

UOT 78.03

PƏRVİN RÜSTƏMOVA\*

### AZƏRBAYCAN MÜASİR BƏSTƏKARLIQ MƏKTƏBİNİN NÜMAYƏNDƏSİ AYAZ QƏMBƏRLİNİN KLASSİK JANRA NOVATOR BAXIŞI

*Bu məqalə Ayaz Qəmbərlinin fortepiano və orkestr üçün konsertinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Məqalədə təqdim olunan əsərdə instrumental konsert janrına novator baxış və klassik formaların interpretasiya xüsusiyyətləri işıqlandırılmışdır.*

*Təhlil prosesində formanın struktur təşkilatı, onun tonal planının xüsusiyyətləri açıqlanır. Bundan başqa, təqdim olunmuş tədqiqatda konsertin milli ənənələri ilə əlaqəsi də vurğulanır.*

**Açar sözlər:** *Fortepiano konserti, forma, klassik ənənələr, novator baxış, interpretasiya, quruluş, solist, orkestr.*

Müasir dövrün bəstəkarları arasında öz stilistikası ilə seçilən Ayaz Qəmbərlinin 2007-ci ildə qələmə aldığı fortepiano və simfonik orkestr üçün konserti solo instrumental konsertin novator musiqi dili və klassik ənənələrini birləşdirən bir əsərdir.

Konsert ilk dəfə 2011-ci ildə Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında gənc bəstəkarların əsərlərindən ibarət gecədə Əməkdar artist Eyyub Quliyevin dirijorluğu altında Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə gənc və istedadlı pianoçu Zakir Əsədovun ifasında səslənmişdir. Əsərin növbəti ifası isə 2018-ci ildə Qəbələ X Beynəlxalq Musiqi Festivalında yenə də Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiətində Əməkdar artist Fuad İbrahimovun dirijorluğu altında, lakin bu dəfə daha professional bir ifada – Xalq artisti, tanınmış pianoçu Yeganə Axundovanın interpretasiyasında musiqisevərlərə təqdim olunmuşdur.

Bu konsertdə hissələrin temp (cəld-yavaş-cəld) və obraz (dram-lirika-janrlılıq) təzadı prinsipi ilə tipik əvəzlənməsinə əsaslanan üçhissəli struktur sırf fortepiano konserti üçün ənənəvidir. Eyni zamanda bəstəkar klassik konsertlərin mühüm hərəkətedici inkişaf vasitəsini qoruyub saxlayır. Daha dəqiq desək isə solist və orkestr partiyaları arasındakı yarış prinsipini saxlayır. Bənzər inkişaf hər bir partiyanın tematik materialının həm başlanğıc, həm də inkişaf mərhələsində bərabərhüquqlu iştirakı (solistin partiyasının azacıq üstünlüyü ilə) ilə öz yerini tapır. Konsertin müəllifi həm də solistin əsərin dramaturgiyası və strukturunda mühüm yerə sahib olan, eyni zamanda klassik solo konsertlərin quruluşunda mühüm əhəmiyyət kəsb edən virtuoz kadensiyasından da imtina etmir.

Bununla belə, sözügedən əsərin bir çox elementlərində müasir bəstəkarın klassik janra olan novator baxışını aydın şəkildə sezmək mümkündür. İlk növbədə buna misal olaraq konsertin musiqi dilini nümunə gətirə bilərik. Eləcə də konsertdə bəstəkar tərəfindən ənənəvi formaların interpretasiyası da çox maraqlıdır.

Konsertin birinci hissəsini müəllif özü sonato allegrosu kimi qələmə verir. Lakin bəstəkar tərəfindən bu klassik formanın traktovkası onun ənənəvi normalarından bir qədər fərqlənir. İlk növbədə bu, bəstəkarın birinci hissədə istifadə etdiyi sonata formasının müxtəlifliyidir. Daha dəqiq desək isə - işlənməmiş sonata forması. Bu formanı bəstəkarlar əsasən sonata-simfonik silsiləsinin cəld templi yox, yavaş templi orta hissələri üçün istifadə edirdilər. Fikrimizcə bənzər struktur seçimi, onunla bağlıdır ki, bu formanın inkişafında sərbəst tematik törəmələrin nümayiş vasitələri tematik materialın inkişaf prinsipləri və dəyişimi ilə müqayisədə daha çox üstünlük

təşkil edir. Nəticə etibarilə sərbəst mövzularla dolu olan yetəri qədər geniş ekspozisiyalı forma meydana çıxır. Bununla da müəllifin ənənəvi struktura və onun klassik konsert janrında olan təcəssümünə novator baxışı özünü göstərir.

Klassik konsertlərin artıq iki əsrdir ki, davam edən ənənəsinə uyğun olaraq, Ayaz Qəmbərlinin sonata formasında olan əsəri ayrı yox, məhz solist və orkestrin birgə ekspozisiyası ilə başlayır. Burada bəstəkar alleqronu çox da böyük olmayan – 3 xanəli orkestr girişi ilə verir. Əsərin musiqi dili baxımından bu kiçicik girişin xüsusi bir əhəmiyyəti vardır. Bu əhəmiyyət inkişaf zamanı akkord ahənginin olmasından ibarətdir. Bu akkord ahəngi daha sonralar öz-özlüyündə leyintonasiya rolunu oynayacaq. Bu səs ahəngi isə C-dur tonallığında T35-dir. Artıq giriş hissədə bu harmoniya özünün təkrarına, eləcə də iti dissonans ahənglərinin fonunda konsonantlığına görə kəskin bir şəkildə seçilir. Bu fərqli üsullarla bəstəkar dinləyicilərin fikrini buradakı inkişaf elementinə – sözügedən leytharmoniyaya cəmləmək istəyir.



### *Nümunə № 1*

Yuxarı və aşağı registrdə dəfələrlə təkrarlanan “do” əsas partiyanın inkişafının çıxış nöqtəsi olur. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, bu intonasiya silsilənin bu hissəsinin mühüm inkişaf mərhələlərində dəfələrlə təkrarı hesabına öz namizədliyini leyintonasiya rütbəsinə iddia edə bilər. Əsas partiyanın ilk keçirilməsini (6 xanə) bəstəkar solistə həvalə edir. Bu zaman orkestrin partiyası ayrı-ayrı akkordların çox kasad dəstəyi ilə məhdudlaşır. Beləliklə, faktura nöqteyi-nəzərindən əsas partiyanın debüt keçirilməsi maksimum dərəcədə şəffaf və lakonik olur.

Əsas partiyanın mövzusu ekspozisiyada hər dəfə yeni səslənmə və emosional ahəngdə üç dəfə keçirilir. Əsas partiyanın ilk keçirilməsini (6 xanə) bəstəkar solistə həvalə edir. Bu zaman orkestrin funksiyası ayrı-ayrı akkordların sadə dəstəyi ilə kifayətlənir. Nəticədə əsas partiyanın debütü maksimum şəffaf və lakonik səslənir.

Əsas partiyanın inkişafının növbəti mərhələsi onun orkestrin partiyasında keçirilməsidir. Bu dəfə musiqi alətinin dəyişməsindən əlavə əsas mövzu öz tessiturasını (bir oktava aşağı səslənir) və fakturasını (solistin partiyasındakı ayrı-ayrı səs ahəngləri və intonasiyaların hesabına səslənmə daha da dolğun olur) dəyişir. Ümumilikdə götürəndə isə bütün bunlar artırılmış gərginliyi nümayiş etdirmək üçün çox gözəl bir vasitədir. Onu da vurğulayaq ki, məhz bu cür ardıcılıqla (6 xanə) orkestrdə əsas partiyanın keçirilməsi sonluğu bir qədər dəyişir. Nəticə etibarilə əsas partiyanın ekspozisiyada üçüncü-sonuncu keçirilməsi leytharmoniya ilə yox (C-dur T35), onun C-dur tonikasında bir neçə oktavada təkrarlanmış yaxın variantı ilə verilir. Bununla da belə bir nəticəyə gələ bilərik ki, leytharmoniya və tonikanın əsas funksional rolu tematik materialın inkişafının fərqli mərhələləri arasındakı sərhəd funksiyalarıdır.

Əsas partiyanın mövzusu ikinci dəfə öz tessiturasını (bir oktava aşağı səslənir) və fakturasını dəyişərək orkestrdə səslənir. Bütün bu nüanslar cəmləşərək gücləndirilmiş gərginliyin ən dolğun

ifadəsini nümayiş etdirir. Əsas partiyanın ikinci və üçüncü keçirilməsini bir neçə oktavada təkrarlanan tonika (C-dur) ayırır. Beləliklə, leytharmoniya və tonikanın (C-dur) funksional rolu tematik materialın inkişafının müxtəlif mərhələlərinin sərhəd funksiyaları hesab olunur.

Ekspozisiyada əsas partiyanın inkişafının üçüncü mərhələsi onun solistin partiyasındakı növbəti keçirilməsidir (6 xanə). Bu dəfə keçirilmə daha sıx faktura və orkestr partiyasının tam dəstəyi ilə əvvəlki yüksəklikdə həyata keçirilir. Bu isə gücləndirilmiş dinamik gərginliyin simvolidir. Faktiki olaraq, bütün ekspozisiya boyunca məhz əsas partiya daha aktiv inkişafa məruz qalır. Onun artıq ekspozisiyanın içində inkişafa başlaması bəstəkarla işlənmə bölməsindən imtina etməyə icazə verir. Beləki, bu mövzunun müəyyən dəyişikliklərə məruz qalmasını artıq ekspozisiyanın tərkibində müşahidə etmişdik. Mərhələlərin qovşağında C-dur T35 leytharmoniyasının növbəti çıxışı da diqqətəlayiqdir.

Ekspozisiyanın növbəti mərhələsində inkişafa yeni tematik material qoşulur. Bu yeni mövzu bəstəkar tərəfindən reprizalı klassik üçhissəli formanın strukturuna daxil edilmişdir (6 xanə + 10 xanə + 6 xanə, 3-4-5 saylarına uyğun gəlir). Bu mövzunun (bu mövzunu bağlayıcı da adlandırmaq olar) xarakterik özəlliyi inkişafın laylara bölünməsidir. Bu zaman orkestrin müxtəlif səslərində və fortepianoda bir-birinə sıxılan və demək olar ki, polifonik olan özünəməxsus fakturanı müşahidə etmək mümkündür. Lakin tematizmin dəyişməsinə baxmayaraq, burada da leytharmoniya və C-dur tonikası öz funksional rolunu oynayır. Bununla belə, C-dur T35 bu mərhələdə T9 çevrilir, onun ayırıcı funksiyası isə birinci hissə ilə orta hissə arasında həyata keçirilir. C-dur tonikası orta hissə ilə repriza arasında sərhəd rolunu oynayır.

Növbəti gələcək inkişafa parlaq təzad olaraq fərqli tonallıqda yeni mövzu meydana çıxır. Bu mövzunun ən birinci səs ahəngi eyni vaxtda fərqli registrlərdə və hər iki partiyada çox güclü və parlaq səslənən As-dur T35-dir. Maraqlıdır ki, mövzunun bütün növbəti inkişafı (8 xanə) verilmiş səs ahənginin fortepianonun partiyasında dəfələrlə səslənməsi fonunda həyata keçirilir. Lakin, bu səs ahəngi daha çox əlavə sekunda kvinta bünövrəsi formasındadır. Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi dilində bu növ kvarta-kvintalı səs ahəngləri yarandığı zaman onlar qeyri-ixtiyari olaraq bizə aşırıq səslənməsi təəssüratı yaradır. Sözügedən mövzunun bir çox xüsusiyyətlərinin (tonallığın dəyişməsi, obraz dairəsinin ziddiyyəti) köməkçi partiya yaxın olmasına baxmayaraq onu köməkçi adlandırma bilmərik. Çünki onun növbəti inkişafında köməkçi partiyanın əsas xüsusiyyəti –repriz bölməsində təkrar yoxdur. Vacib məqamlardan biri də odur ki, bu mövzu leytharmoniya (C-dur T35) ilə yekunlaşır, onun ardınca yeni mövzu meydana çıxır və bu mövzu bizi yenidən əsas tonallığa qaytarır. Bu nöqtəyi-nəzərdən deyə bilərik ki, sözügedən konsertin birinci hissəsinin ekspozisiya mərhələsində sonato alleqrosunun inkişafı çox sayda sərbəst tematik materialın (bu material nə əsas, nə də köməkçi partiya ilə əlaqəli deyil) varlığı ilə seçilir. Bununla yanaşı bu tematik materialın əsas və köməkçi partiyalar arasında yerləşməsi onu sərbəst tematik törəmələrlə dolu genişləmiş bağlayıcı partiyanın bir mərhələsi olaraq qələmə verməyə imkan yaradır.

Köməkçi partiya ekspozisiyada geniş inkişaf etmiş üçhissəli struktura malikdir. Onun birinci hissəsi inkişafın iki mərhələsində - əsas mövzunun növbəli şəkildə ilk öncə solistin, daha sonra isə orkestrin partiyasında səslənməsi ilə realizə olunur. Bununla da bəstəkar orkestr və solistin partiyaları arasındakı nisbəti saxlamağa davam edir. Əsas partiyanın inkişafında olduğu kimi ilk mərhələdə solistin ifasında mövzu olduqca lakonik – orkestrdə dəyişməz dəqiq akkordların fonunda faktiki olaraq təksəsli səslənir. Nəticədə klassik homofon-harmonik faktura formalaşır.

Köməkçi partiyanın orta hissəsinin başlaması ilə tonal növbələşmə meydana çıxır. Əvvəlcə D-dur, ilk frazanın təkrar keçirilməsində isə eyniadlı minor səslənir. Beləliklə, köməkçi partiyanın birinci hissəsində qarşıya qoyulmuş major-minor növbələşməsi prinsipi özünü orta

bölmənin inkişafında realizə edir. Yeni bölməyə keçid zamanı yenidən Cdur T35 leytharmoniyası meydana çıxır. Köməkçi bölmənin reprizi dinamik bir tərzdə C-dur T9 leytharmoniyası ilə yekunlaşır.

Növbəti bölmə - kadensiya - konsertin birinci hissəsinin inkişafında mühüm əhəmiyyətə malikdir. Sonato formasının inkişafında bu bölmənin ərsəyə gəlməsi bəstəkarın konsert janrının klassik tərzdə təqdim olunmasına olan bağlılığını təsdiq edir. Bununla yanaşı, bu kadensiyanın bir sıra özəllikləri Ayaz Qəmbərlinin fərdi bəstəkarlıq üsullarını meydana çıxarmağa kömək edir.

Birincisi – kadensiya yerləşməsi. Ənənəvi olaraq solist kadensiyasının yeri reprizdən öncədir. Lakin, kadensiyanın yekunlaşması zamanı biz köməkçi partiyanın inkişafının davam edildiyini müşahidə edirik. Lakin bu bir o qədər də nəzərə çarpmır. Və məhz bundan sonra repriz öz işinə başlayır. Bu yolla bəstəkar kadensiyanın klassik ənənəvi roluna nisbətən onu yerindən tərpədir və kadensiya bölməsini köməkçi partiyanın daxili inkişafına əlavə edir.

İkincisi – kadensiyanın həmcins olmamasıdır. Faktiki olaraq sözügedən kadensiya iki bir-birinə yetəri qədər təzad təşkil edən hissədən ibarətdir: sakit və tez. Təhlil etdiyimiz kadensiyanın üçüncü vacib xüsusiyyəti məhz bu özəlliklə bağlıdır. Bu, kadensiyanın inkişafına əsas partiyanın mövzusunun əsas tonallıqda salınmasıdır ki, bu da kadensiyanın ikinci cəld hissəsini təşkil edir. Müəyyən məqamda hətta reprizin başlaması təəssüratı da yaranır. Lakin, repriz köməkçi partiyanın yuxarıda adıçəkilən davamiyyətindən sonra başlayır.

Repriz çox dinamikləşmişdir. Əsas partiyanın bu mərhələdə keçirilməsi ekspozisiya ilə müqayisədə genişlənməmişdir və dinamik baxımdan daha çox zənginləşmişdir. Fikrimizcə, bu keçirilmənin ekspozisiya keçirilməsindən əsas fərqi orkestrdəki bas xəttidir (bu xəttə bütün keçirilmə boyunca “fa” dayaq nöqtəsi dəfələrlə təkrar edilir). Klassik harmoniya nöqtəyindən nəzərdən bu dayaq nöqtəsi “do” tonikası ilə münasibətdə Subdominanta mənası daşıyır. Bununla belə klassik repertuarda belə demək düzgündürsə - yalançı repriz nümunələri az deyil. Bu reprizlərdə əsas partiya məhz subdominanta tonallığında keçirilir.

Ekspozisiyada olduğu kimi, reprizdə də bağlayıcı partiyanın bölməsi yeni tematik törəmələrin meydana çıxması üçün bir mühit rolunu oynayır. Bu dəfə Andante tempində tamamilə yeni akkordlu mövzu yaranır.

Həm əsas, həm də bağlayıcı partiyada olduğu kimi, köməkçi partiya da reprizdə əhəmiyyətli dəyişikliklərə məruz qalır. Bu isə ilk növbədə partiyanın ixtisarlaşması ilə bağlıdır. Qeyd olunanları nəzərə alaraq, təsdiq edə bilərik ki, Ayaz Qəmbərli yuxarıda təhlil etdiyimiz formada ixtisarlara müraciət edərək ancaq mərkəzi hissələri saxlayır. Eyni zamanda reprizdə C-dur T35 leyintonasiyasının saxlanılmasını da vurğulamaq yerinə düşərdi.

Birinci hissə kimi, ikinci hissə də bəstəkarın klassik konsert janrına olan münasibətində ənənəvi və novator xüsusiyyətlərinin qovuşmasıdır. II hissənin funksional rolu tipikdir. Bu bütünlükdə sonata-simfonik silsiləsinin asta tempdə olan lirik mərkəzidir. Lakin bu mərkəzin qurulduğu forma olduqca maraqlı və fərqlidir. Ümumilikdə bu hissənin inkişafında 3 əsas tematik kompleksi ayırmaq mümkündür: I mövzu, II mövzu və kadensiya. Bu üç mövzunu bəstəkar solistin kadensiyası rolunda olan mərkəzli simmetrik struktura daxil edir (yerləşdirir). Nəticədə növbəti forma əmələ gəlir: A B C B<sub>1</sub> A

Burada I mövzu – A, II mövzu – B, Kadensiya isə - C – dir.

Bəstəkar ilk mövzunu əvvəldən axıradək orkestrin partiyasına həvalə edir. İntonasiya baxımından bu mövzu maksimum dərəcədə xromatikləşdirilmiş və iti dissonans ahənglərlə doldurulmuşdur. Onun inkişafında müəyyən ritmik şəkil xüsusi rol oynayır. Bu ritmik şəkil tərsinə punktir – nöqtəli onaltılıq və səkkizlik notların uyğunluğudur.



### Nümunə № 2

İlk mövzuda əsas rolu tamamlayıcı ahənglər oynayır. Bu bir neçə paralel kvintaların uyğunluğudur. Birinci mövzunun yekununda əmələ gəlmiş bu ahənglər bütün ikinci hissə boyu strukturun müxtəlif bölmələri və hissənin inkişafının fərqli mərhələlərinin qovşağında təkrarən meydana çıxacaqlar. Beləliklə, I hissədə olduğu kimi, II hissədə də biz müəyyən ahənglərin inkişafın düyün nöqtələrində əmələ gəlməsi hesabına mühüm funksional əhəmiyyət – demək olar ki, leytintonasiya əhəmiyyəti kəsb etdiyini müşahidə etdiyimiz üsulları görürük. Habelə onu da vurğulamalıyıq ki, bəstəkarın çətin musiqi dilinə olan bağlılığına baxmayaraq, onun leytintonasiya instrumentləri rolunda çox sadə ahənglər – I hissədə üçsəsləli və ikiləşmiş dayaq nöqtəsi, II hissədə isə paralel kvintalar çıxış edir.

İkinci mövzu maksimum dərəcədə birinciyə təzad təşkil edir. Təmkinli sakit uzunluqlarla düzgün hərəkət, alterasiyasız sadə təmiz intonasiyalar bu mövzunun əsas xüsusiyyətləri olurlar. II hissə solistin partiyasına həvalə olunmuşdur.



### Nümunə № 3

II hissənin inkişafının mərkəzi mərhələsi solistin kadensiyası hesab olunur. I hissədən fərqli olaraq bu dəfə kadensiya olduqca lakonikdir və onun həm intonasiya, həm də ritmik inkişafında I mövzunun intonasiyaları mühüm əhəmiyyət kəsb etməyə başlayır (həmin xromatik intonasiyalar və parlaq ritmik punktir).



II hissənin strukturunun II yarısı ikinci mövzunun repriz keçirilməsindən başlayır. Bununla belə qeyd etmək lazımdır ki, bu repriz dinamikləşmişdir. Birincisi, mövzunun özü bu dəfə orkestrin partiyasına həvalə olunmuşdur. Beləliklə, bəstəkar öz əənənəsinə sadıq qalmağa davam edir və solist-orkestr partiyaları arasında bərabərlik nisbətini qoruyub saxlayır. İkincisi, fortepiano partiyasında akkompoment qismində az bir müddət öncə kadensiyada səslənmiş melodik frazalar çıxış edirlər. Habelə, belə bir təəssürat yaranır ki, kadensiya heç də yekunlaşmamışdır. Lakin, hissənin ikinci mövzusu ilə eyni vaxtda səslənməyə davam edir.

Birinci mövzunun reprizası parlaq təzad xarakteri daşıyır. Məğzinə görə bu tamamilə statik bir reprizdir. Burada yeganə dəyişiklik bəzi intonasiyaların solistin partiyasında ikiləşməsidir. İkinci hissənin ümumi inkişafını paralel kvintaların leytharmoniyası yekunlaşdırır.

Beləliklə, yuxarıda qeyd olunan simmetrik formadan başqa, II hissənin inkişafı II növ formanı nümayiş etdirir: ABC – orta hissə - işlənmə - A

Burada ABC – əsas mövzularının ekspozisiyası ilə bağlı birinci hissə, orta hissə - işlənmə - əsas mövzuları həm də səslərin polifonik uyğunlaşması üsulu ilə inkişaf etdirən orta bölmə, A – ixtisar olunmuş reprizadır.

Təhlil etdiyimiz fortepiano konsertinin III hissəsi əvvəlki iki hissə kimi əsərin janr mənsubiyyəti baxımından olduqca əənənəvidir. Klassik sonata-simfonik silsilələrində olduğu kimi burada da final bəstəkarın Scherzando kimi xarakterizə etdiyi parlaq janr obrazıdır. Hissənin cəld tempi, eləcə də onun rondovari forması da olduqca əənənəvidir.

Inkişafın başlanğıcı orkestrin partiyasına həvalə olunmuşdur. Bu partiya I hissə ilə analogi olaraq qısa üçxənəli girişi ifa edir. Beləliklə, sözügedən konsertin hər üç hissəsi məhz orkestrin partiyası ilə başlayır. Bununla belə, əsərin I hissəsi ilə analogiyanı davam etdirərək özünün qısa olmasına baxmayaraq, finalın girişi mühüm əhəmiyyət daşıyır. Birinci hissənin girişində olduğu kimi, burada da musiqi parçası intonasiya və səs ahəngləri ilə (nəticədə leytintonasiya mənasını kəsb edən) zənginləşdirilmişdir. Xüsusən bu cür funksiyanı ilk çıxışa başlayan kvinta intonasiyası və onunla bağlı olan kvarta intonasiyası öz üzərinə götürür. Refrenin girişi ilə kvarta-kvinta intonasiyaları həm refrenin mövzusunu, həm də orkestr akkompomentini zənginləşdirir. Bu mövzuda kvarta-kvinta səs ahənginin müşayiəti, həm də inkişafın janr xarakteri hesabına yenidən bizə aşığıların musiqi yaradıcılığında olduğu kimi saz səslənməsini xatırladır.

Refrenin mövzusu özünün ilk keçirilməsi zamanı bir neçə inkişaf mərhələsinə sahib olur.

Rondonun növbəti mərhələsi – B epizodudur. Refrenin mövzusu kimi bu epizodun da bir neçə inkişaf mərhələsi vardır. Epizodun mövzusu refrenə təzad təşkil edir. Bemol tonallıqlarına doğru dönüş, onaltılıqlarla parlaq hərəkət, mövzunun əksərən yüksək registrdə inkişafı B epizodunu gözlənilən növbəti inkişafdan fərqləndirir. Sözügedən mövzunun bütün növbəti inkişaf mərhələləri dinamikanın tədrici gücləndirilməsinə yönəldilmişdir.

Refrenin solistin partiyasına həvalə olunmuş mövzusu ikinci keçirilmədə maksimal dərəcədə kasad formada səslənir. Sadəcə bir neçə xənə sonra refrenin mövzusu sanki bir qədər zəifləyərək solistin genişlənmiş kadensiyasına keçir. Bu kadensiyada əvvəlki iki kadensiyada olduğu kimi bəstəkar inkişafın əsas mövzularının musiqi materiallarından sitat gətirir. Bu dəfə kadensiyanın inkişafında mərkəzi yeri B epizodu və girişdəki kvinta intonasiyası tutur. Artıq səslənmiş material üzərindəki bu cür təfərrüatlı motiv işi rondo-sonata formalı işlənmə bölməsi ilə təəssürat yaradır.

Növbəti C epizodunun mövzusu yeni temp, faktura, ritmik həll və intonasiya dolğunluğu hesabına gözlənilən bütün musiqi materiallarına kəskin dərəcədə təzad təşkil edir. Həm refren, həm də birinci epizod kimi bu epizod da bir neçə inkişaf mərhələsi keçir. Bu mərhələlərdən hər biri digərindən daha gərgin və dinamik olur.

Rondonun yeni inkişaf mərhələsi – Scherzandodur. İlk baxışda bu mövzu xüsusiləşmiş

təzadlı musiqili obraz təəssüratı yaradır. Mövzu demək olar ki, bütünlüklə orkestrdə səslənir. Lakin inkişaf ərzində məlum olur ki, bu refrenin şəklinidəyişmiş mövzudur. Bu mərhələdə sözügedən mövzunun inkişafının özəlliyi leyintonasiya kvintasının akkompimentindəki böyük rolundan ibarətdir. Orkestr partiyasında refrenin ilk mövzusunun girişi ilk dəfə olaraq əsas tonallıqda yox, bir ton yuxarı səslənir.

Refrenin yekunlaşmasından sonra yenidən bizə tanış olan B epizodu çıxışa başlayır. Birinci hissənin reprizasında keçirilən köməkçi partiya kimi B epizodu da finalda öz ilk tonallığını saxlayır. Bununla da Ayaz Qəmbərlinin bəstəkarlıq üslubunun stilistik özəllikləri – mövzunun tonallığının dəyişməsinə vacib saymamaq özəlliyi özünü göstərir.

Finalın ümumi inkişafını girişin şəklinidəyişmiş mövzusu tamamlayır. Sonluqda təkrarlanan və bu dəfə hər iki partiyaya həvalə olunan giriş mövzusu tematik arka təəssüratı yaradır. Bu tərz struktur quruluşunda həm də bəstəkarın simmetrik strukturlara olan meyilliyini də aydın əkildə sezmək mümkündür. Bun ikinci və üçüncü hissələrin forması təsdiqləyir.

Bundan əlavə, tədqiqatı sonlandırarkən bir neçə faktı – konsertin hər bir hissəsinin inkişafında leytmövzu, leyintonasiyaların əhəmiyyətli rolunu və bəstəkarın ekspozisiyada ifaçıların (solist və orkestr) partiyaları və musiqi materialının növbəti inkişafında paritetin qorunub saxlanması yolunda atdığı addımları vurğulamaq yerinə düşərdi.

Hər bir faktı göz önünə alaraq demək olar ki, Ayaz Qəmbərli tərəfindən konsert janrının yuxarıda göstərilən tərzdə traktovkasının özəllikləri bu janrın klassik ənənələrinə söykənir.

## ƏDƏBİYYAT

1. Abbasova A.N. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında uşaq fortepiano silsilələri // Bakı: Konservatoriya, 2017. -№4, s.57-61.
2. Abasova N. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinin tədqiqi məsələləri.// Bakı: Musiqi dünyası, 4(85), 2020, s.8611-8619, s.8618
3. Abbasova İ. XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəllərində fortepiano əsərləri. // Bakı: "Musiqi dünyası", 2 (75), 2018
4. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр.— СПб.: Издательство «Лань», 2001

*Üzeyir Hacıbəyli adına  
Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı  
E-mail: pervin.rustamova@gmail.com*

**Pervin Rustamova**

## THE INNOVATIVE LOOK OF AYAZ GAMBARLI WHO IS THE DELEGATE OF MODERN AZERBAIJAN COMPOSER'S SCHOOL TO CLASSICAL GENRE

This article is devoted to the analysis of the Piano concerto by Ayaz Gambarli. The article highlights the peculiarities of the interpretation of the classic forms in the presented work. In the process of analysis, the aspects of structural organization of the form, features of its tonal plan are revealed. The author focuses on the continuity of classical traditions and innovation in the interpretation of the form. In addition, the article emphasizes the relations between the concert and national traditions.

**Keywords:** *Piano concert, form, classical traditions, innovative look, interpretation, structure, soloist, orchestra.*

**Пярвин Рустамова**

**НОВАТОРСКИЙ ВЗГЛЯД ПРЕДСТАВИТЕЛЯ АЕРБАЙДЖАНСКОЙ  
СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ АЯЗА ГАМБАРЛИ К К  
ЛАСИЧЕСКОМУ ЖАНРУ**

Данная статья посвящена анализу концерту для фортепиано и оркестра Аяза Гамбарли. В статье освещаются особенности интерпретации в представленном произведении жанра инструментального концерта с точки зрения классических форм и новаторского взгляда автора. В процессе анализа раскрываются тональный план, структурная организация формы произведения. Кроме того, в представленном исследовании подчёркивается связь концерта с национальными традициями.

**Ключевые слова:** *фортепианный концерт, форма, классические традиции, новаторский взгляд, интерпретация, структура, солист, оркестр.*

*(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)*

**Daxilolma: İlk variant: 07.01.2021**  
**Son variant: 19.02.2021**