikləri etmirsə, o, bu zaman ən azından *"forte"* və *"piano"* dinamikasını qarşıya-qarşıya qoyur. Bu hissə də təkrar quru-

luşlu, iki cümləli dövr fomasındadır. Cümlələr öz daxilində ibarələrə bölünürlər: birinci cümlə **a-a₁-b** *(6 xanə),* ikinci cümlə **a+b** *(4 xanə).* Burda nəzərə çarpan harmonik dəyişkənlik C-dur tonallığında VI_{35}^{b} -nin tonika və dominanta ilə növbələşməsidir. Repriz**a (A**) statikdir, üçüncü hissəni təşkil etməklə birinci dövrün variantıdır. Burada yenidən a-moll tonallığına qayıdış baş verir və birinci hissədəki mövzu bir oktava yuxarıda dəyişilmiş şəkildə inkişaf edir. Nəhayət pyesin sonunda aşağı hərəkətli fleytanın solosu kiçik kodaya gətirib çıxarır ki, *frullato* ilə yuxarı hərəkətli qlissando bütün pyesi tamamlayır.

4. **“Azərbaycan dağlarında”** (G-dur) adlı pyes “h” mayəli segah məqamına əsaslanır. Onun əsasını “Kəklik” adlı xalq mahnısı təşkil edir. Pyes xalq mahnısının üç keçidi əsasında qurulub və bu keçidlər üç dövrdən ibarət quruluşu əmələ gətirir. Burada əvvəlki pyeslərdə olduğu kimi bəstəkar əgər xalq mahnısından istifadə edirsə, onun üçün ən rahat üsul variasiyalılıqdır. Hər üç dövrün əsasını müxtəlif variantlarda təqdim olunan xalq mahnısının eyni intonasiyası təşkil edir. Sanki dağlarda çoban tütəyinin zərif nəğməsi eşidilir. Bəstəkar əbəs yerə fleyta alətini seçməmişdi. Məhz fleyta tütəyin səslənişini çox gözəl yaradır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, əgər əvvəlki “Laylay” pyesində “Onu demə zalım yar” adlı mahnıdan istifadə açıq şəkildə sezilmirdisə, burada yanaşma tərzi dəyişir. “Laylay” pyesində əgər mahnının iki intonasiyası inkişaf olunurdusa, F.Əmirov bu pyesdə “Kəklik” xalq mahnısını olduğu kimi istifadə edir.

Nümunə 5

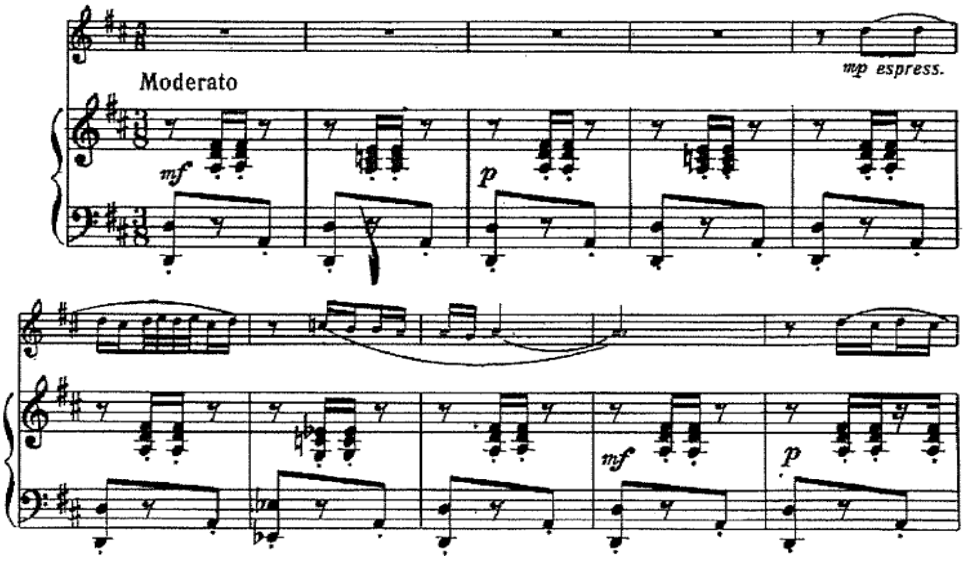


Bəstəkar pyesdə formanı qoruyub saxlayır, intonasiyaları tam şəkildə verir və üçhissəli quruluş yaradır. Lakin bu üçhissəli quruluş ardıcıl olaraq, biri digərindən fərqlənən texniki vasitələrini nümayiş etdirən inkişaf üzrə qurulmuşdur.

Əvvəldə səslənən fortepiano partiyasında 4 xanəlik giriş ümumi atmosferdən xəbər verən bir fon yaradır. Birinci bölmə *(10 xanə)* iki cümləyə əsaslanan dövr formasında yazılmışdır. Birinci cümlə *(4 xanə),* ikinci cümlə *(6 xanə)* isə birincinin davamı kimi səslənərək bir az genişlənmişdir. Burada faktura sadədir, dalğavari inkişaf edir. Artıq birinci cümlənin sonunda fortepiano partiyasında ritmik dəyişikliyin şahidi oluruq. Bu isə ikinci bölmədəki fakturanı öncədən hazırlayır. İkinci bölmə *(25 xanə)* bir oktava yuxarıda otuz ikiliklərə bölünərək birinci dövrü təkrar edir. Bəstəkar burada "Segah" muğamına xas olan improvizə xüsusiyyətli inkişafdan istifadə edir ki, bu da fleytanın təbiətinə çox uyğun gəlir. Fleyta ilə bərabər burada fortepiano partiyası da inkişaf etməyə başlayır. Əgər bəstəkar fleytada mövzunu improvizə və melizmlər hesabına bir oktava yuxarıda inkişaf etdirməklə yeniləyirsə, fortepiano partiyasında isə yeni laylar əmələ gəlir. Fortepiano yenə dalğavari müşayiət rolunu oynayır. Paralel olaraq isə burada fleytanın improvizə xüsusiyyətli gəzişmələrinin, xırdalıqlarının imitasiyası müşahidə olunur. Bütün bunların fonunda yenə də müşayiət ritmi və ostinato dəyişmədən qalır. Amma arada birinci dövrün sonunda hələ "xəbərdarlıq" kimi verilən dayanaqlı akkordlar, ikinci bölmənin orta hissəsində birinci dövrlə əlaqə yaradır. Onu da deyək ki, burada F.Əmirovun çox sevdiyi registr növbələşməsini görürük. Yəni o, müşayiətdə heç zaman bir diapazonla və registrlə kifayətlənmir.

Üçüncü bölmə *(14 xanə)* isə birinci dövrün dəyişilmiş şəkildə təkrarıdır. Qeyd etməliyik ki, hər hissədə faktura variasiya inkişaf tipində yenilənir. Pyes sönən dinamika ilə bitir. Fleytanın forşlaqlı son səslənməsi çoban bayatının tütəkdə olan zümzüməsini xatırladır. Beləliklə, "Azərbaycan dağlarında" pyesi "Kəklik" xalq mahnısının fleyta və fortepiano üçün köçürməsi deyil, rəngarəng, tembr müxtəlifliklərini əks etdirən variasiya inkişafıdır. Sanki bəstəkar "Kəklik" xalq mahnısını üç mərhələdə variasiya edir. Pyesin funksional harmonik dilinə nəzər yetirsək, buradakı $\mathbf{D_7^{b3}}$, $\mathbf{D_7^{b3b5}}$, $\mathbf{VII_7^{b1}}$- alterasiyalı akkordlar müşayiət partiyasına zənginlik gətirir.

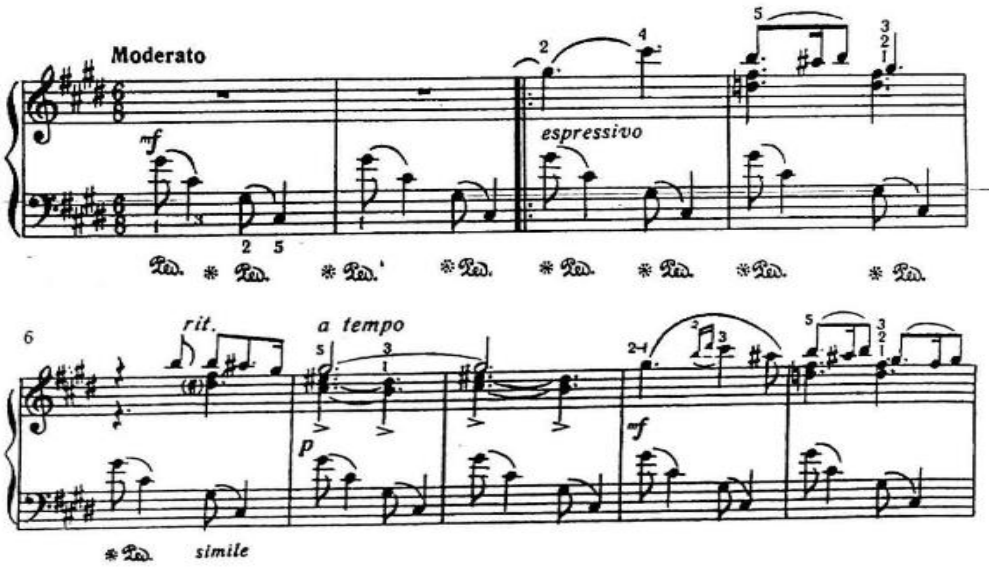
5. "Çeşmə başında" (D dur) - F.Əmirov vətəninin gözəlliyini sanki həyatı boyu tərənnüm etməyə söz vermiş yaradıcı sənətkar kimi yenidən təbiətin daha başqa bir ecazkarlığını vəsf edən özünəməxsus bir pyes yaradır. Pyes məişət obrazları ilə zəngindir. Burada əməksevərlik, sanki çeşmə başında səhəngdə su doldurulma təsvir edilir. Ona görə də bu ritmik "yeknəsəqlik" sanki güzəranın dəyişməzliyini xatırladır. Fortepiano partiyasındakı bu dəyişməz ritm axıra qədər eyni davam edir. Hətta sonda daha da sadələşir. Bu pyes genişlənmiş mürəkkəb dövr formasında yazılmışdır. "Çeşmə başında" müşayiət partiyasının kiçik *(4 xanə)* hazırlığı ilə başlayır və "fis" mayəli segah məqamına istinad edir.

Nümunə 6

Birinci dövr *(35 xanə)* iki cümlədən ibarətdir. Birinci cümlə *(17 xanə)* özü öz daxilində dörd ibarəyə bölünür. İlk iki ibarə sual xarakteri daşıyır, sonrakılar isə ona cavab verir. Birinci cümlə dominanta ilə yarım kadensiyada bitir. İkinci cümlə *(18 xanə)* də iki ibarəyə bölünür. Bu ibarələr yenə də registr müxtəlifliyi ilə diqqəti cəlb edir. İlk ibarə birinci oktavada, digəri isə bir oktava yuxarıda inkişaf edir. İkinci dövr *(21 xanə)* birincinin cüzi olaraq genişlənmiş formada təkrarıdır. Burada mövzu bir oktava yuxarı inkişaf edir. İkinci dövrə əlavə *(12 xanə)* verilir. Bu əlavədə əsas mövzu stakkato və pauzalar vasitəsilə yaranan sinkopalı ritmin təsiri ilə daha ifadəli səslənərək kodaya gətirib çıxarır. Koda fleytanın *“ad libitum*” solosu ilə bitir. Nəticədə sanki son “nöqtəni” fortepiano qoyur.

Bu pyesin funksional harmonik dilindən danışsaq deməliyik ki, VII_{35}^{b3}, D_{35}^{b3}, $II_{9}^{h\,b9}$, VII_{35}^{b1} , II_{65}^{h} , S_{7}^{h} , D_{9}^{4} kimi akkordlar çox maraqlı və gözəl təsir bağışlayır. Bu bir daha ona dəlalət edir ki, Azərbaycan musiqisini Qərb musiqi ənənəsi ilə nə qədər uzlaşdırsaq belə, onun öz milli xüsusiyyətləri, həmin o məqamtonal sistemində müəyyən dəyişməz alterasiyalara gətirib çıxarır. F.Əmirovun musiqisində baş verən bu cür alterasiyalar yalnız bəstəkarın öz fərdi melodik dilinin diqtəsi deyil, eyni zamanda xalq musiqisindən qaynaqlanan cəhətləridir. “Bir çox Azərbaycan bəstəkarları kimi F.Əmirov da klassik funksional sistemlə milli məqamın sintezinə əsaslanaraq bu iki özəyi – Şərq və Qərb musiqi qanunauyğunluqlarını qovuşduraraq, öz əsərlərini romantiklər üçün səciyyəvi olan rəngarəng harmoniya ilə zənginləşdirmişdir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu “ittifaq”da milli məqam təfəkkürü üstünlük təşkil edir. Başqa sözlə, harmoniyanın rəngarəng kolorit imkanlarından istifadə edən bəstəkar, bunu xalq məqamları əsasında əks etdirir” [5; s. 15].

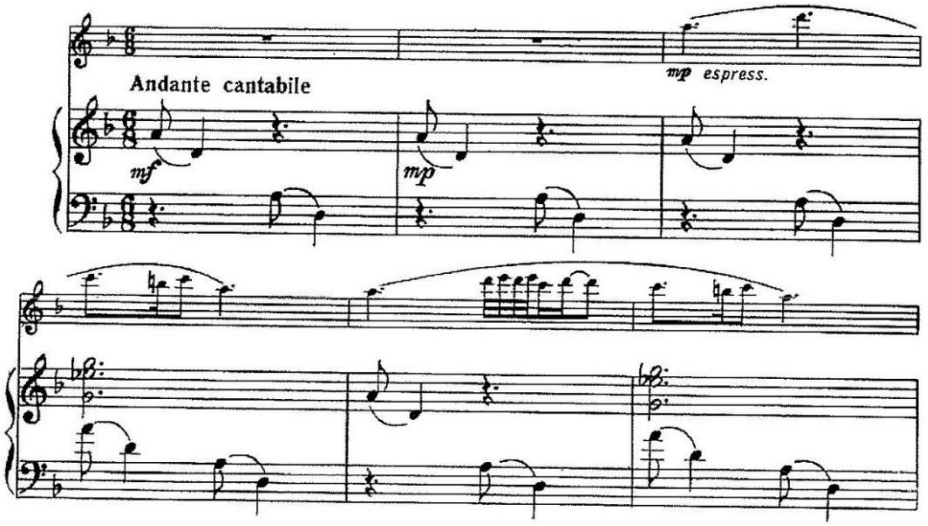
Silsilənin sonuncu pyesi olan **"Noktürn"** (d-moll) "d" mayəli şur məqa-mına əsaslanır. Bu pyesi bəstəkarın "12 miniatür" fortepiano məcmuəsində də görürük. Burada o, cis-moll tonallığındadır.

Nümunə 6



"Noktürn" reprizsiz sadə ikihissəli formada yazılıb. Eyniadlı major-minor boyaları pyesə həzinlik bəxş edir. Əvvəldə yenə də fleytanın daxil olması üçün iki xanədən ibarət fon verilir.

Nümunə 7



Birinci hissə *(23 xanə)* iki cümləli dövrdür. Birinci cümlədə *(10 xanə)* eyniadlı harmonik major, ikinci cümlədə *(10 xanə)* isə natural minor, major-minor təzadlığı yaradır (D-d). Şur kadensiyası üçün xas olan beşinci pillə ilə təqdim olunan səs sırası *(3 xanə)* növbəti hissəyə keçid edir.

İkinci hissə *(22 xanə)* forma baxımdan birinci bölməni təkrarlayır. Bu dəfə fleytanın registri də dəyişilmir. Sadəcə fortepiano partiyasında cüzi dəyişiklik hiss olunur. Sonda yenə də şur məqamının kadansı silsiləni həm ritmik, həm funksional ostinato kimi tamamlayır. Pyesin funksionallığı haqqında danışsaq deməliyik ki, bu pyesə avtentiklik (D-t-D-t) xasdır. Amma bu zaman major-minor qarşıdurmasında natural minor üstünlük təşkil edir. Burada natural minor üstünlük təşkil etdiyi üçün dominantanın özündə plaqallığa xas yumşaqlıq hiss olunur. İkinci hissənin sonunda *(38-ci xanə)* $\mathbf{S^{M}}$**-t - d**$^{\mathbf{nat}}$ **- t** ardıcıllığında, subdominanta və tonika funksiyalarının d-moll tonallığında melodik, dominanta və tonika funksiyalarının isə natural qarşıdurmasının şahidi oluruq.

Beləliklə, pyesdən-pyesə davam edən bir sıra ümumi inkişaf prinsipləri silsiləyə xas olan cəhətlərə çevrilir. Oktava yuxarı təkrar zamanı melizmatikanın artırılması, Azərbaycan xalq musiqisinə əsaslanan məqam sırası, muğam improvizə xüsusiyyətləri yenə də fleyta alətinin təbii imkanları ilə uzlaşır. Bəstəkar Azərbaycan təbiətinin gözəlliyini, məişətini tərənnüm etmək üçün məhz fleyta alətini seçmişdir. O, Azərbaycan xalq musiqi aləti olan tütəyə yaxındır və bunu həm tembr-registr xüsusiyyətlərində, həm də texniki imkanların istifadəsində hiss etmək olar. Fleyta Azərbaycan təbiətini, onun bulaqlarını, çoban zümzüməsini ən gözəl ifadə edən nəfəs alətidir. Azərbaycan professional musiqisində bir çox yeniliklərə imza atan Fikrət Əmirov yaradıcılığında fərdi üslub və özünəməxsus ifadəliliyi ilə seçilən əsərlər xüsusi yer tutur. Bu əsərlərin sırasında onun fleyta və fortepiano üçün yazılmış pyesləri melodik gözəlliyi, özünəməxsus məqam boyası, həssas obrazları, tembr rəngarəngliyi ilə zəngindir. Eyni zamanda dövrü üçün aktuallıq və əhəmiyyət kəsb edən bu silsilə bir sıra fərdi xüsusiyyətləri, obraz müxtəlifliyi ilə böyük marağa səbəb olmuşdur. Dəyərli sənətkarın “Fleyta və fortepiano üçün yazdığı altı pyes” bu günədək ifaçıların həm tədris, həm də konsert repertuarında xüsusi yerlərdən birini tutur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Adıgözəlov Z. Fikrət Əmirovun fortepiano üçün miniatürləri. B.: İşıq , 1979, 31 s.
2. Əmirov F. Fleyta və fortepiano üçün pyeslər. B.: Музыка, 1976, 32 s. URL:http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/amirov_pyesi_dla_fleyti.pdf
3. Əmirov F. Miniatür. B.: Azərnəşr, 1963, 21s.
4. Hacıbəyli. Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Şərq-Qərb, 2019, 355 s.
5. Qasımova S., Abdullayeva Z. Fikrət Əmirov. B.: Nağıl evi, 2004, 210 s.
6. Məmmədova L. Fikrət Əmirov və Elmira Nəzirovanın fortepiano əsərlərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri. B.: ULU, 2014, 75 s.
7. Mazel L.A. Musiqi əsərlərinin quruluşu. B.: Maarif, 1988, 510 s.

8. Виноградов В.С. Мир музыки Фикрета. Б.: Язычы, 1983, 130 с.
9. Искендеров А. М. Стилевые и исполнительские особенности произведений для флейты. Б.: Адилоглы, 2002, 194 с.

Saytoqrafiya:

10. Fikrət Əmirov - Fleyta və f-no üçün "6 pyes". URL:https://www.youtube.com/watch?v=BkKUBrUoMPo
11. Sona xanımın C.Cabbarlı ilə bağlı xatirələri. URL:https://kayzen.az/blog/az-proza/12206/sona-xan%C4%B1m%C4%B1n-c.cabbarl%C4%B1-il%C9%99-ba%C4%9Fl%C4%B1-xatir%C9%99l%C9%99ri.html

Айнур ИСКЕНДЕРОВА
Докторант и преподаватель
БМА им. У.Гаджибейли

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ПЬЕС ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО ФИКРЕТА АМИРОВА

Резюме: *В статье представлен анализ шести пьес выдающегося азербайджанского композитора Фикрета Амирова, написанных для флейты и фортепиано. Все пьесы програмные, лаконичные по форме, каждая из них несет в себе определенный образ. Композитор виртуозно использовал в этих пьесах импровизированные свойства мугама, традиции народной музыки. Основная цель статьи - раскрыть стилистические особенности каждой пьесы.*

Ключевые слова: *Фикрет Амиров, флейта, фортепиано, мугам, пьеса*

Aynur ISGANDAROVA
Doctoral Student of U.Hacibeyli BMA and
Lecturer of BMA

STYLE FEATURES OF PIECES FOR FLUTE AND PIANO BY FIKRET AMİROV

Summary: *The article presents an analysis of Fikret Amirov's six pieces for flute and piano. These plays are laconic, bear extra-musical, programme, each of them carries a certain image. F. Amirov skillfully used the improvisational features of mugham and the folk music traditions. Tithe main objective of the article is to disclose stylistic features of each piece and find the characteristic features of composer's musical language.*

Keywords: *Fikrat Amirov, flute, piano, mugham, piece*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Ülviyyə İmanova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Könül Nəsirova