

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ  
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ  
имени УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

*На правах рукописи*

**КЯМАЛЯ МИРБАГИР ГЫЗЫ МИРБАБАЕВА**

**ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА СОВРЕМЕННЫХ  
АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ПИАНИСТОВ**

**6213.01 - Музыкальное искусство**

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора философии по искусствоведению

**БАКУ – 2014**

*Диссертация выполнена в Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли.*

**Научный руководитель:** *Заслуженный деятель искусств,  
доктор философских наук, профессор*  
**Абдуллазаде Гюльназ Абуталыб кызы**

**Официальные оппоненты:** *Доктор наук по искусствоведению,  
профессор*  
**Махмудова Гюльзар Рафик кызы**

*Доктор философии по искусствоведению,  
доцент*  
**Садыхзаде Майя Насир кызы**

**Ведущая организация:** Азербайджанский Государственный Педагогический Университет, кафедра «Методика преподавания на музыкальных инструментах».

Защита диссертации состоится « 31 » октября 2014 г.  
в 12:00 часов на заседании Диссертационного Совета F\D 02.151 при  
Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли.

Адрес: AZ 1014, г.Баку, ул. Ш.Бадалбейли, 98

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли.

Автореферат разослан «     » сентября 2014 г.

Ученый секретарь Диссертационного Совета,  
доктор философии по искусствоведению:

**Х.В.МАМЕДОВА**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

**Актуальность темы исследования.** Развитие отечественного исполнительского искусства тесно взаимосвязано с общими процессами социального обновления и эффективных преобразований в области культуры, которые происходят сегодня в Азербайджане. В настоящее время в культурном социуме идёт активный процесс возрождения всех областей национальной культуры и искусства. Азербайджанское музыкальное искусство как общенациональное достояние занимает наиболее важное место в данном процессе.

Фортепианно-исполнительское искусство Азербайджана, пройдя длительный и интенсивный путь развития, представляет собой одно из исторически бесценных достижений отечественной культуры. Научные исследования в данной области активно способствуют развитию и обобщению её практического и теоретического опыта, то есть её дальнейшему прогрессу. Каждое новое поколение пианистов, изучая этот опыт, совершенствует его, вносит в него свой вклад, обусловленный творческой индивидуальностью и личным талантом, обогащая тем самым национальную музыкальную культуру.

Современная пианистическая культура Азербайджана представляет собой гармоничное взаимодействие заложенных и постоянно обновляющихся традиций. Исполнительский опыт первых поколений профессиональных пианистов, приобретавшийся порой в сложных условиях, стал мощным фундаментом, на котором выросли и сформировались следующие поколения отечественных исполнителей. Самым значительным достижением всей истории фортепианно-исполнительского искусства Азербайджана стало создание отечественной школы пианизма, лучшие представители которой демонстрируют всему миру своё исполнительское искусство.

В этом историческом процессе важная роль принадлежит организаторской и просветительской деятельности первых профессиональных азербайджанских композиторов - Уз.Гаджибейли, М.Магомаева, основоположникам азербайджанской фортепианной школы Г.Г.Шароеву, М.Р.Бреннеру, первому поколению выпускников Азербайджанской Государственной консерватории – К.Сафаралиевой, Н.Усубовой, С.Кулиевой, Р.Атакишиеву, Э.Назировой; поколению пианистов впервые демонстрирующих своё искусство за рубежом и

на престижных международных конкурсах – Ф.Бадалбейли, З.Адыгезалзаде, В.Якубовой, Н.Султанову и многим другим.

Их всесторонняя музыкальная деятельность (исполнительская, просветительская, педагогическая) была впервые исследована в книге «Видные деятели азербайджанской фортепианной культуры», составителем которой является Заслуженный деятель искусств Азербайджана, профессор Т.Сеидов. Именно она положила начало изучению истории развития отечественного пианизма. Неоценимым вкладом в развитие теории и практики отечественного пианизма стал педагогический и исполнительский опыт видных современных азербайджанских педагогов-пианистов: Э.Ю.Сафаровой, А.Ф.Векиловой, Э.М.Алиевой, О.Г.Абаскулиева, З.Г.Алиева, З.А.Адыгезалзаде, Т.А.Сеидова, Р.Т.Кулиева, Ф.Ш.Бадалбейли, Ю.М.Сабаева, С.А.Бехбудовой и многих других.

Свою значительную роль в историю развития фортепианной культуры Азербайджана внесло и поколение пианистов 70-90 годов: В.Расулова, Э.Зейналова, В.Гасанов, Р.Касимов, Т.Шамсиев, М.Гусейнов, Е.Ахундова, У.Гаджибекова, Г.Аннагиева, С.Ашумова, Л.Мустафазаде, Ф. и М. Адыгезалзаде, С.Мирзоев, Ю.Саюткин, Г.Сафарова и другие. Многие из них продолжают развивать традиции отечественной школы, концертируя и работая за рубежом. Видный исследователь Азербайджанской фортепианной культуры, профессор Т.Сеидов отмечает: «Фортепианное исполнительство Азербайджана поднялось на высокий уровень профессионального мастерства, ему свойственны безупречное чувство стиля, глубокая содержательность интерпретаций, естественность творческого высказывания. Одной из отличительных черт пианистов нового поколения является усиление интеллектуализма, являющегося доминантой современного исполнительства вообще, психологическая углубленность в подходе к интерпретации произведений».<sup>1</sup>

Умение выстроить драматургическую концепцию исполнительского процесса является кульминационным и завершающим моментом всей работы пианиста над исполняемым произведением. Современная практика фортепианного обучения показывает, что внимание пианиста, сосредоточенное на этой важнейшей проблеме состав-

---

<sup>1</sup> Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Б.: Аз.Гос.Изд., 2006, стр.176-177.

ляющей цель всего процесса интерпретации, не всегда активно. Её актуальность и значимость особо подчёркивает Народный артист Азербайджана, профессор Ф.Ш.Бадалбейли: «Одним из ключевых, принципиально важных требований Бадалбейли – педагога является чёткая драматургическая выверенность как произведения в целом, так и всех его смысловых единиц. Слово «драматургия» чаще других звучит в классе Бадалбейли, служа своеобразным лейтмотивом процесса работы над произведением».<sup>1</sup>

Вместе с тем, нынешнее поколение исполнителей, педагогов-музыкантов довольно часто констатируют отсутствие в исполнительской деятельности молодых музыкантов драматургической целостности, то есть умения создавать исполнительскую форму. Об этом свидетельствует тот факт, что за последнее время в музыкально-педагогической практике часто наблюдаются случаи невыразительного и бессмысленного исполнения, недостаточность профессионализма и отсутствие драматургической целостности. Все эти наблюдения свидетельствуют о недостаточном уровне развития музыкальной культуры исполнителя, об отсутствии умения выстраивать драматургическую концепцию исполнительского процесса.

Как осуществить и творчески реализовать художественную идею, воплощённую в музыкальном произведении? Какие пути и способы необходимы для осуществления данного процесса? Какова специфика и динамика достижения исполнительской формы? Важность поставленных вопросов, пути и способы преодоления этих проблем востребованы самим временем. Будущее фортепианной культуры Азербайджана во многом зависит от глубокого осознания и творческого переосмысления всего исторического опыта отечественного пианизма. Сегодня азербайджанская фортепианная школа пополняется новыми талантливыми пианистами, искусство которых, несмотря на различие индивидуальностей, представляет собой единое по своим художественно-эстетическим критериям и принципам направление. Именно поэтому так важно раскрыть для современного поколения музыкантов-исполнителей потенциальные возможности достижения драматургической целостности исполняемого произведения. Этим значимым

---

<sup>1</sup> Fərhad Bədəlbəyli. Məqalələr.Materiallar / Tərtibçilər T.Ə.Seyidov. A.M.Hüseynova – B.: Qapp-poliqraf,1997, səh. 17.

для современной пианистической практики положением определяется актуальность избранной темы исследования.

**Степень научной разработанности.** В настоящее время теория и практика пианизма представляют собой одну из наиболее развитых областей музыкознания, так как она исследует различные задачи, непосредственно связанные с исполнительским процессом и отражает всю сложность и многогранность интерпретации музыкального произведения. Многие её фундаментальные проблемы, как общего, так и частного характера, были исследованы видными методистами, сумевшими обобщить исторический опыт поколений в данной области. Среди них проблема исполнительской драматургии занимает особое место.

Труды первых представителей современной науки об исполнительстве Б.Л.Яворского, Б.В.Асафьева, Я.И.Мильштейна и других, в которых содержались ценные мысли об истории исполнительских стилей, сущности исполнительского процесса, значения личности в исполнительском творчестве, взгляды на роль музыкального мышления и значение интеллектуального кругозора в развитии пианиста, суждения о психологии творчества и физиологии фортепианной игры, несомненно, оказали огромное и плодотворное влияние на становление нового поколения пианистов, во многом определяя их отношение к исполнительской профессии и к методике преподавания. И всё же, изустная практика педагогов-пианистов, их личный опыт, накопленный и апробированный в течение длительной, исполнительской и педагогической деятельности, к сожалению, остаётся всё ещё мало исследованным.

Последующие труды известных теоретиков пианизма А.Д.Алексеева, А.А.Николаева, Г.М.Когана, С.Е.Фейнберга, А.Б.Гольденвейзера, Г.Г.Нейгауза, Я.И.Мильштейна, И.Браудо, Э.Петри, М.Лонг, А.Корто и многих других внесли неоценимый вклад не только в теорию исполнительства, методику и практику музыкального обучения, но и в музыковедение в целом.

Исследование данной проблемы в творчестве азербайджанских пианистов проводится впервые, но, вместе с тем, отдельные высказывания об исполнительской драматургии в процессе исполнения тех или иных произведений мы находим в работах современных азербайджанских музыковедов.

За последние десятилетия в отечественном музыкознании интенсивно развивается область исполнительского искусства, в частности,

появляются ценные научные исследования, касающиеся различных вопросов истории, теории и практики фортепианного исполнительства. В сфере изучения исторического аспекта фортепианно-исполнительского искусства весомый вклад внесли фундаментальные работы Т.А.Сеидова «Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930-1970)» (1980); «Азербайджанская фортепианная культура XX века» (2007), заслуживают внимания работы Ф.З.Халиловой «Очерки истории азербайджанской фортепианной культуры» (1965); Л.Г.Абаскулиевой «Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной фортепианной культуры» (2005). Важно отметить существенный вклад, который внесли и молодые отечественные исследователи в область изучения фортепианной музыки азербайджанских композиторов: в частности, работы А.А.Замановой<sup>1</sup> Л.С.Рзаевой,<sup>2</sup> С.Р.Ашумовой,<sup>3</sup> Л.Э.Алиевой,<sup>4</sup> Н.О.Абаскулиевой,<sup>5</sup> Н.Т.Кадымовой,<sup>6</sup> Н.Р.Эминовой,<sup>7</sup> А.А.Магеррамовой,<sup>8</sup> С.М.Мехтиева,<sup>9</sup> М.Н.Садыхзаде,<sup>10</sup> Е.М.Мустафаевой,<sup>11</sup> К.Р.Садырха-

---

<sup>1</sup> Заманова А.А.Фортепианное творчество Фикрета Амирова. Автореф. дис. ...канд.искусствоведения, Ташкент, 1984.

<sup>2</sup> Рзаева Л.С.Современная фортепианная музыка Азербайджана. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград: 1990.

<sup>3</sup> Ашумова С.Р. Фортепианный концерт в творчестве азербайджанских композиторов. (стилевые особенности и вопросы интерпретации), Москва: 1991.

<sup>4</sup> Алиева Л.Э. Фортепианные циклы композиторов Азербайджана.(вопросы эволюции жанра и стиля) Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Баку: 2004.

<sup>5</sup> Абаскулиева Н.О. Основные тенденции формирования и развития Азербайджанской профессиональной фортепианной культуры. Авт. дис. канд. искусств. Баку: 2005.

<sup>6</sup> Qədimova N.T. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində lad, üslub, faktura və interpretasiya xüsusiyyətləri. Bakı, 2007.

<sup>7</sup> Эминова Н.Р. Некоторые черты стиля и пианизма в аспекте эволюционного развития фортепианного творчества Кара Караева. Автореф. дис. ...доктора философии по искусствоведению. Баку, 2008.

<sup>8</sup> Магеррамова А.А. Принцип преемственности в Азербайджанском фортепианно-исполнительском искусстве. Авт. дис. докт. филос. по искусств. Баку, 2008.

<sup>9</sup> Мехтиева С.М. Жанровые, стилиевые особенности и фактура в фортепианных произведениях Фикрета Амирова. Авт. дис. док. филос. по искусств. Баку, 2009.

<sup>10</sup> Садыхзаде М.Н. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки Азербайджанских композиторов в аспекте современной техники письма. Автореф. дис. ...доктора философии по искусствоведению. Баку, 2010.

<sup>11</sup> Мустафаева Е.М. Формирование навыков певучего исполнения в процессе фортепианного обучения. Автореф. дис. ...доктора философии по педагогике. Баку, 2010.

новой,<sup>1</sup> Э.М.Аббасовой,<sup>2</sup> Н.Г.Римази<sup>3</sup>, Ю.С.Саюткина,<sup>4</sup> Э.Р.Кеберлинской,<sup>5</sup> А.Х.Халиловой<sup>6</sup>, С.А.Исмаиловой<sup>7</sup>, Н.М.Аббасовой<sup>8</sup> а также исследования, посвящённые деятельности видных азербайджанских педагогов-пианистов: Fərhad Vədəlbəyli. «Məqalələr. Materiallar» /Сост. Т.А.Сеидов, А.М.Гусейнова (1991); Рауф Атакишиев. Статьи, воспоминания, материалы./Сост.-ред.Т.А.Сеидов (1999); А.Г.Маиловой – «Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К.Сафаралиевой» (2003); Ц.В.Цинамдзгваришвили «Соната-воспоминание или портрет музыканта» (2004); Г.Н.Сафаровой - «Октай Абаскулиев. Творческий портрет педагога» (2005); К.Гусейновой «Musiqimizin Fərhadı» (2008).

Большой вклад в исследование различных проблем теории пианизма на примере исполнительского искусства современных азербайджанских пианистов внесла работа Х.Н.Рзаевой «Проблема авторского текста в исполнительской практике современных азербайджанских пианистов» (2007). Работы Г.Н.Сафаровой «Формы и методы использования национальной музыки в начальном обучении детских музыкальных школ Азербайджана» (2003) и Н.А.Гулиевой «Роль и функции фортепианного ансамбля в музыкально-эстетическом воспитании учащихся детских музыкальных школ» (2007) внесли весомый вклад в методику фортепианного обучения. Работа Н.А.Ибрагимовой «История, теория и практика концертмейстерского

---

<sup>1</sup> Садырханова К.Р. Роль концертмейстерского мастерства в профессиональном становлении солистов. Автореф. дис. докт. филос. по искусств. Баку, 2010.

<sup>2</sup> Аббасова Э.М.Исполнительские особенности фортепианных прелюдий Азербайджанских композиторов в контексте эволюции жанра. Автореф. дис. докт. филос. по искусств. Баку, 2010.

<sup>3</sup> Римази Н.Г. Черты стиля и вопросы интерпретации фортепианной и органной музыки Васифа Адыгезалова. Автореф. дис. докт. филос. по искусств. Баку, 2011.

<sup>4</sup>Саюткин Ю.С. Деятельность представителей азербайджанской фортепианной школы за рубежом. Автореф. дис. докт. филос. по искусств. Баку, 2011.

<sup>5</sup> Кеберлинская Э.Р.Творчество Эльмиры Сафаровой и её роль в развитии фортепианного искусства Азербайджана. Автореф. дис. докт. филос. по искусств. Баку, 2011.

<sup>6</sup> Xəlilova A.X. Azərbaycan fortepiano ifaçılığında bədii və texniki komponentlərin təzahür xüsusiyyətləri. Sənətsün. üzrə fəls. dok. Bakı, 2011.

<sup>7</sup> Исмаилова С.А. Формирование музыкально-критического мышления учащихся в процессе фортепианного обучения. Автореф. дис. докт. филос. по педагогике. Баку, 2012.

<sup>8</sup> Abbasova N.M. Azərbaycan bəstəkarların ikili konsertlərinin janr-üslub xüsusiyyətləri. Sənətsün. üzrə fəls. dok. Bakı, 2011.



мастерства в Азербайджане» (2006) обогатила область концертмейстерского мастерства. Различные вопросы современной теории пианизма рассматриваются в сборниках, составителем и главным редактором которых является Ф.Ш.Бадалбейли: «Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики. Сборник статей.» Выпуск №1. (2006), Выпуск №2 (2008).

Особо ценную научную информацию содержат различные материалы научно-теоретических и научно-практических конференций, проводимых в Бакинской Музыкальной Академии, а также научно-исполнительских конференций, проводимых в Специальной Музыкальной школе-студии при БМА.

Данные и многие другие научные исследования заложили основу в изучении азербайджанской фортепианной культуры не только во всех её областях, но и в различных направлениях: историческом, теоретическом и методическом. В них сконцентрирован большой научно-исследовательский потенциал, который предстоит изучать будущему поколению азербайджанских учёных-музыкантов.

**Научная новизна** настоящего исследования заключается в том, что впервые в теории пианизма изучается процесс достижения исполнительской драматургии и рассматривается как специальная научная проблема:

- в истории и теории азербайджанской пианистической культуры исследуется проблема исполнительской драматургии и пути её реализации на примере концертных выступлений современных азербайджанских пианистов;

- опираясь на полученные в результате проведённого исследования материалы и выводы, выявляются и предлагаются для пианистов конкретные пути и способы реализации исполнительской драматургии в процессе интерпретации музыки;

- осуществлён анализ исполнительской деятельности современных концертирующих азербайджанских пианистов с точки зрения достижения ими драматургической концептуальности в процессе интерпретации фортепианных произведений;

- выявлены и научно обоснованы следующие важнейшие для теории пианизма факты: процесс достижения исполнительской драматургии для каждого артиста глубоко индивидуален, он зависит от психологических особенностей исполнителя, от уровня его профессиональной подготовки и концертного опыта;

- важным для пианистической практики стал вывод о том, что пути реализации исполнительской драматургии в искусстве конкретного пианиста различаются в зависимости от стиля исполняемого им музыкального произведения.

**Целью исследования** является изучение и выявление в историческом опыте всего отечественного пианизма потенциальных возможностей достижения исполнительской драматургии.

Цели исследования соответствуют нижеследующие **задачи**:

-провести краткий исторический анализ фортепианно-исполнительской культуры в аспекте изучения проблемы исполнительской драматургии;

- изучить и раскрыть сущность понятия исполнительской драматургии;

-обосновать роль и значимость исполнительской драматургии в процессе интерпретации музыки;

-выявить конкретные пути и способы реализации исполнительской драматургии;

-провести исполнительский анализ репертуара современных концертирующих азербайджанских пианистов;

**Метод и методология исследования:** в работе применён метод анализа и обобщения наиболее важных практических и теоретических положений по проблеме достижения исполнительской драматургии.

Изучение практического и исполнительского опыта осуществлялось по методу сравнительного анализа на базе единичного и общего, опираясь на категории формы и содержания в применении интерпретации и трактовки музыкальных произведений.

Фундаментальное значение для проводимого исследования имело изучение исполнительской методологии и педагогической деятельности основоположников отечественного пианизма Г.Г.Шароева, М.Р.Бреннера, и видных азербайджанских педагогов-пианистов: К.К.Сафаралиевой, Н.И.Усубовой. Р.И.Атакишиева, С.А.Кулиевой, Э.М.Назировой, Э.Ю.Сафаровой и др.

Труды в области отечественного музыкознания по различным проблемам исполнительства: Уз.Гаджибекова, М.Магомаева, М.С.Исмайлова, Т.А.Сеидова, Ф.Ш.Бадалбейли.

Труды в области теории истории пианизма: А.Д.Алексеева, А.А.Николаева, Г.М.Когана, Г.Г.Нейгауза, А.Б.Гольденвейзера, Л.А.Баренбойма, Я.И.Мильштейна и др.

Специальные работы по исследованию музыкальной формы: Б.В.Асафьева, Л.А.Мазеля, В.А.Цукермана, В.В.Протопопова и в частности, по изучению исполнительской формы.

Труды в области музыкального исполнительства: Б.А.Яворского, Я.И.Мильштейна, Л.Е.Гаккеля и др.

**Объектом исследования** является проблема исполнительской драматургии и пути её реализации на примере концертно-исполнительской деятельности современных азербайджанских пианистов.

**Предмет исследования** – реализация исполнительской драматургии в процессе интерпретации фортепианных произведений видными азербайджанскими концертными пианистами.

**Материал исследования.** В работе автором использовались аудио и видеозаписи, CD и DVD диски, интернет-сайты, публикации, журнальные и газетные статьи. В диссертации исследуется профессионализм современных азербайджанских пианистов в выстраивании драматургической концепции в процессе интерпретации музыкальных произведений, анализируется процесс достижения исполнительской драматургии на примерах исполнения Концерта на Арабские темы для фортепиано с симфоническим оркестром Ф.Амирова и Э.Назировой и Концерта для фортепиано с симфоническим оркестром Дж.Гершвина в исполнении Ф.Бадалбейли, Концерта для фортепиано с симфоническим оркестром №2 c-moll и «Рапсодии на тему Паганини» С.Рахманинова в исполнении Е.Ахундовой, Сонаты №4 Л.В.Бетховена в исполнении У.Гаджибековой, Концерта для фортепиано с оркестром f-moll И.С.Баха в исполнении Г.Аннагиевой, пяти фортепианных концертов Л.В.Бетховена в исполнении М.Адыгезалзаде и Концерта для фортепиано с симфоническим оркестром Р.Шумана в исполнении М.Гусейновым.

**Практическая значимость** исследования состоит в том весомом значительном вкладе, которое оно вносит в широкую исполнительскую практику, а также в современную методiku фортепианного обучения. Выявленные пути и способы достижения исполнительской драматургии в процессе интерпретации музыки активно способствуют повышению уровня современной пианистической культуры, и в целом, совершенствованию исполнительского мастерства. Содержащийся в диссертации ценный материал по изучению, анализу и обобщению практического фортепианно-исполнительского опыта представляет собой научный потенциал для дальнейшего

исследования различных проблем в области теории и истории пианизма, а также может быть использован в учебном процессе в высших и средних учебных заведениях.

**Апробация исследования** осуществлялась на базе Бакинской Музыкальной Академии в процессе длительной педагогической работы в течении 20 лет, а также на опыте работы в музыкальном училище г. Сумгаита, детских музыкальных школах № 33 и № 7, многочисленных сольных и ансамблевых концертных выступлениях в различных городах Азербайджана и за рубежом, на научно-практических конференциях, состоявшихся на базе БМА, на совместных заседаниях кафедры «Истории музыки» и «Специального фортепиано» БМА. Результаты исследования легли в основу статей, опубликованных в научных журналах 2007-2014 годов.

**Структура диссертации.** Содержание диссертации представлено во введении, двух главах, в семи разделах, заключении, а также в списке используемой литературы и приложениях.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, степень разработанности, научная новизна, определяются цели и задачи исследования, метод и методологическая основа, практическое значение, апробация и структура диссертации.

**Первая глава** исследования – **«Исторический и теоретический обзор проблемы исполнительской драматургии в процессе интерпретации музыки»** состоит из четырёх разделов. В 1.1. **«Краткий исторический обзор проблемы достижения исполнительской драматургии»**, подчеркивается, что общественно-историческая эпоха обуславливает своё отношение к исполнительскому искусству, определяя тем самым, характерные черты и определённый стиль. Личность талантливого музыканта-исполнителя индивидуальна и неповторима, его исполнительское искусство вносит свой уникальный опыт в историю как отечественной, так и мировой исполнительской культуры. Данный опыт осмысливается, обобщается и развивается в теории: с одной стороны исполнительская практика, а с другой – теоретические исследования являются движущей силой исполнительского искусства и способствуют в целом развитию общечеловеческой музыкальной культуры. Потому так актуальны различные проблемы исполни-

тельства, которые каждое новое поколение музыкантов разрешает и осуществляет глубоко индивидуально, обновляя и развивая исторический опыт и традиции исполнительского искусства.

В истории исполнительского искусства, и в частности фортепианного, исчисляемой несколькими столетиями, выявляются целостные эпохи, каждая из которых характеризуется свойственным ей исполнительским стилем. Их эволюция свидетельствует о том, что с изменением социальных факторов жизнедеятельности человека меняется и содержание музыкального искусства, а различные содержания выражаются по-разному, порождая те или иные стилистические закономерности.

Внутренняя завершённость и целостность музыкального произведения обусловила и аналогичный характер исполнительских традиций эпохи музыкального классицизма. Критерием исполнительского совершенства становится классическая стройность исполнительской концепции и формы, реализация которой достигалась путём музыкально-логической ясности восприятия исполнителя.

В музыкально-исполнительском искусстве классицизма доминируют критерии исполнительской объективности и репродуктивности.

На рубеже XIX-XX веков происходит переоценка эстетических ценностей в пианистическом искусстве, и исполнительский рационализм уступает место эмоциональной насыщенности, романтической приподнятости и чувствительности. Исполнительское искусство наполняется новым содержанием, в котором доминирует не только творческий потенциал личности исполнителя, но и его авторское видение и воплощение содержания в конкретную исполнительскую форму.

Процесс воспроизведения музыки начинают рассматривать как «второе творение» и называют искусством интерпретации, так как, по существу в любом исполнительском процессе, при самом точном воспроизведении нотного текста, неизбежно присутствует элемент интерпретации. Это положение обосновывается следующими факторами: во-первых, сама нотная запись представляет собой структуру, по сути своей достаточно абстрактную от реального звучания, во-вторых, существующей исторической дистанцией между произведением и исполнителем.

Эпоха музыкального романтизма обуславливает свои, особые критерии в исполнительском искусстве, в том числе, и в фортепианном. Возможность интерпретации музыкального произведения обус-

ловила особый стиль исполнения, который теоретики пианизма охарактеризовали как романтический.

Особую стилистическую характерность приобрело русское пианистическое искусство, которое внесло в историю мирового музыкального исполнительства новое содержание и утвердило прогрессивное для своего времени направление, подтверждая приоритет глубоко содержательной и художественно-образной интерпретации музыки. Эта важная характерность постепенно становится основополагающей и определяющей не только для русской, но и всей будущей эволюции мировой музыкально-исполнительской культуры.

Современная эпоха представляет гармоничное взаимодействие различных исполнительских стилей: импровизационность гармонирует с логической продуманностью, ясностью исполнительского процесса и с романтической образностью воплощения. В современном пианистическом искусстве как бы сконцентрировались и отразились наиболее характерные черты его исторического прошлого. Сегодняшняя исполнительская культура есть результат синтеза сложившихся исторических традиций. Таким образом, исторический обзор проблемы исполнительской драматургии показывает, что в каждую исполнительскую эпоху, несмотря на различные эстетические и художественно-творческие критерии, предъявлялись высокие требования к исполнительской драматургии, и всегда высоко оценивалось искусство в создании и построении исполнительской формы.

В 1.2. рассматривается **«Процесс интерпретации музыкального произведения в контексте достижения драматургической целостности»**. Проблема создания драматургической целостности и концептуальности музыкального произведения является одной из наиболее важных и сложных в теории и практике пианизма. Она является итоговым завершением всех остальных исполнительских задач, а её реализация является заключительной кульминацией исполнительского процесса. Термин исполнительская форма введён в теорию музыки В.В.Протопоповым, который называя её «формой второго плана», подразумевает её прямую генетическую связь и производность от основной музыкальной формы сочинения. Учёный считает, что если музыкальная форма неизменна, то исполнительская форма индивидуально многовариантна и зависит от мастерства исполнителя, который в процессе интерпретации создаёт свою (ту или иную по степени яркости и силе воплощения) исполнительскую форму.

Другими словами, исполнительская форма представляет собой процесс драматургического (исполнительского) воплощения художественного содержания, идеи, образа, сконцентрированного в музыкальном произведении. К её успешному осуществлению и логическому достижению направлены все усилия музыканта-исполнителя. Являясь как бы завершающим этапом в работе пианиста над музыкальным произведением, проблема построения исполнительской драматургии, следовательно, тесно взаимосвязана со всеми другими важными составляющими, так сказать «слагаемыми» всего исполнительского процесса. Вместе с тем, данная проблема имеет прямое отношение к процессу музыкального формообразования, то есть исполнительская форма является своего рода вариантом индивидуально-творческого отражения (или вариантами, импровизациями) основной композиционной (авторской) формы музыкального произведения.

Исполнитель, воспроизводя сочинение, не меняет его музыкальную формо-структуру, он её интерпретирует, то есть по-своему отражает в процессе исполнения. Право на данное собственное отражение даёт вышеуказанная *художественная сущность* организации музыкального материала. Другими словами, существование так называемой формы «второго плана» обусловлено спецификой индивидуального воспроизведения.

Музыкальная форма произведения чётко отражается в нотном тексте: мы можем, зрительно читая нотный текст точно определить конкретное строение музыкального произведения. Вместе с тем, чтобы данная форма была бы столь ясно ощутима в процессе воспроизведения, необходим талант или подлинное мастерство. О существовании исполнительской формы свидетельствует тот факт, что не во всех примерах исполнения достигается драматургическая целостность, то есть существуют такие примеры интерпретации музыки, когда исполнительская форма сводится к нулю, она остаётся не реализованной.

Важно отметить, что широкая исполнительская практика всё ещё выявляет негативные стороны, наблюдаемые в реализации драматургической цельности исполняемого произведения. Один из наиболее ярких и талантливых представителей отечественного пианизма - Ф.Ш.Бадалбейли считает, что интерпретация сочинения немыслима без драматургической концепции, что воплощению художественного замысла должны подчиняться все остальные исполнительские

задачи. Он глубоко уверен, что построение законов формы и логики музыкально-образного развития является одним из важнейших моментов в формировании музыканта-исполнителя.

Мастерство музыканта-исполнителя, формирующееся на протяжении всей его профессиональной деятельности, определяется множеством различных и значимых факторов, среди которых доминирующую и в значительной степени решающую роль всего процесса интерпретации музыкального произведения, играет его способность выстраивать драматургическую концепцию исполняемого произведения, тем самым, создавая свою исполнительскую форму, так называемую «форму второго плана». Именно искусство интерпретации, которое нашло своё яркое воплощение в исполнительском искусстве выдающихся музыкантов прошлого и современности, подтверждает само существование исполнительской формы.

Без осуществления драматургической формы, все остальные решённые исполнительские задачи теряют свою значимость, так как их реализация сама по себе ещё не обеспечивает восприятие исполняемого музыкального произведения, как драматургического целого. Слушатель воспринимает отличную технику исполнения, хорошую фразировку, тонкость динамических градаций, верный темп и красочность тембра, но всё это в отдельности ещё не способно обеспечить восприятие исполнительского процесса как произведения музыкального искусства.

Музыкальное произведение, так же как и любое другое произведение искусства, достигает своего наивысшего воздействия именно тогда, когда реализуется его драматургический потенциал, когда раскрытие художественного содержания облекается, материализуется в конкретной исполнительской форме. Опыт выдающихся музыкантов-исполнителей подтверждает, что их искусство поражало слушателей именно достижением драматургической концептуальности и целостности.

В связи с рассмотрением данного вопроса важно отметить, что драматургический потенциал скрыт в процессуально-временной сущности музыкально-исполнительского действия, которое аналогично действию не только музыкального, но и различных форм художественного творчества: поэзии, прозе, театру. Ведь каждый талантливый человек может в самых различных вариантах воплотить идею или художественный образ в любом виде искусства.



Вся исполнительская и педагогическая практика подтверждает, что драматургическая концепция должна быть заранее продумана и не раз проверена исполнителем и её успешному осуществлению способствует ясное представление художественного образа исполняемого произведения.

Таким образом, анализ процесса интерпретации музыкального произведения в контексте достижения исполнительской драматургии, позволяет сделать важные и определяющие выводы:

- проблема реализации исполнительской драматургии всегда стоит во главе всей работы исполнителя над музыкальным произведением;

- художественно-эстетическое воздействие любого исполнительского процесса напрямую связано с осуществлением его драматургического потенциала;

- раскрытие художественного содержания облекается, материализуется в конкретной исполнительской форме, которая в своей сущности всегда изменчива и вариативна;

- пути реализации исполнительской формы для каждого исполнителя глубоко индивидуальны и связаны с общим характером его музыкальной одарённости и профессиональной подготовки.

В **1.3.** опираясь на труды Л.А.Мазеля, В.А.Цуккермана, В.В.Протопопова, В.Ю.Григорьева и других, изучается **«Сущность и специфика исполнительской формы»**. Известный музыковед В.Григорьев выявляет три аспекта музыкального образа – авторский, исполнительский и слушательский, так как существенное различие между ними проявляется в представлении и переживании образа. Из этого важного факта следует, что процесс создания, воссоздания и восприятия художественного образа глубоко индивидуален и специфичен. Авторский образ, воплощённый композитором является источником и основой для воспроизведения и восприятия его последующих музыкально-образных трансформаций. Для каждого исполнителя и каждого слушателя он является основным импульсом создания последующих его творческих вариантов воплощения.

Соответственно этому важному положению личностное представление и переживание художественного образа воплощается в определённой авторской, исполнительской и слушательской форме, в которой он обобщается и выражается. Следовательно, сущностью исполнительской формы является процесс воплощения художественного образа. То есть, та форма музыкального произведения, в кото-

рой композитор выражает конкретный художественный образ, являясь первой, основополагающей формой, способствует воссозданию последующих вариантов исполнительских форм.

Существование так называемой формы «второго плана», связано с тем, что процесс вторичного воссоздания художественного образа носит в сущности вариативный, импровизационный<sup>1</sup> характер и обусловлен спецификой и творческой сущностью самого исполнительского процесса. Следовательно, множественность, изменчивость художественного образа обуславливает вариативность, импровизационность формы его воплощения, то есть исполнительской формы.

Это очень важный вывод, так как он подтверждает мысль о том, что импровизационность это не свободное от ограничений самовыражение, это не исполнительская анархия, а один из способов музыкального мышления, построения музыкальной формы, индивидуально-специфического воплощения музыкально-исполнительского образа.

Современные учёные-музыканты отмечают, что утверждение именно интерпретаторского подхода в исполнительском искусстве возродило на новом историческом витке его импровизационную сущность и определило важную роль импровизационности в музыкальном исполнительстве XX века. Вместе с тем, данная импровизационность (В.А.Цуккерман называет её «квазимпровизация») существенно отличается от прошлой, так как ограничивается во-первых, незыблемостью авторского текста, во-вторых, соответствием стилю и жанру конкретного музыкального произведения.

Другим, не менее важным элементом, играющим значительную роль в процессе исполнительского формообразования, играет музыкальное время. Многие выдающиеся музыканты, опираясь на длительный исполнительский опыт, отмечали двухмерность музыкального процесса, в котором они как бы имеют дело с двумя временными пластами: с одной стороны, непосредственный исполнительский процесс, в котором последовательно и постепенно воплощается исполнительский замысел. С другой стороны, процесс целостного охвата исполнительской формы, который включает в себя и то, что предстоит исполнить, и то, что уже исполнено. Первое представляет собой непосредственное течение музыкально-исполнительского про-

---

<sup>1</sup> В данном случае импровизация рассматривается не как исполнительская свобода, а как процесс творческого воссоздания музыки.

цесса, второе же выражается в целостном охвате внутренним слухом всего произведения или его крупных частей, разделов.

Временная категория в музыке и в исполнительской деятельности является одним из самых основополагающих и в данном случае выявление временной двухмерности в исполнительском искусстве непосредственно связано с самой сущностью музыкального искусства: непрерывность музыкального развития в значительной степени обусловлена внутренним движением, ясное слуховое ощущение которого позволяет исполнителю объединить в целое построение весь музыкальный материал, как бы внутренне «сжать» или «конденсировать» время, отведённое для исполнительского процесса и создать слуховую «иллюзию» более сжатой исполнительской формы.

В результате индивидуального творческого поиска с помощью музыкальной интуиции каждый исполнитель находит свои психологические механизмы целостного охвата и слухового представления исполнительской формы всего произведения. В процессе работы над сочинением опытные мастера всегда отслаивают, отбрасывают излишние движения, детали, выделяют наиболее ценное, информативно содержательное, концентрируют внимание на главном, намечают общую линию музыкально-исполнительского развития. Работая над различными исполнительскими деталями и задачами, исполнители считают очень важным удерживать в поле внимания целостную форму произведения, содержательную связь частей, кульминации и спады, а также длительно играть произведение целиком. Не случайно опытные мастера чаще выносят на большую концертную эстраду произведения, которые уже были исполнены ими ранее и которые, как бы «отлежавшись», представляют для них более ясно осознанную исполнительскую форму. В данном случае произведение в их слуховом представлении приобретает черты более целостного и законченного построения. Очень часто концертирующие исполнители именно с этой целью предварительно обыгрывают целиком всю программу на самых различных сценах, чтобы добиться целостного охвата произведения и исполнить его уже на более престижном или ответственном и сложном конкурсе, концерте.

При этом переход к целостному осмыслению исполняемого и концентрация внимания на внутренней концептуальности и завершённости может и должна чередоваться с тщательной работой над деталями, устранением лишних движений, достижением полной тех-

нической свободы. Анализ специфики исполнительской формы, позволил сделать нижеследующие обобщения:

-существенно важным элементом процесса исполнительского формообразования является импровизационность, как один из способов индивидуального воплощения музыкально-исполнительского образа;

-важнейшим элементом, в процессе исполнительского формообразования является музыкальное время;

-путь к осмыслению исполнительской целостности построения идёт не только от общего к частностям, но и наоборот.

**В 1.4. «Исполнительская форма как воплощение художественного образа и пути её реализации»** рассматриваются пути реализации исполнительской формы как воплощение художественного образа. Создание драматургической целостности произведения является мастерством, свидетельствующим о высоком музыкально-художественном даровании исполнителя. Путь к достижению этого мастерства лежит через длительную работу музыкально-слухового сознания, формирования художественного вкуса и техники исполнения. Исполнительский процесс формообразования глубоко индивидуален и обусловлен тем конкретным воплощением художественного замысла, который раскрывается личностью самого исполнителя.

Процесс реализации исполнительской формы зависит, во-первых, от всего комплекса музыкальной одарённости исполнителя, от потенциального уровня его интеллектуального, эмоционального и технического развития, во-вторых, от умелого и глубоко творческого педагогического руководства, целенаправленно осуществляющего формирование данной способности, в-третьих, от специфики содержания, стиля и формы конкретного музыкального произведения.

Содержание **второй главы** исследования **«Проблема исполнительской драматургии в творчестве видных Азербайджанских пианистов»** представлено в трёх разделах. В **2.1.** рассматривается **«Искусство Народного артиста Азербайджана - Фархада Бадалбейли, как яркий образец достижения исполнительской драматургии»**. Одним из важных черт артистического мастерства Ф.Бадалбейли является драматургическая целостность исполняемых произведений. Его композиторский опыт оказывает огромное положительное влияние на воплощение драматургической целостности интерпретируемых произведений. Можно смело утверждать, что развитое композиторское мышление помогает ему добиваться

яркого воплощения исполнительской формы сочинения. С другой стороны, очевиден и тот факт, что именно высокий исполнительский талант стал источником творческого, композиторского вдохновения и создания замечательных опусов. В целом, неиссякаемый творческий потенциал музыканта проявляется во всей его многогранной и всесторонней деятельности.

Проблема достижения исполнительской драматургии в искусстве Фархада Бадалбейли была исследована на примере анализа интерпретаций Концерта на Арабские темы для фортепиано с симфоническим оркестром Ф.Амирова и Э.Назировой и Концерта для фортепиано с симфоническим оркестром Дж. Гершвина.

Анализ интерпретаций, констатирует о высоком исполнительском мастерстве азербайджанского пианиста в достижении драматургической целостности исполняемых произведений. Эта черта наиболее характерна его исполнительскому искусству, она проявляется как в интерпретации крупных, так и малых форм.

Во всей его всесторонней творческой деятельности проявляются такие грани таланта как масштабность видения и познания, умение видеть вперёд, охватывая целое, находить главную идею, мысль и развивать её до высочайшей точки кульминационного развития.

В целом, можно сказать, что исполнительское искусство Фархада Бадалбейли представляет собой яркий пример подлинного достижения исполнительской драматургии не только в исполнительском искусстве, но и во всей его музыкально-творческой деятельности.

В 2.2. представлен краткий обзор исполнительского творчества **«Видных представителей современной пианистической школы Азербайджана»**. За последние десятилетия в пианистической культуре Азербайджана появляются всё новые и новые имена. Сегодня можно видеть несколько поколений артистов: наряду со старшим поколением, искусство которых широко известно не только в отечественной, но и в мировой музыкальной культуре активно утверждает себя и младшее поколение, которое только начинает постепенно приобретать международное признание.

Своё пианистическое искусство успешно демонстрируют народные и заслуженные артисты Азербайджана М.Адыгезалзаде, М.Гусейнов, Е.Ахундова, У.Гаджибекова, Г.Аннагиева, Н.Алиярова и другие. Их выступления на различных концертных сценах свидетельствуют об интенсивном росте их пианистического мастерства, профес-

сионализма, широте исполнительского репертуара. Молодое поколение азербайджанских пианистов достойно продолжают традиции отечественной фортепианной школы. При всём различии индивидуальностей, в их интерпретациях проявляются характерные черты, пройденной ими школы фортепианного обучения.

Исследование исполнительской и педагогической деятельности талантливых азербайджанских пианистов, констатирует тот факт, что воспитываясь на традициях русской фортепианной школы и впитывая достижения классической фортепианно-исполнительской культуры, они, вместе с тем, органично связывали эти традиции с собственным потенциалом народно-национальной музыкальной культуры. Каждый из них в меру своей глубоко творческой индивидуальности осуществляет этот синтез в своём исполнительском искусстве.

Характерной особенностью современного азербайджанского пианизма является его активное взаимодействие как с русской фортепианной школой, так и с самыми различными западно-европейскими школами пианизма. Многие азербайджанские пианисты совершенствуют своё мастерство за рубежом, часто выезжают на различные исполнительские конкурсы, музыкальные фестивали и торжества, демонстрируя достижения азербайджанской фортепианной культуры. Формируясь под влиянием других национальных пианистических школ, они вместе с тем, приумножают традиции отечественного пианизма.

**В 2.3. «Процесс достижения исполнительской драматургии на примере концертной деятельности современных азербайджанских пианистов»** рассматривается процесс достижения исполнительской драматургии современными азербайджанскими пианистами на примере репертуара сольных концертов.

Для исполнительского анализа и дальнейшего теоретического обобщения, а также для более, точного определения научных выводов, были специально выбраны нижеследующие концерты с исполнением произведений в различных музыкальных стилях<sup>1</sup>:

1. Егяна Ахундова – С.Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром № 2 c-moll, op. 18 и «Рапсодия на тему Паганини» a-moll op.43.

---

<sup>1</sup> Были выбраны именно те концерты, на которых автор непосредственно присутствовал, то есть для более полного анализа проблемы был избран процесс «живого» исполнения пианистов.

2. Ульвия Гаджибекова - Л.В.Бетховен, Соната для фортепиано № 4 Es-dur

3. Гюльшен Аннагиева - И.С.Бах, Концерт для фортепиано с оркестром f-moll.

4. Мурад Адыгезалзаде - Л.В.Бетховен - Цикл всех пяти фортепианных концертов

5. Мурад Гусейнов - Р.Шуман, Концерт для фортепиано с оркестром a-moll.

В исполнении **Еяны Ахундовой** интерпретация Концерта для фортепиано с оркестром № 2 c-moll, op. 18. С.Рахманинова наполнена подлинным романтическим содержанием и напоминает концепцию симфонической поэмы, так как все три части органично, убедительно сливаются в единое целое. Достижению исполнительской цельности концерта способствуют отчётливо слышимые тематические связи между отдельными музыкальными мыслями. Пианистке удаётся, как бы услышать определённый скрытый монотематизм в музыкальном материале концерта и сплотить его в единое целое: некоторые ритмические и интонационные обороты переходят из одной части в другую, сближая его основные части.

Композиция «Рапсодия на тему Паганини» a-moll op.43 совмещающая в себе черты вариационной и циклической формы представляет собой немалую трудность в воплощении исполнительской драматургии.

В своём исполнении Е.Ахундова раскрывает суровую мужественность рапсодии, богатство крепких упругих рахманиновских ритмов, яркость динамических контрастов, стремительность звуковых нарастаний и красоту, плавность характерных «русских» гармоний. Рапсодия в её интерпретации звучит как символ гармонии мужества и красоты, а инструмент в её исполнении тонко имитирует виртуозную скрипичную технику игры.

Одним из ведущих принципов, который использует пианистка для реализации драматургической целостности, является контрастное сопоставление воплощаемых музыкальных образов, динамических сопоставлений и ощущение единого ритмического пульса.

**Ульвия Гаджибекова** трактует Четвёртую сонату Es-dur, op. 7 Бетховена масштабно, как симфонический цикл, как всеобъемлющий жанр, в котором находит своё яркое воплощение художественно-образное содержание музыки. Она проявляет себя как вдумчивый интерпретатор бетховенской музыки, вдохновенно передаёт её мужес-

твенность и благородство, величие и монументальность, ясность её образов. В её интерпретации сонаты чувствуется стремление к целостности, к проведению единой «сквозной» линии, к стройности формы, пропорциональности частей, к мышлению большими планами.

Пианистка исходит из романтических принципов исполнения Бетховена, она не исходит из деталей, которые складываются в определённую последовательность и могут привести к сугубо рационалистическому исполнению. Наоборот, она мыслит за инструментом «фресково», крупным планом охватывая музыкальное содержание и воплощая его в определённую исполнительскую форму. Четырёхчастный сонатный цикл оформляется пианисткой в единую исполнительскую концепцию. Слушая её исполнение, мы наблюдаем, как она точно придерживается авторских указаний (артикуляция, штрихи, динамические и ритмические оттенки, агогика) и связывает их с художественным замыслом произведения. В целом пианистка успешно справляется с главным принципом бетховенской драматургии – единство ритмического пульса на протяжении всех частей сонатного цикла.

В интерпретации **Гюльшен Аннагиевой** фортепианный концерт f-moll И.С.Баха звучит как единая драматургическая концепция. Выражаемые ею чувства путём огромного душевного напряжения вытягиваются в строгую линию, концентрируются на больших отрезках и выстраиваются в совершенную форму. Исполнение пианистки очень конструктивно. Она всячески подчёркивает исполнительскую форму: сохраняются интонационные мелодические связи, гармоническая логика, фразировка и прочие слагаемые осмысленной музыкальной речи.

Концерт исполняется Аннагиевой просто, сосредоточенно, иногда значительно, но без малейшего намёка на академическую сухость, жизненно и человечно. Её исполнительской трактовке наиболее характерна объективность, минимальность интерпретации, образ баховского концерта выявляется естественно как бы сам по себе, артикуляционные оттенки чуть заметны.

В интерпретации цикла Бетховенских концертов **Мурадом Адыгезалзаде** проявляется стремление наполнить концерты искренним драматизмом, ясно подчёркивается конфликтность музыкального развития, он добивается истинно бетховенского максимального противопоставления сил, участвующих в концертном диалоге. Интерпретации пианиста свидетельствует о достижении им подлинной симфонизации, драматургической ясности и конструктивной це-



лостности. Проникнувшись подлинным духом бетховенской музыки, пианист смог осуществить целостность всего концертного цикла.

Классическая природа исполнительского стиля Адыгезалзаде ясно проявляется в его артикуляции. Конечно, в разных произведениях она видоизменяется. Поразительная цельность интерпретаций Адыгезалзаде возникает не однолинейно, а на диалектической основе преодоления противоборствующих тенденций. Можно утверждать, что цельность исполнения складывается через обострение контрастности противоборствующего музыкального материала. Немаловажную роль в совершенном сплаве различных тенденций исполнительского стиля Адыгезалзаде играет полная артистическая убежденность и гармоничность, а также его пианистическое мастерство.

Исполнение **Мурадом Гусейновым** фортепианного концерта a-moll Р.Шумана отличается исключительной тонкостью и поэтичностью. Развёртывая драматическое сопоставление контрастных образов и проникновенно раскрывая в разных аспектах главный лирический образ, пианист исполняет концерт очень цельно, на широком дыхании. При этом он необыкновенно рельефно раскрывает индивидуальные особенности каждой темы, каждого образа.

Исполнительская трактовка пианиста в полной мере отразила лирическую содержательность концерта. Он достигает драматургической целостности всех частей, активно используя приём сквозного монотематического развития, столь свойственного форме концерта.

Таким образом, исполнительский анализ вышеуказанных произведений показывает, что достижение исполнительской драматургии играет огромную роль в процессе интерпретации, от его реализации зависит успех всего исполнительского процесса, он в целом определяет общее художественно-эстетическое воздействие на слушателей.

В **Заключении** подводятся итоги проведённого исследования, подтверждается значимость проблемы достижения исполнительской драматургии и выявляется её основополагающая роль в процессе интерпретации музыки. В ходе проведённого исследования было выявлено, что процесс реализации исполнительской формы зависит:

-от всего комплекса музыкальной одарённости исполнителя, от потенциального уровня его интеллектуального, эмоционального и технического развития;

-от умелого и глубоко творческого педагогического руководства, целенаправленно осуществляющего формирование данной способности;

-от специфики содержания, стиля, жанра и формы конкретного музыкального произведения.

Проведённый в исследовании теоретический анализ проблемы создания и построения исполнительской драматургии произведения, позволил обобщить и определить способы, активизирующие пути её реализации:

1. Одним из главных и основополагающих способов является длительное слуховое ощущение правильной ритмической пульсации, то есть понимание и ощущение конструктивной роли исполнительского ритма. Ритм как энергия музыкально-процессуального развития является одновременно основным путём и способом воплощения исполнительской драматургии. Способность исполнителя длительно ощущать ритмический пульс произведения, обуславливает построение метро-ритмической целостности произведения, и создание его исполнительской драматургии. Каждый исполнитель обладает своей индивидуальной ритмикой, которая является определённой формой проявления его эмоциональности и исполнительского темперамента. Ритмическая энергия пианиста, как формообразующий исполнительский принцип, способствует уплотнению формы, разделы которой он средствами ритмо-темпа объединяет, делает сжатыми и цельными.

2. Достижению драматургической целостности способствует сопоставление тембровых, звуковых, динамических и ритмических контрастов. Чем ярче, красочнее и рельефнее сопоставляются контрасты, тем более сильны связи между эпизодами всего построения.

3. Ценным методом реализация исполнительской драматургии является выявление правильного нахождения «генеральной точки», главных и побочных кульминаций, в динамическом подходе к которым ярко отражаются внутренняя энергия и единство. В каждой отдельной части музыкальное развитие достигает своей кульминации, которые все вместе должны быть определённым образом сопоставлены. Поэтому не будет преувеличением сказать, что пианисту важно стремиться к правильному соотношению кульминаций внутри не только отдельных частей, но и всего произведения в целом.

4. Очень важен психологический охват формы, то есть психологическая подготовка к восприятию процессуальности и целостности музыкального построения. Для этого необходимо выработать умение играть музыкальное произведение целиком на любой стадии разучивания, внимательно вслушиваясь от начала и до конца, не загружать внимание множеством мелких деталей, обращать внимание на существенное, уметь осознавать произведение процессуально, прослушивать исполняемое произведение в различных формах звукозаписи.

5. Способность выстраивать драматургическую концепцию произведения имеет прямую связь со спецификой дирижёрских навыков, ощущением дирижёрского пульса. Об этом лучше всего свидетельствуют высказывания тех исполнителей, которые сочетали в своём творчестве талант исполнителя и дирижёра. Следовательно, полезным способом, проверенным исполнительской практикой известных музыкантов, является приём дирижирования исполняемого произведения.

6. Драматургической цельности способствует и прослушивание исполняемого произведения в звукозаписи с одновременным зрительным восприятием нотного текста. Оно организывает, дисциплинирует слуховое и зрительное внимание в смысле непрерывности и полноты охвата музыкальной ткани, помогает развитию навыков чтения музыки с листа и способствует слиянию слухового и зрительного сознания музыкального процесса. После прослушивания с нотами в руках для более прочного слухового осознания музыкального сочинения полезно проиграть его как бы «про себя», но уже без нотного текста, активизируя внутренний слух и внутреннее слуховое представление всей формы сочинения.

7. Эффективности исполнительской драматургии способствует и общий охват исполняемого произведения по горизонтали и вертикали, то есть, следует добиваться непрерывности мелодического и гармонического развития. Учитывая специфику фортепиано, пианисту необходимо ощущать протяженность мелодического и гармонического дыхания, уметь придавать общую звуковую цельность и осуществлять единую линию.

8. Для правильного осознания исполнительской формы необходимо знание основных элементов музыкальной формы, принципов музыкального развития и познания элементарных навыков анализа музыкального произведения, вскрывающего органичное единство содержания и формы, а также глубокое изучение и проникновение в ав-

торский текст, для выявления внутренней логики содержания, взаимосвязи отдельных частей и определения центрального кульминационного подъёма.

9. Созданию драматургической концепции способствует соразмерность рационального и эмоционального потенциала в исполнительском процессе, то есть большую роль играет прямая пропорциональность между эмоциями и волей исполнителя, между его интуитивным и рациональным мышлением. Построение общего исполнительского плана возможно лишь при полном сохранении чувства художественной меры. Выдающимися мастерами-исполнителями становились именно те, в искусстве которых эти качества гармонировали и взаимодополняли друг друга.

10. Важную роль в формировании исполнительской формы играет способность исполнителя эффективно владеть чтением с листа, так как именно в этом процессе осуществляется охват в общих чертах содержания музыки, исполнение её в целом, хотя и приближенное. Способность улавливать и осознать взаимосвязь звуков, то есть понимать и осмысливать нотный текст поможет изначально выработать у исполнителя умение верно выстраивать исполнительскую концепцию и добиваться исполнительской целостности.

11. Работа пианистов над реализацией исполнительской драматургии строится в полном соответствии осознания музыкальной формы сочинения с собственными эмоциями, мыслями и волей, побуждаемыми исполняемым произведением. Динамика создания исполнительской драматургии представляет собой процесс идущий не только от общего к частному, но, и наоборот, от детального к общему. В нём играют ведущую роль оба подхода, так как на определённых этапах разучивания произведения исполнитель идёт не только от общего к частному, но и наоборот.

12. Необходимо наметить весь динамический план сочинения, так как без данного предварительного обдумывания формообразующая динамика распадается и реализация драматургической целостности не осуществима. Динамический план сочинения представляет собой глубоко осмысленную и художественно обоснованную концепцию, в которой, прежде всего, намечаются главные и побочные кульминации, затем подходы к ним и последующие спады. Далее следует более малые детальные нарастания и затихания, которые в свою очередь постепенно объединяются в крупные. Так в процессе

работы над сочинением выстраивается его целостная драматургическая модель. С методической точки зрения для пианиста полезно вычертить линиями общую кривую всего сочинения и ясно представить себе её зрительно.

13. Необходимость пристального внимания к содержанию произведения на протяжении всей работы над ним важно воспитывать в учениках, начиная с детского возраста. Исполнение на любом возрастном и профессиональном уровне и в любом жанре должно быть содержательным, логичным и стилистически верным.

Все вышеуказанные способы, безусловно, играют важную дидактическую роль для процесса создания исполнительской формы и построения драматургической концепции произведения. Они помогут музыканту-исполнителю и педагогу более целенаправленно и эффективно осуществлять процесс исполнительского формообразования, интенсивно способствовать целостному и образному воплощению художественного замысла музыкального произведения.

Проведённый исполнительский анализ с точки зрения достижения драматургической целостности в интерпретациях ярких представителей современной азербайджанской пианистической школы позволяет обобщить и сделать следующие основополагающие выводы:

Все пианисты, исполняя различные произведения, проявляют различную степень достижения исполнительской драматургии. Они осуществляют драматургическую целостность своих интерпретаций, основываясь на следующих факторах:

- на свойственной им музыкальной индивидуальности;
- на традициях приобретаемой школы фортепианного обучения;
- на самостоятельном (интуитивном) поиске в процессе работы над сочинением.

На основе проведённого анализа прослушанных концертных исполнений, выявляется различный уровень достижения исполнительской драматургии, умение чувствовать исполнительскую форму сочинения проявляется с различной степенью активности. Их исполнительскому искусству характерны определённые черты. Высокий уровень достижения исполнительской драматургии наиболее ярко проявляется в тех произведениях, которые близки их исполнительскому стилю.

Таким образом, результаты проведённого исследования показали, что проблема исполнительской драматургии, являясь одной из важнейших в теории пианизма, обуславливает необходимость использова-

ния конкретных и эффективных способов её реализации, осуществление которых содействует её полноценному и успешному воплощению.

**Основные научные результаты диссертации отражены в следующих публикациях автора:**

1. Исполнительская интерпретация как воплощение художественного образа и способы её реализации: Методические рекомендации для студентов и преподавателей фортепианного факультета БМА. – Б.:2007, 29 стр.

2. К вопросу об исполнительской драматургии // Учёные записки Азербайджанского Университета Языков, вып. 6 – Б.:2007, стр.341-347.

3. Сущность и содержание исполнительской формы // Мир культуры: Научно-теоретический сборник. Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусства, вып. XV – Б.:2008, стр.172-179.

4. Интерпретация Мурадом Гусейновым фортепианных концертов В.Моцарта и Р.Шумана // Искусство глазами молодых: Материалы I Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных. 23-24 апреля 2009 г. // Красноярская Государственная Академия Музыки и Театра - Красноярск: 2009, стр. 463-465.

5. Проблема достижения исполнительской драматургии в пианистическом искусстве / XIV Республиканская научно-практическая конференция докторантов и молодых исследователей.- Б.:2009.

6. Профессиональные и личные качества педагога-пианиста – Muasir mədəniyyətşünaslıq, №4,2010, s. 77 – 80.

7. Драматургическое единство в интерпретациях Фархада Бадалбейли. // «Konservatoriya» (elmi nəşr). № 1-2, Bakı, 2014

8. Достижение исполнительской драматургии в пианистическом искусстве Гюльшен Аннагиевой. // Kültür evreni (uluslararası sosyal bilimler dergisi). № 3, Ankara-Türkiyə, 2014

9. İfaçılıq dramaturgiyasının mahiyyəti və onun gerçəkləşmə yolları. // «Musiqi dünyası» jurnalı, № 3, Bakı, 2014

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ**  
**ÜZEYİR HACIBƏYLİ adına BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI**

*Əlyazması hüququnda*

**KƏMALƏ MİRBAĞIR QIZI MİRBABAYEVA**

**MÜASİR AZƏRBAYCAN PİANOÇULARININ  
İFAÇILIQ PROBLEMİ**

**6213.01- Musiqi sənəti**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün  
təqdim olunmuş dissertasiyanın

**A V T O R E F E R A T I**

**BAKI – 2014**

*İş Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında  
yerinə yetirilmişdir.*

**Elmi rəhbər:** *Əməkdar incəsənət xadimi,  
fəlsəfə elmləri doktoru, professor*  
**Gülnaz Abutalıb qızı Abdullazadə**

**Rəsmi opponentlər:** *sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor*  
**Mahmudova Gülzar Rafiq qızı**  
*sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*  
**Sadiqzadə Maya Nəsir qızı**

**Aparıcı təşkilat:** Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin  
«Musiqi alətlərinin tədrisi metodikas» kafedrası.

Müdafiə «31\_\_\_» \_\_\_**oktyabr**\_\_\_ 2014-cü ildə saat **12:00** Bakı  
Musiqi Akademiyasının nəzdində yaradılmış F/D 02.151 Dissertasiya  
Şurasının iclasında keçiriləcəkdir.

Ünvan: AZ. 1014, Bakı şəhəri Ş.Bədəlbəyli, 98

Dissertasiya ilə Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanasında tanış  
olmaq olar.

Avtoreferat \_\_\_**sentyabr**\_\_\_ ayının \_\_\_\_\_ 2014-cü ildə göndəril-  
mişdir.

Dissertasiya Şurasının elmi katibi,  
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru:

**H.V.MƏMMƏDOVA**



## İŞİN ÜMUMİ SƏCİYYƏSİ

**Mövzunun aktuallığı.** Milli ifaçılıq sənətinin inkişafı mədəniyyət sahəsində baş verən sosial islahatlar və effektiv dəyişikliklərlə sıx bağlıdır, bu gün bütün bunlar Azərbaycan mədəniyyətində özünü göstərir. Hazırkı dövrdə mədəni solumda milli mədəniyyət və incəsənətin bütün sahələrinin dirçəlməsində aktiv bir proses gedir. Azərbaycan musiqi sənəti bir ümummilli sərvət olaraq, hazırkı prosesdə xüsusilə vacib yer tutur.

Uzun və intensiv inkişaf yolu keçən Azərbaycan fortepiano-ifaçılıq sənəti milli mədəniyyət tarixində yüksək dəyərə malik nailiyyətlərdən birini təşkil edir. Hazırkı sahədə özünü göstərən elmi araşdırmalar onun praktiki və nəzəri təcrübəsinin inkişafı və ümumiləşdirilməsinə, yəni onun gələcək tərəqqisinə imkan yaradır. Pianoçuların hər yeni nəsli bu təcrübəni öyrənərək, onu təkmilləşdirir. Öz yaradıcılıq fərdiliyi və şəxsi istedadından irəli gələrək, ona öz töhfəsini verir və bununla da milli musiqi mədəniyyətini zənginləşdirir.

Müasir Azərbaycan pianoçuluq mədəniyyəti bünövrəsi qoyulan və daim yeniləşən ənənələrin qarşılıqlı əlaqəsinin uyğunluğunu ifadə edir. Professional pianoçuların ilk nəslinin bəzən çətin şərtlərdə əldə etdikləri ifaçılıq təcrübəsi möhkəm bünövrəyə çevrildi və milli ifaçıların sonrakı nəsli onun əsasında tərbiyə olunaraq, təşəkkül tapdı. Milli pianoçuluq məktəbinin yaradılması Azərbaycan fortepiano-ifaçılıq sənətinin bütün tarixi boyu ən əhəmiyyətli nailiyyət oldu, onun ən layiqli nümayəndələri bütün dünyaya öz ifaçılıq məharətini nümayiş etdirirlər.

Bu tarixi prosesdə ilk peşəkar Azərbaycan bəstəkarları - Ü.Hacıbəyli, M. Maqomayev, Azərbaycan fortepiano məktəbinin baniləri - G.G.Şaroyev, M.R.Brenner, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ilk məzunları - K.Səfərəliyeva, N.Usubova, S.Quliyeva, R. Atakişiyev, E.Nəzirova, öz məharətini xarici ölkələrdə və nüfuzlu beynəlxalq müsabiqələrdə nümayiş etdirən ilk pianoçular nəsli - F.Bədəlbəyli, Z.Adıgözəlzadə, V.Yaqubova, N. Sultanov və digərlərinin təşkilatçılıq və maarifçilik fəaliyyəti mühüm rol oynamışdır.

Onların hərtərəfli musiqi fəaliyyəti (ifaçılıq, maarifçilik, pedaqoji) Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi, professor T. Seyidovun tərtib etdiyi «Видные деятели азербайджанской фортепианной культуры» kitabında ilk dəfə tədqiq olunmuşdur. Məhz bu tədqiqat işi milli pianoçuluğun inkişaf tarixinin öyrənilməsinin təməlini qoymuşdur. Müasir Azərbaycan pianoçu - pedaqoqları – E.Y.Səfərova, A.F.Vəkilova, E.M.Əli-

yeva, O.H.Abasquliyev, Z.Əliyeva, Z.Ə.Adıgözəlzadə, T.Ə.Seyidov, R.T.Quliyev, F.Ş.Bədəlbəyli, Y.M.Sabayev, S.A.Behbudova və bir sıra digərlərinin pedaqoji və ifaçılıq təcrübəsi milli pianoçuluğun nəzəri və praktiki inkişafında son dərəcə mühüm töhfə olmuşdur.

70-90-cı illər pianoçu nəslinin nümayəndələri: V. Rəsulova, E. Zeynalova, V. Həsənov, R. Qasımov, T. Şəmsiyev, M.Hüseynov, Y.Axundova, Ü.Hacıbəyova, G.Ənnağiyeva, S. Aşumova, L.Mustafazadə, F. və M. Adıgözəlzadələr, S.Mirzəyev, Y.Sayutkin, G.Səfərova və digərləri Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin tarixi inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışlar. Onlardan bir çoxu ölkə hüdudlarından kənarında həm konsert verib, həm də çalışmaqla milli fortepiano məktəbinin ənənələrinin inkişafını davam etdirirlər. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin görkəmli tədqiqatçısı, professor T. Seyidovun qeyd etdiyi kimi: “Azərbaycanın fortepiano ifaçılığı professional ustalığın yüksək pilləsinə ucalmışdır, üslub duyma qabiliyyətinin kamilliyi, interpretasiyanın dərin məzmunluğu, yaradıcı niyyətlərin təbiiliyi ona xas olan cəhətlərdir. Yeni pianoçu nəslin nümayəndələrinin fərqləndirici xüsusiyyətləri içərisində müasir ifaçılığın ümumiyyətlə, əsas xüsusiyyətini təşkil edən intellektuallığın güclənməsi və əsərlərin interpretasiyasına münasibətdə psixoloji dərinliyin ifadəsi özünü göstərir”.<sup>1</sup>

İfaçılıq prosesində dramaturji konsepsiya qurmaq bacarığı pianoçunun ifa olunan əsər üzərində bütün əməyinin ən yüksək dərəcəsi və həlledici məqamıdır. Forteplano təhsilinin müasir təcrübəsi göstərir ki, pianoçunun bütün interpretasiya prosesi zamanı bu mühüm məqsədə olan marağı heç də hər zaman fəal və işlək deyil. Azərbaycanın xalq artisti, professor F.Ş.Bədəlbəyli onun aktuallığı və əhəmiyyətini xüsusi olaraq belə qeyd etmişdir: “Bədəlbəyli-pedaqoqun prinsip etibarilə ən vacib tələbi əsərin həm ümumi dramaturji cəhətdən, həm də bütün məna vahidləri etibarilə yoxlanılmasından ibarətdir. Bədəlbəylinin sinfində “dramaturgiya” sözü bütün digər sözlərdən daha çox səslənərək, əsər üzərində iş prosesində leytmotiv xüsusiyyətini təşkil edir”.<sup>2</sup>

Eyni zamanda, hazırkı nəsələ mənsub ifaçı, pedaqoqlar gənc musiqçilərin ifaçılıq fəaliyyətində dramaturji tamlığın olmamasını, ifaçılıq formasını yaratmaq bacarığının yetərinə kifayət etmədiyini çox zaman

---

<sup>1</sup> Сейдов Т. А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Б.: Аз.Гос. Изд., 2006, с. 176-177.

<sup>2</sup> Fərhad Bədəlbəyli. Məqalələr. Materiallar / Tərtibçilər T.Ə.Seyidov, A.M.Hüseynova – B.: Qapp-poliqraf, 1997, s.17.

təsdiq edirlər. Bunu sübut edən fakt ondan ibarətdir ki, son zamanlar musiqi-ifaçılıq təcrübəsində ifadəlilik cəhətdən zəif və düşüncəsiz ifalar, professionalizm çatışmazlığı və dramaturji tamlığın olmaması tez-tez müşahidə edilir. Bütün bu müşahidələr ifaçının musiqi mədəniyyətinin inkişafının kifayət etməyən səviyyəsindən, ifaçılıq prosesinin dramaturji konsepsiyasını qurmaq bacarığının olmamasından söz açır.

Musiqi əsərində ifadə olunmuş bədii ideyanı yaradıcı sürətdə necə həyata keçirib, gerçəkləşdirmək olar? Hazırkı prosesin həyata keçirilməsi üçün zəruri olan üsul və vasitələr hansılardır? İfaçılıq formalarının spesifik xüsusiyyəti və dinamikasını necə əldə etmək mümkündür? Qoyulan məsələlərin əhəmiyyəti, bu problemlərin həll edilmə yolları və üsullarını zamanın özü tələb edir. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin gələcəyi bir çox hallarda milli pianoçuluğun tarixi təcrübəsinin yaradıcı baxımdan aydın bir şəkildə dərk olunaraq, yenidən mənalandırılmasından asılıdır. Bu gün Azərbaycan fortepiano məktəbi yeni istedadlı pianoçularla artır. Fərdi keyfiyyətlərinin müxtəlifliyinə baxmayaraq, onların sənəti öz bədii-estetik meyarlarına və istiqamət prinsiplərinə görə vahiddir. Bu səbəbdən, ifa olunan əsərdə dramaturji tamlığa nail olmağın potensial imkanlarını müasir musiqi-ifaçı nəslı üçün meydana çıxarmaq bu qədər vacibdir. Müasir pianoçuluq təcrübəsi üçün əhəmiyyətli olan bu müddəə tədqiqat mövzusunun aktuallığını təşkil edir.

**Mövzunun işlənmə dərəcəsi.** Hazırkı dövrdə pianoçuluğun nəzəriyyə və təcrübəsi musiqişünaslığın ən inkişaf etmiş sahələrindən biridir. Belə ki, ifaçılıq prosesi ilə bilavasitə əlaqədar olan proseslər ilə bağlıdır, musiqi əsərinin interpretasiyasının mürəkkəbliyini və çoxcəhətliyini özündə əks etdirir. Onun istər ümumi, istərsə də xüsusi xarakterə malik bir çox əsaslı problemləri bu sahədə nəsillərin tarixi təcrübəsini ümumiləşdirməyi bacaran görkəmli metodika mütəxəssisləri tərəfindən tədqiq olunmuşdur. Onların içərisində ifaçılıq dramaturgiyası problemi xüsusi yer tutur.

İfaçılığa dair müasir elmin ilk nümayəndələri olan B.L.Yavorski, B.V.Asafyev, Y.İ.Milşteyn və digərlərinin tədqiqatlarında ifaçılıq üslubunun tarixinə, ifaçılıq prosesinin mahiyyətinə, ifaçılıqda görkəmli simaların əhəmiyyətinə, musiqi təfəkkürünün roluna, pianoçunun inkişafında intellektual bilik dairəsinə, yaradıcılıq psixologiyası və fortepiano ifasının fiziologiyasına dair dəyərli fikirlər cəmləşmişdir ki, bu da əlbəttə, yeni pianoçular nəslinin təşəkkülünə çox böyük və səmərəli sürətdə təsir edərək, onların ifaçılıq peşəsinə və tədris metodikasına olan münasibətini xeyli dərəcədə müəyyənləşdirmişdir. Lakin əfsuslar olsun ki, pedaqoq -

pianoçuların şifahi təcrübəsi, onların uzun ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyəti ərzində topladığı və öz təsdiqini tapdığı şəxsi təcrübəsi hələ də yetəri dərəcədə tədqiq olunmamışdır.

Pianoçuluğun tanınmış nəzəriyyəçilərindən A.D.Alekseyev, A.A.Nikolayeva, Q.M.Koqan, S.Y.Feynberq, A.B.Qoldenveyzer, Q.Q.Neyqauz, Y.İ. Milşteyn, İ.Braudo, E. Petri, M.Lonq, A. Korto və digərlərinin sonrakı dövrlərdə meydana çıxan əsərləri nəinki ifaçılıq nəzəriyyəsi və musiqi təhsilinin metodika və təcrübəsinə, ümumiyyətlə, musiqişünaslığa dəyərli töhfə bəxş etmişdir.

Azərbaycan pianoçularının yaradıcılığında bu problemin tədqiqi ilk dəfə hazırkı tədqiqat işində yerinə yetirilir, lakin bununla belə, bu və ya digər əsərlərin ifa prosesi zamanı ifaçılıq dramaturgiyasının ayırı-ayrı mülahizələrinə dair fikirlərə müasir Azərbaycan musiqişünaslarının əsərlərində rast gəlinir.

Son onilliklər ərzində ifaçılıq sənəti milli musiqişünaslıqda bir sahə kimi intensiv inkişaf edir. Məsələn, fortepiano ifaçılığının tarixi, nəzəriyyəsi və təcrübəsinə dair dəyərli elmi tədqiqat işləri meydana çıxır. T.Seyidovun “Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930-1970)” (1980) ; “Азербайджанская фортепианная культура XX века ” (2007) kimi sanballı əsərləri fortepiano-ifaçılıq sənətinin tarixi aspektdə öyrənilməsi sahəsinə əhəmiyyətli töhfə olmuşdur. F.Z.Xəlilovanın “Очерки истории азербайджанской фортепианной культуры” (1965) ; L.H.Abasquliyevanın “Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной фортепианной культуры” (2005) adlı elmi əsərləri diqqətə layiqdir. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisinin tədqiqi sahəsinə gənc musiqi tədqiqatçılarının, o cümlədən, A.A.Zamano<sup>1</sup>, L.S.Rzayeva<sup>2</sup>, S.R.Aşumova<sup>3</sup>, L.E.Əliyeva<sup>4</sup>, N.O.Abasquliyeva<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Заманова А.А. Фортепианное творчество Фикрета Амирова. Автореф. дисс...канд. искусствоведения, Ташкент, 1984.

<sup>2</sup> Рзаева Л.С. Современная фортепианная музыка Азербайджана. Автореф. дисс...канд. искус. Ленинград : 1990.

<sup>3</sup> Ашумова С.Р. Фортепианный концерт в творчестве азербайджанских композиторов (стилевые особенности и вопросы интерпретации), Москва : 1991.

<sup>4</sup> Алиева Л.Э. Фортепианные циклы композиторов Азербайджана (вопросы эволюции жанра и стиля). Автореф.дисс...канд. искусствоведения. Баку : 2004.

<sup>5</sup> Абаскулиева Н.О. Основные тенденции формирования и развития Азербайджанской профессиональной фортепианной культуры. Авт. дис. канд. искусств. Баку: 2005

N.T.Qədimova<sup>1</sup>, N.R.Eminova<sup>2</sup>, H.A.Məhərrəmov<sup>3</sup>, S.M.Mehdiyeva<sup>4</sup>, M.N.Sadıxzadə<sup>5</sup>, Y.M.Mustafayeva<sup>6</sup>, K.R.Sədixanova<sup>7</sup>, E.M.Abbasova<sup>8</sup>, N.H.Rimazi<sup>9</sup>, Y.S.Sayutkin<sup>10</sup>, E.R.Kəbirlinskaya<sup>11</sup>, A.X.Xəlilova<sup>12</sup>, S.A.İsmayılova<sup>13</sup>, N.M.Abbasovanın<sup>14</sup> əhəmiyyətli töhfəsini, eləcə də görkəmli Azərbaycan pədaqoq-pianoçularının fəaliyyətinə həsr olunmuş tədqiqat işlərini qeyd etmək lazımdır: Fərhad Bədəlbəyli “Məqalələr. Materiallar” / Сост. Т.А. Сеидов, А.М.Гусейнова (1991); Рауф Атакишев. Статьи, воспоминания, материалы / Сост.-ред. Т.А.Сеидов (1999); А.Г.Маилова. «Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К.Сафаралиевой» (2003); Ц.В.Цинамдзгваришвили «Соната-воспоминание или портрет музыканта» (2004);

---

<sup>1</sup> Qədimova N.T. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində lad, üslub, faktura və interpretasiya xüsusiyyətləri. Bakı, 2007.

<sup>2</sup> Эминова Н.Р. Некоторые черты стиля и пианизма в аспекте эволюционного развития фортепианного творчества Кара Караева. Авт. дис. докт. филос. по искусст. Баку, 2008.

<sup>3</sup> Магеррамова А.А. Принцип преемственности в Азербайджанском фортепианно-исполнительском искусстве. Авт. дис. докт. филос. по искусст. Баку, 2008.

<sup>4</sup> Мехтиева С.М. Жанровые, стилевые особенности и фактура в фортепианных произведениях Фикрета Амирова. Авт. дис. докт. филос. по искусст. Баку, 2009.

<sup>5</sup> Садыхзаде М.Н. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки Азербайджанских композиторов в аспекте современной техники письма. Авт. дис. докт. филос. по искусст. Баку, 2010.

<sup>6</sup> Мустафаева Е.М. Формирование навыков певучего исполнения в процессе фортепианного обучения. Авт. дис. докт. филос. по педагогике. Баку, 2010.

<sup>7</sup> Садырханова К.Р. Роль концертмейстерского мастерства в профессиональном становлении солистов. Авт. дис. докт. филос. по искусст. Баку, 2010.

<sup>8</sup> Аббасова Э.М. Исполнительские особенности фортепианных прелюдий Азербайджанских композиторов в контексте эволюции жанра. Авт. дис. докт. филос. по искусст. Баку, 2010.

<sup>9</sup> Римазы Н.Г. Черты стиля и вопросы интерпретации фортепианной и органной музыки Васифа Адигезалова. Авт. дис. докт. филос. по искусст. Баку, 2011.

<sup>10</sup> Саяуткин Ю.С. Деятельность представителей азербайджанской фортепианной школы за рубежом. Авт. дис. докт. филос. по искусст. Баку, 2011.

<sup>11</sup> Кеберлинская Э.Р. Творчество Эльмиры Сафаровой и ее роль в развитии фортепианного искусства Азербайджана. Авт. дис. докт. филос. по искусст. Баку, 2011.

<sup>12</sup> Xəlilova A.X. Azərbaycan fortepiano ifaçılığında bədii və texniki komponentlərin təzahür xüsusiyyətləri. Sənətsün. üzrə fəls. dok. Bakı, 2011.

<sup>13</sup> Исмаилова С.А. Формирование музыкально-критического мышления учащихся в процессе фортепианного обучения. Авт. дис. докт. филос. по педагогике. Баку, 2012.

<sup>14</sup> Abbasova N.M. Azərbaycan bəstəkarlarının ikili konsertlərinin janr-üslub xüsusiyyətləri. Sənətsün. üzrə fəls. dok. Bakı, 2011.

Г.Н.Сафарова. «Октай Абаскулиев. Творческий портрет педагога» (2005); K.Hüseynova “Musiqimizin Fərhadı” (2008).

X.N.Rzayevanın «Проблема авторского текста в исполнительской практике современных азербайджанских пианистов» (2007) əsəri müasir Azərbaycan pianoçularının ifaçılıq sənətinin nümunəsində pianoçuluğun müxtəlif nəzəri problemlərinin tədqiqinə böyük töhfə olmuşdur. G.N.Səfərovanın «Формы и методы использования национальной музыки в начальном обучении детских музыкальных школ Азербайджана» (2003) və N.Ə.Quliyevanın «Роль и функции фортепианного ансамбля в музыкально-эстетическом воспитании учащихся детских музыкальных школ» (2007) fortepiano təhsili metodikasına layiqli töhfə olmuşdur. N.A. İbrahimovanın «История, теория и практика концертмейстерского мастерства в Азербайджане» (2006) əsəri konsertmeyster sənətinə zənginləşdirmişdir. Pianoçuluğun müxtəlif səpkili müasir nəzəri məsələləri F.Ş.Bədəlbəylinin baş redaktor kimi tərtib etdiyi məcmuələrdə təhlilə cəlb olunur: «Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики. Сборник статей.» Выпуск №1. (2006), Выпуск №2 (2008).

Bakı Musiqi Akademiyasında keçirilən elmi-nəzəri və elmi-praktiki konfransların müxtəlif materialları, eləcə də BMA nəzdindəki Musiqi Məktəb-Studiyasında keçirilən elmi-ifaçılıq konfransları xüsusi dəyərə malik elmi informasiya ehtiva edir.

Bu və bir sıra digər elmi tədqiqatlar Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin nəinki bütün sahələrinin öyrənilməsini, eyni zamanda onların müxtəlif istiqamətlərdə, o cümlədən, tarixi, nəzəri və metodik tədqiqinin əsasını qoymuşdur. Böyük elmi-tədqiqi potensialın cəmiyyəti bu araşdırmalar irəlində Azərbaycan musiqiçi-alimlərin yeni nəsli tərəfindən öyrəniləcək.

**Tədqiqatın elmi yeniliyi** ondan ibarətdir ki, ilk dəfə olaraq :

- pianoçuluq nəzəriyyəsində ifaçılıq dramaturgiyasına nail olunma prosesi tədqiq olunur və xüsusi elmi problem kimi nəzərdən keçirilir ;

- müasir Azərbaycan pianoçularının konsert çıxışlarının nümunəsində Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin tarixi və nəzəriyyəsində ifaçılıq dramaturgiyası problemi tədqiq edilir;

- aparılan tədqiqatların nəticəsində əldə olunmuş material və nəticələrə əsaslanaraq, musiqinin interpretasiyası zamanı ifaçılıq dramaturgiyasının həyata keçirilməsinin konkret yolları və üsulları üzə çıxarılar, pianoçulara təklif olunur;

- fortepiano əsərlərinin interpretasiyası prosesində dramaturji konsepsiyaya nail olmaq nöqtəyi-nəzərdən, konsert ifaçılığı ilə məşğul olan müasir Azərbaycan pianoçularının konsert fəaliyyətinin təhlili həyata keçirilir;

- fortepiano musiqi nəzəriyyəsi üçün vacib olan aşağıdakı faktlar üzə çıxarılarq, elmi şəkildə əsaslandırılmışdır: ifaçılıq dramaturgiyasına nail olmaq prosesi hər bir artist üçün son dərəcə individualdır, o, ifaçının psixoloji xüsusiyyətlərindən, onun professional hazırlığından və konsert təcrübəsindən asılıdır;

- fortepiano təcrübəsi üçün vacib nəticə ondan ibarətdir ki, konkret bir pianoçunun sənətində ifaçılıq dramaturgiyasının gerçəkləşdirilmə yolları onun ifa etdiyi musiqi əsərinin üslubundan irəli gələrək seçilir.

**Dissertasiyanın məqsədi** milli pianoçuluğun bütün tarixi təcrübəsinə əsaslanaraq ifaçılıq dramaturgiyasının potensial imkanlarını üzə çıxarmaqdan ibarətdir.

Tədqiqatın məqsədi aşağıdakı **vəzifələrlə** uyğunluq təşkil edir:

- ifaçılıq dramaturgiyası probleminin öyrənilməsi baxımından fortepiano-ifaçılıq mədəniyyətinin qısa tarixi təhlilini aparmaq;

- ifaçılıq dramaturgiyasının bir anlayış kimi mahiyyətini tədqiq edib, meydana çıxarmaq;

- musiqi interpretasiyası prosesində ifaçılıq dramaturgiyasının rolunu və əhəmiyyətini əsaslandırmaq ;

- ifaçılıq dramaturgiyasının gerçəkləşdirilməsinin konkret yolları və üsullarını üzə çıxarmaq ;

- konsert ifaçılığı ilə məşğul olan müasir Azərbaycan pianoçularının repertuarının ifaçılıq təhlilini aparmaq.

**Tədqiqatın metodu və metodologiyası:**

- elmi işdə ifaçılıq dramaturgiyasına nail olmaq məsələsi ilə bağlı ən mühüm praktiki və nəzəri müddəaların təhlili və ümumiləşdirilmə üsulu tətbiq edilmişdir ;

- praktiki və ifaçılıq təcrübəsinin tədqiqi fərdi və ümumi bazanın müqayisəli təhlil üsulu ilə həyata keçirilərək, musiqi əsərlərinin şərh və interpretasiyanın tətbiqində məzmun və forma kateqoriyalarına istinad edilmişdir;

- aparılan tədqiqat zamanı milli fortepiano musiqisinin baniləri G.G.Şaroyev, M.R.Brenner və görkəmli Azərbaycan pianoçu-pedaqoqları: K.K.Səfərəliyeva, N.İ.Usubova, R.İ.Atakişiyev, S.A.Quliyeva, E.M.Nəzirova, E.Y.Səfərova və digərlərinin ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyətinin öyrənilməsi böyük məna kəsb etmişdir;

- milli musiqişünaslıq elmində müxtəlif ifaçılıq problemlərinə dair elmi əsərlər nəzərdən keçirilmişdir: Ü. Hacıbəyli, M. Maqomayev, M.S. İsmayılov, T.Ə. Seyidov, F.Ş. Bədəlbəyli;

- fortepiano musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsinə dair elmi əsərlər nəzərdən keçirilmişdir: A.D. Alekseyev, A.A. Nikolayeva, Q.M. Koqan, Q.Q. Neyqauz, A.B. Qoldenveyzer, L.A. Barenboym, Y.İ. Milşteyn və d.;

- musiqi formasının, ələlxusus, ifaçılıqla bağlı formanın araşdırılması üzrə xüsusi elmi əsərlərə nəzər yetirilmişdir: B.V. Asafyev, L.A. Mazel, V.A. Tsukkerman, V. Protopopov və d.;

- musiqi ifaçılığına dair elmi əsərlərə baxılmışdır: B.A. Yavorski, Y.İ. Milşteyn, L.Y. Qakkel və d.

**Tədqiqatın obyektini** ifaçılıq dramaturgiyası probleminə və müasir Azərbaycan pianoçularının konsert-ifaçılıq fəaliyyəti nümunəsində onun həyata keçirilməsindən ibarətdir.

**Tədqiqatın predmetini** konsert ifaçılığı ilə məşğul olan görkəmli Azərbaycan pianoçuları tərəfindən fortepiano əsərlərinin interpretasiyası prosesində ifaçılıq dramaturgiyasının həyata keçirilməsi təşkil edir.

**Tədqiqatın materialı.** Tədqiqat üzərində iş zamanı müəllif tərəfindən audio və video səsyazılar, CD və DVD disklər, internet-saytları, nəşrlər, jurnal və qəzet məqalələrindən istifadə olunmuşdur. Dissertasiyada musiqi əsərlərinin interpretasiyası zamanı dramaturji konsepsiyasının qurulmasında müasir Azərbaycan pianoçularının nümayiş etdirdiyi peşəkarlıq tədqiq edilir, F. Bədəlbəylinin ifasında F. Əmirov və E. Nəzirovanın fortepiano və simfonik orkestr üçün Ərəb mövzuları əsasında Konsert, C. Gersvinin fortepiano və simfonik orkestr üçün Konsert; Y. Axundovanın ifasında S. Raxmaninovun 2 saylı c-moll konserti və “Paqanini mövzusunda Rapsodiya”; Ü. Hacıbəyovanın ifasında L.V. Bethovenin fortepiano üçün 4 saylı sonatası, G. Ənnağıyevanın ifasında İ.S. Baxın fortepiano və orkestr üçün f-moll konserti, M. Adıgözəlzadənin ifasında L.V. Bethovenin fortepiano üçün beş konserti və M. Hüseynovun ifasında R. Şumanın fortepiano və simfonik orkestr üçün konsertinin ifaçılıq dramaturgiyasının əldə olunması prosesi təhlil edilir.

**Tədqiqatın praktiki əhəmiyyəti** geniş ifaçılıq təcrübəsi və fortepiano təhsilinin müasir metodikasına dəyərli töhfə bəxş etməsindədir. Musiqinin interpretasiyası prosesində ifaçılıq dramaturgiyasının əldə olunmasını üzə çıxaran üsul və vasitələr müasir fortepiano mədəniyyətinin və ümumiyyətlə, ifaçılıq məharətinin səviyyəsinin yüksəldilməsinə fəal şəkildə kömək edir. Dissertasiyada fortepiano ifaçılıq təcrübəsinin öyrə-



nilməsi, təhlili və ümumiləşdirilməsini əks etdirən dəyərli material forte-piano musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi sahələrində müxtəlif problemlərin gələcəkdə tədqiqi üçün elmi potensial təşkil edir, həmçinin o, ali və orta tədris müəssisələrində dərs prosesində istifadə edilə bilər.

**Dissertasiyanın aprobeiasyası** 20 il müddətində uzun pedaqoji iş prosesi boyu Bakı Musiqi Akademiyası bazasında, eləcə də Sumqayıt ş. musiqi texnikumu, 33 və 7 saylı uşaq musiqi məktəblərində əldə olunan iş təcrübəsi, eləcə də Azərbaycanın müxtəlif şəhərləri və xarici ölkələrdə solo və ansambl konsert çıxışları, BMA-nın bazasında keçirilən elmi-praktiki konfranslar, BMA-nın “Musiqi tarixi” və “Fortepiano ixtisası” kafedra-larının birgə iclaslarında həyata keçirilmişdir. Tədqiqatın nəticələri 2007-2014-cü illər ərzində nəşr olunan jurnal məqalələrində əksini tapmışdır.

**Dissertasiyanın strukturu.** Dissertasiya Giriş, iki fəsil, yeddi bölmə, Nəticə, eləcə də istifadə olunmuş ədəbiyyat siyahısı və əlavələrdən ibarətdir.

## DİSSERTASIYANIN ƏSAS MƏZMUNU

**Girişdə** mövzunun aktuallığı, seçilmiş problemin işlənmə dərəcəsi, eləcə də işin elmi yeniliyi və praktiki əhəmiyyəti üzə çıxarılır, işin metodu və metodologiyası, praktiki əhəmiyyəti izah edilir, dissertasiyanın aprobeiasyası və strukturu əsaslandırılır.

Tədqiqatın **Birinci fəsil** - “**Musiqi interpretasiyası prosesində ifaçılıq dramaturgiyası probleminin tarixi və nəzəri icmalı**” - dörd bölmədən ibarətdir. **1.1.-də** “**İfaçılıq dramaturgiyasının gerçəkləşməsi probleminin qısa tarixi**” icmalı nəzərdən keçirilir.

Hər bir tarixi-ictimai dövrdə ifaçılıq sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri və müəyyən üslubuna münasibət özünəməxsus olur. İstedadlı musiqi ifaçısının siması fərdi və təkraredilməzdir, onun ifaçılıq sənəti həm milli, həm də dünya ifaçılıq mədəniyyəti tarixinə bənzəri olmayan nadir təcrübə daxil edir. Bu təcrübə nəzəri olaraq başa düşülüb, dərk edilir, ümumiləşdirilir və inkişaf etdirilir : bir tərəfdən ifaçılıq təcrübəsi, digər tərəfdən isə nəzəri araşdırmalar ifaçılıq sənətinin hərəkətverici qüvvəsini təşkil edir və ümumilikdə ümumbəşəri musiqi mədəniyyətinin inkişafına səbəb olur. Odur ki, müxtəlif ifaçılıq problemləri məhz bu səbəbdən aktualdır və hər yeni musiqiçi nəslinin nümayəndələri ifaçılıq problemini dərin individual bir şəkildə həll edərək, həyata keçirir və ifaçılıq sənətinin tarixi təcrübəsini, onun ənənələrini yeniləşdirərək, inkişaf etdirir.

İfaçılıq tarixi, xüsusilə də fortepiano ifaçılığı artıq bir neçə əsrdir ki, ifaçılıq üslubu ilə səciyyəlonən müəyyən dövrlərə bölünür. Onların təkamülü təsdiq edir ki, sosial faktorların dəyişməsi ilə insanın həyat fəaliyyəti də, musiqi incəsənətinin məzmunu da dəyişir, müxtəlif məzmunlar isə müxtəlif cür ifadə olunur və bu, yaxud digər üslub qanunauyğunluqlarını əmələ gətirir.

Musiqi əsərinin daxili bitkinliyi və tamlığı musiqidə klassisizm dövrünün ifaçılıq ənənələrinin analoji xarakterini də şərtləndirmişdir. İfa konsepsiyası və formanın klassik tənasüblüyü kamil ifaçılıq meyarına çevrilir, onun həyata keçirilməsi ifaçı qavrayışının musiqili-məntiqi aydınlığı yolu ilə əldə olunurdu.

Klassisizmin musiqili-ifaçılıq sənətində ifaçılıq obyektivliyi və reproduktivlik üstünlük təşkil edirdi.

XIX-XX əsrin hüdudlarında fortepiano sənətində estetik dəyərlərin yenidən qiymətləndirilməsi baş verir və ifaçılıq rasionalizmi öz yerini emosional dolğunluğa, romantik coşqunluğa və təsirliliyə verir. İfaçılıq sənəti yeni məzmunla zənginləşir, burada ifaçı simasının təkcə yaradıcılıq potensialı deyil, həmçinin onun müəllif duyumu və məzmunun konkret ifaçılıq formasında təzahürü üstünlük təşkil edir.

Musiqinin əksolunma prosesini “ikinci əsər” kimi qiymətləndirməyə başlayırlar və bunu interpretasiya sənəti adlandırırlar, belə ki, əslində hər hansı bir ifaçılıq prosesində, not mətninin dəqiq əks olunmasında belə, istər-istəməz interpretasiya elementi hökm sürür. Bu vəziyyət aşağıdakı faktorlarla əsaslandırılır : birincisi, not yazısının özü gerçək səslənmədən kifayət qədər mücərrəd olan quruluşdan ibarətdir, ikincisi, əsərlə ifaçı arasında tarixi məsafə mövcuddur.

Musiqidə romantizm dövrünün ifaçılıq sənəti, o cümlədən fortepiano-noda özünün xüsusi meyarlarını şərtləndirmişdir. Musiqi əsərinin yaradıcı surətdə ifa edilməsi xüsusi ifa üslubuna səbəb olmuşdur, bunu fortepiano sənətinin nəzəriyyəçiləri romantik ifa üslubu adlandırmışlar.

Dünya musiqi ifaçılığına yeni məzmun daxil edən və öz dövrü üçün progressiv istiqamətini təsdiqləyərək, musiqinin bədii-obrazlı və dərin məzmunlu interpretasiyasının üstünlüyünü ifadə edən rus fortepiano sənəti ayrıca üslub xüsusiyyətlərinə malikdir. Bu vacib xüsusiyyət tədricən tək rus musiqi-ifaçılıq mədəniyyəti üçün deyil, ümumiyyətlə, bütün dünya musiqi-ifaçılıq mədəniyyətinin gələcək təkamülü üçün başlıca amil olmuşdur.

Müasir dövr müxtəlif ifaçılıq üslublarının harmonik vəhdətini ifadə edir : improvizasiyahlıq ətraflı düşünülmüş məntiqlə, ifaçılıq prosesinin

səlisliyi və romantik obrazlı ifadə ilə həmahənglik təşkil edir. Müasir fortepiano sənətində bir növ, onun tarixi keçmişinin ən səciyyəvi xüsusiyyətləri cəmləşərək, öz əksini tapmışdır. Bugünkü ifaçılıq mədəniyyəti formalaşmış, təşəkkül tapan tarixi ənənələrin nəticəsidir. Beləliklə, ifaçılıq dramaturgiya problemlərinin tarixi icmalı göstərir ki, müxtəlif estetik və bədii-yaradıcı meyarlara baxmayaraq, hər bir dövrdə ifaçılıq dramaturgiyasına yüksək tələblər irəli sürülmüşdür və ifaçılıq formasını yaratmaq bacarığı hər zaman yüksək qiymətləndirilmişdir.

**1.2.-də “Musiqi əsərinin interpretasiya prosesi ifaçılıq dramaturgiyasına nail olma kontekstində”** nəzərdən keçirilir.

Musiqi əsərində dramaturji bitkinlik və konsepsiya yaratmaq problemi fortepiano sənətinin nəzəriyyə və təcrübəsində ən mühüm və mürəkkəb məsələdir. Bu məsələ bütün yerdə qalan ifaçılıq məsələlərinin yekunudur, onun həyata keçirilməsi isə ifaçılıq prosesinin son və ən yüksək nöqtəsidir. İfaçılıq forması termini musiqi nəzəriyyəsinə V.V. Protopopov tərəfindən daxil edilərək, onu “ikinci plan forma”sı adlandırmışdır ki, burada ifaçılıq forması dedikdə, onun əsərin əsas musiqi formasından törəməsi və onunla genetik əlaqəsi nəzərdə tutulur. Alim hesab edir ki, əgər musiqi forması daimi və dəyişməzdirsə, bu zaman ifaçılıq forması individual olaraq çoxvariantlı olub, ifaçının məharətindən asılıdır, hansı ki, interpretasiya prosesində öz ifaçılıq formasını (bu və ya digər dərəcədə parlaq və ifadə olunma qüvvəsini) yaradır.

Başqa sözlə desək, ifaçılıq forması musiqi əsərində cəmləşmiş bədii məzmun, ideya və obrazın dramaturji (ifaçılıq) prosesinin təcəssümünü ifadə edir. Musiqi ifaçısının bütün cəhdləri onu uğurla həyata keçirərək, məntiqi surətdə ona nail olunmağa yönəlmişdir. Pianoçunun musiqi əsəri üzərində yerinə yetirdiyi işinin bir növ, son və həlledici mərhələsi olan ifaçılıq dramaturgiyasını quraşdırmaq məsələsi nəticə etibarilə, ifaçılıq prosesinin bütün “tərkib hissələri” ilə sıx bağlıdır. Eyni zamanda, hazırkı problemin, musiqinin forma təşkili prosesi ilə də birbaşa əlaqəsi vardır. Yəni, ifaçılıq forması bir növ musiqi əsərinin başlıca kompozisiya (müəllif) formasının fərdi-yaradıcı əksidir (yaxud variantları, improvizasiyalarıdır).

İfaçı əsəri yaradıcı surətdə təfsir edərkən, onun musiqi forma-strukturunu dəyişmir, onu interpretasiya edir, yəni ifa prosesində özünəməxsus bir şəkildə təcəssüm etdirir. Bu şəxsi təcəssüm etdirmə hüququnu ona musiqi materialının təşkilinin yuxarıda qeyd edilən *bədii mahiyyəti* bəxş edir. Ayrı cür desək, “ikinci plan forma”sı adlandırılan bir formanın mövcudluğu fərdi təfsir spesifikasiyası ilə şərtləndirilir.

Musiqi əsərinin forması not mətnində dəqiq şəkildə əksini tapır : biz not mətnini oxuyarkən musiqi əsərinin konkret quruluşunu dəqiq müəyyənələ bilərik. Bundan başqa, əsərin təfsiri prosesində bu formanın aydın gözə çarpması üçün əsl istedad və yaxud həqiqi sənətkarlıq lazımdır. İfaçılıq formasının mövcudluğunu isbatlayan fakt ondan ibarətdir ki, heç də bütün ifaçılıq nümunələrində dramaturji tamlıq əldə olunmur, yəni musiqi interpretasiyasının elə nümunələri vardır ki, bu zaman ifaçılıq forması sifirə enir, gerçəkləşməmiş qalır.

Qeyd etmək lazımdır ki, ifa olunan əsərin dramaturji tamlığının həyata keçirilməsi zamanı müşahidə olunan neqativ tərəflər ifaçılıq təcrübəsində hələ də meydana çıxmaqdadır. Milli fortepiano sənətinin ən parlaq və istedadlı nümayəndələrindən biri olan Fərhad Bədəlbəyli hesab edir ki, əsərin interpretasiyası dramaturji konsepsiya olmadan təsəvvür edilməzdir və yerdə qalan bütün ifaçılıq məsələləri bədii fikrin təcəssümünə tabe olmalıdır. O, möhkəm əmindir ki, musiqili-obrazlı inkişafın forma və məntiq qaydaları musiqi ifaçısının formalaşmasında mühüm məqamlardan birini təşkil edir.

Musiqi ifaçısının bütün professional fəaliyyəti ərzində formalaşan ustalığı çoxsaylı əhəmiyyətə və dəyərə malik amillərlə müəyyənləşir. Onların arasında “ikinci plan forma” musiqi əsərinin bütün təfsiri prosesində üstünlük təşkil edir və mühüm rol oynayır, ifa olunan əsərin dramaturji konsepsiyasını qurmaq qabiliyyətinə malik olur, bununla da o, öz ifaçılıq formasını yaradır. Keçmiş və müasir dövrün görkəmli musiqiçilərinin ifaçılıq sənətində parlaq ifadəsini tapmış məhz interpretasiya məharəti ifaçılıq formasının mövcudluğunu sübut edir.

Dramaturji formanı həyata keçirməmiş, yerdə qalan bütün ifaçılıq məsələləri həllini tapsa da öz əhəmiyyətini itirir, belə ki, onların gerçəkləşməsi ifa olunan musiqi əsərinin qavranmasını dramaturji tamlıq baxımından heç də təmin etmir. Dinləyici ifadakı gözəl texnikanı, frazaları qaydasında ayırma üsulunu, dinamik dərəcələrin zərifliyini, düzgün temp və tembr ifadəliliyini qavrayır, lakin bütün bunlar ayrı-ayrılıqda ifaçılıq prosesinin bir musiqi sənət əsəri kimi qavranmasını təmin etmir.

Hər hansı bir sənət əsəri kimi, musiqi əsəri də özünün ən yüksək təsir qüvvəsinə o zaman çatır ki, dramaturji potensial gerçəkləşərək, bədii məzmun əhatə olunsun və konkret ifaçılıq formasına düşsün. Görkəmli musiqi-ifaçıların təcrübəsi sübut edir ki, onların sənəti musiqisevərləri və dinləyiciləri məhz dramaturji konsepsiya və tamlıq əldə olunan zaman məftun etmişdir.

Bu məsələnin nəzərdən keçirilməsi ilə əlaqədar qeyd etmək lazımdır ki, musiqi ifaçılığının prosessual-zaman dərəcəsinə gizlənən dramaturji potensial tək musiqi deyil, bədii yaradıcılığın digər formaları olan poeziya, nəsr, teatr üçün də səciyyəvidir. Hər bir istedadlı insan bədii fikri və yaxud obrazı incəsənətin istənilən növündə ən müxtəlif variantlarda həyata keçirə bilər.

Bütün ifaçılıq və pedaqoji təcrübə sübut edir ki, dramaturji konsepsiya əvvəlcədən ətraflı düşünülməlidir. Bu, ifaçı tərəfindən dəfələrlə sınınanmışdır, bədii obrazın aydın surətdə təsəvvürə gətirilməsi onun uğurla həyata keçməsinə imkan yaradır.

Beləliklə, ifaçılıq dramaturgiyasına yiyələnmək kontekstində musiqi əsərinin interpretasiya prosesinin təhlili aşağıdakı mühüm və həlledici nəticələrə gəlməyə imkan yaradır :

- ifaçılıq dramaturgiyasının gerçəkləşmə problemi musiqi əsəri üzərində ifaçının yerinə yetirdiyi bütün işlərin hər zaman başında durur;

- hər hansı bir ifaçılıq prosesinin bədii-estetik təsiri onun dramaturji potensialının həyata keçirilməsi ilə birbaşa bağlıdır;

- bədii məzmun əhatə olunur, konkret ifaçılıq formasına düşür, hansı ki, öz mahiyyəti etibarilə, dəyişkən və variativdir:

- ifaçılıq formasının gerçəkləşmə yolları hər bir ifaçı üçün dərin individualdır və onun musiqi istedadı və professional hazırlığının ümumi xarakteri ilə bağlıdır.

**1.3.-də L.A. Mazel, V.A.Tsukkerman, V.V.Protopopov, V.Y.Qriqor-yev və digərlərinin əsərlərinə söykənərək, “İfaçılıq formasının mahiyyəti və spesifikasiyası”** tədqiq olunur.

Məşhur musiqişünas V.Y.Qriqor-yev musiqi obrazının üç aspektini müəyyən etmişdir. Bu, müəllif, ifaçılıq və dinləyici aspektidir. Belə ki, obrazı hiss edib, onun göstərilməsi zamanı onların arasında əhəmiyyətli dərəcədə fərq əmələ gəlir. Bu vacib faktdan görünür ki, bədii obrazın yaradılması, yaradıcı surətdə təfsir edilməsi və mənimsənilməsi dərin individual və spesifikdir. Bəstəkar tərəfindən ifadə olunmuş müəllif obrazı onun növbəti musiqili-obrazlı transformasiyalarının əksi və mənimsənilməsi üçün başlıca mənbədir. O, hər bir ifaçı və dinləyici üçün növbəti yaradıcı variantların təcəssümü üçün başlıca impulsdur.

Bu mühüm müddəaya uyğun olaraq, bədii obrazın şəxsən təsəvvürə gətirmək və onu duymaq müəllif, ifaçı və dinləyici formasında ifadə olunur. Buna görə də, ifaçılıq formasının mahiyyəti bədii obrazın təcəssüm olunma prosesindən ibarətdir. Yəni, bəstəkarın ifadə etdiyi konkret bədii

obraz musiqi əsərinin formasında əksini taparaq, ilk və ən başlıca formadır və ifaçılıq formalarının sonrakı variantlarının təfsirinə səbəb olur.

“İkinci plan forma”nın mövcud olması onunla bağlıdır ki, bu zaman bədii obrazın ikinci dəfə təfsiri prosesi variativ, improvizasiyalı<sup>1</sup> xarakter daşıyır və ifaçılıq prosesinin spesifikasiyası və yaradıcılıq mahiyyəti ilə şərtləndirilir. Buna görə də, bədii obrazın çoxluğu, dəyişkənliyi ifaçılıq formasının variativliyinə, improvizasiyalılığa səbəb olur.

Bu, olduqca vacib bir nəticədir, belə ki, aşağıdakı fikri təsdiqləyir: improvizasiyalılıq məhdudiyətdən sərbəst olan özünüifadə deyil, ifaçılıq anarxiyası deyil, musiqi təfəkkürünün ifadə tərzlərindən biridir, musiqi formasının quruluşudur, musiqi-ifaçılıq obrazının individual-spesifik təəcəssümüdür.

Müasir musiqi alimləri qeyd edirlər ki, ifaçılıq sənətində məhz interpretator yanaşmasının təsdiqi yeni tarixi mərhələdə onun improvizasiya mahiyyətini dirçəldərək, XX əsr musiqi ifaçılığında improvizasiyalılığın mühüm rolunu müəyyənləşdirmişdir. V.A. Tsukkremanın “kvaziimprovizasiya” adlandırdığı bu improvizasiyalıq əvvəlkindən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir, belə ki, o birinci müəllif mətni ilə, ikinci isə konkret musiqi əsərinin üslub və janrının uyğunluğu ilə məhdudlaşır.

İfaçılıq formalarının təşkilində əhəmiyyətli rol oynayan vacib elementdən biri də musiqidə zaman məsələsidir.

Bir sıra görkəmli musiqiçilər uzun ifaçılıq təcrübəsinə dayaq olaraq, musiqi prosesinin iki ölçüdə təşkil olduğunu qeyd etmişlər. Onlar burada bir növ, iki zaman qatı ilə rastlaşırlar: bir tərəfdən bu, bilavasitə ifaçılıq prosesidir, bu prosesdə ifaçılıq fikri ardıcıl və tədricən təəcəssümünü tapır. Digər tərəfdən isə, bu, ifaçılıq formasının bütöv şəkildə əhatə olunmasıdır ki, özündə ifası gözlənilən əsəri də, artıq ifa olunmuş əsəri də cəm edir. Bunlardan birincisi bilavasitə musiqi-ifaçılıq prosesi müddətində baş verir, ikincisi isə daxili eşitmə yolu ilə bütün əsərin, yaxud onun mühüm hissələrinin bir araya cəm olunmasını ifadə edir.

Musiqidə və ifaçılıq fəaliyyətində zaman kateqoriyası ən başlıca cəhətdir və belə halda ifaçılıq sənətində iki ölçülü zaman qatının meydana çıxarılması bilavasitə musiqi sənətinin mahiyyəti ilə əlaqədardır : musiqi inkişafının arasıkəsilməzliyi daxili hərəkətdən əhəmiyyətli dərəcədə asılıdır, səlis eşitmə qabiliyyəti ifaçıya bütün musiqi materialının tam hala gətirilməsinə, bir növ, ifaçılıq prosesinə ayrılan zaman müddətini daxilən

---

<sup>1</sup> İmprovizasiya burada ifaçılıq sərbəstliyi kimi deyil, musiqinin yaradıcı surətdə ifa edilməsi kimi nəzərdən keçirilir.

“qısaltmağa” və ya “sıxlaşdırmağa” imkan verərək, daha yığcam ifaçılıq formaya malik eşitmə “illüziyası”nı yaradır.

Fərdi yaradıcılıq axtarışı nəticəsində hər bir ifaçı musiqi intuisiyasının köməyi ilə bütün əsərin ifaçılıq formasını öz psixoloji mexanizmləri vasitəsilə tam bir hala gətirərək, eşidib təsəvvüründə canlandırır. Əsər üzərində iş zamanı təcrübəli sənətkarlar artıq, gərəksiz hərəkət və gedişləri bir kənara qoyurlar, daha dəyərli, informativ məzmunlu olanları seçirlər, öz diqqətlərini mühüm cəhətlər üzərində cəmləşdirirlər, musiqi-ifaçılığın ümumi xəttini göstərirlər. Müxtəlif ifaçılıq dəqiqliyi üzərində işləyən zaman, ifaçılar diqqəti əsərin forma tamlığında, hissələrin maraqlı əlaqəsində, inkişafın kulminasiya nöqtəsinə yüksəldiyi və endiyi məqamlarda cəmləşdirməyi, eləcə də əsəri büsbütün çalmağı olduqca vacib hesab edirlər. Təsadüfi deyil ki, təcrübəli sənətkarlar böyük konsert səhnəsində çıxış edərkən, əvvəl ifa etdikləri əsərlərə daha çox üstünlük verirlər, çünki artıq ifa olunan əsər bir növ “yetişir” və onların tam başa düşüb, anladığı ifaçılıq formasını ifadə edir. Belə bir məqamda əsər onların eşitmə təsəvvürlərində daha bitkin və tamamlanmış quruluşa malik olur. Çox zaman konsert ifaçılığı ilə məşğul olan ifaçılar ən müxtəlif səhnelərdə proqramı əvvəldən sona qədər ifa edərək, əsərə tam şəkildə yiyələnməyə nail olmaq məqsədi güdürlər ki, onu daha nüfuzlu və yaxud məsuliyyətli və çətin müsabiqədə, konsertdə ifa etsinlər.

İfa edilən əsərin tam şəkildə dərk olunması və diqqətin daxili konsepsiyada cəmləşdirilməsi və tamlıq əldə edilməsi üçün xırdalıqlar üzərində əsaslı surətdə iş aparmaq, lazımsız gedişləri aradan qaldırmaq, tam texniki sərbəstliyə nail olmaq lazımdır. İfaçılıq formasının özünə xas xüsusiyyətinin təhlili aşağıdakı nəticələrə əsas vermişdir:

- ifaçılıq prosesinin təşkilində mühüm element olan improvizasiyalılıq musiqi-ifaçılıq obrazının fərdi təzahür formalarından biridir ;
- musiqidə zaman məsələsi ifaçılıq prosesinin təşkilində vacib elementdir ;
- bitkin ifanın dərk edilməsinə aparan yol nəinki ümumidən xüsusiyyə, eyni zamanda əksinə də hərəkət edir.

**1.4.-də “İfaçılıq formasının bədii obrazın təəcəssümü kimi gerçəkləşdirilməsi yolları” nəzərdən keçirilir.**

Əsərin dramaturji tamlığının yaradılması ifaçının yüksək musiqi-bədii istedadını təsdiq edən ustalılıqdır. Bu ustalığa nail olmaqdan ötrü musiqi-eşitmə hissi, bədii zövq və ifa texnikası üzərində uzun müddətli iş apa-

rılmalıdır. İfaçılıq prosesinin təşkili dərin individualdır və bədii ideyanın konkret şəkildə təcəssümü ifaçının bilavasitə öz siması vasitəsilə üzə çıxır.

İfaçılıq formasının təşkili prosesi ilk növbədə, ifaçının musiqi istedadının bütün kompleksindən, onun intellektual səviyyəsinin potensialından, emosional və texniki inkişafından, ikincisi isə, bacarıqlı və dərin yaradıcı-pedaqoji rəhbərlikdən, bu qabiliyyətin formalaşmasını məqsədyönlü şəkildə həyata keçirməkdən, üçüncüsü isə, konkret musiqi əsərinin məzmun spesifikası, üslub və formasından asılıdır.

Tədqiqatın **“Görkəmli Azərbaycan pianoçularının yaradıcılığında ifaçılıq dramaturgiyasının problemləri”** adlı ikinci fəslinin məzmunu üç bölmədə əksini tapmışdır. 2.1.-də **“Azərbaycanın xalq artisti Fərhad Bədəlbəylinin ifaçılıq sənəti ifaçılıq dramaturgiyasının yüksək nailiyyətinin parlaq nümunəsi kimi”** tədqiq olunur.

F. Bədəlbəylinin artistizm məharətinin ən mühüm cəhətlərindən biri - ifa olunan əsərlərin dramaturji tamlığından ibarətdir. Onun bəstəkarlıq təcrübəsi interpretasiya olunan əsərlərin dramaturji tamlığının təcəssümünə müsbət təsir göstərir. Cəsarətlə təsdiqləmək olar ki, onun inkişaf etmiş bəstəkarlıq təfəkkürü əsərin ifaçılıq formasının parlaq ifadə edilməsinə kömək edir. Digər tərəfdən, o da doğrudur ki, onun malik olduğu yaradıcı, bəstəkar coşqusu, meydana gətirdiyi gözəl əsərlər məhz yüksək ifaçılıq istedadından qidalanır. Ümumiyyətlə, musiqiçinin tükənməz yaradıcılıq potensialı onun geniş və hərtərəfli fəaliyyətinin bütün sahələrində özünü büruzə verir.

F. Bədəlbəyli sənətində ifaçılıq dramaturgiyasının əldə olunma məsələsi F. Əmirov və E. Nəzirovanın fortepiano və simfonik orkestr üçün Ərəb mövzuları əsasında Konserti və C. Gerşvinin fortepiano və simfonik orkestr üçün Konsertinin interpretasiya təhlilinin nümunəsində tədqiq olunmuşdur.

Azərbaycan pianoçusunun ifa etdiyi əsərlərin interpretasiya təhlilləri dramaturji tamlığı nümayiş etdirən yüksək ifaçılıq məharətini təsdiq edir. Bu xüsusiyyət onun ifaçılıq sənətinə daha çox xas olub, həm iri, həm də kiçik formaların interpretasiyasında özünü büruzə verir.

Onun hər cəhətdən geniş yaradıcılıq fəaliyyətində başlıca ideyanı duymaq, gələcəyi görmək, fikri taparaq, onu yüksək kulminasiya nöqtəsinə qədər inkişaf etdirmək kimi qabiliyyətlər cəmləşmişdir.

Ümumiyyətlə, demək olar ki, ifaçılıq dramaturgiyasının əldə olunması Fərhad Bədəlbəylinin tək ifaçılıq sənətində deyil, onun bütün musiqili-yaradıcılıq fəaliyyətində də özünü göstərir.

2.2.-də **“Müasir Azərbaycan pianoçuluq məktəbinin görkəmli nümayəndələrinin ifaçılığının qısa icmalı”** verilmişdir. Son onillik



ərzində Azərbaycanın fortepiano mədəniyyətində yeni-yeni adlar üzə çıxır. Bu gün bir neçə nəslə mənsub sənətkarları görmək olar : ustalığı tək ölkəmizdə deyil, dünya musiqi mədəniyyətində geniş şöhrət tapan yaşlı nəslin nümayəndələri ilə yanaşı olaraq, tədricən beynəlxalq nüfuz qazanan kiçik nəsil də özünü fəal şəkildə sübut edir.

Azərbaycanın xalq və əməkdar artistləri M. Adıgözəlzadə, M. Hüseyinov, Y. Axundova, Ü. Hacıbəyova, G. Ənnağiyeva, N. Əliyaroğlu və digərləri öz fortepiano sənətini uğurla nümayiş etdirirlər. Onların müxtəlif konsert səhnələrində çıxışları fortepiano ustalığının intensiv inkişafından, peşəkarlığından, ifaçılıq repertuarının genişliyindən bəhs edir. Azərbaycan pianoçularının gənc nəslə milli fortepiano məktəbinin ənənələrini ləyaqətlə davam etdirirlər. Fərdi keyfiyyətlərinin müxtəlifliyinə baxmayaraq, onların interpretasiyasında keçdikləri fortepiano təliminin səciyyəvi cəhətləri özünü göstərir.

İstedadlı Azərbaycan pianoçularının ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyətinin tədqiqi sübut edir ki, rus fortepiano məktəbi zəminində tərbiyə olunub, klassik fortepiano-ifaçılıq mədəniyyətinin nailiyyətlərini mənimsəyərək, onlar eyni zamanda, bu ənənələri milli-xalq musiqi mədəniyyətinin potensialı ilə üzvi əlaqələndirmişlər. Onlardan hər biri bu sintezi öz ifaçılıq sənətində dərin yaradıcılıq fərdiliyi ilə lazımı dərəcədə həyata keçirirlər.

Müasir Azərbaycan fortepiano sənətinin səciyyəvi xüsusiyyəti ondadır ki, o, həm rus fortepiano məktəbi, həm də müxtəlif Qərbi-Avropa fortepiano məktəbləri ilə fəal qarşılıqlı əlaqədədir. Bir çox Azərbaycan pianoçuları öz sənətini xaricdə təkmilləşdirir, tez-tez müxtəlif ifaçılıq müsabiqələri, musiqi festivalları və şənliklərində iştirak edərək, Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin nailiyyətlərini nümayiş etdirirlər. Digər milli fortepiano məktəblərinin təsiri altında formalaşaraq, onlar bununla belə, milli pianizm ənənələrini genişləndirirlər.

**2.3.-də “Müasir Azərbaycan pianoçularının solo konsertlərin nümunəsində ifaçılıq dramaturgiyasına yiyələnmə prosesi”** tədqiq olunur.

İfaçılıq təhlili və növbəti nəzəri ümumiləşdirmələr üçün, eləcə də, daha dəqiq elmi nəticələrin əldə olunmasından ötrü xüsusi olaraq aşağıda göstərilən müxtəlif üslublara<sup>1</sup> malik əsərlər seçilmişdir:

---

<sup>1</sup> Məhz müəllifin iştirak etdiyi elə konsertlər seçilmişdir ki, problemin öyrənilməsindən ötrü o, pianoçuların “canlı” ifa prosesinin bilavasitə iştirakçısı olsun.

1. Yeganə Axundova – S. Raxmaninov. Fortepiano və orkestr üçün 2 sayılı Konsert, c-moll, əs.18 və “Paqanini mövzusunda Rapsodiya” a-moll, əs.43.

2. Ülvyyə Hacıbəyova – L.V.Bethoven. Fortepiano üçün 4 sayılı Sonata, Es-dur.

3. Gülşən Ənnağıyeva – İ.S.Bax. Fortepiano və orkestr üçün Konsert, f-moll.

4. Murad Adıgözəlzadə - L.V.Bethoven. Fortepiano və orkestr üçün beş konsert silsiləsi.

5. Murad Hüseynov – R.Şuman. Fortepiano və orkestr üçün Konsert, a-moll.

**Yeganə Axundovanın** interpretasiyasında S.Raxmaninovun fortepiano və orkestr üçün 2 sayılı Konserti, c-moll, əs.18 əsl romantik məzmunla zəngin olub, simfonik poema konsepsiyasını xatırladır, belə ki, hər üç hissə üzvi, inandırıcı surətdə vahid tam halında birləşir. Ayrı-ayrı musiqi fikirləri arasındakı tematik bağlılıq konsertin ifaçılıq vəhdətinə səbəb olur. Pianoçu konsertin musiqi materialında gizli monotematizmi bir növ eşitməyə müvəffəq olaraq, onu vahid, tam hala gətirib, birləşdirir : bəzi ritmik və intonasiya gedişləri bir hissədən digərinə keçir, onun əsas məqamlarını bir-birinə yaxınlaşdırır.

Özündə variasiya və silsilə formalarının cizgilərini ehtiva edən “Paqanini mövzusunda Rapsodiya” a-moll, əs.43 ifaçılıq dramaturgiyasının təcəssümündə xeyli dərəcədə çətinlik yaradır.

Y.Axundova öz ifasında rapsodiyanın sərt comərdliyini, Raxmaninovun qüvvətli, möhkəm ritmlərinin zənginliyini, dinamik təzadların parlaqlığını, səs əhval-ruhiyyələrinin gözəlliyi və cəldliyini, səciyyəvi “rus” harmoniyalarının rəvan xarakterini meydana çıxarır. Onun interpretasiyasında rapsodiya qətiyyət və gözəllik rəmzi kimi səslənir, musiqi aləti isə onun ifasında skripka çalğısının virtuozluğunu təqlid edir.

Dramaturji tamlığın gerçəkləşdirilməsindən ötrü pianoçunun istifadə etdiyi aparıcı prinsiplərdən biri - təcəssüm olunan musiqi obrazlarının və dinamik çalarların təzadlı şəkildə qarşılaşdırılmasından və vahid ritmik nəbz duyğusundan ibarətdir.

**Ülvyyə Hacıbəyova** L.V.Bethovenin fortepiano üçün 4 sayılı əs.7, Es-dur Sonatasını masştablı şəkildə, simfonik silsilə kimi təfsir edir, bir növ, musiqinin bədii-obrazlı məzmununun parlaq təcəssümünü tapmış hər şeyi əhatə edən bir janr şərhini verir. Pianoçu özünü Bethoven musiqisini dərin düşünən interpretator kimi göstərir, onun cəsarət və nəcibliyini,

əzəmət və monumentallığını, obrazların səlisliyini nəql edir. Onun interpretasiya etdiyi sonatada bütövlüyə can atmaq, vahid “yarıb keçən” xəttin həyata keçirilməsi, forma tənəsüblüyü, hissələrin mütənasibliyi, iri planlarla düşünmək qabiliyyəti hiss olunur.

Pianoçu Bethoven ifasında romantik prinsiplərdən təkən alır, o, son dərəcə rasionalist ifaya gətirib çıxaran və müəyyən ardıcılıqdan təşkil olunan hissələrə əsaslanmır. Əksinə, alət arxasında o, “freskavari” düşünür, musiqi məzmununu iri planda əhatə edərək, onu müəyyən ifaçılıq formasında göstərir. Dörd hissəli sonata silsiləsi pianoçu tərəfindən vahid ifaçılıq konsepsiyasına malik bitkin şəkllə salınır. Onun ifasını dinləyərkən, biz pianoçunun müəllif göstərişlərinə dəqiqliklə riayət etməsini müşahidə edirik (artikulyasiya, ştrixlər, dinamik və ritmik boyalar, aqogika). O, bütün bunları əsərin bədii ideyası ilə əlaqələndirir. Ümumilikdə, pianoçu Bethoven dramaturgiyasının başlıca prinsipinin öhdəsindən uğurla gəlir. Bu, sonata silsiləsinin bütün hissələrində olan ritmik nəbzın tamlığından ibarətdir.

**Gülşən Ənnağiyevanın** interpretasiyasında İ.S.Baxın fortepiano və orkestr üçün f-moll Konserti vahid dramaturji konsepsiya kimi səslənir. Onun ifadə etdiyi duyğular çox böyük səmimi hissə ciddi hərəkət xəttinə qədər uzanır, böyük hissələrdə cəmləşir və kamil forma sırası əmələ gətirir. Pianoçunun ifası çox konstruktivdir. O, ifaçılıq formasını hər vasitə ilə vurğulayır: intonasional melodik əlaqələr, harmonik məntiq, frazalara ayırma üsulu və musiqi üslubunun digər tərkib hissələri mühafizə edilir.

Konsert Ənnağiyeva tərəfindən sadə şəkildə, fikri cəmləşdirərək, bəzən əhəmiyyətli tərzdə, lakin cansıxıcı akademikliyə heç bir işarə belə olmadan, həyati və insanpərvərcəsinə ifa olunur. Onun ifaçılıq şərhinə obyektivlik, interpretasiyanın minimallığı daha çox xasdır. Bax konsertinin obrazı təbii bir şəkildə, sanki özü-özündən yaranır, artikulyasiya xüsusiyyətləri azacıq nəzərə çarpır.

**Murad Adıgözəladənin** interpretasiyasında L.V.Bethovenin konsertlər silsiləsinin şərh zamanı konsertləri səmimi dramatizmlə zənginləşdirmək, musiqi inkişafının təzadlığını aydın şəkildə vurğulamaq cəhdi özünü göstərir. İfaçı həqiqətən də konsert dialoqunda iştirak edən qüvvələrin Bethovensayağı maksimal qarşıqoymalarına nail olur. Pianoçunun interpretasiyası onun nail olduğu əsl simfonikləşmə, dramaturji aydınlıq və konstruktiv tamlığını sübut edir. Bethoven musiqisinin həqiqi ruhuna nüfuz edən pianoçu, bütün konsert silsiləsinin tamlığını həyata keçirməyə müvəffəq olmuşdur.

Adıgözəlzadənin ifaçılıq üslubunun klassik təbiəti onun artikulyasiyasında özünü aydın büruzə verir. Əlbəttə ki, müxtəlif əsərlərdə o, şəklini dəyişir. Adıgözəlzadə interpretasiyasının heyranedici tamlığı bir xəttədən ibarət deyil, dialektika qanunları əsasında qarşıdurmaların aradan qaldırılmasına yönəlir. Belə bir fikri təsdiqləmək olar ki, ifa bitkinliyi musiqi materialındakı təzadlı qarşıdurmanın gərginləşməsi nəticəsində meydana gəlir. Adıgözəlzadənin ifaçılıq üslubunda yüksək sənətkarlıq əqidəsinə möhkəm inam və harmonik uyğunluq, eləcə də pianoçuluq məharəti müxtəlif təmayüllərin tam şəkildə uzlaşmasında əhəmiyyətli rol oynayır.

**Murad Hüseynov** tərəfindən R.Şumanın fortepiano və orkestr üçün a-moll Konsertinin ifası son dərəcə zəriflik və poetikliklə fərqlənir. Pianoçu təzadlı obrazları dramatik qarşılaşdırmaqla, lirik xarakterli əsas mövzunu müxtəlif aspektlərdə səmimiyyətlə göstərərək, konserti olduqca gəniş nəfəslə ifa edir.

Pianoçunun ifaçılıq şərhli konsertin lirik məzmunluluğunu tam şəkildə ifadə etmişdir. O, konsert forması üçün çox səciyyəvi olan yarım keçən monotematik inkişaf üsulundan fəal istifadə edərək, bütün hissələrin dramaturji tamlığına nail olur.

Beləliklə, yuxarıda göstərilən əsərlərin ifaçılıq təhlilindən aydın olur ki, ifaçılıq dramaturgiyasına yiyələnmə interpretasiya prosesində çox böyük rol oynayır, bütün ifaçılıq prosesinin müvəffəqiyyəti onun gerçəkləşməsindən asılıdır, məhz ifaçılıq dramaturgiyası dinləyicilərə ümumi bədii-estetik təsir bəxş edir.

**Nəticədə** aparılan təhlillərə yekun vurulur və ifaçılıq dramaturgiyasına yiyələnmə probleminin əhəmiyyəti təsdiqini tapır, musiqinin interpretasiyasında onun başlıca rolu üzə çıxarılır. Forte-piano ifaçılıq sənətinin müxtəlif tarixi mərhələlərində ifaçılıq dramaturgiyası problemi üçün səciyyəvi olan təmayüllər, hər bir pianoçu nəslinin nümayəndələri və pedaqoq-metodika mütəxəssislərinin ifaçılıq tamlığına yiyələnmək probleminə dair irəli sürülən xüsusi tələblər nəzərdən keçirilmişdir.

Aparılan təhlillər boyu üzə çıxarılmışdır ki, ifaçılıq formasının gerçəkləşdirilməsi prosesi aşağıdakılardan asılıdır :

-ifaçının musiqi istedadının bütün kompleksindən, onun intellektual, emosional və texniki inkişafından ;

-hazırkı bacarığın formalaşmasını məqsədyönlü şəkildə həyata keçirən bacarıqlı və dərin yaradıcı pedaqoji rəhbərlikdən ;

-konkret musiqi əsərinin məzmun, janr və formasının spesifikasından asılıdır.

Tədqiqatda əsərin ifaçılıq dramaturgiyasının yaradılması və qurulmasına dair aparılan nəzəri təhlil onun gerçəkləşmə yollarını aktivləşdirən üsulları müəyyən edib, ümumiləşdirməyə imkan vermişdir :

1. Ən vacib və başlıca üsullardan biri düzgün ritmik nəbzi eşitmə hissidir, yəni ifaçılıq ritminin konstruktiv rolunun dərk olunması və duyulmasıdır. Ritm musiqili-prosessual inkişaf enerjisi kimi, eyni vaxtda ifaçılıq dramaturgiyasının ifadə tərzində başlıca vasitədir. İfaçı tərəfindən əsərdəki ritmik nəbzin duyulması əsərin metroritmik quruluşunun tamlığına və onun ifaçılıq dramaturgiyasının yaradılmasına səbəb olur. Hər bir ifaçı öz fərdi ritmikasına malikdir ki, bu da onun emosional və ifaçılıq temperamentinin göstərilməsinin müəyyən bir formasını təşkil edir. Pianoçunun ritmik enerjisi formayaradıcı ifaçılıq prinsipi kimi, formanın sıxlaşdırılmasına imkan yaradır, o, hissələri ritm-temp vasitələri ilə birləşdirir, onları yığcam və bölünməz hala salır.

2. Tembr, səs, dinamik və ritmik təzadların qarşılaşdırılması dramaturji tamlığı yiyələnməkdə kömək edir. Təzadlar nə qədər parlaq, ifadəli və qabarıq qarşılaşdırılırsa, quruluşun epizodları arasındakı əlaqələr bir o qədər tutarlı olar.

3. İfaçılıq dramaturgiyasının gerçəkləşdirilməsi üçün inkişafda özünü göstərən ən yüksək “nöqtə”nin, əsas və köməkçi dərəcələrin düzgün müəyyən edilməsi dəyərli üsuldur. Onlara dinamik yanaşma zamanı, daxili bölünməzlik və qətiyyət öz parlaq ifadəsini tapır. Hər bir ayrıca hissə zamanı musiqi inkişafı öz yüksək nöqtəsinə, kulminasiyasına ucalır və onların hamısı müəyyən mənada bir yerdə müqayisə olunmalıdır. Odur ki, mübaligəsiz demək olar ki, pianoçu tək daxili hissələrin deyil, eləcə də ümumilikdə bütün əsərin kulminasiya nöqtəsinin düzgün nisbətində cəhd göstərməlidir.

4. Formanın psixoloji cəhətdən əhatə edilməsi, yəni musiqi quruluşunun prosesual qavranılmasından ötrü psixoloji hazırlıq olduqca vacibdir. Bundan ötrü musiqi əsərini əzbər öyrənərkən, bütünlüklə çalmağı bacarmaq, əvvəldən sona qədər diqqətlə qulaq asmaq, çoxlu xırda hissələrlə diqqəti gərəksiz yerə yükləməmək, onu ən mühüm məqamlara yönəltmək, əsəri prosesual şəkildə dərk etmək, ifa olunan əsəri müxtəlif səsyazma formalarında dinləmək zəruridir.

5. Əsərin dramaturji konsepsiyasını qurmaq bacarığı dirijorluq bacarığının spesifikasiyası, dirijorluq nəbzinin duyğusu ilə birbaşa əlaqəyə malikdir. Öz yaradıcılığında ifaçılıq və dirijorluq qabiliyyətini uzlaşdıran ifaçıların fikirləri bunu daha yaxşı təsdiq etmişdir. Bu səbəbdən, ifa edilən

əsrin dirijorluq edilməsi məşhur musiqiçilərin ifaçılıq təcrübəsində sınaqdan çıxan faydalı üsuldur.

6. İfa olunan əsrin dinlənilməsi ilə eyni vaxtda not mətninə baxıb, onu izləmək həmçinin, dramaturji tamlığın əldə olunmasına kömək edir. Bu zaman eşitmə və görmə vasitəsilə musiqinin arasıkəsilməzliyi və onun mahiyyətinin tam şəkildə qavranılması mütəşəkkil və intizamlı bir hala düşür, musiqini üzündən oxumaq bacarığının inkişafına kömək edir, musiqi prosesinin eşitmə və görmə hissəsinin qovuşmasına imkan verir. Not mətninə baxıb, dinlədikdən sonra, musiqi əsrinin daha möhkəm eşitmə dərki üçün onu bu dəfə artıq not mətni olmadan, bir növ “öz ürəyində” çalib, canlandırmaq, daxili eşitmə qabiliyyətini və əsrin bütün formasına dair təsəvvürləri aktivləşdirmək çox faydalıdır.

7. İfa olunan əsrin ümumi şəkildə üfqi və şaquli qavranılması da ifaçılıq dramaturgiyasının effektivliyinə kömək edir. Yəni, melodik və harmonik inkişafa nail olmaq lazımdır. Fortepianonun spesifikasiyasını nəzərə alaraq, pianoçu melodik və harmonik nəfəsin uzunluğunu duymalı, ümumi səs bütövlüyü yaratmalı və vahid xətti həyata keçirməlidir.

8. İfaçılıq formasının düzgün dərk olunması üçün musiqi formasının başlıca elementlərini, musiqinin inkişaf prinsiplərini bilmək, məzmun və formanın üzvi vəhdətini aşkara çıxaran musiqi əsrini elementar təhlil etmə bacarığı, eləcə də, məzmunun daxili məntiqindən, ayrı-ayrı hissələrin qarşılıqlı əlaqəsindən və mərkəzi kulminasiya nöqtəsinin müəyyən olunmasından ötrü müəllif mətninə dərinə nüfuz edərək, onun öyrənilməsi zəruridir.

9. İfaçılıq prosesində rəşional və emosional potensialın mütənəşibliyi dramaturji konsepsiyanın yaradılmasına imkan yaradır, yəni ifaçının emosiyaları ilə iradəsi, onun intuisiyası və rəşional tərəkürü arasındakı birbaşa uyğunluq burada əsas rol oynayır. Ümumi ifaçılıq planının qurulması yalnız bədii hədd ölçüsünün mühafizə edilib, qorunması zamanı mümkündür. Görkəmli ustad-ifaçılar da əsasən, bu xüsusiyyətlərin həmahəşglik təşkil etdiyi və bir-birini qarşılıqlı şəkildə tamamladığı bir halda təşəkül tapırlar.

10. Notun üzdən effektiv şəkildə oxunmasına yiyələnək bacarığı ifaçılıq formasının təşəkülündə vacib rol oynayır. Belə ki, məhz bu proses zamanı musiqinin təxmini ifası olsa belə, onun tam olaraq səslənməsi ilə məzmun ümumi bir şəkildə qavranılır. Səslərin qarşılıqlı əlaqəsini anlayaraq, dərk etmək, yəni not mətnini başa düşmək pianoçuda ifaçılıq konsepsiyasını düzgün qurmaq bacarığını və ifaçılıq tamlığına yiyələnəməyi təkmilləşdirək.

11. İfaçılıq dramaturgiyasının gerçəkləşdirilməsi zamanı pianoçular ifa olunan əsərin musiqi formasını öz emosiyaları, fikir və arzularına tam uyğun şəkildə qurmalıdırlar. İfaçılıq dramaturgiyasının inkişafının gedişi tək ümumidən xüsusiyyə doğru prosesi deyil, həm də əksinə, təfəsilatı ilə göstərməkdən ümumiyyə gedən hərəkəti ifadə edir. Burada hər iki üsul aparıcı rol oynayır. Belə ki, əsərin öyrənilməsinin müəyyən mərhələləri zamanı ifaçı tək ümumidən xüsusiyyə deyil, həm də əksinə hərəkət edir.

12. Əsərin bütün dinamik planını qeyd etmək zəruridir, belə ki, əvvəlcədən düşünmədikdə, formayaradıcı dinamika pozulur və dramaturji tamlığın gerçəkləşməsi həyata keçmir. Əsərin dinamik planı dərin düşüncə və bədii cəhətdən əsaslandırılmış konsepsiya doğurur. Bu konsepsiyaya əsasən, ilk növbədə, əsas və köməkçi kulminasiya nöqtələri, sonra onlara aparıcı yol və onun ardınca gələn ən mərhələsi qeyd olunur. Daha sonra isə daha az artmalar və yavaşımalar ardıcılılaşır, onlar da öz növbəsində, tədricən böyüyərək, irilərlə birləşir. Beləliklə, əsər üzərində gedən iş prosesində onun bütöv dramaturji modeli yaranır. Metodik nöqtəyi-nəzərdən bütün əsərin ümumi cizgilərini təxmini çəkmək və onu təsəvvüründə canlandırmaq pianoçu üçün faydalıdır.

13. Uşaq yaşlarından başlayaraq, şagirdlərdə əsər üzərində gedən bütün iş prosesi zamanı onun məzmununa diqqət ayırmağı tərbiyə etmək zəruridir. Hər hansı bir yaş həddi və professional səviyyədə olarkən ifa məzmunlu, məntiqli və üslub cəhətdən düzgün olmalıdır.

Yuxarıda göstərilən bütün üsullar heç şübhəsiz, əsərin dramaturji konsepsiyasının qurulması və ifaçılıq formasının yaradılma prosesində vacib didaktik rol oynayır. Bu üsullar musiqi – ifaçılar və müəllimlər üçün ifaçılıq forma təşkili prosesini məqsədyönlü və effektiv surətdə həyata keçirməyə, musiqi əsərindəki bədii fikrinin tam və obrazlı təəcəssümünə imkan verəcək.

Müasir Azərbaycan fortepiano məktəbinin parlaq nümayəndələrinin interpretasiyasında dramaturji tamlığın əldə olunması məqsədi ilə aparılan ifaçılıq təhlilinin ümumiləşdirilməsi aşağıda göstərilən vacib nəticələri irəli sürməyə imkan verir :

Bütün pianoçular müxtəlif əsərlər ifa edərək, ifaçılıq dramaturgiyasına nail olmağın müxtəlif dərəcələrini nümayiş etdirmişlər. Onlar öz interpretasiyalarında dramaturji tamlıq həyata keçirərək, bəzi amillərə əsaslanmışlar. Bu amillər aşağıdakılardan ibarətdir :

- onlara xas olan musiqi fərdiliyi ;
- əldə etdikləri fortepiano məktəbinin ənənələri ;
- əsər üzərində iş prosesi zamanı müstəqil (intuitiv) axtarırlar.

Konsert ifalarının dinlənməsi əsasında yerinə yetirilən təhlillər zamanı ifaçılıq dramaturgiyasının müxtəlif dərəcələri üzə çıxarılmışdır, ifaçılıq formasını duymaq bacarığı müxtəlif fəallıq dərəcələrində öz ifadəsini tapmışdır. Onların ifaçılıq sənətinə müəyyən cizgilər səciyyəvidir. İfaçılıq dramaturgiyasına yiyələnməyin yüksək dərəcəsi ən çox onların ifaçılıq üslubuna yaxın olan əsərlərdə əksini tapır.

Beləliklə, aparılan tədqiqatın nəticələri göstərdi ki, fortepiano nəzəriyyəsinin ən mühüm problemlərindən biri olan ifaçılıq dramaturgiyasının gerçəkləşməsi konkret və effektiv üsulların istifadə olunma zəruriliyindən asılıdır. Bu üsulların həyata keçirilməsi ifaçılıq dramaturgiyasının tam və uğurlu ifadəsi deməkdir.

### **Dissertasiyanın əsas məzmunu aşağıdakı tezis və məqalələrdə öz əksini tapmışdır:**

1. Исполнительская интерпретация как воплощение художественного образа и способы её реализации: Методические рекомендации для студентов и преподавателей фортепианного факультета БМА. – Б.:2007, 29 стр.

2. К вопросу об исполнительской драматургии // Учёные записки Азербайджанского Университета Языков, вып. 6 – Б.:2007, стр.341-347.

3. Сущность и содержание исполнительской формы // Мир культуры: Научно-теоретический сборник. Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусства, вып. XV – Б.:2008, стр.172-179.

4. Интерпретация Мурадом Гусейновым фортепианных концертов В.Моцарта и Р.Шумана // Искусство глазами молодых: Материалы I Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных. 23-24 апреля 2009 г. // Красноярская Государственная Академия Музыки и Театра - Красноярск: 2009, стр. 463-465.

5. Проблема достижения исполнительской драматургии в пианистическом искусстве / XIV Республиканская научно-практическая конференция докторантов и молодых исследователей.- Б.:2009.

6. Профессиональные и личные качества педагога-пианиста – Muasir mədəniyyətşünaslıq, №4,2010, s. 77 – 80.

7. Драматургическое единство в интерпретациях Фархада Бадалбейли. // «Konservatoriya» (elmi nəşr). № 1-2, Bakı, 2014



8. Достижение исполнительской драматургии в пианистическом искусстве Гюльшен Аннагиевой. // Kültür evreni (uluslararası sosyal bilimler dergisi). № 3, Ankara-Türkiyə, 2014

9. İfaçılıq dramaturgiyasının mahiyyəti v onun gerçklshm yolları. // «Musiqi dnyası» jurnalı, № 3, Bakı, 2014

## Contemporary Azerbaijanian Pianists Performance Problems

### Summary

The Scientific work is dedicated to performing dramaturgy realization problems during pianoforte creations interpretation process, by prominent azerbaijani concerting pianists and consists from introduction, two chapters, seven divisions, final , used literature list and enclosures.

In the introduction, research item actuality, scientific readiness degree, scientific novelty, the purpose and tasks, method and methodology, the object and the subject of the research , stuff matter and thesis practical value have found their reflection.

In the first chapter “**Performance Dramaturgy History and Theory Problem Survey in Music Interpretation Process.**” is examined performance dramaturgy achievement context short historical review, performing shape essence and specificity, performing shape realization path as an art image implementation.

In the second chapter “**Drama Performance Problem in Prominent Azerbaijanian Pianists Creative Activity.**” is foreseen Azerbaijanian Peoples Artist Farhad Badalbeyli performance art, as performance dramaturgy achievement bright sample.

The dramaturgy performance problem achievement in Farhad Badalbeyli’s art is researched upon “Arabic Themes Concert” for pianoforte with symphony orchestra by F. Amirov and E.Nazirova and the concert for pianoforte with symphony orchestra by J. Gershwin, interpretations analyses example. Azerbaijanian modern pianists school prominent representatives performance creative activity short observance is represented as well, like E. Ahundova , U.Gadjibecova, G. Annagieva, M. Adigezalzadeh and M. Huseynov and is researched performance drama achievement problem in these pianists creative activity – on pianoforte concert with symphony orchestra N2 e-moll and “ Paganini Items Rhapsody.” by S. V. Rahmaninov, Sonata N4 by L.V. Beethoven, Pianoforte Concert with the orchestra by I.S. Bach, 5 concerts for pianoforte by L. V. Beethoven and pianoforte concert with symphony orchestra by Shuman interpretation analyze example.

In **conclusion** summarizes the main findings of the dissertation research.

---

Чапа имзаланыб: 16.09.2014.  
Формат: 60x84 1/16. Тираж: 100

**“Мцтярѝм” Няшрийят-Полиграфийа Мяркузи**  
Баку, Рясул Рза кцч., 125  
Тел./факс 596 21 44  
*e-маил:* [mutarjim@mail.ru](mailto:mutarjim@mail.ru)

