

UOT 78.07

GÜLNAR MİRZƏYEVA\*

## ELMİRA NƏZİROVANIN FORTEPIANO ÜÇÜN DÖRD ETÜDÜ

*Məqalə istedadlı Azərbaycan bəstəkarı və pianoçusu Elmira Nəzirovanın fortepiano üçün yazdığı etüdlərin tədqiqinə həsr edilmişdir. E.Nəzirova milli musiqi incəsənətinin bəstəkar, pianoçu və pədaqoq kimi dəyərli yer tutmuş peşəkar nümayəndəsidir. Professional pianoçu kimi alətin bədii-texniki imkanlarına yaxından bələd olan sənətkar öz əsərlərində bu biliklərdən ustalıqla istifadə etməklə yanaşı, milli musiqi dilinin xüsusiyyətləri ilə zəngin parlaq miniatür nümunələri yaratmışdır. Azərbaycan musiqisində etüd janrının ilk nümunələri sırasında daxil olan bu əsərlər ifaçılıq repertuarının zənginləşməsində və etüd janrının milli ənənələrə söykənən meyarlarının formalaşmasında mühüm rol oynamışdır.*

**Açar sözlər:** *Elmira Nəzirova, fortepiano, etüd, üslub, texniki çalışma, obraz, məzmun*

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda fortepiano alətinə yaranan maraq ilk olaraq kübar təbəqələrdə özünü göstərsə də, tədricən daha geniş əhatədə yayılmağa başladı. Bu proses respublikada sistemli musiqi təhsilinin formalaşması ilə daha da gücləndi. Fortepliano alətində ifaçılıq sənətinin inkişafı bəstəkar yaradıcılığına da öz təsirinə göstərərək bu alət üçün milli repertuarın formalaşmasına təkan vermiş oldu. Qeyd edək ki, Azərbaycanda fortepiano sənətinin tarixi inkişaf yolu ilə bağlı professor alim T.Seyidovun sambalı tədqiqatları mövcuddur ki, bu əsərlər tədqiqat işimizdə aparıcı elmi mənbə rolunu oynayır. Təkrarçılığa yol verməmək məqsədilə, dissertasiya işinin əsas tədqiqat obyektini olan etüd janrının Azərbaycan fortepiano sənətində və bəstəkar yaradıcılığında mövqeyini araşdırmağı məqsəduyğun hesab edirik.

Məlumdur ki, etüd janrı, xüsusilə fortepiano alətində ifaçılıq mədəniyyətinin formalaşmasında mühüm rol oynayır. Musiqi tarixinin müxtəlif dövrlərində bu janrın oynadığı rolu başqa alternativ janrlar da yerinə yetirirdilər. Məhz bu cəhət yenidən XX əsr bəstəkar yaradıcılığında təzahür etməyə başlamışdır. Bu da etüd janrının keçdiyi evolyusiya prosesi ilə birbaşa bağlıdır. Çünki etüd janrının yarandığı ilk dövrdə daşdığı konstruktiv mahiyyət tədricən öz yerini bədii-konsert növlərin yaranmasına verərək, etüdlərin ifaçılıq sənətinin inkişafında yerini fərqli mərhələyə daşmışdır.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında etüd janrı Avropa və rus bəstəkarlarında olduğu qədər geniş mövqeyə sahib olmasa da, sırf ifaçılıq sənətinin formalaşmasının ilkin mərhələsində mühüm önəm daşıyan nümunələr yaranmışdır. Azərbaycan bəstəkarlarından E.Nəzirova, F.Quliyeva, Əziz Əzizov, Ə.Abbasov, Niyazi bu janra müraciət edərək onun maraqlı nümunələrini yaratmağa nail olmuşlar.

İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, ümumilikdə Azərbaycan bəstəkarları etüd janrında az sayda əsər bəstələmişlər. Bundan başqa etüd janrının mövqeyini özündə əks etdirən digər növ miniatürləri qeyd etmək lazımdır. Onlardan S.Ələsgərovun rəqs-tokkatası, M.Mirzəyevin, A.Bəbirovun tokkatalarını misal göstərmək olar. “Azərbaycan fortepiano pyeslərində müxtəlif forma və yazı üsullarının, janr dairəsinin genişləndirilməsi göz qabağındadır. Həmin dövrdə (50-60-cı illərdə) milli bəstəkarların yaradıcılığında az həyata keçirilmiş yeganə janr etüddür. Belə ki, E.Nəzirova, F.Quliyeva və Ə.Əzizovdan başqa bu janra heç kim müraciət etməmişdir. Buna baxmayaraq, bir sıra prelüdlər və tokkatalarda etüd xüsusiyyətlərinin mövcudluğu bu janrın sonrakı dövrlərdə potensial imkanlarının inkişafını göstərir”. (1, s.122)

Bu məqalədə E.Nəzirovanın fortepiano yaradıcılığında yer alan dörd etüd nəzəri təhlilə cəlb edilmişdir. İlk növbədə E.Nəzirovanın Azərbaycan pianoçuluğunun inkişafında göstərdiyi

xidmətləri və milli piano repertuarının zənginləşməsində xüsusi rol oynayan bəstəkarlıq fəaliyyəti haqqında qeyd etmək istərdik. E.Nəzirova pianoçu və bəstəkar kimi XX əsrin birinci yarısında F.Əmirov, Q.Qarayev, Ə.Abbasov, Niyazi kimi sənətkarlarla çiyin-çiyinə yaradıcılığa başlamış, onun parlaq pianoçuluq fəaliyyəti Azərbaycanda fortepiano ifaçılığının çiçəklənməsi dövrünə təsadüf etmişdir. “Azərbaycan fortepiano məktəbinin yaradıcı nailiyyətlərinə parlaq pianoçu və istedadlı bəstəkar, Əməkdar İncəsənət Xadimi, professor Elmira Nəzirova da böyük töhfələr vermişdir”. (1, s.92) Həm pianoçu, həm də pedaqoq kimi Azərbaycan fortepiano ifaçılığı sənətinin inkişafında, istedadlı pianoçuların yetişdirilməsində böyük əmək sərf edən E.Nəzirovanın bəstəkarlıq fəaliyyəti də bu sahəyə yönəlmişdir. Forteplano üçün müxtəlif janrlarda maraqlı nümunələr yaratmış E.Nəzirovanın fortepiano və simfonik orkestr üçün konserti, prelüdləri, etüdləri, müxtəlif həcmli pyesləri milli repertuarın zənginləşməsinə xidmət edir. Belə nümunələrdən biri də fortepiano üçün yazılmış dörd etüd silsiləsidir. “Özünün dörd etüdündə Elmira Nəzirova fortepiano üçün ifadəli imkanlarını cürbəcür meydana çıxarır. Bu, alətin təkcə “orkestr” şərhilə deyil, eyni zamanda fortepiano boyalarının spesifikasının istifadəsi ilə əldə olunur. Bununla bərabər, Nəzirova həmişə olduğu kimi, hər bir etüddə hansısa bir ifadə forması işləyib hazırlamır. Pyeslərin əksəriyyətinin obrazlı məzmununun təzadlılığı hər bir pyesin daxilində müxtəlif faktura üsullarının istifadəsinə səbəb olur” (1, s. 112).

Mahnıvari və poetik xarakterə malik birinci etüd (*Sostenuto*, 6/4) romantizm dövrünün prelüdlərini xatırladan müqəddimə ilə başlayır. Əsərin melodik xətti bir inkişaf dalğası üzərində qurulmuşdur. Reçitativ deklomasiyalı monoloqu xatırladan bu bölmə on beş xanədən ibarətdir, burada tempin və metrin dəyişməsi (qeyd edək ki, metrin dəyişməsi bütün etüd boyu müşahidə edilir) baş verir. İlk bölmənin musiqi məzmunu təmkinli və tutqun xarakteri ilə nəinki birinci etüdü, ümumiyyətlə dörd əsərdən ibarət silsilənin obraz-emosional mahiyyətini müəyyən edir. Belə ki, etüdlər arasında müşahidə edilən obraz-emosional əlaqələr, həm də faktura, ritm, intonasiya və s. cəhətdən özünü büruzə verir. Məsələn, birinci etüddə yer alan vals dördüncü etüddə, oktavalı keçidlər isə üçüncü etüddə yenidən müşahidə olunur. Baxmayaraq ki, bəstəkar etüdlərdə hər hansı texniki tapşırıqın həlli məsələsini ön plana qoymur, miniatürlərin hər birində müəyyən faktura tipinin üstünlük təşkil etməsini görmək mümkündür. Xüsusilə ikinci və üçüncü etüddə barmaq texnikasının inkişafına xidmət edən onaltılıqlar və triollar, birinci və dördüncü etüddə akkordlu faktura, oktava keçidləri misal ola bilər. Birinci bölmənin (A bölməsi) ilk beş xanəsində bəm registrdə aşağı istiqamətli sekvensiyalı hərəkət h-moll-un (əsas tonallıq) dominantada tamamlanır. Onun xarakteri olduqca gərgin və düşüncəlidir. Bu cümlə ümumi etüdü giriş kimi çıxış edir. Birinci cümlə (*Andante* ilə işarələnir, 7/4) drammatizm elementləri ilə boyanmışdır. Beş xanəlik bu cümlədə akkordlu faktura özünü göstərir. Qeyd edək ki, bu cümlənin əsasını təşkil edən ilk motivin ritmik quruluşu özündə vals elementlərini daşıyır, sanki bir xanə daxilində iki 3/4 metrə xas qruplaşma üsulu birləşmişdir.



Nümunə 1

Növbəti cümlə daha çox əsas mövzuya keçid xarakteri daşıyır və yuxarı istiqamətli qam-mavari passajlarla səciyyəvidir. Qeyd edək ki, passajın genişlənmiş ölçüdə basda da keçməsi maraqlı vəhdət yaratmışdır. Bu cümlənin son üç xanəsi isə girişə məxsus ilk motiv üzərində qurulur və A bölməsinə tamlıq, bitkinlik gətirmiş olur. Bununla belə sonuncu xanədə h-moll-un dominantasında yarım kadans yaradaraq etüdün növbəti B bölməsinə keçidi təmin edir. Bu bölmə öz daxilində  $6/4+3/4$  ardıcılılaşması yaradır və  $6/4$  daxilində  $3/4+3/4$  bölgü əsasında qruplaşaraq vals ritmini təmin edir.

B bölməsi on xanədən ibarət, (4+6) iki cümləli periodu təşkil edir. Hər iki cümlə ilk motivin yuxarı registrdə sekvensiyalı keçidləri üzərində qurulur. Qeyd edək ki, bu bölmədə dramatik əhval-ruhiyyə yumşalaraq lirik tonlarla əvəzlənir. Birinci cümlə variantlı təkrarla səciyyələnən iki ibarədən əmələ gəlir. Növbəti cümlədə həmin ibarələr növbəti yüksəklikdə yeni müşayiət tipi ilə səslənir. B bölməsinin orta hissəsində A bölməsindən birinci cümlə genişlənmiş və müəyyən fərqlərlə verilir. Burada A bölməsinin birinci cümlənin hər xanəsindən sonra bir xanəlik passaj əlavə edilir və nəticədə orta hissənin həcmi səkkiz xanəni təşkil edir. Qeyd edək ki, bu passajlar öz əsasını A bölməsinin ikinci cümləsindən götürmüşdür.

B bölməsinin üçüncü hissəsi repriza xarakterli olmaqla öz həcmi dəyişməsə də, müəyyən fərqlərlə təqdim edilir. Fərq əsasən müşayiətdə və ikinci cümlənin ikinci ibarəsində özünü göstərir. Birinci hissədə bu cümlə eyni ibarənin sekvensiyalı üzərində qurulduğu halda, burada orta hissənin passajlı keçidləri xarakterikdir. Onun ardınca on üç xanəni əhatə edən koda əsas etibarilə girişin motivləri üzərində qurulur və həmin bir qədər ağır təbiətli təmkinli xarakteri yenidən bərpa edir. Burada B bölməsinin leytmotivi ilə girişin basda səslənən sekvensiyalı hərəkəti növbələşir.

Birinci etüd özündə daha çox prelüd janrının təəssüratını yaratmaqla, bəstəkarın əsas məqsədini ifadə edir. Burada kədərli və düşüncəli obrazın təcəssümü rəngarəng harmonik boy-alarla müşayiət edilən zərif melodiya öz əksini tapır. Etüdün kiçik həcmi və texniki cəhətdən mürəkkəblik nümayiş etdirməməsi onun əsas etibarilə musiqi məktəblərinin pedaqoji repertuarında pyes kimi yer almasına da dəlalət edir. Əsərin ifası pianoçuda bədiilik, duyğularını aramla çatdırmaq kimi keyfiyyətləri formalaşdırmağa təkan verir. Əsasən pyeslərə xas olan təmkinlilik, poetiklik və əzəmətin ifaçılıq texnikası ilə vəhdəti baş tutmuşdur.

İfaçılıq məsələləri ilə bağlı birinci etüd haqqında bəzi metodiki göstərişləri də qeyd edə bilərik. Sol əlin dolğun, çiyindən gələn zərbləri əsərin ifa üsulunun sütununu təşkil edir. Sağ əlin mahnıvariliyi, oxunaqlığı isə bu sütunlara dayaqlanır. Hansı ki, sol əlin bu cür səslənməsi ifaçıdan fiziki güc tələb edir. Bu oktavaların səslənməsi almaq üçün sol əl düzgün toxunuşda olmalıdır. Dirsəkləri bədənə istiqamətləndirib sıxmaqla onların əlavə hətəkərinə mane olaraq, çiyindən gələn səs və təzyiqlə həmin səslənməni əldə etmək olar. Oktavaları sona qədər bu pozisiyada ifa etmək lazımdır. Çərəklər üzərində gedən melodiyanı açıq barmaqlarla ifa etmək, onların vahid xətdə səslənməsinə nail olmaq mümkündür. Çünki ifa zamanı barmaqların yumrulanmış (qarmaqvari) hal alması, sümüklərin qabardılması notları bir-birindən ayıraraq vurğulayır, hansı ki, buna ehtiyac yoxdur. Baxmayaraq ki, not üzərində *non legato* qeyd edilib, səslənmənin əlaqəli ifasını əldə etmək lazımdır. Və bu çərək notlardan başlayaraq daha uzun ölçülü notlar üzərində baş verərsə bundan xüsusilə qaçınmaq lazımdır. Bilək vasitəsilə idarə olunan açılmış bütöv barmaqlar bu əsərdə lazımi səslənməni almaq üçün daha əlverişlidir. (Barmaq açılır, dirsək isə olduğu kimi saxlanılır, zərblər biləkdən qaynaqlanır. Bu üsul çərək notlar arasında qırılma, fasilə yaratmır, notlara bilək vasitəsilə zərbə endirilərsə tələb edilən bağlılıq əldə oluna bilər). Qeyd edək ki, bu ifa üsulu hər iki əl üçün keçərlidir.

İkinci etüd (*Andante sostenuto*,  $3/4$ ) birinci etüdə nisbətən janrın texniki inkişaf

istiqlamətində qoyduğu tələbləri özündə ifadə edir. Bu da onun arpeciolu quruluşu təmsil edən fakturası ilə və bu quruluşun bütün etüd boyu saxlanması ilə səciyyəlidir. Bir etüd daxilində eyni faktura tipinin qorunub saxlanması və müəyyən texniki tapşırığın həllinə yönəlməsi janrın əsas tələbinə cavab verməsini təmin edir. Etüd üç hissəli formaya malikdir ABA.

On üç xanədən ibarət A bölməsində ilk iki xanə *Andante sostenuto* tempi ilə qeyd edilir və bir növ giriş mövqeyi daşıyır, bununla belə bu xanələr reprizada da təkrar edilir. Üçüncü xanədə əsas hərəkət başlanır və *Agitato* tempi qeyd edilir. Arpeciolu quruluş bu bölmədə iki əl arasında bölünərək ifa edilir. Bu zaman hər akkordun ilk səsi özündə müəyyən melodik xətti də əmələ gətirir və bir növ Şopenin etüdlərində müşahidə edilən gizli melodiya prinsipini xatırladır.

Nümunə 2



A bölməsi (ilk iki cümlə istisna olmaqla) iki cümləli periodu əmələ gətirir. Birinci cümlə yeddi xanədən ibarətdir və öz daxilində iki ibarəni birləşdirir. Birinci ibarə ikinci cümlədə də eşidilir, lakin onun davamı uzun sürmür və melodiya öz axarı ilə B bölməsinə keçid alır.

B bölməsi kənar bölmələrə nisbətən geniş həcmli və işlənmə xarakteri daşıyır. Onun daxilində iyirmi dörd və on bir xanəyə ayrılmaqla iki hissə zöünü göstərir. Birinci hissədə A bölməsinin melodik xəttin vurğulanması prinsipi bir müddət davam etdirilir. Lakin burada həmin funksiyanı bas səsləri yerinə yetirir. Arpeciolu fiqurlar isə harmonik boyaların rəngarəngliyi və müxtəlif tonallara yönəlmələrlə xarakterikdir.

İkinci hissə daha kiçik həcmli olaraq özündə faktura və xarakter dəyişikliyi nümayiş etdirir. Burada akkordlu quruluş üstünlük təşkil edir. *Maestoso* temp göstəricisi musiqidə müşahidə edilən gərginliklə yanaşı, hərəkətin bir qədər zəifləməsinə də şərtləndirir. Bu hissə etüdün kulminasiyasını təşkil edir və obrazın bütün dramatizmini üzə çıxarmağa xidmət edir. Qeyd edək ki, burada yenidən əsas tonallıq (fis-moll) bərpa olunur. *Maestoso* hissəsində yuxarı səsdə A bölməsinin motivlərini də eşitmək mümkündür. Bu üçüncü və dördüncü xanədə müşahidə edilir.

Maraqlıdır ki, bəstəkar reprizada bütün A bölməsinin məzmununu bərpa etsə də, tempi dəyişmişdir. Lakin musiqinin daxili quruluşu və xarakteri məntiqli olaraq tempin bir qədər sürətlənməsinə dəlalət edir. Qeyd edək ki, A bölməsi burada bir qədər qısalmış verilir, bu qısalmanın əvəzində isə beş xanəlik koda xarakterli genişlənmə yer alır. Etüd arpeciolu pasajlarla, *pp* nüansında tamamlanır.

Bu əsərdə ifaçılıq tərzinin bəzi məqamlarını diqqətə çatdırmaq istərdik. Mövzu hər iki əl arasında professionallıqla bölünmüşdür. Mövzu əvvəlcə yuxarı səsdə təqdim edilir ki, bunu da

beşinci barmaq icra edir. Bu zaman mövzunu yuxarı səsdə ifadə edən həmin barmaq bir qədər içəriyə doğru əyilərək sanki qarmaq formasını almalıdır. Bununla həmin mövzunu, notda da qeyd olunduğu kimi qabarıq ifa etmək və mövzunu sanki klaviaturaya bərkidərək onu daha dolğun və davamlı səslənməsinə nail olmaq mümkündür. Daha sonra mövzu sol əldə və yenidən sağ əldə təqdim edilir ki, yuxarıda izah edilən ifa üsulu burada da tətbiq edilir. (s.6-II,III sətir) Etüdün inkişafının arpeciolara həvalə edilməsi ilə mövzu sağ əlin birinci barmağında, arpecioların ilk səsinə təzahür edir. Arpecioları ifa edərkən biləyi bir qədər əlin yerləşməsi səviyyəsindən hündürdə saxlayırıq ki, bu da birinci barmağın sürətli, vaxtında və rahat dönməsini təmin edir. Bu etüd arpecioların tətbiqi ilə daha çox F.Şopenin C-dur etüdünü xatırlatsa da, obraz-emosional cəhətdən impressionizm əlamətləri hiss olunur. Əsər texniki xarakter daşsa da, ifaçılıq prinsipi olaraq konkretlikdən uzaq, impressionistlərə xas olan müəyyən anı əks etdirmə kimi ifaçılıq tendensiyasına əsaslanıb. Musiqidəki obrazlılıq məhz bunu tələb edir.

III etüd (*Andante*, 3/4) də özündə üç hissəli quruluşu əhatə edir ABA. İkinci etüddə olduğu kimi, burada da orta hissə kənar hissələrə təzad təşkil edir. Lakin burada təzadlılıq daha qabarıq bürüzə verir. Belə ki, kənar hissələrin təmkinli və bir qədər ağır təbiətli musiqi məzmunu orta hissənin yüngül, həyatsevər və oynaq xarakteri ilə qarşılaşdırılır.

Nümunə 3

*Andante*

A bölməsi (on yeddi xanə) iki cümləli periodu əhatə edir. Birinci cümlə yeddi xanədən ibarətdir və əsas tonallığın VI pərdə və D səsləri üzərində kadans təşkil edir. Qeyd edək ki, bu bölmədə ikinci pillənin bəmləşməsi çox təsadüf edilir və təbii olaraq onunla bağlı II bəmləşmiş pərdənin üçsəslisi eşidilir. Eyni zamanda bu bölmədə dominant natural variantda keçir və nəticədə diatonik abu-hava yaranır. İkinci cümlədə harmonik tərkiblər bir qədər mürəkkəbləşir, alterasiyalı səslər artır. Burada bir sıra yönəlmələrə də rast gəlinir. Lakin ikinci cümlə sonda a-moll-un tonikasında diatonik kadansla tamamlanır.

Orta hissə B özündə barmaq texnikasının inkişafına yönələn triollarla səciyyəvidir. Burada temp (*Animato*) dəyişir, hərəkət sürətlənir. Bununla belə harmonik və tonal planda inkişaf, qeyri-sabitlik hökm sürür, b-moll-B-dur, d-moll, fis-moll, h-moll kimi tonallıqlara yönəlmələr müşahidə edilir. Bölmənin daxilində (həcmi iyirmi iki xanə) fasiləsiz inkişaf hər hansı forma çərçivəsini mümkünsüzləşdirir və sərbəst quruluş gətirmiş olur. Reprizada hər hansı bir dəyişikliyə yol verilmir və A bölməsi olduğu kimi təkrarlanır.

Üçüncü etüdün ifaçılıq prinsiplərindən bəhs edərkən onu silsilənin texniki cəhətdən ən mürəkkəb əsəri kimi qiymətləndirə bilərik. Üç mövzudan ikisi sağ əldə yer alır, sol əldə isə bas

ostinato üzərində qurulur. Yuxarı səsdə beşinci barmaqla ifa edilən mövzu daha qabarıq və dəqiq, qəti xarakterli, ikinci mövzu isə daha yumşaq səslənməyə malikdir. Sağ əldəki mövzular birləşərək, ifa zamanı bir mövzu digərini üstələmək kimi təəssürat oyansa da, hər iki mövzunun qabarıq ifası tələb edilir. Bu etüdün ifasında pianoçunun polifonik ifaçılıq təcrübəsi mühüm əhəmiyyət daşıyır. Yaxşı olar ki, əsərin öyrənilməsi zamanı hər səsə ayrıca diqqət ayrılınsın. Bu, düzgün eşitməni təmin etmiş olar. Orta bölmədə (*animato*) canlanma yaranır, o da öz növbəsində texnika və applikaturaya xüsusi diqqət yetirmək tələb edir. Burada 19 xanə ərzində fasiləsiz texniki ifa tələb edilir və biləyin yorulmamasına maksimum diqqət vermək lazımdır. Xırda texnika olmasına baxmayaraq, burada hər səsin eşidilməsi dəqiq şəkildə həyata keçirilməlidir. İfaçılıq cəhətdən qeyd edilən metodik tövsiyələr etüdün üçüncü bölümü üçün də səciyyəvidir.

Dördüncü etüd (*Allegretto*, 3/4) d-moll tonallığında yazılmışdır. İlk baxışdan vals ritmi, eləcə də intonasiya elementləri bu miniatürü birinci etüdlə yaxınlaşdırır. Lakin burada xarakter birinci etüdə nisbətən daha təmkinlilik və yığcamlıq nümayiş etdirir. İki hissəli formada yazılmış etüdün birinci hissəsi A öz daxilində hər biri səkkiz xanədən ibarət üç cümləni birləşdirir. Birinci cümlə ilə üçüncü cümlənin musiqi materialı eyni olduğu halda, orta cümlədə həmin məzmun x5 yuxarı təkrar olunur. Üç cümlədən təşkil olunmuş periodun daxilində sanki reprizlilik yaranır: aba. Qeyd edək ki, burada d-moll-un dominant pərdəsi natural şəkildə keçməsi və “si bemol” səsinin tez-tez bekarlaşması bir qədər diatonika hissəni artırır. Eyni halı orta cümlədə tonallığın müvəqqəti a-moll-a keçməsi zamanı da görmək mümkündür.

Nümunə 4

**Allegretto**

İkinci hissə B öz daxilində üç hissəlilik təşkil etmişdir. Birinci bölmə on səkkiz xanədən ibarətdir. Bu bölmə öz daxilində A hissəsinin məzmununu müxtəlif tonallıqlarda keçərək inkişafa uğraması ilə səciyyəvidir. Burada fis-moll, A-dur, B-dur kimi tonallıqlar tətbiq edilir. B hissəsinin orta bölməsi leytmotivin basda əsas tonallıqda keçməsi ilə başlanır. Bu bölmədə tonal münasibətlər A hissəsində olduğu kimi qurulmuşdur. Lakin bu dəfə əsas mövzu basda keçir və musiqi materialı məntiqi olaraq aşağı registrə köçürülür. Reprizada yenidən ilk keçid fis-moll tonallığında bərpa olunmaqla on altı xanəlik təkrarda sonra doqquz xanəlik koda fis-d novbələşməsi ilə aşağı istiqamətli arpecio passajları üzərində qurulur. Sonuncu xanələrdə d-moll-da əsas leytmotiv səslənərək, əsər tamamlanır. Beləliklə də, əsər daxili müxtəlif bölmələr bir-birini əvəz etsə də, ümumi etüd bir mövzunun inkişafı üzərində qurulur. Bəstəkar mövzunu tonallıq və registr dəyişmələri ilə inkişaf etdirərək müxtəlif harmonik və melodik rəngarənglik əldə edir. Etüddə d-moll-da olan əsas mövzu leytmotiv kimi bütün əsər boyu hər iki əldə təkrarlanır. Təkrar zamanı hansı əldə keçməsindən asılı olmayaraq eyni xarakter və intonasiyada ifa edilməlidir. Yönləmələr zamanı müəyyən xarakter dəyişikliyinə yol verilmiş olsa da, d-moll-da keçərkən ifaçılıq baxımdan da leytmotiv prinsipinə əməl etmək və ənənəvi intonasiyanı bərpa

etmək lazımdır. Çərək və səkkizliklərdən ibarət əsər *non legato* notlala yazılsa da, bu nüans ifa zamanı notları bir-birindən ayırmaq məqsədi güdmür və intonasiya cəhətdən birnəfəsə ifa olunur ki, bu da əsərə bütövlük gətirir.

Bu etüdlərdə başlanan üslub xətti E.Nəzirovanın prelüdlərində davam etdirilir. Xüsusilə obrazın təcəssümündə tətbiq edilən musiqi ifadə vasitələrinin seçimi bunu deməyə əsas verir. Bununla yanaşı, etüdlərdə texniki resursların ikinci plana keçməsi, tətbiq edilən fakturanın daha çox obraz-emosional məzmununun açılmasına xidmət etməsi bu yaxınlığı şərtləndirmiş olur.

## ƏDƏBİYYAT

1. Seyidov T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. B.: Təhsil, 2016, 336 s.
2. Qasımova S., Bağırov N. Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı. B.: Maarif, 1984, 221 s.
3. Сеидов Т. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Б.: 1992, 307 с.
4. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Часть 3. М.: Музыка, 1982, 286 с.
5. Azərbaycan musiqi tarixi./ Red.:Z.Səfərova. – Bakı:Elm, - 2019. 4-cü cild. – 823 s.
6. Rzayeva L. Forteplano sənətinin tarixini vərəqləyərkən.// -Bakı:Musiqi dünyası, - 2000. - №3-4 (5). – s.52-54.

*\*Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı  
E-mail:gulnar.mirzayeva.bma@gmail.com*

**Gulnar Mirzayeva**

### FOUR ETUDE BY ELMIRA NAZIROVA FOR PIANO

The article is dedicated to the study of piano sketches written by the talented Azerbaijani composer and pianist Elmira Nazirova. E. Nazirova is a valuable representative of the national music art as a composer, pianist and pedagogue. As a professional pianist, the artist, who is well acquainted with the artistic and technical capabilities of the instrument, skillfully uses this knowledge in his works, as well as created bright miniatures rich in the features of the national musical language. These works, which are among the first examples of the etude genre in Azerbaijani music, played an important role in the enrichment of the repertoire of performers and the formation of the criteria of the etude genre based on national traditions.

**Keywords:** *Elmira Nazirova, piano, etude, style, technical work, image, content*

**Гульнар Мирзаева**

### ЧЕТЫРЕ ЭТЮДА ЭЛЬМИРЫ НАЗИРОВОЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Статья посвящена исследованию фортепианных этюдов, написанных талантливым азербайджанским композитором и пианисткой Эльмирой Назировой. Е. Назирова - ценный представитель отечественного музыкального искусства как композитор, пианистка и педагог. Как профессиональный пианист, художник, хорошо знакомый с художественными и техническими возможностями инструмента, умело использует эти знания в своих

произведениях, а также создает яркие миниатюры, богатые особенностями национального музыкального языка. Эти произведения, являющиеся одними из первых образцов этюдного жанра в азербайджанской музыке, сыграли важную роль в обогащении репертуара исполнителей и формировании критериев этюдного жанра, основанного на национальных традициях.

**Ключевые слова:** Эльмира Назирова, фортепиано, этюд, стиль, техническое произведение, образ, содержание.

*(Sənətsüinaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)*

**Daxilolma: İlkin variant: 14.01.2021**

**Son variant: 24.02.2021**