

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
имени УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

На правах рукописи

НАРГИЗ КАДЫР ГЫЗЫ САЛМАНЛЫ

**ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ФИКРЕТА АМИРОВА**

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 – 2016

*Диссертация выполнена на кафедре «История музыки»
Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.*

**Научный
руководитель:**

Заслуженный деятель искусств
Азербайджанской Республики,
доктор наук по искусствоведению, профессор
Тарлан Мир Ашраф оглы Сеидов

**Официальные
оппоненты:**

доктор наук по искусствоведению, профессор
Гюльзар Рафик гызы Махмудова

доктор философии по искусствоведению
Лейла Зеки гызы Кулиева

**Ведущая
организация:**

**Азербайджанский Государственный
Педагогический Университет кафедра
Музыкальные дисциплины и методика обучения**

Защита диссертации состоится «_14_» июнь 2016 г. в 12:00 часов на заседании Диссертационного Совета ФД 02.151 по специальности 6213.01- Музыкальное искусство при Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли.

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

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

Автореферат разослан «___» май 2016 г.

Ученый секретарь Диссертационного Совета,
доктор философии по искусствоведению,
доцент:

Х.В.МАМЕДОВА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Азербайджанская камерная музыка – это самобытное художественное явление национального музыкального искусства, интерес к которому все более возрастает в последние годы. Как значительная и оригинальная часть национальной музыкальной культуры, она находится в постоянном развитии и изменяется в зависимости от общих процессов ее эволюции. В связи с этим, изучение данного богатого пласта музыки, органично вписанного в мировую музыкальную культуру, является одной из актуальных проблем национального музыкознания.

Многие аспекты камерной музыки Азербайджана были исследованы, однако по сей день существуют важные проблемы, связанные с эволюцией ее стиля и жанра, требующие своей разработки. К числу таких, актуальных проблем, принадлежит камерно-инструментальное творчество выдающегося композитора XX столетия Ф.Амирова.

Безусловно, исследователи всегда уделяли внимание проблемам камерного творчества композитора, вписавшего яркую и оригинальную страницу в историю азербайджанской музыкальной культуры. Однако далеко не все камерные сочинения композитора были изучены и рассмотрены в аспекте их жанрово-стилистических особенностей. Расширение границ музыкальной науки требует разработки данной проблематики, которая позволит обобщить наше знание о творчестве композитора, его художественно-стилистических принципах, и в целом, о жанрово-стилистических закономерностях азербайджанской камерно-инструментальной музыки.

Несмотря на то, что камерная музыка не была приоритетной областью творчества Ф.Амирова, она, как неотъемлемая часть его музыки, представляет несомненный интерес, отличающийся стилевой самобытностью и высоким отточенным мастерством большого художника. Эти произведения, в которых во всей полноте проявился истинно национальный по духу авторский почерк Ф.Амирова и индивидуальность его мышления, отражают общие и специфические проблемы развития азербайджанской камерной музыки. Этим обусловлена актуальность изучения ее жанрово-стилистических особенностей в контексте национального музыкального искусства XX века.

Степень научной разработанности. Проблема исследования жанрово-стилистических особенностей камерно-инструментальных

сочинений Ф.Амирова потребовала изучения многочисленных источников различной направленности. Первостепенное значение имели фундаментальные работы по истории и теории азербайджанской музыки, истории камерной и фортепианной культуры, исследования, посвященные стилистическим проблемам современной музыки, творчеству Ф.Амирова и других азербайджанских композиторов. Помимо этого были изучены авторефераты диссертаций, учебно-методические разработки по камерно-инструментальной и фортепианной музыке.

Несомненную ценность для данной диссертации представляли труды Т.Сеидова^{1, 2, 3}. Всесторонне были рассмотрены также ряд брошюр, учебно-методических пособий Т.Сеидова, посвященных проблемам азербайджанской фортепианной музыки^{4, 5, 6}. Данные работы, выполненные с привлечением огромного музыкального материала, исторически и теоретически осмысливают многие компоненты национальной фортепианной музыки, систематизируют большой фактологический материал по ее истории. В целом, труды Т.Сеидова стали отправной точкой в ходе изучения камерных фортепианных сочинений Ф.Амирова.

Отдельные исторические факты становления и развития азербайджанского фортепианного искусства нашли отражение в учебнике по истории азербайджанской музыки, книге Э.Абасовой и К.Касимова⁷, сборнике статей Т.Сеидова⁸.

Вопросам истории национальной фортепианной культуры посвящено диссертационное исследование Р.Халиловой⁹, Л.Абаскулиевой¹⁰.

¹Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная музыка (1930–1970). Баку, Язычы, 1980.

²Сеидов Т. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку, Шур, 1992.

³Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку, Азернешр, 2006.

⁴Сеидов Т. Творчество Э.Назировой. Ученые записки. 1978, №1, 81 – 87 с.

⁵ Сеидов Т. Музыкальные картинки для фортепиано Дж.Гаджиева. Методические рекомендации. Баку, 1981.

⁶ Сеидов Т. 12 фортепианных фуг К.Караева. Методическая разработка. Баку, 1983.

⁷Абасова Э., Касимов К. Очерки музыкального искусства советского Азербайджана. Баку, Элм, 1970.

⁸ Сеидов Т. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. Баку, Ишыг, 1988.

⁹Халилова Р. Очерки истории азербайджанской фортепианной культуры. Авт. дис. канд. искусствоведения Баку, 1969.

¹⁰Абаскулиева Л. Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной культуры. Авт. дис. канд. искусствоведения. Баку, 2005.

В диссертации А.Замановой дано комплексное исследование фортепианного творчества Ф.Амирова. Некоторые разделы диссертации посвящены изучению особенностей жанра фортепианной миниатюры и фортепианных циклов Ф.Амирова¹¹. Фортепианные циклы Ф.Амирова «12 миниатюр» и «Детские картинки» были рассмотрены также в диссертационном исследовании Л.Алиевой¹².

Некоторые жанровые, стилевые и фактурные особенности фортепианных сочинений композитора рассмотрены в диссертации С.Мехтиева¹³. Фортепианным миниатюрам Ф.Амирова посвящена брошюра З. Адигезалзаде¹⁴. Анализ музыкального языка фортепианных миниатюр Ф.Амирова содержится и в статье Ш.Багирова¹⁵.

Немало ценных наблюдений о музыке композитора и азербайджанской фортепианной музыке содержится в диссертационном исследовании А.Зульфугаровой¹⁶, Г.Алиевой¹⁷, Л. Рзаевой¹⁸, Н.Алиевой¹⁹, Г.Бахшиевой²⁰. Жанрово-стилистические закономерности музыки Ф.Амирова в той или иной степени рассматриваются в виде монографий, брошюр и статей со стороны Г.Исмаиловой²¹, Д.Мамедбекова²², Д.Ромадиновой²³, В.Виноградова²⁴, В.Шарифовой - Алихановой^{25, 26, 27, 28}, С.Касимовой и З.Абдуллаевой²⁹ и т.д.

¹¹Заманова А. Фортепианное творчество Ф.Амирова. Авт. дис. канд. искусствоведения. Баку, 1985.

¹²Алиева Л. Фортепианные циклы композиторов Азербайджана (вопросы эволюции жанра и стиля). Авт. дис. канд. искусствоведения. Баку, 2004.

¹³ Мехтиева С. Жанровые, стилевые особенности и фактура в фортепианных произведениях Ф.Амирова. Авт. дис. канд. искусствоведения. Баку, 2009.

¹⁴Адигезалзаде З. Фортепианные миниатюры Ф.Амирова. Баку, Ишыг, 1979.

¹⁵ Багирова Ш. Фортепианные миниатюры Ф.Амирова. Ученые записки АГК им. У.Гаджибекова. 1972.

¹⁶ Зульфугарова А. Фортепианное творчество азербайджанских композиторов. Авт. дис. канд. искусств. Баку, 1954.

¹⁷Алиева Г. Творчество Ф.Амирова. Авт. дис. канд. искусств. Баку, 1966.

¹⁸Рзаева Л. Современная фортепианная музыка Азербайджана. Авт. дис. канд. искусств. Ленинград, 1990.

¹⁹Алиева Н. Полифонические формы в творчестве азербайджанских композиторов. Авт. дис. канд. искусств. Баку, 1969.

²⁰Baxşıyeva G. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin üslub və janr xüsusiyyətləri. Avtoref. Bakı, 2013.

²¹Исмаилова Г. Ф.Амиров. Баку, 1956.

²²Мамедбеков Д. Симфонические мугамы Ф.Амирова. М., 1961.

Широкий круг проблем азербайджанской камерной музыки нашел отражение в работе А.Исазаде³⁰.

Камерная музыка с точки зрения исполнительских методов и с позиции струнно-смычковых инструментов рассматривается в книге Т.Кулиева³¹. Определению в исторической перспективе общих закономерностей развития камерной музыки в Азербайджане во второй половине XX столетия и выявлению ее важных стилистических черт посвящено диссертационное исследование Г.Гаджинской³².

В диссертационном исследовании Н.Алияровой освещаются вопросы стиля и интерпретации в ряде сонат для скрипки и фортепиано азербайджанских композиторов³³. Стилистические особенности скрипичных произведений азербайджанских композиторов и вопросы их интерпретации изучает также Л.Гасанова³⁴.

Роль фортепиано в камерно-инструментальном творчестве азербайджанских композиторов рассматривает в диссертационном исследовании Ф. Ахмедбекова³⁵.

Все перечисленные выше работы по интересующей нас проблеме явились основой для исследования камерно-инструментальных произведений Ф.Амирова с позиции выявления их жанрово-стилистических

²³Ромадинова Д. Из глубины народной музыки \ \ журн. «Советская музыка. 1964, №10.

²⁴Виноградов В. Мир музыки Фикрета. Баку, 1983.

²⁵Шарифова–Алиханова В. Черты народно - национального в азербайджанской музыке 60 – х годов Авт. дис. канд. искуc. Москва, 1977.

²⁶Шарифова–Алиханова В. Основные черты стиля Ф.Амирова. Баку, 2003.

²⁷Шарифова–Алиханова В. Художественное открытие в симфонических мугамах Ф.Амирова. Баку, 2005.

²⁸Шарифова–Алиханова В. Фикрет Амиров. Баку, 2005.

²⁹Qasimova S., Abdullayeva Z. Fikrət Əmirov. Bakı, 2004.

³⁰Исазаде А. Инструментальное творчество композиторов Советского Азербайджана. Баку, 1961.

³¹Кулиев Т. Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для струнно-смычковых инструментов. Баку, 1971.

³²Гаджинская Г. Камерная музыка Азербайджана 60 – 70 - х годов. Авт. дис. канд искусствоведения. Москва, 1986.

³³Алиярова Н. Сонаты для скрипки и фортепиано азербайджанских композиторов. Авт. дис. канд. искусствоведения. Баку, 2000.

³⁴Nəzənova L. Azərbaycan bəstəkarlarının skripka üçün əsərlərində üslub xüsusiyyətləri və interpretasiya məsələləri. Avtoreferat. Bakı, 2002.

³⁵Ахмедбекова Ф. Роль фортепиано в камерно - инструментальном творчестве азербайджанских композиторов. Баку, 2005.

особенностей, не являющиеся до настоящего времени объектом специального исследования.

Научная новизна диссертации. Впервые в отечественном музыковедении камерно-инструментальное творчество Ф.Амирова рассматривается в аспекте жанрово-стилистических особенностей, в комплексе существенных жанровых признаков камерной музыки и с точки зрения претворения национальных традиций. Такой подход позволяет выявить новизну жанрово-стилистических взаимодействий в камерных произведениях композитора и определить их, во-первых, общие и, во-вторых, специфические черты:

1. при всём многообразии исканий западно-европейских и азербайджанских композиторов, существует ряд основополагающих качеств, которые объединяют их камерное творчество – это глубинная связь с народной музыкой, воплощение лучших традиций классической музыки и современной стилистики композиторского письма;

2. самобытность композиторского стиля – раскрытие образно-эмоционального содержания сочинения через характерные средства музыкальной выразительности, определяющие амировский стиль – насыщенная гармония, оригинальные фактурные и тембровые приёмы, изворотливость метро-ритмического рисунка и т.д.

Камерная музыка Ф.Амирова изучается в полном объеме, как самостоятельная область творчества композитора, раскрываются ее новые жанровые и стилевые черты. Многие произведения Ф.Амирова рассматриваются впервые, а изученные камерные сочинения корректируются с точки зрения поставленных в диссертации задач и целей. Камерная музыка Ф. Амирова освещается в неразрывной связи с многогранным творчеством композитора; определяется ее своеобразие, жанрово-стилистическая характерность.

Камерная музыка Ф.Амирова изучается в контексте стилевых процессов развития европейской и азербайджанской камерно-инструментальной музыки. В диссертации впервые анализируется весь комплекс средств музыкальной выразительности камерных сочинений Ф.Амирова, направленных на воплощение образно-эмоционального содержания рассматриваемых композиций. Таким образом, в работе обосновывается характер эволюции камерного стиля композитора, этапы становления и развития его творческих принципов.

Цель и Задачи исследования. Целью данного диссертационного исследования является выявление жанрово-стилистических особен-

ностей камерной музыки Ф.Амирова и ее взаимосвязи с общими закономерностями развития азербайджанской камерной музыки, а также определение места камерной музыки Ф.Амирова в исторической перспективе. В диссертации ставятся следующие задачи:

- рассмотреть камерное творчество Ф.Амирова как одно из значительных явлений азербайджанской композиторской музыки;
- показать камерное творчество Ф.Амирова, как самобытное явление во всем его жанровом и стилистическом многообразии;
- проанализировать камерно-ансамблевые произведения композитора с учетом жанровых и стилистических особенностей;
- раскрыть жанровые и стилистические особенности камерных фортепианных сочинений Ф.Амирова;
- установить связь камерно-инструментальных сочинений композитора с его сочинениями других жанров;
- проследить направления взаимодействия камерной музыки композитора с художественными традициями азербайджанской народной музыки и в условиях жанровой системы европейской камерной музыки;
- показать направление развития камерного творчества Ф.Амирова в тесной связи с общим развитием азербайджанской композиторской музыки.

Метод и методологическая основа исследования. Для всестороннего освещения настоящей проблемы использовались методы теоретического, сравнительного, а также системного анализа.

В настоящей работе выдвигается методологическая основа исследования, опирающаяся на историческую ретроспективу композиторского творчества Ф. Амирова. Методологической основой исследования являются, также, труды музыковедов, касающиеся эволюции жанра и стиля азербайджанской камерной музыки. Автор широко опирается на эстетико-стилевые принципы и теоретические положения, разработанные отечественными учеными, в первую очередь, на монументальный научно-теоретический труд «Основы азербайджанской народной музыки» У.Гаджибейли. Изучение поставленных задач потребовало привлечения результатов исследования известных историко-теоретических изысканий азербайджанских музыковедов, обращенных к вопросам композиторского творчества и к проблемам азербайджанской музыки устной традиции. Это труды Р.Зохрава, Э.Абасовой, В.Шарифовой-Алихановой, Г.Абдуллазаде, У. Имановой и др.

В анализе общетеоретических проблем автор опирался на исследования классиков теоретического музыковедения Б.В.Асафьева, В.А.Цуккермана, Л.А.Мазеля, Ю.Н.Холопова и др.

Помимо этого в разработке поставленной темы важны труды Л. Раабена посвященные проблемам камерно-ансамблевого исполнительства, истории и теории камерно-инструментальной музыки .

Объектом исследования являются камерно-ансамблевые и фортепианные произведения Ф. Амирова.

Предметом исследования являются жанрово-стилистические особенности камерных произведений Ф. Амирова.

Фактический материал исследования. Исследовательская концепция опирается на фортепианные и камерно-ансамблевые произведения Ф. Амирова. Музыкально-практическим материалом диссертации послужили следующие произведения композитора: для фортепиано – Две прелюдии, Два экспромта, Вариации, Романтическая соната, Сюита на албанские народные темы (для фортепианного дуэта) ; камерно-ансамблевые: Шесть пьес для гобоя (Баллада, Танец любви, A la mugam, Танец радости, Колыбельная, Песня любви), Поэма-монолог памяти Назыма Хикмета (для виолончели с фортепиано), Элегия-Воспоминание памяти Узеира Гаджибекова (для унисона виолончелей, скрипок и оркестра (фортепиано)), Элегия для виолончели или скрипки с фортепиано памяти Асафа Зейналлы, Танец для гобоя с фортепиано, Мугам-поэма (для скрипки с фортепиано), Адажио, Лирическая песня, Ашугская(для гобоя (кларнета и фагота) с фортепиано).

Научно-практическая значимость настоящего исследования заключается в том, что научные результаты диссертации могут быть использованы в высших и средних специальных музыкальных заведениях в процессе лекционных курсов по предметам: «Анализ музыкальных произведений» и «История фортепианного искусства». Материалы диссертации, связанные с рассмотрением определенных этапов истории азербайджанской музыки, могут применяться в процессе преподавания курса «Истории азербайджанской музыки», служить основой дальнейших научных разработок в области соответствующих исторических исследований азербайджанской музыки, а также изысканий, связанных с творчеством Ф.Амирова. Полученные результаты обобщающего характера могут быть привлечены при дальнейшем изучении азербайджанского композиторского творчества, а

также процесса возникновения и формирования различных стилевых направлений в контексте азербайджанского музыкального искусства.

Апробация исследования. Диссертационная работа была обсуждена и апробирована на кафедре «Истории музыки» Бакинской Музыкальной Академии им. У. Гаджибейли. Результаты исследования нашли отражение в ряде научных статей, в выступлениях на Республиканской конференции молодых аспирантов и ученых, на конференции молодых ученых в Красноярске и опубликованы в научных сборниках Азербайджана и Казахстана.

Структура диссертационного исследования состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

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

I Глава – Основные тенденции развития камерной музыки XX века состоит из двух разделов, где рассматриваются особенности развития европейской и азербайджанской камерной музыки XX века. В разделе **1.1. Особенности развития камерной музыки в Европе** отмечается особая роль камерно-инструментальных жанров в музыкальном искусстве XX века. Многие стилистические направления этого периода – поздний романтизм, импрессионизм, с его стремлением к утонченной звукописи; экспрессионизм, с его глубокой психологизацией образов, обостренностью чувств и отказом от традиционных форм; неоклассицизм, свободный от эмоциональной «перегруженности»; неофольклоризм – тяготели к области камерной инструментальной музыки. Все эти тенденции легко обнаруживаются в музыке выдающихся композиторов различных европейских школ.

Находки в области жанра, гармонии, полифонии, мелодии и других средств музыкальной выразительности претворялись затем в симфонических произведениях. Зачастую жанры малых форм приобретали монументальность, масштабность, становились средством воплощения глубоко философских образов.

Во второй половине XX века композиторы продолжали внедрять новые тенденции композиторского письма – сериализм, структура-

лизм, алеаторику, сонорику и т. д. Появилась новая трактовка традиционных жанров и зачастую камерные сочинения создавались, как открытые структуры и не умещались в рамки привычных форм.

Характерной чертой европейской музыки XX века становится тяга к камерности, что проявляется в камернизации таких жанров, как опера и симфония. Композиторы отдают предпочтение необычным инструментальным составам и жанрам. Однако, несмотря на все новации, органический синтез достижений музыки XX века, традиций классической и народной музыки порождает уникальные в своем роде сочинения А.Шенберга, А.Веберна, А.Берга, Б.Бартока, П.Хиндемита, Ф.Пуленка, Д.Мийо, И.Стравинского, С.Рахманинова, С.Прокофьева и многих других композиторов.

В разделе **1.2. Из истории развития камерно-инструментальной музыки в Азербайджане** отмечается, что эта область музыкального творчества отражает эволюцию стиля композиторов, а также процессы, характерные для развития национальной композиторской музыки. В сочинениях У.Гаджибейли, М.Магомаева, А.Зейналлы начался процесс кристаллизации образного содержания и средств музыкальной выразительности камерно-инструментальной музыки, наметились пути синтеза национальных и европейских структур.

Первые опыты в области камерной музыки сменились в 40-50-е годы периодом активного освоения многочисленных камерных жанров. Стали развиваться различные виды инструментальных ансамблей, шел процесс выработки авторского тематизма, фактуры, простые композиционные формы уступили место более развитым формам, расширилась образная сфера. С творчеством К.Караева, Ф.Амирова, Дж.Гаджиева, С.Алескерова и др. связано появление квартетов, ансамблевых сочинений разного состава и полифонических жанров, произведений, отличающихся самобытностью стиля.

Особо следует отметить роль миниатюры и произведений крупной формы в фортепианной музыке Азербайджана в 30 - 50-е годы. Таким образом, основным завоеванием камерной музыки первой половины XX века стало формирование и интенсивное развитие камерно-инструментальных жанров, и в конечном итоге, решение проблемы создания камерной музыки. Качественно новый период развития азербайджанского камерного искусства был связан с общим подъемом музыкального искусства в 60 - 90-е годы XX века. Это выразилось в усилении роли камерных жанров, лирического начала.

Видоизменились и усложнились жанровые образы, многообразнее стали стилистические истоки. В камерной инструментальной музыке нашли отражение неофольклорные, неоклассицистские, неоромантические тенденции. Жанры и формы старинной европейской музыки, элементы театральной драматургии и киноискусства, помноженные на современное мировосприятие композиторов, изменили облик азербайджанской камерной музыки. Под влиянием жанра мугама и музыки Д. Шостаковича появилась тяга к монологическим формам, непрерывному последовательному развитию музыкальной мысли. Среди камерных жанров, особо следует выделить роль сюиты, сольных сочинений для струнных инструментов. Усилился процесс взаимовлияния жанров, симфонизация камерных ансамблей. Последнее проявилось в действенности образов, преобладании философского начала, полярности контрастов. Следствием того же процесса стало возникновение новых жанровых разновидностей камерной музыки.

Возникает целый блок дуэтных сочинений, список которых открывает Соната для скрипки и фортепиано К.Караева. При этом камерность – это не просто жанровая категория, а одно из стилистических свойств музыки великого композитора. Подтверждением этого является камерная Третья симфония композитора, с ее тягой к графичности и аскетичности звучания.

Таким образом, с 60 - х годов XX века и до начала XXI столетия камерная музыка Азербайджана существует, как целостное явление, отражающее жизнеспособность национальных музыкальных традиций в новом художественном контексте.

II глава. Жанрово-стилистические особенности камерно-ансамблевых произведений Фикрета Амирова состоит из двух разделов. В разделе **2.1. Творческий портрет Фикрета Амирова в контексте музыки XX века** – раскрываются общие стилистические черты музыки композитора. Отмечается решающая роль У. Гаджибейли в становлении композиторского стиля Ф.Амирова и принципов азербайджанской народной музыки устной традиции, мировой классики – импрессионизма, неофольклоризма и т.д.

Особо выделяется романтическое начало творческого стиля композитора, находящее свое преломление в соответствующей образно-содержательной системе, в принципах трактовки жанров, главенствующей роли интонационно-мелодического начала, в новаторском отношении к средствам музыкальной выразительности, в новом

качестве и закономерностях композиторского мышления. Именно своеобразная эстетика романтизма привнесла в творчество Ф.Амирова основополагающую роль лирического начала, сделав лирику ведущей образной сферой амировских произведений.

Лирическая природа амировского таланта проявляет себя в романтическом полете образов, страстной патетике мелодико-интонационного содержания, характерных для камерно-инструментального творчества композитора.

В разделе **2.2. Камерно-ансамблевые произведения Фикрета Амирова** рассматривается ряд сочинений композитора, написанных в разные годы. В **Элегии «Памяти Асафа Зейналлы»** (1948) композитор прекрасно запечатлел трагический образ. Пунктирный ритм, мелодия на фоне остигатного сопровождения, декламационные интонации способствуют созданию этого образа. Полифоническое наслаивание голосов усиливают субъективное начало в средней части пьесы, однако, к концу пьесы общее настроение несколько проясняется.

Основной круг образов **Элегии «Воспоминание» памяти Узеира Гаджибекова** (1949) – светлая лирика, которая создается выдержанными аккордами в партии фортепиано, мерным движением восьмых в ладе Баяты-Шираз в партии виолончели. Постепенно включающиеся подголоски и контрапункты усложняют фактуру, вносят элементы полифонического многоголосия, вплетают в ткань характерные мотивы. Большую роль играют каденции, и своеобразный прием «истаивания» при повторном проведении темы, когда внезапно ускользает какой-либо мотив мелодии, а другой, словно задумчиво повторяется. Ф.Амиров вводит в **Элегию** две подлинные мелодии из произведений У. Гаджибейли: тему любви из оперы «Кероглы» и тему Аскера из музыкальной комедии «Аршин мал алан», максимально приблизив их к ладу Баяты-Шираз.

«Ашугскую» для флейты с фортепиано (1952), написанную в простой трехчастной форме, отличает лаконизм, сжатость, целенаправленность развития. Здесь явственно ощущаются черты ашыгской музыки – импровизационность, характерный ритмический рисунок, смена метра (2\4, 3\4). Сопровождающая её фортепианная партия насыщена секундовыми созвучиями, квартовыми и квинтовыми ходами, полууменьшенными септаккордами.

Созданный Ф. Амировым **«Танец»** (1952) существует в нескольких переложениях – для гобоя с фортепиано, для фагота с фортепиано и

для кларнета с фортепиано. Танец написан в простой трехчастной форме с усеченной репризой, отличается преобладанием восходящих интонаций над нисходящими, динамичными ритмическими фигурами типа 6\8, напоминающими азербайджанские народные танцы. В формировании образов Танца большую роль играет ритмика, отличающаяся остротой и чеканностью, и усиливающая импульсивность образа.

В 1954 году Ф.Амировым была написана «**Лирическая песня**». Композитор сделал два переложения этого произведения – для кларнета с фортепиано и для флейты с фортепиано. Тембр каждого из названных инструментов создаёт свою выразительную атмосферу настоящей композиции, написанной в простой трехчастной форме. Это поэтическое высказывание, своего рода маленький романс, где звучит певучая мелодия в ладе сегях на фоне простой гармонической фигурации. Средняя часть пьесы носит более взволнованный характер, характеризуется сменой метра (вместо $3\frac{1}{4}$ – $2\frac{1}{4}$), богатством мелизматики, обилием группетто, появлением синкоп в партии фортепиано.

Написанное в трехчастной форме «**Адажио**» (1953), было создано композитором для гобоя с фортепиано, а также существует переложение для кларнета с фортепиано и фагота с фортепиано. Своей простой мелодикой и метроритмикой, характерными структурными закономерностями, в которых интонационно единая мелодия развивается в разных, хотя и близких, плавно сменяющих друг друга регистрах, напоминает народные песни.

В «**Мугам-поэме**» (1981) композитор обратился к закономерностям жанра мугама, облекая его в рамки камерно-инструментальной композиции и поручая исполнение дуэту скрипки и фортепиано, которая впервые была исполнена превосходным творческим союзом – Сарваром Ганиевым (скрипка) и Зохрабом Адигёзалзаде (фортепиано). Начальный раздел выделяется каденцией скрипки импровизационно-речитативного склада в ладу чаргах, следом за которой следует причудливый танец фортепианной партии. Технические и интонационные «неожиданности» пьесы, проистекают из-за претворения композитором техники тара. Сочинение имеет относительно свободную структуру, перекликающуюся со структурными закономерностями построения мугамной композиции. Помимо этого, необходимо отметить частую смену метра, мугамную интонационность мелодии с ее изощренной ритмикой и обилием «орнаментирующих» деталей, длительное развертывание без точных повторов и реприз. Своеобразие

композиторского индивидуального стиля проявляется и в ладогармонической сфере – в свободном построении тонального плана, использовании лада Чаргях, самобытных аккордовых последований.

В 1983 году Ф.Амиров создает «Поэму-монолог» памяти **Назыма Хикмета** для виолончели и фортепиано. Сочинение написано в двухчастной форме и отличается синтезом характерных черт мугамной ладоинтонационности и патетической декламационности. Лад шур, насыщенная фортепианная фактура, спады в мелодии по полутонам и ритмическим рисунком, чередующим тридцать вторые с четвертями с точкой во вступлении сменяются и подводят к появлению новой темы в партии виолончели танцевального характера в метре 8/8, отличающимся ритмической изошренностью, остротой мелодической линии.

В 1982 году Ф.Амиров сочинил **камерно-инструментальный цикл – шесть пьес для гобоя и фортепиано**.

Первая пьеса «**Баллада**» – это речитативный монолог гобоя, звучащий в высоком регистре, основанный на мотивно-попевочном развитии в ладу Шур. Примечательны тембровые находки Баллады, квинтово-секундовые созвучия сопровождения в постоянном метре 6/8. Средняя часть полифонически весьма насыщена, тематически контрастирует с основным разделом. Ритмический рисунок оживлён, имеет место смена метра 8/8 вместо 6/8, аккордов, звучащих более резко.

Вторая пьеса – «**Танец любви**», написанная в простой трехчастной форме, демонстрирует важную роль ритмического фактора. Образ создается обилием мелизмов, придающих мелодии импровизационность и остигнатым движением в партии фортепиано. Благодаря тональному единству между темами основной и средней части нет яркого контраста, и вторая тема воспринимается, как продолжение мелодической линии первой. Но средней теме более присуща песенность, а секундово-квинтовое сопровождение напоминает созвучия саза.

Написанная в простой трехчастной форме третья пьеса цикла – «**A la mugam**» – это драматический монолог, обогащенный мугамной интонационностью, звучащий на фоне октавного органного пункта. В напластовании двух партий – гобоя и фортепиано – трудно провести грань между ведущей тематической линией фактуры и мелодическим сопровождением в характере мугамной импровизации.

Четвертая пьеса цикла – «**Танец радости**», в двухчастной форме, создается широким кругом песенно-танцевальных, ашыгских и мугамных средств музыкальной выразительности. Целеустремленное развитие

темы гобоя оттеняется остигнатым характером сопровождения фортепианной партии, представляющей смену двух квинт. В виртуозной кадении гобоя ясно ощущаются традиции народного музицирования: импровизационность, подражание игре на народном инструменте тутеке.

Название пятой пьесы цикла – «**Колыбельная**» точно соответствует обозначению жанра – его смысла и общей эмоциональной направленности. Ассоциацию с колыбельным покачиванием создают характерные мелодические обороты, плавный аккомпанемент, облаченный в остигнутую ритмо-формулу, медленный темп, динамика и куплетно-припевная форма. После куплета звучит чередование сложных аккордов-кластеров имеющих в основе секундово-квинтовые и квартовые созвучия, септаккорды.

Завершает цикл «**Песня любви**», своеобразная лирическая поэма, построенная на мелодии танцевального характера и остигнатым сопровождением.

В завершение, следует отметить, что перечень таких основополагающих аспектов, как, широта жанрового диапазона, эмоционально-образное богатство, метро-ритмическая раскованность, использование технических приёмов различной сложности (крупная аккордовая техника, мелкая пальцевая, регистровые скачки, наличие полифонического наложения и т.д.), усиление роли сопровождающего инструмента – фортепиано (принимающее активное участие в создании художественного образа, путём использования разнообразных выразительных и виртуозных возможностей инструмента), характеризующих оригинальность своеобразия камерно-ансамблевого творчества Ф.Амирова, побуждали и продолжают побуждать, по сей день, огромный интерес у талантливых музыкантов, объединявшихся в творческие союзы для исполнения этих ярких, самобытных, в своём роде, произведений. К старшему поколению исполнителей камерных ансамблей различного состава относятся Г.Г.Шароев(фортепиано) – У.Гольдштейн (скрипка), М.Р.Бреннер (фортепиано) – Л.Бретаницкий (скрипка) и т. д.; среднее поколение известно именами: Р.Атакишиев(фортепиано) – А.Алиев (скрипка) , Э.Алиева (фортепиано) – С.Алиев (виолончель), Ф.Кулиева (фортепиано) – А.Алиев (скрипка)– И.Турич (виолончель), третье поколение – З.Адигёзалзаде (фортепиано) – С.Ганиев (скрипка), Ф.Бадалбейли (фортепиано) – Р.Абдуллаев (виолончель) и т. д., молодое поколение – Н.Алиярова(фортепиано) – Т.Бабаева(скрипка) – С.Ибрагимова (виолончель), К.Нейманова (фортепиано) – А.Миль-

тых (виолончель), М.Адигёзалзаде (фортепиано) – М.Гусейнов (фортепиано) и т.д.

Следует выделить особую роль камерно-ансамблевых составов, как, в развитии камерно-инструментальной музыки Азербайджана, так и в развитии отечественного ансамблевого исполнительства.

III глава. Жанрово – стилистические особенности фортепианных сочинений Фикрета Амирова.

Основоположник некоторых жанров азербайджанской фортепианной музыки, Ф. Амиров является также первым азербайджанским композитором, сочинившим произведение в форме вариаций для фортепиано. Хотя «**Вариации**» (1941) композитора относятся к раннему периоду его творчества, однако уже здесь прослеживаются черты его зрелого стиля – национальный характер музыки, изысканность мелодического языка, эмоциональность и красочная гармония. В основе сочинения певучая тема, по мелодико-интонационному строю близкая народным песням, и шесть вариаций. Тема написана в простой трехчастной форме, в ней четко ощущаются грани, определяющие начало и конец предложений, т.е. налицо композиционная завершенность. Развиваясь на протяжении шести вариаций, тема подвергается изменениям, но сохраняет основную выразительную роль в произведении. Ладо-интонационный каркас мелодии выявляется в первых пяти тактах, который представляет собой каденционную формулу лада Шур. Тема «Вариаций» звучит на фоне слегка расцвеченного органного пункта, оттеняющего подвижный верхний голос. В первой вариации тональность остается неизменной и песенность уступает место грациозной танцевальности. Эта вариация словно подхватывает интонационное движение третьего предложения «темы», но в ином ритмическом оформлении. Характерными приемами варьирования здесь являются обыгрывание опорных звуков, заполнение небольших скачков, резкое фактурное сопоставление в эпизоде Ажитато, подготавливающим последующую вариацию.

Во второй вариации характер музыки видоизменяется: наращивание темпа при непрерывном движении восьмыми со штрихом стаккато придают этому разделу черты токкатности. Немаловажную роль играет ладогармонический язык, опирающийся на поочередное использование элементов лада Шур и Чаргях и сочетание ритмического выравнивания с обычным гаммообразным движением, распределенным между верхним и нижним голосами. Композитор сменил то-

нальность, ритм, динамику звучания, но сохранил мелоинтонационное сходство с темой и первой вариацией.

Третья вариация, написанная в двухчастной безрепризной форме, делится на две контрастные части: первая в образно-жанровом отношении напоминает вальс – один из первых образцов амировской шестидольной вальсовости. Во втором построении происходит мелоинтонационное и фактурное обновление, превалирует секвенционное движение шестнадцатыми, сменяющееся к концу динамическим нарастанием.

Четвертая вариация, написанная в трехчастной форме – это драматическая кульминация цикла, в которой Ф.Амиров претворяет жанровые черты джанги. Песенность уступает место стихии ритма, проявляющейся в резких акцентах на слабых долях, в синкопированности ритма, в смене трехдольности на двухдольность. Доминирующими элементами вариации являются октавные переключки, дублировки, орнаментально-мугамное ниспадание определенной интонации.

Пятая вариация в образно-драматургическом отношении является второй кульминацией всего цикла. Написанная в безрепризной двухчастной форме с дополнением, она вобрала в себя интонации фольклорных лирических напевов. Раскрытию образной характеристики способствуют прозрачная фактура, уравновешенность метроритма и лад Шур. Несмотря на отсутствие тематического, тонального, метроритмического контрастного сопоставления разделов, композитор достигает образной контрастности. Если первый раздел носит в себе черты поэтического образа, то атмосфера второго раздела овеяна драматическим настроением.

Шестая вариация является кодой всего сочинения и состоит из эпизодов предыдущих вариаций. Пунктирный ритм, частые метроритмические смены, фактурное многообразие создают динамичный образ. Интересной деталью является схожесть начала вариации с лейтмотивом народа из оперы «Севиль»: тот же мелоинтонационный рисунок, пунктирный ритмический рисунок и, возникающий на этой основе, волевой образ. Прекрасным интерпретатором данного сочинения являлся З.Адигёзалзаде, обладавший профессиональной способностью мастерски перевоплощаться из одного образа в другой, посредством жанровой трансформации. «Вариации» входят также в исполнительский репертуар талантливого пианиста М.Адигёзалзаде.

Таким образом, основным принципом строения «Вариаций» Ф.Амирова является принцип жанрового варьирования. Изменяя ритм,

фактуру, тональность, композитор воспроизводит в отдельных номерах элементы лирической песни, токкаты, вальса. Жанровая трансформация происходит и внутри жанровых рамок народной музыки – так, написанная в духе народных лирических песен, основная тема модифицируется в жанр джанги.

«**Две фортепианные прелюдии**» (1948) представляют своего рода микроцикл, состоящий из контрастных по эмоционально-художественному наполнению миниатюр. Очень чутко, с большим профессионализмом, сумела передать характер и настроение этих двух прелюдий талантливая пианистка, активная пропагандистка азербайджанской музыки, Фарида Кулиева, являвшаяся, также, первой их исполнительницей .

Первая прелюдия погружает слушателя в мир сумрачно-тревожных образов и написана в трёхчастной форме с контрастной серединой. Характер музыки подчеркивается резкими сопоставлениями темпа, динамики, гармоническими сдвигами. Кульминация и начало репризы не совпадают, она приходится на конец середины. Реприза, расположенная композитором на месте коды, лишь подводит итог интонационному развитию предыдущего раздела.

Вторая прелюдия написана в трёхчастной форме, где середина основана на материале вариантно измененных крайних частей. Она выдержана в ритме вальса и создает контраст суровой сосредоточенности первой прелюдии. Варьирование тематического материала, а также наличие небольшой метроритмически четкой и структурно организованной импровизационности характеризуют тематизм прелюдии.

В фортепианном творчестве Ф.Амирова ещё один микроцикл образуют «**Два экспромта**», которые также контрастны друг другу по образно-эмоциональному духу и складу изложения. В отличие от Прелюдий здесь более ярко выявляется народно-национальный жанровый колорит. Первый экспромт написан в трехчастной форме, здесь наблюдается склонность к лиризации образа, отраженная в общем мелодическом и ритмическом рисунке. В то же время «распевные» ходы в нижнем голосе, яркая гармоническая последовательность заключают в себе импульс к дальнейшему развитию, предвещая последующее драматическое развитие.

Спокойствие основной темы, подчеркнутое ее октавным удвоением, сменяется более насыщенной аккордовой фактурой с соответствующим сопровождением разложенных арпеджио, обостренной со-

поставлением параллельных октав и квинт. Музыкальная ткань постепенно динамизируется, что, наряду со сменой образно-эмоционального фона позволяет композитору создать в рамках небольшой миниатюры многогранную зарисовку-картину.

На смену напевности первого экспромта приходят резкие синкопы второго Экспромта, которые в сочетании с мелодико-интонационным наполнением – кварто-квинтовые, кварто-секундовые созвучия – выразительно воспроизводят ашыгские наигрыши на сазе. Пьеса написана в трехчастной форме, где средняя часть основана на материале крайних частей. Огромную роль играет ашыгский метро-ритмический фактор, который выдерживается на протяжении почти всего экспромта.

Прелюдии и Экспромты – это ранние фортепианные сочинения Ф. Амирова. Однако в них явственно проступают самобытные черты, характерные для стиля композитора в целом – мелодичность, четкая структура, связь с народной музыкой. Сопровождение отличается ярким и интересным гармоническим наполнением. Постепенному развитию исходного музыкального материала композитор предпочитает сопоставление новых тем или вариантов ведущей темы.

В 1946 году композитор создал первое крупное камерное сочинение – **«Романтическую сонату»**, название которого связано с его романтически взволнованным образным миром, прекрасно нашедшее своё отражение в исполнении Фарида Кулиевой – первой исполнительницы этого сочинения. Композитор органично сочетал в произведении вариационный принцип развития с особенностями сонатной формы. Тема вступления становится своего рода лейтмотивом всей сонаты, подвергаясь образным, метрическим, динамическим и жанровым модификациям. Так, главная партия, имеющая трехчастное строение, строится на основе тематического материала вступления. Характерные гармонические фигуры в басах вызывают ассоциации с фортепианными сочинениями композиторов-романтиков. Средняя часть главной партии, изложенная триолями в мелодии, сохраняет интонационную основу лейтintonации, но с изменением образного характера.

Лирическая побочная партия также написана в трехчастной форме. Большую роль в создании характерного поэтического образа играют секундовые, кварто-секундовые и квинтовые комплексы. Как и в предыдущих разделах, здесь царит принцип варьирования, в основном, ритмического. Разработка, написанная в жанре токкаты, представляет собой метрические, фактурные, тембровые модифика-

ции главной и побочной тем. Реприза сокращена и строится на тематическом материале побочной партии в основной тональности. Первая часть отличается разнообразием фактуры, а также регистровыми и ритмическими контрастными сопоставлениями тематизма.

Вторая часть сонаты, написанная в трехчастной форме, носит лирико-поэтический характер. Вариантным распевом характеризуются и окончания тематических фраз, а также нижние голоса, представляющие гармонически разложенные аккорды. Середина второй части контрастна первоначальному изложению своим токатным движением, привносящим энергию и стремительность. Реприза вновь дает возможность услышать первую тему практически без изменений. Однако в коде в высоком регистре проходит музыкальный материал среднего раздела. Интересно, что интонационный материал второй части сонаты впоследствии станет основой арии Севиль из одноименной оперы Ф. Амирова.

Энергичная третья часть сонаты написана в форме рондо, рефрен которой напоминает мужественный танец джанги. Завершается Соната кодой, сходной с тематизмом первой части. Подобный прием способствует цельности формы, единству всей музыкальной драматургии сонаты. Подводя итоги проведенного анализа Романтической сонаты можно сказать, что настоящее сочинение отразило не только интерес композитора к фортепианной музыке и к фортепиано, как к музыкальному инструменту, обладающему богатыми техническими и тембровыми возможностями, но и показало его увлечение поисками необычных для него средств гармонической выразительности и стремление овладеть особенностями фортепианной фактуры.

В 1955 году Ф. Амиров совместно с Э. Назировой создал **«Сюиту на албанские народные темы»**, ставшую первым произведением в отечественной музыке в жанре фортепианного дуэта и впервые прозвучавшую на первом съезде композиторов Азербайджана в 1956 году в исполнении Е. Первертайло и И. Плям.

Обратившись к музыкальному фольклору другого народа, композиторы не стремились к стилизации, а чутко постигнув характерные особенности его образного и музыкально-интонационного строя, тонко воссоздали их в этом оригинальном сочинении. Они органически вписали албанский музыкальный фольклор в палитру своего музыкального стиля и воплотили его национально-характерным языком. Это явление объясняется схожестью некоторых элементов, присущих

азербайджанской и албанской музыке. Фортепианный дуэт основан на свободном использовании принципов сюитного жанра, с присущим ему контрастным сопоставлением частей, базирующихся на подлинных песенно-танцевальных мелодиях. Крайние части цикла написаны в единой тональности, придающей, при всей калейдоскопичности тематизма, целостность форме сочинения. Широкий круг образов сюиты развивается по принципу сопоставления контрастных разделов. Привлечение тематического материала, взятого из албанского песенно-танцевального фольклора, еще более «оправдывает» стиль его изложения.

Основным методом развития сюиты является тонально-тематические контрасты и сопоставления. Композиторы мастерски использовали ладоинтонационные и метроритмические особенности инационального фольклора и достигли звучности, характерной для двух культур.

Хотя сочинение написано Ф.Амировым в соавторстве с Э.Назировой, оно несет на себе отпечаток тех жанрово-стилистических особенностей, которые характерны для камерной инструментальной музыки Ф.Амирова. Это – использование в рамках одного произведения ярко жанровых по своей природе, характеру и ладовой окраске тем, преобладание вариантно-вариационных методов развития, тональные и регистровые сопоставления и изысканность ритмического рисунка.

Таким образом, Ф.Амиров является одним из ведущих представителей композиторской школы Азербайджана, сыгравших важную роль в развитии азербайджанской фортепианной культуры. На основе его фортепианных сочинений можно проследить некий «симбиоз» особенностей азербайджанской музыки устной традиции с закономерностями европейской мажорно-минорной системы и романтическим типом мышления.

Многие фортепианные произведения Ф.Амирова представлены в традиционных жанрах и формах классического общеевропейского искусства. Именно Ф.Амиров обогатил фортепианную музыкальную культуру Азербайджана этими жанрами и оказался автором первых вариаций, экспромтов, ноктюрна и ряда других малых фортепианных форм.

Особого внимания заслуживает своеобразие фактуры фортепианных произведений Ф.Амирова, которое проистекает из особенностей синтеза азербайджанской народной музыки и тенденций романтизма. Самобытность фортепианной фактуры его сочинений – это сочетание мелодического начала песенного характера, ладо-интонационных закономерностей мугамной традиции и ашыгского песнетворчества с

особенностями европейской классической системы и романтических тенденций.

Таким образом, Ф.Амиров продемонстрировал в фортепианном творчестве тесную взаимосвязь национальной устно-традиционной музыки с классическими закономерностями европейской фортепианной музыкальной культуры. Именно подобный синтез определил важную роль Ф. Амирова в истории развития фортепианного музыкального искусства Азербайджана.

Неоценимый вклад внесла в историю развития фортепианного искусства и исполнительства плеяда талантливых пианистов, активно пропагандирующих азербайджанскую камерную музыку, в том числе, и камерную музыку Ф. Амирова: М.Р.Бреннер, Р.Атакишиев, Т.Махмудова, Ф.Кулиева, Э.Сафарова, Э.Алиева, З.Адигёзалзаде, Ф.Бадалбейли, Е.Ахундова, Н.Алиярова, М.Адигёзалзаде, М.Гусейнов и т.д.

В заключении подводятся итоги исследования, подчеркивается, что камерно-инструментальная музыка Ф.Амирова, характеризующаяся жанровым и стилистическим многообразием, органично вписывается в общий процесс развития мировой и национальной музыкальной культуры. На это указывает приверженность композитора к стилистическим направлениям музыки XX века. Особую роль играют неоромантические тенденции в музыке композитора: красочность гармонического языка, оркестровое звучание в ряде камерных произведений, мелодика широкого дыхания, напряженность кульминационных моментов и т.д.

Прослеживается влияние импрессионизма, свидетельством этого является изысканность звуковой палитры, доминирующее звучание на высоких регистрах, разреженность фактуры и регистровые разрывы, встречающиеся в «Элегии» памяти Асафа Зейналлы для виолончели или скрипки с фортепиано, Экспромте №1, Прелюдии №2 и «Вариациях» для фортепиано.

Однако доминирующими в формировании амировского стиля были традиции азербайджанской народной музыки, органично сочетавшиеся со стилевыми тенденциями музыкального искусства XX века.

Опираясь на богатые традиции азербайджанской национальной монодической музыкальной культуры и европейского профессионализма, Ф. Амиров внес большой вклад в развитие камерного исполнительства – существенно расширил круг идей и образов, интонационный и ладовый мир сочинений. Своеобразное преломление компози-

тором ладовых, метроритмических особенностей музыки устной традиции, имитация приемов исполнительства, сложившаяся в отечественной инструментальной культуре обусловила обогащение об-разно-интонационной, фактурной, мелодической, гармонической сфер камерного исполнительского искусства.

Многим произведениям Ф.Амирова свойственна концертность, что проявляется в широком использовании различных регистров фортепиано, неожиданной смене динамики, в элементах романтического исполнительства. Ориентируясь на традиции народного инструмен-тализма, композитор мастерски воспроизводит манеру изложения, способ игры, специфическую оstinatность, характерную для тради-ционной музыкальной культуры. Близость к фольклору придает камерным сочинениям удивительное своеобразие и лирическое обая-ние, тематическую содержательность пассажей и «ажурным» мело-диям. Красочные гармонические эффекты способствуют усилению колористических эффектов, максимальному раскрытию тембровых возможностей отдельных музыкальных инструментов.

Камерные сочинения Ф.Амирова можно дифференцировать по степени их сложности – наличию синкоп, скачков, частой смене ак-центов, аккордовой или пальцевой технике, принципам звукоизвлече-ния и т.д. Эти произведения отличаются значительностью содержания и раскрывают богатый внутренний мир человека.

Большинство камерных произведений Ф.Амирова отмечено пре-обладанием светлых, жизнеутверждающих образов. Светлыми чув-ствами пронизаны «Танец радости», «Танец», «Ашугская», «Сюита» (II, IV части), Экспромт №2.

Некоторые камерные произведения Ф.Амирова объединяет от-сутствие конфликтности тематизма, связанное с «бесконфликтным» характером образов, как, в «Адажио», «Песне любви» и «Колыбель-ной» композитора.

В то же время, «Элегия», «Романтическая соната», «Сюита» (I часть) отличаются стремлением к отражению противоречивых сторон жизни или же области юмора, как например, «Ашугская» или Экспромт №2.

Все сочинения Ф.Амирова выделяются яркой национальной почвенностью. В музыкальном тематизме «Мугам-поэмы», «Поэмы-монолога», «Танца», «Ашугской», «A la mugam», Экспромта №2 наблюдается непосредственное претворение народных средств музы-кальной выразительности – импровизационности, ярко выраженной

ладовости, ритмического строя. В то же время, «Романтическая соната», «Баллада», «Элегия» демонстрируют более свободный подход к использованию средств традиционной музыки. В таких произведениях, как «Мугам-поэма», «A la mugam», «Поэма-монолог», «Песня любви», «Колыбельная», «Лирическая песня» встречаются речитативы – соло инструментов в импровизационном стиле.

От традиционной музыки Азербайджана идет тип мелодизма, орнаментального характера, камерных сочинений Ф.Амирова. Гибкость мелоса во многом, определяется связанным с мугамом приемом свободного чередования дуольных, триольных и других формул. Более всего этот тип присущ лирическим мелодиям композитора, приближающимся к свободным мугамным импровизациям – в «Мугам-поэме», «A la mugam», «Поэме-монолог».

Камерные произведения Ф.Амирова, несут в себе также черты танцевальности. Характер изложения, прихотливость метроритмических перебоев, варьирование в пределах кратких построений в «Танце», «Танце радости», «Танце любви» – это черты, выросшие на почве народной танцевальной музыки. В то же время композитор подвергает традиционные метро-ритмические формулы различным модификациям. Это – смещения акцентов, более активные и частые, чем в азербайджанской музыке устной традиции, свободные смены метров, использование ритмов и размеров, не присущих традиционной народной музыке, применение полиритмии, своеобразная трактовка принципа ритмической оstinатности.

Нередко Ф.Амиров создавал камерные сочинения параллельно с симфоническими опусами, что объясняет стремление композитора сблизить два жанра. Это происходит путем внедрения в камерную музыку сугубо оркестровых исполнительских приемов. Поэтому некоторые камерные произведения композитора, в той или иной степени связаны стилистически с симфонической музыкой композитора, к примеру, «Поэма-монолог» памяти Назыма Хикмета, «Мугам-поэма», «A la mugam» «Элегия-Воспоминание» памяти Узеира Гаджибекова, Прелюдия №1, Экспромт №1, «Романтическая соната», «Сюита на албанские народные темы».

Таким образом, камерно-инструментальная музыка Ф.Амирова, создаваемая им на протяжении всего творческого пути, была для композитора областью поисков, в которой вырабатывались определенные стилистические компоненты. Появившиеся в консерваторский период

определенные черты камерной инструментальной музыки Ф.Амирова не «пропали даром», и раскрылись, в полную меру, в зрелых сочинениях. Оптимистический тонус, упругость ритма, четкость контуров формы, почвенность языка, лирическая форма выражения стали стилистическими нормами камерной инструментальной музыки композитора.

Сочинения Ф.Амирова 60 - 70-х годов несколько отличаются от ранних камерных произведений. В них, как и прежде, проявляются народно- национальные истоки музыкального мышления Ф.Амирова, яркая образность, программность, разнообразие мелодики, ритма и фактуры. Каждое камерно-инструментальное сочинение зрелого композитора – это небольшой мир со своим индивидуальным колоритом и атмосферой, отличающийся духом современности и ощущением глубинных связей с народной музыкой.

Таким образом, камерно-инструментальное творчество выдающегося азербайджанского композитора Ф. Амирова сыграло важную роль в развитии камерно-инструментальной музыки и исполнительского искусства в Азербайджане. Способность обобщения извечной и сверхисторической сути национального мироощущения, поставили Ф.Амирова в один ряд с выдающимися композиторами прошлого и современности. Сквозь свое время он пронес живую творческую силу, воспринял духом и сотворил на основе народной музыки, великих традиций У.Гаджибейли и мировой классики свой позитивный мир красоты, оставив потомкам бессмертное музыкальное наследие.

Основные научные результаты диссертации отражены в следующих публикациях автора:

1. Стилиевые черты музыки Ф.Амирова на примере фортепианных сочинений.//« Мир Культуры », научно-теоретический сборник, Азербайджанский Государственный университет Культуры и Искусства, XVI выпуск, Баку, 2008, с.263-270 .

2. «Поэма-Монолог» памяти Назыма Хикмета.// Doktorantların və gənc tədqiqatçıların XVI Respublika elmi konfransının məruzələri, Bakı, 2011,1-5s.

3. Творческий портрет Фикрета Амирова.//«Поиск», научный журнал-приложение Международного научно-педагогического журнала «Высшая школа Казахстана» № 1(3), 2012,с.317-321.

4. Вариации Фикрета Амирова.//«Учёные записки»,№13(4), Азербайджанский Государственный университет Культуры и Искусства, Баку,2012,с.121-126.

5. Прелюдии и экспромты Фикрета Амирова.// «Mədəni Həyat» jurnalı №255(5), Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Xatun Plyus,2012,82-84 s.

6. Элегия «Воспоминание» . // « Mədəni Həyat » jurnalı № 256 (6) , Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Xatun Plyus, 2012, 81-83 s.

7. Романтическая соната Фикрета Амирова.//« Мир Культуры », научно-теоретический сборник, Азербайджанский Государственный университет Культуры и Искусства, XXIII выпуск, Баку, 2012,с.75-80.

8. Из истории развития камерно-инструментальной музыки в Азербайджане.//Искусство Глазами Молодых .Материалы IV Международной (VIII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных.Красноярск, 2013, с.208-210.

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
ÜZEYİR HACIBƏYLİ adına BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI

Əlyazması hüququnda

NƏRGİZ QƏDİR QIZI SALMANLI

**FİKRƏT ƏMİROVUN KAMERA-İNSTRUMENTAL
ƏSƏRLƏRİNİN JANR-ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

6213.01 – Musiqi sənəti

**Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi
almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiyanın**

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

Bakı – 2016

*Dissertasiya işi Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Musiqi tarixi” kafedrasında yerinə yetirilmişdir.*

Elmi rəhbər: Azərbaycan Respublikasının
əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Tərlan Mir Əşrəf oğlu Seyidov

Rəsmi opponetlər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Gülzar Rafiq qızı Mahmudova

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Leyla Zəki qızı Quliyeva

Aparıcı təşkilat: **Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin
“Musiqi fənləri və onun tədrisi metodikası”
kafedrası**

Müdafiə «_14_» iyun 2016-cı il saat 12:00-da Üzeyir Hacıbəyli
adına Bakı Musiqi Akademiyası nəzdində 02.151 FD sayılı Dissertasiya
Şurasının iclasında olacaq.

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

Dissertasiya işi ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi
Akademiyasının Kitabxanasında tanış olmaq olar.

Avtoreferat «____» may 2016-cı il göndərilmişdir.

Dissertasiya Şurasının Elmi katibi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent:

H.V.Məmmədova

İŞİN ÜMUMİ XASIYYƏTNAMƏSİ

Mövzunun aktuallığı. Azərbaycan kamera musiqisi milli musiqi mədəniyyətinin özünəməxsus bədii təzahürüdür. Son illər bu sahəyə olan maraq get-gedə artır. Milli musiqi mədəniyyətinin əhəmiyyətli və orijinal hissəsi olan bu sahə daim inkişafda olub, ümumi təkamül prosesindən asılı olaraq dəyişir. Bununla əlaqədar dünya musiqi mədəniyyətinə ayrılmaz surətdə daxil olan bu zəngin musiqi sahəsinin öyrənilməsi milli musiqişünaslıq elminin ən aktual problemlərindən biridir.

Azərbaycan kamera musiqisinin bir çox aspektləri tədqiq olunmuşdur. Lakin bu günə qədər onun üslub və janr təkamülü ilə bağlı vacib problemləri öz tədqiqini hələ də gözləməkdədir. XX əsrin görkəmli bəstəkarı Fikrət Əmirovun kamera-instrumental yaradıcılığının tədqiqi belə aktual problemlər sırasındadır.

Həç şübhəsiz, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinə parlaq və orijinal səhifələr bəxş edən bəstəkarın kamera yaradıcılığına dair problemlərə tədqiqatçılar tərəfindən hər zaman diqqət ayrılmışdır. Lakin bəstəkarın kamera əsərlərindən çoxu tədqiq olunmamış, onların janr-üslub xüsusiyyətləri aspektində təhlili yerinə yetirilməmişdir. Musiqi elminin hüdudlarının genişlənməsi bu problemin tədqiqini tələb edir. Çünki bəstəkar yaradıcılığına, onun bədii-üslub prinsiplərinə və ümumiyyətlə Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin janr-üslub qanunauyğunluqlarına dair bizim biliklərimizi ümumiləşdirməyə imkan verir.

F.Əmirov yaradıcılığında kamera musiqisi aparıcı sahə olmasa da, bu bədii əsər növü bəstəkar irsinin ayrılmaz hissəsi olub, böyük sənətkarın özünəməxsus və yüksək ustalıq məharətinə şəksiz maraq oyadır. Sözün həqiqi mənasında milli təbiətə və dəst-xəttə malik olan bu əsərlər F.Əmirov təfəkkürünün individuallığını üzə çıxararaq, Azərbaycan kamera musiqisinin ümumi və spesifik inkişaf problemlərini əks etdirir. Bu səbəbdən XX əsr milli musiqi kontekstində hazırkı sahənin janr-üslub xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi son dərəcə aktualdır.

İşin elmi işlənmə dərəcəsi. F.Əmirovun kamera-instrumental əsərlərinin janr-üslub xüsusiyyətlərinin tədqiqi problemi müxtəlif istiqamətli çoxsaylı mənbələrin öyrənilməsinə tələb edir. Ən mühüm mənbələri Azərbaycan musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi, kamera və fortepiano musiqi mədəniyyətinin tarixi ilə bağlı olan, F.Əmirov və digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına, müasir musiqinin üslub problemlərinə həsr olunan fundamental elmi əsərlər təşkil etmişdir. Bu mənbələrlə yanaşı kamera-

instrumental və fortepiano musiqisinə dair dissertasiya avtoreferatları, tədris-metodik vəsaitlər də nəzərdən keçirilmişdir.

Hazırkı dissertasiyanın ərsəyə gəlməsində T.Seyidovun^{36, 37, 38} elmi əsərləri dəyərli mənbədir. T.Seyidovun həmçinin Azərbaycan fortepiano musiqisinin problemlərinə həsr olunmuş bir sıra kitabça və tədris-metodik vəsaitləri^{39, 40, 41} də nəzərdən keçirilmişdir. Bu elmi əsərlər özündə geniş musiqi materialı cəm edərək, həm tarixi, həm də nəzəri baxımdan milli fortepiano musiqisinin bir çox komponentlərini ehtiva edir, onun tarixinə dair böyük faktoloji materialı sistemləşdirir. Ümumiyyətlə, T.Seyidovun elmi əsərləri F.Əmirovun kamera fortepiano əsərlərinin öyrənilməsində başlıca mənbə olmuşdur.

Azərbaycan fortepiano musiqi mədəniyyətinin təşəkkül və inkişafına dair ayrı-ayrı tarixi faktlar Azərbaycan musiqi tarixinə dair dərslikdə, E.Abbasova və Q.Qasimovun kitabında⁴², T.Seyidovun məqalələr toplusunda⁴³ öz əksini tapmışdır.

R.Xəlilova⁴⁴, L.Abbasquliyevanın⁴⁵ dissertasiya işləri milli fortepiano mədəniyyətinin tarixinə dair məsələlərə həsr olunmuşdur.

A.Zamanovanın dissertasiya işində⁴⁶ F.Əmirovun fortepiano yaradıcılığının kompleksli tədqiqi verilmişdir. Dissertasiyanın bəzi hissələri fortepiano miniatür janrının xüsusiyyətlərinin və F.Əmirovun fortepiano silsilələrinin öyrənilməsinə həsr olunmuşdur. F.Əmirovun “12 miniatür” və

³⁶ Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная музыка (1930–1970). Баку, Язычы, 1980.

³⁷ Сеидов Т. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку, Шур, 1992.

³⁸ Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку, Азернешр, 2006.

³⁹ Сеидов Т. Творчество Э.Назировой. Ученые записки. 1978, №1, 81–87 с.

⁴⁰ Сеидов Т. Музыкальные картинки для фортепиано Д.Гаджиева. Методические рекомендации. Баку, 1981.

⁴¹ Сеидов Т. 12 фортепианных фуг К.Караева. Методическая разработка. Баку, 1983.

⁴² Абасова Э., Касимов К. Очерки музыкального искусства советского Азербайджана. Баку, Элм, 1970.

⁴³ Сеидов Т. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. Баку, Ишыг, 1988.

⁴⁴ Халилова Р. Очерки истории азербайджанской фортепианной культуры. Авт. дисс. канд. Баку, 1969.

⁴⁵ Абаскулиева Л. Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной культуры. Авт. дис. канд. искусствоведения. Баку, 2005.

⁴⁶ Заманова А. Фортепианное творчество Ф.Амирова. Авт. дис. канд. искусствоведения. Баку, 1985.

“Uşaq lövhələri” fortepiano silsilələri həmçinin L.Əliyevanın⁴⁷ dissertasiya işində nəzərdən keçirilmişdir.

Bəstəkarın fortepiano əsərlərinin bəzi janr, üslub və faktura xüsusiyyətləri S.Mehdiyevanın dissertasiya işində nəzərdən keçirilmişdir⁴⁸. Z.Adıgözəlzadənin kitabçası⁴⁹ F.Əmirovun fortepiano miniatürlərinə həsr olunmuşdur. Ş.Bağirovanın məqaləsində⁵⁰ F.Əmirovun fortepiano miniatürlərinin musiqi dilinin təhlili verilmişdir.

A.Zülfüqarova⁵¹, G.Əliyeva⁵², L.Rzayeva⁵³, N.Əliyeva⁵⁴, G.Baxşıyevanın⁵⁵ dissertasiya işlərində bəstəkar musiqisi və Azərbaycan fortepiano musiqisinə dair dəyərli müşahidələr cəmləşmişdir.

F.Əmirov musiqisinin janr-üslub qanunauyğunluqları bu və ya digər dərəcədə monoqrafiya, kitabça və məqalə şəklində Q.İsmayılova⁵⁶, D.Məmmədbəyov⁵⁷, D.Romadinova⁵⁸, V.Vinoqradov⁵⁹, V.Şərifova-Əlixanova⁶⁰,⁶¹,⁶²,⁶³, S.Qasımova və Z.Abdullayeva⁶⁴ tərəfindən nəzərdən keçirilmişdir.

⁴⁷ Алиева Л. Фортепианные циклы композиторов Азербайджана (вопросы эволюции жанра и стиля). Авт. дис. канд искусствovedения. Баку, 2004.

⁴⁸ Мехтиева С. Жанровые, стилевые особенности и фактура в фортепианных произведениях Ф.Амирова. Авт. дис. канд.искусствovedения. Баку, 2009.

⁴⁹ Адигезалзаде З. Фортепианные миниатюры Ф.Амирова. Баку, Ишыг, 1979.

⁵⁰ Багирова Ш. Фортепианные миниатюры Ф.Амирова. Ученые записки АГК им. У.Гаджибекова. 1972.

⁵¹ Зүльфугарова А. Фортепианное творчество азербайджанских композиторов. Авт.дис.канд искусств. Баку, 1954.

⁵² Алиева Г. Творчество Ф.Амирова. Авт.дис.канд искусств. Баку, 1966.

⁵³ Рзаева Л. Современная фортепианная музыка Азербайджана. Авт.дис.канд искусств. Ленинград, 1990.

⁵⁴ Алиева Н. Полифонические формы в творчестве азербайджанских композиторов. Авт.дис.канд искусств. Баку, 1969.

⁵⁵ Вахşıyeva G. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin üslub və janr xüsusiyyətləri. Avtoref.Bakı,2013.

⁵⁶ Исмаилова Г. Ф.Амиров. Баку, 1956.

⁵⁷ Мамедбеков Д. Симфонические мугамы Ф.Амирова. М., 1961.

⁵⁸ Ромадина Д. Из глубины народной музыки // журн. «Советская музыка. 1964, №10.

⁵⁹ Виноградов В. Мир музыки Фикрета. Баку, 1983.

⁶⁰ Шарифова–Алиханова В.Черты народно - национального в азербайджанской музыке 60–х годов. Авт.дис. канд.искус. Москва, 1977.

⁶¹ Шарифова–Алиханова В.Основные черты стиля Ф.Амирова. Баку, 2003.

⁶² Шарифова–Алиханова В. Художественное открытие в симфонических мугамах Ф.Амирова. Баку, 2005.

⁶³ Шарифова–Алиханова В. Фикрет Амиров. Баку, 2005.

⁶⁴ Qasimova S., Abdullayeva Z. Fikrət Əmirov. Bakı, 2004.

Azərbaycan kamera musiqisinin geniş problem dairəsi Ə.İsazadənin elmi əsərində öz əksini tapmışdır⁶⁵.

İfaçılıq metodları və simli-yaylı alətlər nöqteyi-nəzərdən kamera musiqisi T.Quliyevin kitabında nəzərdən keçirilir⁶⁶.

Azərbaycan kamera musiqisinin inkişafının ümumi qanunauyğunluqlarının tarixi perspektivdə müəyyən edilməsi və onun mühüm üslub xüsusiyyətlərinin üzə çıxarılması H.Hacınskayanın dissertasiya işində öz əksini tapmışdır⁶⁷.

N.Əliyarovanın dissertasiya işində Azərbaycan bəstəkarlarının skripka və fortepiano üçün bir sıra sonatalarının üslub və interpretasiya məsələləri işıqlandırılmışdır⁶⁸.

Azərbaycan bəstəkarlarının skripka əsərlərinin üslub xüsusiyyətləri və interpretasiya məsələləri həmçinin L.Həsənova tərəfindən tədqiq olunmuşdur⁶⁹.

Azərbaycan bəstəkarlarının kamera-instrumental yaradıcılığında fortepiano-nun rolu F.Əhmədbəyovanın dissertasiya işində nəzərdən keçirilmişdir⁷⁰.

Yuxarıda adı qeyd olunan bütün tədqiqat işləri bizi maraqlandıran problemin – F.Əmirovun kamera-instrumental əsərlərinin bu günə qədər xüsusi tədqiqat obyektinə çevrilməyən janr-üslub xüsusiyyətlərinin araşdırılması üçün təməl olmuşdur.

Dissertasiyanın elmi yeniliyi. Milli musiqişünaslıq elmində ilk dəfə olaraq F.Əmirovun kamera-instrumental yaradıcılığı kamera musiqisinin çox mühüm janr əlamətləri kompleksində və milli ənənələrin tətbiqi baxımında janr-üslub xüsusiyyətləri aspektində nəzərdən keçirilir. Bu cür yanaşma bəstəkarın kamera əsərlərinin janr-üslub xüsusiyyətlərinin qarşılıqlı təsirini – birincisi: ümumi, ikincisi: spesifik cizgiləri müəyyənləşdirərək üzə çıxarmağa imkan verir:

⁶⁵ Исзаде А. Инструментальное творчество композиторов Советского Азербайджана. Баку, 1961.

⁶⁷ Гаджинская Г. Камерная музыка Азербайджана 60 – 70 - х годов. Авт. дис. канд искусствоведения. Москва, 1986.

⁶⁸ Алиярова Н. Сонаты для скрипки и фортепиано азербайджанских композиторов. Авт. дис. канд. искусствоведения. Баку, 2000.

⁶⁹ Həsənova L. Azərbaycan bəstəkarlarının skripka üçün əsərlərində üslub xüsusiyyətləri və interpretasiya məsələləri. Avtoreferat. Bakı, 2002.

⁷⁰ Ахмедбекова Ф. Роль фортепиано в камерно - инструментальном творчестве азербайджанских композиторов. Баку, 2005.

1. Qərbi Avropa və Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif axtarışlarına baxmayaraq, onların kamera-instrumental yaradıcılığını bir-birinə yaxınlaşdırın başlıca keyfiyyətlər mövcuddur ki, bu da xalq musiqisi ilə dərin bağlılıqda, klassik musiqinin ən yaxşı ənənələrinin və müasir bəstəkarlıq yazı üslubunun tətbiqində özünü göstərir;

2. bəstəkar üslubunun özünəməxsusluğu, onun əsərlərinin obrazlı-emosional məzmunu musiqi ifadəliliyinin səciyyəvi vasitələrindən irəli gələrək üzə çıxarılır, Əmirov üslubunu müəyyənləşdirən – harmoniya, orijinal faktura və tembr üsulları, ritmik şəklin çevikliyi və s. müəyyənləşdirilir.

F.Əmirovun kamera musiqisi bəstəkar yaradıcılığının müstəqil sahəsi kimi tam şəkildə tədqiq olunur, onun janr və üslub xüsusiyyətlərinin yeni cəhətləri üzə çıxarılır. F.Əmirovun bir çox əsərləri ilk dəfə olaraq nəzərdən keçirilir, buna qədər tədqiq olunan kamera əsərlər isə dissertasiyada qoyulan məqsəd və vəzifələrdən irəli gələrək təshih edilir. F.Əmirovun kamera musiqisi çoxcəhətli bəstəkar yaradıcılığı ilə sıx əlaqədə işıqlandırılır; onun orijinallığı, janr-üslub xüsusiyyətləri müəyyənləşdirilir.

F.Əmirovun kamera musiqisi Avropa və Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin üslub proseslərinin inkişafı kontekstində öyrənilir. Dissertasiyada ilk dəfə F.Əmirovun kamera əsərlərinin bütün musiqili ifadə vasitələri kompleksi təhlilə cəlb olunur və nəzərdən keçirilən kompozisiyaların obrazlı-emosional məzmununun təcəssümünə istiqamətlənir. Beləliklə, hazırkı tədqiqatda bəstəkarın kamera üslubunun təkamülü, onun yaradıcılıq prinsiplərinin təşəkkül mərhələləri və inkişafı əsaslandırılır.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Hazırkı dissertasiya işinin məqsədi F.Əmirovun kamera musiqisinin janr-üslub xüsusiyyətlərinin müəyyənləşdirilməsi və onun Azərbaycan kamera musiqisinin ümumi inkişaf qanunauyğunluqları ilə qarşılıqlı əlaqəsinin üzə çıxarılması, eləcə də F.Əmirovun kamera musiqisinin tarixi perspektivdə yerinin təyin olunmasından ibarətdir. Dissertasiyada aşağıdakı vəzifələr qarşıya qoyulmuşdur:

- F.Əmirovun kamera yaradıcılığını Azərbaycan bəstəkar musiqisinin ən əhəmiyyətli təzahürlərindən biri kimi nəzərdən keçirmək;

- F.Əmirovun kamera yaradıcılığının bütün janr və üslub müxtəlifliyini üzə çıxarmaq;

- bəstəkarın kamera-ansambl əsərlərini bütün janr və üslub xüsusiyyətləri nəzərə alınmaqla təhlil etmək;

- F.Əmirovun kamera fortepiano əsərlərinin janr və üslub xüsusiyyətlərini aşkar etmək;

- bəstəkarın kamera-instrumental əsərləri ilə onun digər janrlara aid əsərləri arasındakı əlaqəni müəyyənləşdirmək;
- bəstəkarın kamera musiqisinin Azərbaycan xalq musiqisinin bədii ənənələri və Avropa kamera musiqisinin janr sistemi ilə qarşılıqlı əlaqəsini öyrənmək;
- F.Əmirovun kamera yaradıcılığının inkişaf istiqamətlərini Azərbaycan bəstəkar musiqisinin ümumi inkişafı ilə sıx əlaqədə göstərmək.

Tədqiqatın metod və metodoloji əsası. Hazırkı problemin hərtərəfli işıqlandırılması üçün nəzəri, müqayisəli, eləcə də sistemli təhlil metodlarından istifadə olunmuşdur.

Hazırkı dissertasiya işinin metodoloji əsası F.Əmirovun bəstəkar yaradıcılığının tarixi retrospektivdə işıqlandırılmasına dayaqlanır. Tədqiqatın metodoloji əsası həmçinin Azərbaycan kamera musiqisinin janr və üslub təkamülünə dair musiqişünas tədqiqatlarına söykənir. Müəllif tərəfindən milli musiqişünasların işləyib hazırladığı estetik-üslub prinsipləri və nəzəri müddəalara, ilk növbədə Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” monumental elmi-nəzəri əsərinə geniş şəkildə istinad edilmişdir. Qoyulmuş problemin öyrənilməsi Azərbaycan musiqişünaslarının şifahi ənənəli musiqi problemləri və bəstəkar yaradıcılığına dair məlum tarixi-nəzəri axtarışlarının cəlb olunmasını tələb etmişdir. Bunlar R.Zöhrabov, E.Abbasova, V.Şərifova-Əlixanova, G.Abdullazadə, Ü.İmanova və digər alimlərin elmi əsərləridir.

Ümumnəzəri problemlərin təhlili zamanı müəllif tərəfindən nəzəri musiqişünaslığın klassikləri B.V.Asafyev, V.A.Tsukkerman, L.A.Mazel, Y.N.Xolopov və başqa alimlərin tədqiqat işlərinə istinad olunmuşdur.

Bununla yanaşı, qoyulan məsələnin işlənməsində L.Raabenin kamera-ansamblının ifaçılıq problemlərinə, eləcə də kamera-instrumental musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsinə həsr olunmuş əhəmiyyətli elmi əsərləri nəzərdən keçirilmişdir.

Tədqiqatın obyektini F.Əmirovun kamera-ansamblı və fortepiano üçün əsərləri təşkil edir.

Tədqiqatın predmeti F.Əmirovun kamera əsərlərinin janr-üslub xüsusiyyətlərinin tədqiqindən ibarətdir.

Tədqiqatın faktik materialı. Tədqiqat konsepsiyası F.Əmirovun fortepiano və kamera-ansambl əsərlərinə əsaslanır. Dissertasiyanın musiqili-praktiki materialını bəstəkarın aşağıdakı əsərləri təşkil etmişdir: fortepiano üçün - İki prelüd, İki ekspromt, Variasiyalar, Romantik sonata, Alban xalq mövzularına Süita (forteplano dueti üçün); kamera-ansambl üçün - qoboy üçün Altı pyes (Ballada, Sevgi rəqsi, A la mugam, Sevinc rəqsi, Laylay,

Sevgi mahnısı), Nazim Hikmətin xatirəsinə Poema-monoloq (violonçel və fortepiano üçün), Elegiya - Üzeyir Hacıbəyovun xatirəsinə (violonçel, skripka və orkestr (forteplano) üçün), Asəf Zeynallının xatirəsinə Elegiya (violonçel (yaxud skripka) və fortepiano üçün), qoboy və fortepiano üçün Rəqs, skripka və fortepiano üçün Muğam-poema, Adajio, Lirik mahnı, Aşıqsayağı (qoboy (yaxud klarnet və ya faqot) və fortepiano üçün).

Tədqiqatın elmi-praktiki əhəmiyyəti. Hazırkı dissertasiya işinin elmi-praktiki əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, bu tədqiqatın elmi nəticələrindən ali və orta musiqi təhsil müəssisələrində “Musiqi əsərlərinin təhlili” və “Forteplano sənəti tarixi” fənni üzrə mühazirə kurslarında istifadə oluna bilər. Dissertasiya materiallarında əksini tapan Azərbaycan musiqi tarixinin müəyyən mərhələləri “Azərbaycan musiqi tarixi” fənninin tədrisi zamanı tətbiq oluna bilər və Azərbaycan musiqisinin müvafiq tarixi mərhələsinin gələcəkdə tədqiqi, eləcə də F.Əmirov yaradıcılığı ilə bağlı axtarışlar üçün təməl ola bilər. Dissertasiyanın ümumiləşdirilmiş xarakterə malik nəticələri Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının və Azərbaycan musiqi incəsənəti kontekstində müxtəlif istiqamətlərin təşəkkülü və formalaşması prosesinin gələcəkdə öyrənilməsi üçün cəlb oluna bilər.

Tədqiqatın aprobeiasyası Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi tarixi” kafedrasında müzakirə olunaraq, bəyənilmişdir. Tədqiqatın nəticələri bir sıra elmi məqalələrdə, gənc aspirant və alimlərin Respublikada və Krasnoyarskda keçirilən konfrans çıxışlarında əksini tapmış, Azərbaycan və Qazaxstanın elmi məqalələr toplusunda nəşr olunmuşdur.

Dissertasiyanın strukturu. Dissertasiya işi Giriş, üç fəsil, Nəticə, istifadə olunmuş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.

DİSSERTASİYANIN ƏSAS MƏZMUNU

Girişdə mövzunun aktuallığı, işlənmə dərəcəsi, elmi yeniliyi əsaslandırılır, işin məqsəd və vəzifələri, metodoloji əsası, praktiki əhəmiyyəti təyin olunur, dissertasiyanın materialı, aprobeiasyası və strukturu müəyyənəşdirilir.

I Fəsil - “XX əsr kamera musiqisinin əsas inkişaf təmayülləri” - iki bölmədən ibarətdir. Burada XX əsr Avropa və Azərbaycan kamera musiqisinin inkişaf xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir. **1.1. Avropa kamera musiqisinin inkişaf xüsusiyyətləri** - XX əsr musiqi incəsənətində kamera-instrumental janrların xüsusi rolundan bəhs edir. Bu dövrün bir sıra üslub istiqamətləri – gec romantizm, impressionizm və onun zərif səs ahəngdar-

lğı, ekspressionizm və onunla bağlı obrazların dərin psixologizmi, hissələrin gərginliyi və ənənəvi formalardan imtina olunması; neoklassisizm, emosional “ağırlıq”lardan azadlıq; neofolklorizm – nəzərdən keçirilir. Bütün bu təmayüllər müxtəlif Avropa məktəblərinə mənsub görkəmli bəstəkarların musiqi əsərlərində asanlıqla aşkar olunur.

Janr, harmoniya, polifoniya, melodiya və digər musiqi ifadə vasitələri sahəsindəki tapıntılar sonralar simfonik əsərlərdə intişar tapmışdır. Əsasən kiçik formalara mənsub janrlar monumentallıq, masştablılıq əldə edərək, dərin fəlsəfi obrazların ifadəsinə çevrilmişdir.

XX əsrin II yarısında bəstəkarlar serializm, strukturalizm, aleatorika, sonorika kimi yeni bəstəkarlıq texnikalarını geniş tətbiq etmişlər. Bu dövrdə ənənəvi janrların yeni şərhi meydana çıxır və kamera əsərləri çox vaxt açıq struktura malik olduğu üçün adi forma çərçivələrinə sığmır.

XX əsr Avropa musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri də kameralılığa meyllilikdir. Bu özünü ilk növbədə opera və simfoniya kimi janrların kameralaşdırılmasında göstərir. Bəstəkarlar qeyri-adi instrumental tərkiblərə və janrlara üstünlük verirlər. XX əsr musiqi nailiyyətlərinin üzvi sintezi və bütün yenilikləri ilə yanaşı, A.Şönberq, A.Vebern, B.Bartok, P.Xindemit, F.Pulenk, D.Miyono, İ.Stravinski, S.Raxmaninov, S.Prokofyev və bir sıra digər bəstəkarların əsərləri klassik ənənələrin xalq musiqisi ilə nadir uzlaşması baxımdan da maraqlı kəsb edir.

1.2. “Azərbaycanda kamera-instrumental musiqinin inkişaf tarixindən” adlı bölmədə qeyd olunur ki, musiqi yaradıcılığının bu sahəsi bəstəkarların üslub təkamülünü, eləcə də milli bəstəkarlıq sənətinin inkişaf proseslərini əks etdirir. Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, A.Zeynallının əsərlərində kamera-instrumental musiqinin ifadəliliyi və obraz məzmununun kristallaşma prosesi başlamış, milli və Avropa strukturlarının sintez yolları müəyyənlanmışdır.

Kamera musiqi sahəsində əldə olunan ilk təcrübələr 40-50-ci illərdə baş verən çoxsaylı kamera janrlarının fəal bir şəkildə mənimsənilməsi dövrü ilə əvəz olunur. Instrumental ansamblların müxtəlif növləri inkişaf etməyə başlayır, müəllif tematizmi və fakturasının təkmilləşdirilməsi prosesi gedir, sadə kompozisiya formaları daha inkişafçı formalara tabe olur, obraz dairəsi genişlənilir. Kvartet, müxtəlif tərkibli ansambl əsərləri, polifonik janra aid nümunələrin yaranması Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Hacıyev, S.Ələsgərov və başqa bəstəkarların adı ilə bağlıdır. Bu əsərlər özünəməxsus üslubu ilə fərqlənir.

30-50-ci illər Azərbaycan fortepiano musiqisində miniatur və iri formaların rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Yəni, XX əsrin I yarısında kamera musiqisinin əsas nailiyyətləri kamera-instrumental janrların formalaşması və intensiv inkişafı ilə nəticələnir ki, bu da kamera musiqisinin yarıdılması probleminin həllinə gətirib çıxarır.

XX əsrin 60-90-cı illəri Azərbaycan kamera musiqisinin inkişafında yeni mərhələ olub, musiqi incəsənətinin ümumi yüksəlişi ilə sıx bağlı idi. Bu dövrdə kamera janrlarının rolu artır, əsərlərdə lirik başlanğıc güclənir. Janrvari obrazlar şəklini dəyişərək mürəkkəbləşir, üslub mənbələrinin müxtəlifliyi özünü göstərir. Kamera-instrumental musiqidə neofolklor, neoklassik, neoromantik təmayüllər öz əksini tapır. Qədim Avropa janr və formaları, teatr dramaturgiyası və kino sənətinin bir çox elementləri bəstəkar dünyagörüşünə sirayət edərək, Azərbaycan kamera musiqisinin simasını dəyişir. Muğam janrının və D.Şostakoviç musiqisinin təsiri altında meydana çıxan və monoloq şəklində olan formalara meyl yaranır, musiqi fikrinin ardıcıl və aramsız inkişafı özünü göstərir. Kamera janrları içərisində süitanın, simli alətlər üçün solo əsərlərin rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Janrların bir-birinə qarşılıqlı təsiri, kamera ansamblının simfonikləşməsi güclənir. Bu özünü əsasən fəlsəfi başlanğıcın üstünlük təşkil etməsində, təzadların qütbləşməsində göstərir. Bu prosesin nəticəsində kamera musiqisi sahəsində yeni janr növləri meydana çıxır.

Duet üçün yazılmış xeyli sayda əsərlər meydana çıxır, bu siyahı Q.Qarayevin skripka və fortepiano üçün Sonatası ilə başlanır. Bununla bərabər kameralılıq - sadəcə olaraq janr kateqoriyası deyil, dahi bəstəkar musiqisinin həm də üslub xüsusiyyətidir. Onun kamera orkestri üçün yazdığı Üçüncü simfoniyası bunun sübutu olub, qrafik səslənməsi və asketliyə meylliliyi ilə fərqlənir.

Odur ki, XX əsrin 60-cı illərindən XXI əsrin əvvəllərinə qədər Azərbaycan kamera musiqisi milli musiqi ənənələrini yeni bədii kontekstdə ifadə edən vahid, tam təzahür forması olmuşdur.

II Fəsil. Fikrət Əmirovun kamera-ansambl əsərlərinin janr-üslub xüsusiyyətləri – iki bölmədən ibarətdir. **2.1. XX əsr musiqisi kontekstində Fikrət Əmirovun yaradıcılıq portretində bəstəkar musiqisinin ümumi üslub xüsusiyyətləri** üzə çıxır. F.Əmirovun bəstəkar üslubunun təşəkkülündə Ü.Hacıbəylinin, şifahi ənənəli Azərbaycan xalq musiqisinin və dünya klassikasının – impressionizm və neofolklorizmin həlledici rolu vurğulanır.

Bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun romantik başlanğıcı xüsusi qeyd olunur. Onun müvafiq obrazlı-məzmun sistemində, eləcə də janr traktovkasının prinsiplərində öz ifadəsini tapması, intonasiya-melodik başlanğıcın aparıcı rolu, musiqi ifadə vasitələrinə novatorcasına yanaşma, bəstəkar təfəkkürünün yeni keyfiyyətləri və qanunauyğunluğu qeyd olunur. F.Əmirov yaradıcılığına məhz romantizm estetikası özünəməxsusluq gətirərək, lirik başlanğıcın vacibliyini üzə çıxarır, lirikanı Əmirov əsərlərinin aparıcı obraz dairəsinə çevirir. Əmirov istedadının lirik təbiəti bəstəkarın kamera-instrumental yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan obrazların romantik gücü, melodik-intonasiya məzmununun ehtiraslı hərarətində özünü ifadə edir.

2.2. Fikrət Əmirovun kamera-ansambl əsərləri adlı bölmədə bəstəkar tərəfindən müxtəlif illərdə yazılan bir sıra əsərlər nəzərdən keçirilir.

“Asəf Zeynallının xatirəsinə” elegiyasında (1948) bəstəkar faciəvi obrazı çox gözəl təcəssüm etdirmişdir. Punktir ritmi, ostinato müşayiəti fonunda melodiya, deklamasiyalı intonasiyalar bu obrazın yaradılmasına səbəb olmuşdur. Səslərin polifonik laylaşması pyesin orta hissəsində subyektiv başlanğıcı gücləndirir. Lakin pyesin sonuna doğru ümumi əhval-ruhiyyəyə bir qədər aydınlaşır.

“Üzeyir Hacıbəyovun xatirəsinə ithaf” (1949) Elegiyasının əsas obrazlar dairəsi işıqlı lirikadan təşkil olunmuşdur. Fortepiano partiyasındakı təmkinli akkordlar, violonçel partiyasında Bayatı-Şiraz ladına əsaslanan səkkizliklərin müntəzəm hərəkəti buna imkan yaradır. Tədricən inkişafa qoşulan köməkçi səslər və kontrapunkt fakturanı mürəkkəbləşdirir, polifonik çoxsəslilik elementləri daxil edilir, musiqinin məğzinə səciyyəvi motivlər əlavə olunur. Kadensiyalar, eləcə də mövzunun təkrar keçidi zamanı özünəməxsus “ərimə” üsulu böyük rol oynayır, melodiyanın hansısa bir motivi gözlənilmədən itib yox olur, digəri isə sanki fikirli halda dalğın-dalğın təkrar olunur. F.Əmirov Elegiyaya Ü.Hacıbəylinin əsərlərindən iki orijinal melodiya daxil edərək– “Koroğlu” operasından məhəbbət mövzusu və “Arşın mal alan” musiqili komediyasından Əsgərin mövzusunu – Bayatı-Şiraz ladına maksimal dərəcədə yaxınlaşdırmışdır.

Fleyta və fortepiano üçün “Aşıqsayağı” (1952) sadə üçhissəli formada yazılaraq, lakonizmi, yığcamlığı, inkişafın məqsədyönlülüyü ilə fərqlənir. Burada aşırıq musiqi cizgiləri – improvizəlilik, səciyyəvi ritmik şəkil, metr dəyişkənliyi (2/4, 3/4) açıq-aydın hiss olunur. Fleytanı müşayiət edən fortepiano partiyası sekunda səs uyğunluqları, kvarta-kvinta gedişləri, yarıəksildilmiş septakkordlarla zəngindir.

F.Əmirov tərəfindən yaradılan **“Rəqs”**in (1952) bir neçə işləməsi mövcuddur - qoboy və fortepiano, faqot və fortepiano, klarnet və fortepiano buna misaldır. Rəqs qısaldılmış reprizalı sadə üçhissəli formada yazılaraq, yüksələn intonasiyaların enən intonasiyalarla müqayisədə üstünlük təşkil etməsi, Azərbaycan xalq rəqslərini xatırladan 6/8 dinamik-ritmik fiqurunun tətbiqi ilə fərqlənir. Rəqsdəki musiqi obrazlarının təşəkkülündə itiliyi və səlisliyi ilə fərqlənən ritmika böyük rol oynayır. Belə bir ritmika musiqi obrazının impulsivliyini artırır.

1954-cü ildə F.Əmirov **“Lirik mahnı”** bəstələyir. Bəstəkar tərəfindən bu əsərin iki işləməsi yaradılmışdır – bunlar klarnet və fortepiano, fleyta və fortepiano üçün işləmələrdir. Adı çəkilən hər bir alətin tembri üçhissəli formaya malik olan hazırki kompozisiyanın öz ifadəli atmosferini əmələ gətirir. Bu poetik hekayə bir növ kiçik romansdır. Onun ahəngdar, lətif melodiyası Segah ladına əsaslanaraq, sadə harmonik fiqurasiyalar fonunda səslənir. Pyesin orta hissəsi daha həyəcanlı xarakterə malik olub, metr dəyişkənliyi (3/4 - 2/4 ilə əvəz olunur), melizmlər zənginliyi, qruppetto bolluğu, fortepiano partiyasında meydana çıxan sinkopalarla səciyyələnir.

Üçhissəli formaya malik **“Adajio”** (1953) bəstəkar tərəfindən qoboy və fortepiano üçün yazılmışdır. Bu pyesin həmçinin klarnet və fortepiano, faqot və fortepiano üçün işləmələri mövcuddur. Sadə melodika və ritmikaya, səciyyəvi quruluş qanunauyğunluqlarına əsaslanan vahid intonasiyalı melodiya xalq mahnısını xatırladaraq, bir-birinə bənzər, lakin müxtəlif registrlərin rəvan şəkildə növbələşməsi üzrə inkişaf etdirilir.

“Muğam-poema”da (1981) bəstəkar muğam janrınının qanunauyğunluqlarına müraciət edərək, onu kamera-instrumental kompozisiyanın haşiyəsinə yerləşdirmişdir. Skripka və fortepiano duetinə həvalə olunan əsər ilk dəfə Sərvər Qəniyev (skripka) və Zöhrab Adıgözəlzadənin (forteplano) gözəl yaradıcı əməkdaşlığı nəticəsində ifa olunmuşdur. Əsər skripkanın improvizasiyalı-reçitativ xarakterli kadensiyası (Çahargah ladı) ilə başlayır. Onun ardınca fortepiano partiyasında şıltaq rəqs təqdim olunur. Pyesin texniki və intonasiya “gözlənilməzlikləri” bəstəkar tərəfindən tətbiq olunan tar texnikasından irəli gəlir. Əsər sərbəst struktura malik olub, muğam kompozisiyasının quruluş qanunauyğunluqları ilə səsləşir. Bununla yanaşı tez-tez özünü göstərən metr dəyişkənliyini, melodiyaadakı muğam intonasiyalılığı ilə iti ritmikanın növbələşməsini, ornamentlərlə “bəzənmiş” xırdalıqlar bolluğunu, uzun sürən qeyri-dəqiq təkrarlar və reprizanı qeyd etmək zəruridir. Bəstəkarın özünəməxsus fərdi üslubu lad-harmonik sahədə

də özünü bürüzə verir – tonal planın sərbəst şəkildə qurulması, Çahargah ladının istifadəsi, özünəxas akkord ardıcılığı buna misaldır.

1983-cü ildə F.Əmirov violonçel və fortepiano üçün Nazim Hikmətin xatirəsinə **“Poema-monoloq”** bəstələyir. Əsər ikihissəli quruluşa malik olub, muğamın lad-intonasiya xüsusiyyətləri ilə hərəarətli deklamasiyalılığın sintezinə əsaslanır. Şur ladına əsaslanan girişin dolğun fortepiano fakturası, melodiya aşağıya doğru yarım tonlarla hərəkət və otuzikilik notların nöqtəli çərək notlarla növbələşən ritmik şəkli violonçel partiyasında rəqsvari xarakterli (8/8) yeni mövzunun yaranmasına gətirib çıxarır. Bu mövzu melodik və ritmik xətlərin itiliyi ilə fərqlənir.

1982-ci ildə F.Əmirov **qoboy və fortepiano üçün altı pyesdən ibarət kamera-instrumental silsiləni** tamamlayır.

“Ballada” adlandırılan birinci pyes qoboyun yüksək registrdə səslənən reçitativ monoloqu olub, Şur ladına əsaslanan motivli inkişaf üzərində qurulmuşdur. Balladanın tembr tapıntıları, müşayiətdə daimi 6/8 ritmi əsasında özünü göstərən kvinta-sekunda səsbirləşmələri diqqətəlayiqdir. Orta hissə polifonik cəhətdən kifayət qədər dolğun olub, birinci hissə ilə tematik baxımdan təzadlıq təşkil edir. Onun ritmik şəkli daha canlıdır, 6/8 ritminin 8/8 ilə əvəz olunması, daha iti səslənən akkordlar diqqəti cəlb edir.

İkinci pyes – **“Sevgi rəqsi”** sadə üçhissəli formada yazılaraq, ritmik faktorun vacib rolunu nümayiş etdirir. Musiqi obrazı melizmlərin bolluğu ilə əldə olunur və fortepiano partiyasındakı melodiyanın improvizasiyalılığını və ostinatolu hərəkəti əmələ gətirir. Əsas və orta hissələrin mövzuları arasındakı tonal vəhdət nəticəsində parlaq təzad özünü göstərmir və ikinci mövzu birincinin melodik xəttinin davamı kimi qavranılır. Lakin orta mövzuya mahnıvarilik daha çox xasdır, sekunda-kvinta müşayiəti isə saz ahəngini xatırladır.

Silsilənin üçüncü pyesi olan **“A la mugam”** sadə üçhissəli formada yazılmış dramatik monoloqdur. Pyes muğam intonasiyaları ilə ifadə olunaraq, oktava orqan punktu fonunda səslənir. İki partiyanın – qoboy və fortepiano üçün laylaşması səbəbindən fakturanın aparıcı tematik xətti ilə muğam improvizasiya xarakterli melodik müşayiət arasında hədd çəkmək çətindir.

Silsilənin dördüncü pyesi – **“Sevinc rəqsi”** ikihissəli formaya malikdir. Burada mahnı-rəqsvari, aşiq və muğam musiqi ifadə vasitələrinin geniş dairəsi əksini tapmışdır. Qoboyda səslənən mövzunun məqsədyönlü inkişafı fortepiano partiyasındakı ostinato xarakterli iki kvinta növbələşməsi ilə nəzərə çarpdırılır. Qoboyun virtuoz kadensiyasında xalq musiqisinin ənə-

nəvi cəhətləri: improvizasiyalılıq, xalq çalğı alətimizin səs ahənginə – tütək havasına bənzərlik aydın hiss olunur.

Silsilənin beşinci pyesi – “**Laylay**” bu janrın əlamətlərinə – onun mənə və ümumi emosional istiqamətinə tam müvafiqdir. Səciyyəvi melodik gedislər, rəvan müşayiət, ostinatolu-ritmik formul, ağır temp, dinamika və kupletli-nəqarətli forma laylay yırğalamaları ilə assosiasiya doğurur. Kupletdən sonra sekunda-kvinta və kvarta səs uyğunluğundan ibarət mürəkkəb akkord-klaster növbələşmələri səslənir.

Silsilə “**Sevgi mahnısı**” ilə sona çatır. Bu özünəməxsus lirik poema rəqsvari xarakterli melodiya və ostinato müşayiəti üzərində qurulmuşdur.

Əsərə dair sonda onu da qeyd etmək lazımdır ki, janr diapazonunun genişliyi, obrazlı-emosional dolğunluq, metroritmik sərbəstlik, müxtəlif dərəcəli texniki üsulların tətbiqi (iri akkordlu texnika, xırda barmaq texnikası registr sıçrayışları, polifonik laylaşmaların mövcudluğu və s.), müşayiət edən alətin – fortepiano rolunun gücləndirilməsi (bu alət bədii obrazın yaradılmasında fəal iştirak edir, alətin müxtəlif ifadəli və virtuoz imkanları tətbiq olunur) kimi başlıca aspektlər F.Əmirovun kamera-instrumental yaradıcılığının özünəməxsusluğunu səciyyələndirərək, bu gün də istedadlı musiqçilərin diqqətinə səbəb olaraq, onları yaradıcılıq əməkdaşlığına sövq edir və bu parlaq əsərlərin ifasına səsləyir.

Kamera ansambl ifaçılarının yaşlı nəslinin nümayəndələrindən olan G.Şaroyev (fortepiano) – U.Qoldşteyn (skripka), M.Brenner (fortepiano) – L.Bretanitski (violino), orta nəslə mənsub məşhur ifaçılardan R.Atakişiyev (fortepiano) – A.Əliyev (violino), E.Əliyeva (fortepiano) – S.Əliyev (violonçel), F.Quliyeva (fortepiano) – A.Əliyev (violino) – İ.Turiç (violonçel); üçüncü nəslin nümayəndələrindən Z.Adıgözəlzadə (fortepiano) – S.Qəniyev (violino), F.Bədəlbəyli (fortepiano) – R.Abdullayev (violonçel) və digərləri; hazırki nəslin nümayəndələrindən N.Əliyarova (fortepiano) – T.Babayeva (violino) – S.İbrahimova (violonçel); K.Neymanova (fortepiano) – A.Miltix (violonçel); M.Adıgözəlzadə (fortepiano) – M.Hüseynov (fortepiano) və s. aiddir.

Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin, eyni zamanda milli ansambl ifaçılığının inkişafında kamera-instrumental tərkiblərin xüsusi rolunu qeyd etmək lazımdır.

III Fəsil. Fikrət Əmirovun fortepiano əsərlərinin janr-üslub xüsusiyyətləri. Azərbaycan fortepiano musiqisinin bir çox janrlarının banisi olan F.Əmirov həm də fortepiano üçün variasiya formasında əsər yazan ilk Azərbaycan bəstəkarıdır. Onun “**Variasiyalar**”ı (1941) yaradıcılığının ilk

dövrünə aid olsa da bu əsərdə artıq bəstəkarın yetkin üslub xüsusiyyətləri – musiqisinin milli xarakteri, melodik dilin gözəlliyi, parlaq və emosional harmoniya müşahidə olunur. Əsərin əsasını xalq mahnılarına melodik-intonasiya baxımdan yaxın olan ahəngdar mövzu təşkil edir. Mövzu altı dəfə variasiya olunur. Mövzu sadə üçhissəli formada yazılmışdır. Burada cümlələrin başlanğıcı və sonunu müəyyənləşdirən sərhədlər aydın şəkildə duyulur, yəni kompozisiya bitkinliyi göz önündədir. Altı variasiya ərzində inkişaf edərək, mövzu dəyişikliklərə məruz qalır, lakin əsas ifadəli rolunu mühafizə edir. Melodiyanın lad-intonasiya əsası Şur ladının kadensiya formuluna dayaqlanan ilk beş xanədə üzə çıxır. “Variasiyalar”ın mövzusu yüngülcə bəzənmiş orqan punktu fonunda səslənir və hərəkətli üst səsi nəzərə çarpdırır. Birinci variasiyada tonallıq dəyişməz qalır və mahnıvarilik öz yerini zərif rəqsvariliyə verir. Bu variasiya sanki “mövzu”nun üçüncü cümləsinin intonasiya hərəkətini davam etdirərək, onu başqa ritmik şəkllə salır. Eyni mövzunun müxtəlif şəkildə göstərilməsi dayaq səslərinin tətbiqi, kiçik sıçrayışların doldurulması, növbəti variasiyanı hazırlayan Agitato epizodunda kəskin faktura qarşılaşdırılması ilə əldə olunur.

İkinci variasiyada musiqinin xarakteri dəyişilir: səkkizlik notlar üzərində stakkato ştrixli aramsız hərəkət zamanı tempin artırılması bu variasiyaya tokkatalılıq cizgiləri bəxş edir. Burada Şur və Çahargah ladlarının elementlərinin tətbiqinə əsaslanan lad-harmonik dilin əhəmiyyəti, üst və alt səslər arasındakı adi qammavari hərəkətin ritmik tarazlaşdırmalarla növbələşməsinin rolu az deyil. Bəstəkar tonallığı, ritmi, səslənmə dinamikasını dəyişsə də, mövzu və birinci variasiya ilə bənzərlik təşkil edən melointonasiya bağlılığını mühafizə etmişdir.

Üçüncü variasiya ikihissəli reprizsiz formada yazılaraq, iki təzadlı hissəyə ayrılır: birinci hissə obrazlı-janrvarilik etibarilə valsı xatırladır – bu nümunə Əmirovun altı təqtli valsvariliyinə bariz nümunədir. İkinci hissədə melointonasiya və faktura yeniləşməsi baş verir, onaltılıqlarla sekvensiyalı hərəkət üstünlük təşkil edir və sona doğru dinamik güclənmə ilə tamamlanır.

Dördüncü variasiya üçhissəli formada yazılmışdır. Bu variasiya silsilənin kulminasiyasıdır. F.Əmirov burada cənginin janr cizgilərini tətbiq etmişdir. Mahnıvarilik ritmik mütəşəkkilliklə əvəz olunur. Zəif təqtdə iti aksentlər, sinkopalı ritmlər meydana çıxır, üçtəqtli ölçü ikitəqtli ilə əvəz olunur. Oktava səsləşmələri, təkrarlar, müəyyən intonasiyaların ornamentli muğam enişləri – bütün bunlar variasiyanın aparıcı elementləridir.

Beşinci variasiya obrazlı-dramaturji baxımdan silsilənin ikinci kulminasiyasıdır. Reprizsiz ikihissəli (əlavə tamamlanmaya malik) formada

yazılaraq, o özündə lirik folklor intonasiyalarını cəmləşdirmişdir. Şəffaf faktura, metroritm tarazlığı və Şur ladı musiqi obrazının meydana çıxmasına şərait yaradır. Hissələr tematik, tonal və metroritmik şəkildə təzadlı şəkildə qarşılaşdırılmasa da, bəstəkar obrazlı təzadlığa nail olur. Əgər birinci hissə poetik obraz cizgilərinə malikdirsə, ikinci hissənin ab-havası dramatik əhval-ruhiyyəyə bürünmüşdür.

Altıncı variasiya bütün əsərin kodasını təşkil edərək, əvvəlki variasiyaların epizodları üzərində qurulur. Punktir ritmi, tez-tez səslənən metroritmik növbələşmələr, faktura müxtəlifliyi dinamik obraz əmələ gətirir. Variasiyanın əvvəlinin “Sevil” operasından xalqın leytmotivi ilə bənzərliyi maraqlı cəhətdir: həmin melointonasiyalı şəkil, punktir ritmik cizgilər və bu zəmində meydana çıxan iradəli obraz özünü göstərir.

Bu əsərin maraqlı təfsirçisi Z.Adıgözəlzadə olmuşdur. O, janr transformasiyasının köməyi ilə bir obrazı başqa şəkildə ifadə etməyə qadir olan peşəkar ustalığa malik idi. “Variasiyalar” həmçinin M.Adıgözəlzadə kimi istedadlı pianoçunun ifaçılıq repertuarına daxildir.

Bələliklə, “Variasiyalar”ın başlıca quruluş prinsipi janr şəkildəyişmələri üzərində qurulmuşdur. Ritm, faktura və tonallığı dəyişməklə bəstəkar ayrı-ayrı nömrələrdə lirik mahnı, tokkata, vals elementlərini cəmləndirir. Janr transformasiyası həm də xalq musiqisinin janr çərçivələri daxilində baş verir – məsələn, xalq lirik mahnı tərzində yazılan mövzu sonradan cəngi janrının şəkildəyişmələrinə məruz qalır.

İki fortepiano prelüdü (1948) bir növ mikrosilsilə olub, emosional-bədii cəhətdən təzadlıq təşkil edir. İstedadlı pianoçu, Azərbaycan musiqisinin fəal təbliğatçısı Fəridə Quliyeva bu prelüdlərin ilk ifaçısı olmuş, onların xarakter və əhval-ruhiyyəsini böyük həssaslıq və peşəkarlıqla çatdırmağı bilmişdir.

Üçhissəli (təzadlı orta mövzulu) formaya malik olan birinci prelüd dinləyicini tutqun-həyəcanlı obrazlar aləminə qərq edir. Musiqinin xarakteri iti temp, dinamika, harmonik qarşılaşdırmalarla nəzərə çarpdırılır. Əsərin kulminasiyası və repriza bir-biri ilə üst-üstə düşmür, kulminasiya orta hissənin sonuna təsadüf edir. Repriza bəstəkar tərəfindən kodanın yerində yerləşdirilmişdir. Burada ondan əvvəlki hissənin intonasiya inkişafına yekun vurulur.

İkinci prelüd üçhissəli formada yazılmışdır. Orta hissə kənar hissələrin variant dəyişmələri üzərində qurulur. O, vals ritminə malikdir və birinci prelüdü sərt xarakteri ilə təzadlıq təşkil edir. Tematik materialın müxtəlif şəkildə göstərilməsi, eləcə də metroritmik cəhətdən dəqiq və müəyyən strukturlu improvizasiyalıq prelüdü tematizmini səciyyələndirir.

F.Əmirovun fortepiano yaradıcılığında növbəti silsilə olan “**İki eksprompt**” həmçinin obrazlı-emosional xarakterinə və üslubuna görə təzad üzərində qurulmuşdur. Birinci prelüddən fərqli olaraq, xalq-millî janr koloriti burada daha parlaq ifadəsini tapır.

Birinci eksprompt üçhissəli formada yazılmışdır. Obrazın ümumi melodik və ritmik şəklində lirik xüsusiyyətə meyillik müşahidə olunur. Eyni zamanda alt səsdəki “oxunaqlı” gedislər, parlaq harmonik ardıcılıq növbəti inkişaf üçün impuls əmələ gətirərək, sonrakı dramatik inkişafı qabaqcadan xəbər verir.

Əsas mövzunun sakit, dinc xarakteri oktava ikiləşməsi ilə vurğulanaraq, daha dolğun akkord fakturası ilə əvəz olunur və bu zaman tərkib hissələrinə ayrılmış müvafiq arpeciolu müşayiətdə paralel oktava və kvintaların bir-biri ilə qarşılaşdırılması özünü göstərir. Musiqi toxuması tədricən dinamikləşir ki, bu da bəstəkara obrazlı-emosional fonu dəyişdirməklə yanaşı, kiçik miniatür həddlərində çoxcəhətli lövhə-şəkil yaratmaq imkanı verir.

Birinci ekspromptun xoşahəng, qulağayatımlı xarakteri iti sinkopalı ikinci ekspromptla əvəz olunur. Musiqinin melodik-intonasiya quruluşu kvarta-kvinta, kvarta-sekunda səyahənglərindən təşkil olunaraq, aşıq havalarının sazda təqlidini yaradır. Pyes üçhissəli formada yazılmışdır. Onun orta hissəsi kənar hissələrin materialı zəminində qurulmuşdur. Aşıq metro-ritmik faktoru burada böyük rol oynayır və bütün eksprompt boyu saxlanılır.

Prelüd və ekspromptlar F.Əmirovun erkən fortepiano əsərləridir. Lakin bu əsərlərdə bəstəkar üslubu üçün səciyyəvi olan özünəməxsus cizgilər – melodiklik, dəqiq struktur, xalq musiqisi ilə bağlılıq aydın şəkildə özünü göstərir. Müşayiət parlaq və maraqlı harmonik ifadə vasitələri ilə fərqlənir. İlkin musiqi materialının tədricən inkişafı üçün yeni mövzuların və ya aparıcı mövzunun variantlarının qarşılaşdırılmasına üstünlük verilir.

1946-cı ildə bəstəkar ilk irihəcmli əsərini – “**Romantik sonata**”nı yaradır. Əsərin adı onun romantik-tələtömlü obrazlar dünyası ilə bağlıdır. Bu obrazlar dünyası əsərin ilk ifadəsi olan Fəridə Quliyevanın ifasında özünün parlaq əksini tapmışdır. Bəstəkar bu əsərdə sonata formasının xüsusiyyətlərini variasiyalı inkişaf prinsipləri ilə üzvi surətdə növbələşdirmişdir. Giriş mövzusu bir növ bütün sonatanın leytmotivinə çevrilir və obrazlı, metrik, dinamik və janr modifikasiyalarına uğrayır. Məsələn, üçhissəli quruluşa malik əsas mövzu girişin tematik materialı üzərində qurulmuşdur. Basın səciyyəvi harmonik fiqurasıyaları romantik bəstəkarların fortepiano əsərləri ilə assosiasiya doğurur. Əsas mövzunun orta hissəsinin melodiyası triollarla ifadə olunaraq, leytmotivin intonasiya əsasını qoruyub saxlasa da, onun obrazlı xarakteri dəyişir.

Lirik köməkçi mövzu həmçinin üçhissəli formada yazılmışdır. Səciyyəvi poetik obrazın yaradılmasında sekunda, kvarta-sekunda və kvinta kompleksləri böyük rol oynamışdır. Əvvəlki hissələrdə olduğu kimi, burada da eyni mövzunun müxtəlif şəkildə göstərilməsi (əsasən ritmik cəhətdən) özünü ifadə edir. İşlənmə tokkata janrında yazılaraq, əsas və köməkçi mövzuların metrik, fakturalı, tembrli modifikasiyalarını təşkil edir. Qısaltdılmış repriza köməkçi mövzunun tematik materialının əsas tonallıqda səslənməsi üzərində qurulmuşdur. Birinci hissə faktura müxtəlifliyi, eləcə də tematizmin registr və ritmik qarşılaşdırılmaları üzərində qurulmuşdur.

Sonatanın ikinci hissəsi üçhissəli formaya malik olub, lirik-şairanə xarakter daşıyır. Tematik ibarə sonluqları da oxunaqlı, xoşavazlıdır. Bəm səslər harmonik cəhətdən tərkib hissələrinə ayrılmış akkordlardan ibarətdir. İkinci hissənin orta mövzusu tokkatalı hərəkəti ilə ilkin keçidinə zidd olub, enerji və itilik daxil edir. Repriza birinci mövzunu demək olar ki, dəyişiklik baş vermədən bir daha eşitmək imkanı yaradır. Kodada yüksək registrdə orta hissənin musiqi materialı keçir. Maraqlıdır ki, sonatanın ikinci hissəsinin intonasiya materialı F.Əmirovun eyniadlı operasından gələcəkdə Sevilin ariyasına çevriləcək.

Sonatanın fəal üçüncü hissəsi rondo formasında yazılmışdır. Refren məğrur “Cəngi” rəqsini xatırladır. Sonata koda ilə sona çatır, onun tematizmi birinci hissə ilə bənzərdir. Belə bir üsul forma tamlığına, bütün sonatanın musiqi dramaturgiyasının bütövlüyünə imkan yaradır.

Romantik sonatanın təhlilinə yekun vuraraq demək olar ki, hazırkı əsər bəstəkarın fortepiano musiqisinə və fortepianoya – bu zəngin texniki və tembr imkanlarına malik olan musiqi alətinə marağını göstərməklə yanaşı, həm də onun fortepiano fakturasının xüsusiyyətlərinə yiyələnmək cəhdini və alətin harmonik ifadəliliyini göstərmək üçün qeyri-adi vasitələr axtarışlarına olan şövqünü göstərir.

1955-ci ildə F.Əmirov E.Nəzirova ilə birlikdə **“Alban xalq mövzularına Süita”** yaradır. Bu nümunə milli musiqidə fortepiano dueti janrına aid ilk əsər olub, birinci dəfə 1956-cı ildə Azərbaycan bəstəkarlarının I qurultayında Y.Perevertaylo və İ.Plyamın ifasında səslənmişdir.

Başqa xalqın musiqi folkloruna müraciət etsələr də, bəstəkarlar stilizasiyaya cəhd göstərməmişlər. Onlar bu musiqinin obrazlı-intonasiya quruluşunun səciyyəvi xüsusiyyətlərini həssaslıqla dərk edərək orijinal əsər yaratmış və Alban musiqi folklorunu öz musiqi üslub palitrasına üzvi surətdə daxil edərək, onu milli xarakterli dil ilə ifadə etmişlər. Bu xüsusiyyəti Azərbaycan və alban musiqisinə xas olan bəzi oxşar elementlərlə izah

etmək olar. Fortepiano dueti süita janrının sərbəst şəkildə tətbiqi üzərində qurulmuşdur. Hissələr həqiqi mahnı-rəqsvari melodiyaların təzadlı qarşılaşdırılmasına əsaslanır. Silsilənin kənar hissələri vahid tonallıqda yazılmışdır və bu, əsərin tematizminə rəngarənglik, formasına isə tamlıq bəxş edir. Süitanın geniş obrazlar dairəsi təzadlı hissələrin qarşılaşdırılma prinsipi üzrə inkişaf edir. Alban mahnı-rəqsvari folklorundan götürülən tematik materialın cəlb olunması əsərin üslubunu “doğrudur”.

Süitanın əsas inkişaf üsulu tonal-tematik təzadlar və qarşılaşdırma-lardan ibarətdir. Bəstəkarlar başqa xalqın musiqi folklorunun lad-intonasiya və metroritmik xüsusiyyətlərindən ustalıqla istifadə edərək, iki mədəniyyət üçün səciyyəvi ahəngdar səslənməyə nail olmuşlar.

F.Əmirov və E.Nəzirovanın müştərək müəllifliyi nəticəsində meydana gəlməsinə baxmayaraq, bu əsərdə F.Əmirovun kamera instrumental musiqisi üçün səciyyəvi olan janr-üslub xüsusiyyətlərinin əlamətləri aydın özünü göstərir: bir əsər daxilində öz təbiəti etibarilə parlaq janr xüsusiyyətləri, mövzuların səciyyəvi lad çalarları, varinatlı-variasiyalı inkişaf üsulları, tonal və registr qarşılaşdırmaları və ritmik şəklin nəfisliyi buna misaldır.

Beləliklə, F.Əmirov Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ən aparıcı nümayəndələrindən biri olub, milli fortepiano mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Onun fortepiano əsərlərinin əsasında şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin “simbioz” xüsusiyyətlərinin Avropa major-minor sistemi və romantik təfəkkür növü ilə qarşılıqlı əlaqəsini izləmək mümkündür.

F.Əmirovun bir çox fortepiano əsərləri klassik Avropa incəsənətinin ənənəvi janr və formalarına əsaslanır. Məhz F.Əmirov Azərbaycan fortepiano musiqi mədəniyyətini bu janrlarla zənginləşdirmiş, ilk variasiya, eks-prompt, noktürn və digər kiçik fortepiano formalarının yaradıcısı olmuşdur.

F.Əmirovun fortepiano əsərlərinin faktura özünəməxsusluğu xüsusilə diqqətəlayiqdir. Bəstəkar fakturası Azərbaycan xalq musiqisi və romantizm tendensiyasının sintezindən irəli gəlir. Onun əsərlərinin fortepiano fakturasının özünəməxsusluğu öz başlanğıcını bir sıra mənbələrdən – mahnıvari xarakterli melodik başlanğıcdan, muğamın lad-harmonik qanunauyğunluğundan, aşıq yaradıcılığından, Avropa klassik sistemindən və romantik təmayüllərdən götürür.

Beləliklə, F.Əmirov fortepiano yaradıcılığında milli şifahi musiqi ənənələrinin klassik Avropa fortepiano musiqi mədəniyyəti ilə sıx əlaqəsini nümayiş etdirmişdir. Məhz belə bir sintez Azərbaycan fortepiano musiqi mədəniyyəti tarixində F.Əmirovun mühüm rolunu müəyyənləşdirmişdir.

Fortepiano sənəti tarixi və ifaçılığının inkişafına Azərbaycan kamera musiqisini, o cümlədən F.Əmirov əsərlərini fəal təbliğ edən istedadlı pianoçular dəstəsi böyük töhfə vermişdir: M.R.Brenner, R.Atakişiyev, T.Mahmudova, F.Quliyeva, E.Səfərova, E.Əliyeva, Z.Adıgözəlzadə, F.Bədəlbəyli, M.Adıgözəlzadə, M.Hüseynov və s. belələrindəndir.

Nəticədə tədqiqata yekun vurulur və qeyd olunur ki, F.Əmirovun kamera-instrumental musiqisi janr və üslub müxtəlifliyi ilə səciyyələnərək, dünya və milli musiqi mədəniyyətinin ümumi inkişaf prosesinə üzvi şəkildə daxil olmuşdur. Bəstəkarın XX əsr musiqisinin üslub istiqamətlərinə meylliliyi bunu sübut edir. Bəstəkar musiqisində neoromantik təmayüllər: harmonik dilin rəngarəngliyi, bir sıra kamera əsərlərində orkestr səs ahəngdarlığı, geniş nəfəsli melodika, kulminasiya onların gərginliyi və s. xüsusi rol oynayır.

İmpressionizmin təsiri də özünü göstərir. Bunun sübutu kimi bir sıra əsərlərdə təsadüf olunan nəfis səs palitrası, yüksək registrlərdə hakim mövqə tutan səs ahəngləri, faktura və registr uyğunsuzluğu misal ola bilər: violonçel (yaxud violino) və fortepiano üçün Asəf Zeynallının xatirəsinə “Elegiya”, 1 sayılı Ekspromt, 2 sayılı Prelüd, fortepiano üçün Variasiyalar belələrindəndir.

Əmirov üslubunun formalaşmasında Azərbaycan xalq musiqi ənənələri üstünlük təşkil edərək, XX əsr musiqi incəsənətinin üslub təmayülləri ilə üzvi birləşir.

Azərbaycan milli monodik musiqi mədəniyyəti və Avropa professionalizminin zəngin ənənələrinə dayaq olaraq, F.Əmirov kamera ifaçılığının inkişafına böyük töhfələr vermişdir – əsərlərinin ideya və obrazlar aləmini, intonasiya və lad dairəsini əhəmiyyətli dərəcədə genişləndirmişdir. Bəstəkar milli ifaçılıq mədəniyyətində bərqərar olmuş şifahi ənənəli musiqinin lad və metroritmik xüsusiyyətlərini, ifaçılıq üsullarının imitasiyasını özünəməxsus şəkildə şərh etmişdir ki, bu da kamera ifaçılıq sənətinin intonasiya, faktura, melodik, harmonik sahələrinin zənginləşməsinə səbəb olmuşdur.

F.Əmirovun bir çox əsərlərinə konsert əhval-ruhiyyəsi xasdır. Bu cəhəti fortepianoda müxtəlif registrlərin geniş istifadəsində, dinamikanın gözlənilmədən dəyişməsində, romantik ifaçılıq elementlərində görmək olar. Xalq instrumentalizm ənənələrinə dayaq olaraq, bəstəkar ənənəvi musiqi mədəniyyətinə xas ifa tərzini, spesifik ostinatoluluğu təsvir edir. Folklorə yaxınlıq onun kamera əsərlərinə gözəl və lirik cazibədarlıq, “zərif” melodiya və passajlara tematik dolğunluq bəxş edir. Rəngarəng harmonik effektlər koloristik boyaların gücləndirilməsinə səbəb olur ki, bu da ayrı-ayrı musiqi alətlərinin tembr imkanlarının maksimal dərəcədə meydana çıxarılması ilə nəticələnir.

F.Əmirovun kamera əsərlərini çətinlik dərəcələrinə ayırmaq olar – sinkopa və sıçrayışların mövcudluğu, aksentlərin tez-tez növbələşməsi, akkordlu və ya barmaq texnikası, səshasili prinsipləri və s. Bu əsərlər məzmun təsirliliyi ilə fərqlənərək, insanın daxili aləminin zənginliyini üzə çıxarır. F.Əmirovun kamera əsərlərinin əksəriyyətində işıqlı, həyatsevər obrazlar üstünlük təşkil edir. “Sevinc rəqsi”, “Rəqs”, “Aşıqsayağı”, “Süita” (II, IV hissələr), 2 saylı Ekspromt işıqlı, parlaq hissələrlə aşılanmışdır.

F.Əmirovun bəzi kamera əsərlərinin tematizmində münaqişənin mövcud olmaması, obrazların “konfliktsiz” xarakteri özünü göstərir: “Adagio”, “Sevgi mahnısı”, “Laylay” buna misaldır.

Eyni zamanda, “Elegiya”, “Romantik sonata”, “Süita” (I hissə) kimi əsərlər həyatın təzadlı tərəflərinin, “Aşıqsayağı” və yaxud 2 saylı ekspromt yumorlu ifadəsi ilə seçilir.

F.Əmirovun bütün əsərlərində parlaq milli zəmin öz ifadəsini tapmışdır. “Muğam-poema”, “Poema-monoloq”, “Rəqs”, “Aşıqsayağı”, “A la mugam”, 2 saylı Ekspromtda xalq musiqi ifadəliliyinin bilavasitə təcəssümünü müşahidə etmək olar. Bunlar – improvizasiyalıq, parlaq ifadəsini tapmış ladvarilik və ritmik quruluşdur. Eyni zamanda “Romantik sonata”, “Ballada”, “Elegiya” kimi əsərlər ənənəvi musiqidən daha sərbəst istifadə olunma yollarını nümayiş etdirir. “Muğam-poema”, “A la mugam”, “Poema-monoloq”, “Sevgi mahnısı”, “Laylay”, “Lirik mahnı” kimi əsərlərdə solo alətlərin improvizəli üslubda rəqətiativlərinə təsadüf olunur.

F.Əmirovun kamera əsərlərinin melodizm növləri, ornament xarakteri öz başlanğıcını Azərbaycanın ənənəvi musiqisindən götürür. Melosun çevikliyi muğamda duol, triol və digər formulların sərbəst tətbiqi ilə bağlılıqdan irəli gəlir. Belə formullar bəstəkarın lirik melodiyaalarına daha çox xas olub, onları sərbəst muğam improvizasiyalarına yaxınlaşdırır: “Muğam-poema”, “A la mugam”, “Poema-monoloq” belə əsərlərdəndir.

F.Əmirovun kamera əsərləri özündə həm də rəqsvarilik cizgilərini cəm edir. İfadənin xarakteri, metroritmik cəhətdən qeyri-müntəzəmlik, qısa quruluş daxilində eyni şeyin müxtəlif şəkildə göstərilməsi “Rəqs”, “Sevinc rəqsi”, “Sevgi rəqsi”ndə ifadəsini taparaq, xalq rəqsvari musiqisindən təkən almışdır. Bəstəkar eyni zamanda ənənəvi metrortimik formulları müxtəlif modifikasiyalara məruz qoyur. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində tez-tez təsadüf olunan fəal aksent və metr yerdəyişmələri, eləcə də ənənəvi xalq musiqisinə xas olmayan ritm və ölçülərin tətbiqi, poliritmiyanın istifadəsi, ritmik ostinatoluluğun özünəməxsus şərhi buna misaldır.

F.Əmirov kamera əsərlərini çox vaxt simfonik əsərlərlə paralel olaraq yaratmışdır ki, bu da bəstəkarın iki janrı bir-birinə yaxınlaşdırmaq cəhdi ilə izah olunur. Bəstəkar kamera musiqisinə sırf orkestr ifaçılıq prinsiplərini daxil etməklə buna nail olmuşdur. Odur ki, bəstəkarın bəzi kamera əsərləri bu və ya digər dərəcədə üslub etibarilə onun simfonik musiqisi ilə bağlıdır. Məsələn, Nazim Hikmətin xatirəsinə “Poema-monoloq”, “A la mugam”, Üzeyir Hacıbəyovun xatirəsinə “Elegiya-ithaf”, 1 sayılı Prelüd, 1 sayılı Ekspromt, “Romantik sonata”, “Alban xalq mövzularına Süita” belələrindəndir.

Beləliklə, F.Əmirovun kamera-instrumental musiqisi bəstəkarın bütün yaradıcılığı ərzində yaradılaraq, onun üçün axtarış sahəsi olmuşdur. Burada müəyyən üslub komponentləri işlənib hazırlanmışdır. Konservatoriyada təhsil dövründə F.Əmirovun kamera-instrumental musiqisinin müəyyən cizgiləri “hədər getməmiş” və yetkin əsərlərdə tam olaraq aşkara çıxmışdır. Nikbinlik və həyatsevərlik, ritmik çeviklik, forma konturlarının mütəşəkkilliyyəti, milli zəminə bağlılıq, lirik təhkiyə - bütün bunlar bəstəkarın kamera-instrumental musiqisinin üslub normalarına çevrilmişdir.

F.Əmirovun 60-70-ci illərə aid əsərləri erkən kamera əsərlərindən bir qədər fərqlənir. Bu əsərlərdə əvvəl olduğu kimi F.Əmirovun musiqi təfəkkürünün milli kökləri, parlaq obrazlılıq, proqramlılıq, melodika, ritmika və fakturanın müxtəlifliyi özünü büruzə verir. Yetkin bəstəkarın hər bir kamera-instrumental əsəri öz fərdi koloriti və ab-havası ilə fərqlənən kiçik bir dünya olub, müasirlik ruhu və xalq musiqisi ilə dərin bağlılığı ilə seçilir.

Beləliklə, görkəmli Azərbaycan bəstəkarı F.Əmirovun kamera-instrumental yaradıcılığı Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Milli dünyagörüşün qədim tarixi mahiyyətini ümumiləşdirmək bacarığı F.Əmirovu əvvəlki və hazırkı dövrlərin görkəmli bəstəkarları sırasına qoymuşdur. Xalq musiqi ruhunun, öz dövrünün, dahi Ü.Hacıbəylinin və dünya klassik musiqi ənənələrinin canlı yaradıcılıq qüvvəsini əks edən bəstəkar, pozitiv gözəllik aləmi yaradaraq, gələcək nəsillərə ölməz musiqi irsi qoymuşdur.

Dissertasiyanın elmi nəticələri müəllifin aşağıdakı nəşrlərində öz əksini tapmışdır:

1. Стилиевые черты музыки Ф.Амирова на примере фортепианных сочинений.//« Мədəniyyəti Dünyası », elmi-nəzəri məcmuə, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti, XVI buraxılış, Bakı, 2008, 263-270 s .

2. «Поэма-Монолог» памяти Назыма Хикмета.// Doktorantların və gənc tədqiqatçıların XVI Respublika elmi konfransının məruzələri, Bakı, 2011,1-5s.

3. Творческий портрет Фикрета Амирова.//«Поиск», научный журнал-приложение Международного научно-педагогического журнала «Высшая школа Казахстана» № 1(3), 2012, с.317-321.

4. Вариации Фикрета Амирова.//«Elmi Əsərlər»,№13(4), Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti , Bakı,2012,121-126 s.

5. Прелюдии и экспромты Фикрета Амирова.// «Mədəni Həyat» jurnalı №255(5), Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Xatun Piyus,2012,82-84 s.

6. Элегия «Воспоминание» . // « Mədəni Həyat » jurnalı № 256 (6), Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Xatun Piyus, 2012, 81-83 s.

7. Романтическая соната Фикрета Амирова.//« Mədəniyyət Dünyası», elmi-nəzəri məcmuə, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti , XXIII buraxılış , Bakı,2012,75-80 s.

8. Из истории развития камерно-инструментальной музыки в Азербайджане.//Искусство Глазами Молодых. Материалы IV Международной (VIII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных,Красноярск,2013,с.208-210.

**GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF THE CHAMBER
AND INSTRUMENTAL WORKS BY FIKRAT AMIROV**

Summary

The present thesis examines the chamber and instrumental works by Fikrat Amirov based artistic and theoretical analysis with identification of their genre and stylistic features. It should be noted that for the first time in the domestic musicology, the chamber and instrumental work by F. Amirov is considered in the aspect of genre and stylistic features, in the complex of essential genre features of chamber music and in terms of implementation of national traditions. This approach allowed identifying the novelty of the genre and stylistic interaction in the chamber works by the composer, and determining their common and specific features.

The thesis consists of an introduction, three chapters, conclusion and bibliography.

The introduction grounded the actuality of the topic, the degree of elaboration, and scientific novelty, defined goals and objectives of the study, methodological framework, practical value, material, testing and thesis structure.

Chapter I - Main Trends in the Development of Chamber Music of the XX Century consists of two sections, where the features of the development of European and Azerbaijani chamber music of the XX century are considered. Section **1.1. Features of the Development of Chamber Music in Europe** addresses many stylistic trends of the period inherent in chamber music of the composers of different Western European and Russian schools and notes the special role of chamber and instrumental genres in the music art of the XX century. Section **1.2. From the History of the Development of Chamber and Instrumental Music in Azerbaijan** notes that this area of musical creativity reflects the evolution of composers' style, as well as the processes specific to the development of national composer music.

Chapter II. Genre and Stylistic Features of the Chamber and Ensemble Works by Fikrat Amirov consists of two sections. Section **2.1. Creative Portrait of Fikrat Amirov in the Context of the Music of the XX Century** reveals the general stylistic features of the composer's

music. There was mentioned the critical role of U.Hajibayli in the development of the composer's style of F.Amirov and the principles of Azerbaijani folk music of oral tradition, world classics - romanticism, impressionism, neofolklorizm etc. Section **2.2. Chamber and Ensemble Works by Fikrat Amirov** addresses a number of the composer's works written at different times, in view of identifying their genre and stylistic features, in particular: Six Pieces for oboe - Ballad, Dance of Love, A la mugam, Dance of Joy, Lullaby, Song of Love; Poem-Monologue in memory of Nazim Hikmat (for cello and piano); Elegy-Recollection in memory of Uzeyir Hajibayov (for unison cellos, violins and orchestra (piano)); Elegy for cello or violin and piano in memory of Asaf Zeynalli; Dance for oboe (flute) and piano; Mugam Poem (for violin and piano); Adagio, Lyrical Song, Ashug Song (for flute (oboe, clarinet and bassoon) and piano).

The third chapter – **Genre and Stylistic Features of the Piano Works by Fikrat Amirov** analyzes the works for piano - Two Preludes, Two Impromptus, Variations, Romantic Sonata and Suite on Albanian folk themes (for piano duet).

Conclusion summarizes the study results and stresses that the chamber and instrumental music by F.Amirov characterized by the genre and stylistic diversity organically fits into the overall process of the development of world and national musical culture.

During the work, the chamber and instrumental work by F.Amirov was considered as the original phenomenon in its whole genre and stylistic diversity; the compositions were analyzed taking into account the genre and stylistic features; there were disclosed genre and stylistic features of the chamber piano and ensemble works by F.Amirov; there were traced the directions of the composer's chamber music interaction with the artistic traditions of Azerbaijani folk music and in the genre system of European chamber music; there was shown the direction of the development of the chamber work by F.Amirov in close connection with the general development of the Azerbaijani composer music.

Çapa imzalanıb: 12.12.2015.
Format: 60x84 1/16. Tiraj: 100.

«Mütərcim» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi
Bakı, Rəsul Rza küç., 125
tel./faks 596 21 44
e-mail: mutarjim@mail.ru

