

Mehriban KƏRİMOVA

AMK-nın baş müəllimi və dissertantı,
Elmi rəhbər: sənətsüinaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Abbasqulu Nəcəfzadə
Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələsgərov küç.7
E-mail: meri-338@mail.ru

AZƏRBAYCANDA FORTEPIANO VƏ XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN QARŞILIQLI ƏLAQƏSİNİN ƏSASLARI

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə fortepiano alətinin daxil olmasını şərtləndirən tarixi, iqtisadi-siyasi şəraitin yetişməsi işıqlandırılır. Xüsusi olaraq, fortepianoda milli musiqinin ifası onun “milli alət” səviyyəsində dək yüksəlməsinə əsas verən cəhət kimi göstərilir və alətdə ifaçılıq imkanlarının milli musiqi dilinin tələblərinə cavab verməsi əsaslandırılır. Burada başlıca amil kimi tembr təfəkkürün xüsusi əhəmiyyət kəsb etməsi qeyd olunur. “Gətirilmə” alətin xalq çalğı alətləri, milli musiqi ilə tembrə uzlaşması musiqi ifaçılığında Şərq və Qərb musiqi mədəni əlaqələrini təmin edən əsas amil kimi baxılır.*

***Açar sözlər:** fortepiano, alət, tembr, faktura, muğam, ifaçılıq, Ü.Hacıbəyli*

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Azərbaycan musiqi mədəni həyatına qədim tarixi kökə malik fortepiano alətinin daxil olması əlamətdar hadisə kimi tarixə düşmüşdür. Bu dövr Azərbaycanın iqtisadi-siyasi həyatında baş verən əsaslı dəyişikliklərin baş verməsi və bunun nəticəsi olaraq mədəniyyətin bir çox sahələrində, o cümlədən, musiqi həyatında da əhəmiyyətli yeniliklərlə yadda qalmışdır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə fortepiano alətinin daxil olması konkret hadisələrlə, təkamül prosesi ilə şərtlənirdi. Bunu, B.Asafyevin təbirincə desək, bir tərəfdən, “musiqinin sosial varlığının” vəziyyəti, digər tərəfdən, bu varlığın aşkarlanmasının maddi vasitələri” – alətlər tələb edirdi (1, s.23). Alətlərin təkmilləşməsi ictimai zövqün, səs qavramasının, dövrün tembr təfəkkürünün inkişafının nəticəsi idi. Alətlərin ifadəli imkanlarının artması, öz növbəsində, cəmiyyətin musiqi-estetik ideallarının formalaşmasına təsir edirdi.

XIX əsrin sonu-XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi mədəniyyətində təkamül prosesləri qarşılıqlı əlaqədə gedirdi. Alətin, konkret olaraq, fortepiano-nun Azərbaycan mədəni mühitinə daxil olması musiqi mədəniyyətinin digər sahələri – bəstəkar yaradıcılığı, ifaçılıq təcrübəsi və tədrisi, musiqinin fəaliyyət və yayılma üsulları, nəzəri-estetik fikrin formalaşması ilə yanaşı baş verirdi. Daha dəqiq desək, alət ölkədə musiqi sənətinin, daha geniş mənada isə mədəniyyətin inkişaf səviyyəsini göstərən amil kimi çıxış edirdi.

Fortepiano – xronoloji cəhətdən ən gec yaranan akustik alətlərdən biri kimi instrumental təkamülün vacib nailiyyətlərini özündə cəmləşdirmişdir. Bu səbəbdən də royal maarifin və musiqi mədəniyyətinin vəziyyətini müəyyənləşdirən alət idi. Təsadüfi deyil ki, məhz fortepianonun Azərbaycana gətirilməsi ilə ölkədə Qərb musiqi mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqənin özülü qoyulur və bu əlaqələrin daha da dərinləşməsi üçün yol açılır. Bu prosesin ardı olaraq Azərbaycanda musiqi mədəni həyatında baş verən progressiv hadisələr və yeniliklər (xarici musiqiçilərin qastrol-ları, opera truppalarının tamaşaları və s.) böyük canlanma yaradırdı.

Belə yeniliklərdən Bakıda ilk xüsusi musiqi məktəbinin təşkili (1889), mu-siqi məktəbinin açılışı (1901), əvvəllər təşkil olunan “Musiqi sinifləri”nin Musiqi Texnikumuna çevrilməsi (1916) fortepiano ifaçılığının təşəkkülü üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi. Forteplano musiqisinə olan maraq tədricən azərbaycanlı-lar arasında da getdikcə artır və Qərb musiqisi ilə tanışlığa yaxından kömək edir-di. Bu dövrdə Azərbaycanda fortepiano ifaçılığı geniş yayılmasa da, bununla be-lə, alətin az sayda olsa da, müəyyən şəxslər tərəfindən tətbiqi getdikcə öz yerini möhkəmləndirdi.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda peşəkar musiqi təhsili almış ilk azər-baycanlı pianoçu qadınlar – Nəzirə xanım Şahmirzə, Kişvər xanım Əliyeva klas-sik musiqinin, Xədicə xanım Qayıbova isə xalq melodiyaalarının “qeyri-milli” alətdə istedadlı ifaçıları kimi tanınmışlar.

Bu zaman xalq melodiyaalarının, muğamların milli musiqi alətləri (tar, ka-mança, balaban və s.) ilə yanaşı, “gətirilmə”, yəni qeyri-milli alətlərdə də (qar-mon, fortepiano və s.) ifası xalq tərəfindən rəğbətlə qarşılınır və mənimsənilirdi. Belə ki, milli musiqinin ifasında qeyri-milli alətlərdən fortepiano ilə yanaşı, qar-mon da xüsusi rol oynayırdı. Bu alətlərin xalq tərəfindən sevilərək qarşılınması və “milli alət” səviyyəsindəki yüksəlməsinə əsas verən cəhət – onların ifaçılıq imkanlarının milli musiqi dilinin tələblərinə cavab verməsi olmuşdur. Burada başlıca amil kimi tembr təfəkkürü xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu, “gətirilmə” alətlərin milli musiqi ilə tembrəcə uzlaşması musiqi ifaçılığında Şərq və Qərb mu-siqi mədəni əlaqələrini təmin edən əsas amil kimi mühüm rol oynayır. Bununla bağlı Ü.Hacıbəylinin Şərq musiqisinin Qərb musiqi alətində ifasının mümkünlü-yü barədə apardığı mülahizələr diqqəti cəlb edir. Bu məsələnin həllində Üzeyir bəy aşağıdakı sualların cavabını həlledici hesab edir. Bunlar: birincisi, Qərb mu-siqi alətinin tembrinin Şərq musiqisinə uyğun olub-olmaması, ikincisi, Şərq mu-siqisində mövcud olan “sədaların” (tonların) Qərb musiqi alətində tamamilə mövcud olub-olmaması və pərdələrin bir-birinə müvafiqliyi haqqındadır.

Bu əsas məsələləri aydınlaşdırmaq məqsədilə Ü.Hacıbəyli ilk öncə Qərb və Şərq musiqi alətlərinin tembr uyğunluğu haqqında təəssüratlarını diqqətə çatdırır, həmçinin, bu alətlərdə Şərq musiqisinin, xüsusilə də, muğamların ifası zamanı yaranan ahəngdarlığı nəzərə alaraq yazır: “... *Qərb musiqiçiləri özləri nəfəs ilə çalınan alətdən “qoboy” və “ingilis nəfiri” deyilənləri “tembrəcə” Şərq musiqisi-*

nə daha uyğun hesab edib, “şərq”i üslubdakı bəstələrinin çalınmasını bu alətə həvalə edirlər. Həqiqətən, hər iki alətin səsləri, bəxüsus “bəm”dəkiləri bir dərəcəyə qədər bizim “zurna” və “yastı balaban” dediyimiz alətimizin sədalarına yaxındır. Onlardan da, bunlardan da bir növ “tin-tin” səs çıxır ki, “melanxolik” təsiri vardır. Fəqət bunlardan əlavə şair Qərb aləti dəxi “tembrəcə” Şərq musiqisini gözəlcə ifadə edə bilir. Məsələn, “vialon”. Bizim kamançanın yoldaşı olan və Qərb orkestrində birincilik dərəcəsinə bənzərən bu “instrument”də Şərq musiqisinə məxsus hər bir hava çalmaqlar və zənniməcə, bunun telləri üzərində “Segah” dəstgahı başqa dəstgahlara nisbətən daha müvəffəq bir surətdə çalına bilər. Tellər üzərində 4 barmaq sürüşməsilə hasil olunan və musiqidə “helisando” deyilən vıyıltilardan istifadə ilə “segah”ı gözəlcəsinə ifadə etmək olar. Dörd telindən hərəsinin xüsusi bir təsiri vardır. Vialondan bir az böyük olan “alt” öz tutqun və kədərli “tembr”i ilə bəxüsus “Çahargah” çalmağa yaraşan gözəl bir sazdır. Bunun telləri açıq və təhvərdən tutmuş hüzn, iştiaq və sövdəyə qədər müxtəlif hissələr oyatmağa qadirdir. Altdan çox böyük olub, çanağı iki ayaq arasında tutulub çalınan “violonçel”in füsünkar sədası Şərq dəstgahlarından, zənniməcə, “Şüştər”, “BayatıŞiraz” və “Humayun”u böyük bir müvəffəqiyyətlə ifadə edə bilər. Bədə nəfəs ilə çalınanlardan böyük “fleyt” ki bəmdə çalınanda “ney” sədasına bənzəyir. “Bayatı-İsfahan”, yəni “Bayatı-Şiraz” üçün çox yaraşandır. Məşhur “klarnetin” “bəm” sədası “Çahargah” və miyanxanəsi isə “Hicaz”, “Bayatı-Kürd” və bunlara bənzəyən dəstgahlar üçün çox yaraşır. Yoğun səslə “Fahut”da “Şur” eyni olur. Nəhayət, nəfəslə çalınanlardan gurultulu sədaları olan trumba və trumbon “Rast”, yumşaq səslə “kormi”lər isə “Şur” dəstgahını lazımcə ifadə edə bilər. Şübhəsizdir ki, bu alərin hər biri ilə ümum dəstgahları dəxi gözəlcəsinə çalmaqlar olar. Burada hər bir alətə bir dəstgah verməmiş dəstgah ilə alətin məzəcində bir müvafiqət mövcud olduğunu zənn və ya hiss etdiyimizdəndir. Ola bilər ki, başqaları bu xüsusda bizim zənnimizə şərik olmayalar, fəqət ümumiyyətlə Qərb musiqi alətinin “tembr”əcə Şərq musiqisinə çox gözəlcəsinə yaraşdığını heç bir musiqiçi inkar etməz və edə də bilməz” (2, s. 226).

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli Qərb musiqi alətlərinin tembrinin Şərq muğamlarının ifası üçün müvafiq olduğunu və Şərq musiqisinin ifadə edilməsinə cavab verdiyini təsdiqləyir. Bundan əlavə o, ənənəvi musiqinin ifası üçün Qərb alətlərinin tonlarının (səs düzümünün) buna imkan verməsi ilə bağlı məsələnin işıqlandırılmasına da çalışır. Bununla əlaqədar Ü.Hacıbəyli yazır: “İkinci sual gəldikdə, burasını bilməlidir ki, Qərb musiqisinin əsası olan pərdələr (tonlar) iki növdür: bütöv pərdə və yarım pərdə; hər bir bütöv pərdə iki yarım pərdə təşkil edir, yarım pərdədən əksik ton yoxdur. Halbuki Qərb musiqi alimləri özləri yazırlar ki, Şərq musiqisində yarım pərdədən əlavə bir də çərək pərdə mövcuddur” ().

Ü.Hacıbəyli Şərq musiqisinin pərdələrinin növlərinin araşdırılmasını xüsusi bir sahə olduğunu nəzərə çatdıraraq, “Şərq musiqisində hər nə tövr tonlar olur

olsun, violin, alt və violonçel ilə çalmağ” mümkün olduğunu bir daha təsdiqləyir. Bu Qərb alətləri sırasında Ü.Hacıbəyli “...tonlarına heç bir vəchlə təgyir verilməyən” pianonun olduğunu göstərir. O yazır: “*Bu qisim alətin hər bir sədalarına məxsus öz teli vardır və o tellər yalnız ton və yarımton ölçüsü ilə qurulmuş olduqlarından təgyir edilmələri heç bir növlə qabil deyildir.*” (2, s.227)

Bu alətdə Şərq havalarının çalınması zamanı uyğunsuzluq yaradan tonların “segah” və “çahargah”da, həmçinin, “bayatı-şiraz”ın axırcı pərdəsində hiss edilməsini göstərən Ü.Hacıbəyli bunların hamısını “xaric barmaq”, yaxud “namüvafiq tonlar” adlandırır. Bununla bağlı o qeyd edir: “*Məsələn, “do” kökündə segah çalmağ istədikdə segahın baş tonu ya “mi” olmalıdır və ya “mi bemol”. Halbuki nə o və nə də bu mətlub səda deyildir. Və habelə yenə “do” kökündə çahargah çalarkən üçüncü sədanın nə “mi” və nə də “mi bemol” olduğu hiss edilir. Və yenə məsələn, “sol” kökündə Bayatı-Şiraz çalınarkən “ayağ” yerinə “mi” də yaraşır, “mi bemol” da. Bununla belə bu üç ittifaqda “mi” və ya “mi bemol” seçilmək istənilədikdə qulağ hər halda “mi” sədasına tərcih verir ki, nəzəri cəhətdən dəxi doğrusu “mi”dir. Yalnız bir piano məsəlli sazlarda bir neçə sədanın cüzi olaraq müvafiq gəlməməyi Qərb musiqi alətinin musiqimizin tərəqqisi yolunda verə biləcəklər böyük mənfəətlərin qabağını kəsməməlidir*” (2, s. 228).

Dahi bəstəkar Qərb musiqi alətində Şərq musiqisinin ifası zamanı “*bir o qədər də səda uyğunluğu olmadığı*”nı göstərməklə yanaşı, həmçinin, burada 6 əsasən “həqiqi Şərq üslubuna riayət edilməyi” vacib şərt hesab edir. Bu üsluba riayət olunmadıqda, Ü.Hacıbəylinin fikrincə, Şərq musiqisi, hətta öz alətimizdə də düzgün alınmaz.

Yəni Ü.Hacıbəylinin qənaətinə görə, burada üslub - vacib amil rolunu oynayır. Bu baxımdan bütün Qərb alətlərində Şərq musiqisini müvəffəqiyyətlə ifa etmək mümkündür. Ona görə də, Şərq musiqisinin tərəqqisi yolunda Qərbin zəngin və kamil musiqi alətlərindən bacarıqla istifadə etmək lazımdır. Buradan da Ü.Hacıbəylinin şifahi ənənəli musiqimizin qeyri-milli alətlərdə ifasının mümkünlüyünə tərəfdar çıxdığı aydınlaşır.

Lakin bununla belə, Ü.Hacıbəyli Şərq musiqisinin fortepianoda ifası zamanı alətin bərabər temperasiyalı əsasa malik olduğundan yarana biləcək bəzi nöqsanlar haqqında da fikir bilmişdir. Yuxarıda adları sadalanan bütün bu alətlərin hamısı da milli musiqinin ifası üçün münasib olmamışdır. Bunlardan yalnız bir qismi – qoboy, klarnet, qarmon, o cümlədən, fortepiano Azərbaycan xalq musiqi nümunələrinin, muğamların ifası üçün ən optimal vasitə kimi istifadə edilmişdir.

Niyə məhz fortepiano? Əvvəla, ona görə ki, fortepiano artıq XVIII əsrin əvvəllərində Avropa klassik musiqi alətləşməsi zamanı böyük inkişaf yolu keçərək öz keyfiyyətinə və imkanlarına görə “ideal”, universal alət kimi formalaşmışdır. Bu uzun təkamül yolu boyunca fortepianoda müxtəlif alətlər qrupunun xassələri cəmləndirilmişdir. Məsələn, bu alətdə həm orqanın və klavirlərin klaviş mexanizmi, həm simli-kaman və simli-dartımlı alətlərdən səs mənbəyi kimi simlər və

onun gücləndiricisi olan taxta deka, həm zərb alətlər qrupundan zərbli səsçixarma üsulu kimi konstruktiv və ifaçılıq-texnoloji xarakteristikalar toplanmışdır. Müxtəlif alətlərin konstruktiv elementlərini özündə birləşdirən, bu instrumental sintezi daşıyan fortepiano prioritet təşkil etməyə başlayır. Özündə müxtəlif alətlər qrupunun əlamətlərini uzlaşdıran fortepiano “super alət” statusu əldə edir.

Konstruksiyasında müxtəlif alətlərin mexanizmlərindən istifadə edilməsi vasitəsilə aparılan çoxsaylı təcrübələr nəticəsində onun daha kamil səslənməyə nail olması mümkündür. Forteplanonun indiki real səslənməyə malik olması üçün uzun zaman tələb edilirdi. Onun quruluşunda belə bir sintezin aparılması alətin ifadə vasitələrinin universallaşmasının əsasını təşkil edirdi ki, bu da alətin səslənməsinin, ifadə vasitələrinin özünəməxsusluğunu müəyyənləşdirirdi. Bunun xarakteristikasını alətin bir sıra keyfiyyətləri müəyyənləşdirirdi:

- Musiqili ifadənin bütün vasitələri iştirak etdiyindən çoxtərkiqliliyi;
- İnteqrasiyalılığı və differensiasiyalılığı;
- Hər bir ifadə vasitəsinin geniş təsirə malik olması;
- Bir ifaçı – pianoçu tərəfindən çoxsəsli materialın səsləndirilməsinin qıvrıqlığı və rahatlığı.

Təkamül prosesində fortepiano mövcud olan ifadə vasitələrini həm yenilənmiş halda, həm də tamamilə yenilərini (faktura, artikulyasiya, tembr və s.) təqdim etdi.

Fortepiano fakturası ən məzmunlu, zəngin məlumatlı vasitədir. Musiqi materialının müxtəlif üsullarla ifadəsinin səsləndirilməsi alətin sintetik konstruksiyası, ifaçılıq priyomlarının çoxcəhətliliyi əsasında baş verir. Belə ki, faktura çox vaxt bu və ya digər alətin özünəməxsusluğunu əks etdirir. Faktura vasitəsilə forteplanoda xarakter tembr və ya müəyyən dinamika yaradıla bilər, orkestr və ya hər hansı alətin səslənməsinə uyğunluq tapıla bilər. Fakturada baş verən dəyişiklik formanın inkişafında dönüş anları ilə bağlı ola bilər.

Fortepiano artikulyasiyası – səs çıxarmanın zərbli üsulu və onun müxtəlifliyidir. Alətdə ifa priyomlarının müxtəlifliyi diqqətəlayiqdir. Alətin quruluşu digər alətlərdə tətbiq olunan xarakter ifaçılıq priyomlarından – *vibrato*, *pizzicato*, *tremolo* və s. istifadə etməyə imkan verir. Pedal mexanizmi – səslənməni zənginləşdirən sırf fortepiano atributudur və çoxfunktionaldır.

Fortepiano səsinin tembr xüsusiyyətləri onu təşkil edən komponentlərin mürəkkəbliyində, onun daima dəyişkənliyindədir. Bu, alətin səslənməsinə oberton zənginliyi verir. Buna görə də fortepiano müxtəlif alətlərlə təbii uzlaşır. Alətin səslənməsinin çoxtembrli olması müxtəlif amillərin (ştrix, dinamika, pedal, faktura və digər) mürəkkəb qarşılıqlı təsiri ilə şərtlənir. Buradan da “forteplanonun səs palitrasının orkestr boyası” ifadəsi meydana gəlir.

Fortepianonun təbiətini tam və əhatəli şəkildə onun obrazlı aləmi təyin edir. Alətin obrazlı aləmini onun vasitələrinin ifadə etdiyi müəyyən musiqili

məzmun bildirir. Əgər orqan alətinin obraz aləmi mənəvi möhtəşəmlik ruhunu, simli-kaman alətlərinki insan səsinin ifadəliliyini çatdırmaqdan ibarətdirsə, fortepianonun uzun inkişaf yolu keçməsi onun obraz aləminin universal xarakter daşmasına gətirib çıxartmışdır.

Məhz belə bir keyfiyyətlərə malik olan fortepiano alətinin Azərbaycan musiqi mühitinə uyğunlaşması prosesi, demək olar ki, olduqca sürətlə baş vermişdir. Bu prosesi stimullaşdıran güclü maarifləndirmə hərəkatının əhəmiyyətini də xüsusi qeyd etmək lazımdır. Fortepliano təhsilinin və yaradıcılığının formalaşmasında, xüsusilə, Ü.Hacıbəylinin tarixi rolu əvəzsiz olmuşdur. Məhz Azərbaycan maarifpərvərlərinin, o cümlədən, Ü.Hacıbəylinin fəaliyyəti fortepiano ifaçılığında professionalizmin əsasını təşkil edirdi. Bu yolun başlanğıcında duran Ü.Hacıbəyli Azərbaycan fortepiano musiqisinin milli spesifikasiyasının aşkarlanmasında mühüm rol oynamışdır. Artıq XX əsrin 20-ci illərində xalq musiqisinin fortepiano işləmələrində Azərbaycan musiqisinin milli spesifikasiyası ilə sıx bağlı olan fortepiano ifaçılığı xüsusiyyətləri istifadə edilməyə başlamışdır. Bununla bağlı Azərbaycanda fortepiano ifaçılığı mədəniyyətinin tarixini araşdıran T.Seyidov çox düzgün olaraq qeyd edir ki, “*Ü.Hacıbəyov bəstəkarın folklor zənginliyinə yanaşmanın yaradıcı prinsiplərini işləyir və milli özünəməxsus fortepiano üslubunun əsaslarının qoyulması yollarını göstərir*” (3).

Fortepliano kimi universal alətin xalq çalğı alətlərinə qovuşması yolunda ilk addım da dahi Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən atılmış və fortepianonu Şərqdə ilk notla çalan Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə daxil etmişdir. Bu da tamamilə qanunauyğun idi. Belə ki, Ü.Hacıbəyli Şərq, o cümlədən, Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişafını məhz ümumavropa musiqi mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqədə görürdü. Bunu o, həm musiqi təhsili sistemində, həm də xalq musiqi ifaçılığı təcrübəsində həyata keçirməyə çalışırdı. Bu ideyanın real həlli kimi 1932-ci ildə Respublika Radio Verilişləri Komitəsi nəzdində birinci notlu “Şərq orkestri”nin təşkil olunması aparılan mədəni siyasətin uğurlu nailiyyətlərindən biri və yeni mədəni hadisə idi.

Daha sonra fortepianoya Əhmədخان Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblının tərkibində də yer verilmişdir. Artıq bu ansamblıda xalq çalğı alətləri ilə yanaşı, qeyri-millə alətlərdən – fortepiano, klarnet və qoboya da yer ayrılaraq gözəl tembr ahəngdarlığı yaranmışdır. Sonrakı dövrlərdə fortepianonun Azərbaycan xalq çalğı alətləri ilə dialoqa girərək, müxtəlif ansamblarda onlarla müştərək rol oynaması daha da fəallaşır.

Musiqi elmi-praktikasında belə bir anlayış mövcuddur – “forteplanonun iştirakı ilə kamera ansamblı” və yaxud, “forteplanonun iştirakı ilə kamera-instrumental ansambl”. Əlbəttə, bu ümumiləşdirici anlayış simli, nəfəs və zərb alətlərindən əlavə, özünə fortepianonu “mərkəzi” alət kimi daxil edən ansamblı nəzərdə tutur. Lakin Azərbaycanda bütün bunlarla yanaşı, xalq çalğı alətlərindən ibarət müxtəlif

tərkibli ansambllar və orkestrlər də mövcuddur ki, bunlarda fortepianonun rolunu və funksiyasını müəyyənləşdirmək olduca vacibdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Асафьев И. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977, 276 с.
2. Насібəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. – Bakı: Şərq-Qərb, 2005, – 456 s.
3. Seyidov T. XX əsr Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. – Bakı: Təhsil, 2016, – 336 s.

Mehriban KERİMOVA

Senior Lecturer and doctoral student of ANC

FUNDAMENTALS OF INTERCONNECTION OF FORTEPIANO AND FOLK INSTRUMENTS IN AZERBAIJAN

Abstract: *The article, against the background of historical, economic and political changes, examines the processes of introducing the piano into the musical culture of Azerbaijan. In particular, it is noted that the emergence of folk music in the piano repertoire became the reason for the elevation of the instrument to the level of a “national” musical instrument. In this case, the timbre ratio is of particular importance. The combination of the timbre of the “imported” instrument with folk instruments and national music is considered as the main factor ensuring musical and cultural connections between East and West in piano performance.*

Keywords: *piano, timbre, texture, mugham, performance, U.Hajibeyli*

Мехрибан КЕРИМОВА

Старший преподаватель и докторант АНК

ОСНОВЫ ВЗАИМОСВЯЗИ ФОРТЕПИАНО И НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме: *В статье на фоне исторических, экономических и политических изменений, рассматриваются процессы внедрения фортепиано в музыкальную культуру Азербайджана. В частности отмечается, что появление народной музыки в фортепианном репертуаре стало причиной возвышения инструмента до уровня «национального» музыкального инструмента. При этом особое значение имеет тембровое соотношение. Сочетание тембра «привнесенного» инструмента с народными инструментами и национальной музыкой, рассматривается как главный фактор, обеспечивающий музыкально-культурные связи Востока и Запада в фортепианном исполнительстве.*

Ключевые слова: *фортепиано, тембр, фактура, мугам, исполнение, У.Гаджибейли*

Rəyçilər:

əməkdar müəllim, dosent Adıgözəl Əliyev

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Jalə Qulamova