3-4/25 2005

MUSİQİ DÜNYASI



MUSİQİ DÜNYASI

Rüblük elmi-pedaqoji,
tənqidi-publisistik
və mədəni-maarif musiqi jurnalı.

Təsisçilər:
Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı
Bakı Musiqi Akademiyası
"Koroğlu–T" firması.

Baş redaktor:
TARİYEL MƏMMƏDOV

e-mail: **tmamedov@azdata.net**

Redaksiya heyəti:
Oqtay Abasquliyev
Gülnaz Abdullazadə
Vasif Adıgözəlov
Nigar Axundova
Fərhad Bədəlbəyli
Əhməd İsazadə
Zemfira Səfərova
Ramiz Zöhrabov

Redaktorlar:
Anna Əmrahova
Cəmilə Həsənova
Leyla Məmmədova

Rəssam:
Alina Cahangirova

Kompüterdə yığdı:
Aygün Məmmədova
Natəvan Rəsulova
Ülviyyə Məmmədova

Kompüter dizaynı:
İrina Tişakova

Üz qabığında:
Ü.Hacıbəyovun səhnə əsərlərindən fotokollaj

Redaksiyanın ünvanı:
AZ1001, Bakı şəh.,
M. Muxtarov küç., 6.
Tel.: (99412) 4984370,
Fax: (99412) 4932302

E-mail: **info@musigi-dunya.az**
İnternet elektron jurnalın ünvanı:
http://www.musigi-dunya.az

Jurnalda çap olunmuş materialların və fotoların bütövlükdə, yaxud qismən təkrar çapı və ya hər hansı digər formada çoxaldılması redaksiyanın, yaxud material müəlliflərinin yazılı icazəsi əsasında həyata keçirilə bilər.

© "Musiqi Dünyası", 2005

"Əbilov, Zeynalov və oğulları" İTK
mətbəəsində çap olunmuşdur
M.Qorki küç., 43. Tel.: 4973623

3-4/25 2005

İÇİNDƏKİLƏR:

3 Redaktordan

ÜZEYİR HACIBƏYOV - 120

4 *C.Həsənova.* Üzeyir Hacıbəyov internet portalının təqdimat mərasimi...

ÜZEYİRŞÜNASLIQ

13 *Z.Səfərova.* Səfiəddin Urməvi və Üzeyir Hacıbəyov
18 *G.Abdullazadə.* Üzeyir bəydən bizə miras - bizdən Üzeyir bəyə hədiyyə
20 *S.Kərimi.* Üzeyir Hacıbəyov və xəlqilik
23 *O.Quliyev.* Dahi bəstəkar, gözəl insan
25 *A.Abduləliyev.* Ü. Hacıbəyov və V.Belyayevin elmi-yaradıcılıq əlaqələrinə dair qiymətli tarixi sənəd
31 *V.Əbdülqasımov.* Qəzəl janrı Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığında
34 *A.Rauf qızı.* Ü.Hacıbəyovun Azərbaycan musiqisində birhissəli simfonik əsərlərin yaranmasında rolu
36 *S.Qarabağlı.* Üzeyir bəy Hacıbəyov və Cavidlər ailəsi
39 *F.Nəzirova.* Zülfüqar Hacıbəyovun bir əlyazması
41 *C.Həsənova.* Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında lad probleminə bir baxış
46 *İ.Məmmədli.* Milli musiqi üslubunun Üzeyir Hacıbəyov modeli
49 *A.Kənan.* Bu dar fənadan köçmək istəyən bəstəkar
53 *İ.Abbasova.* Üzeyir Hacıbəyov və Zakir Bağırovun musiqili komediyalarında həyat gerçəkliyinin gülüşlə təcəssümü
55 *L.Abasquliyeva.* Azərbaycan fortepiano musiqisinin yaranmasında Üzeyir Hacıbəyovun rolu

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQINDA

58 Orqan musiqisinə həsr olunmuş plenumun müzakirəsi
64 Naxçıvan Muxtar Respublikasında keçirilmiş səyyar Plenumun müzakirəsi
72 Üzeyir Hacıbəyovun anadan olmasının120 illik yubileyinə layiqli töhfə
73 Екатеринбург - Баку. (Интервью с Л.Гуревичем, данное Н.Дадашевой)
75 Xəbərlər

MUSİQİ TARİXİ

80 *A.Bayramova.* Milli bəstəkarlıq məktəbinin tarixinə dair
83 *N.İsmayılzadə.* Köhnə Bakının «Müsəlman gecələri»
86 *F.Əliyeva.* XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda musiqi tənqidi
98 *L.Məmmədova.* Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycanda xor ifaçılığı sənəti (bəzi sənədlərin izi ilə)
103 *L.Hüseynova.* Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının inkişaf tarixində önəmli mərhələ

MUSİQİŞÜNASLIĞIN AKTUAL PROBLEMLƏRİ

108 *М.Бонфельд (Россия, Москва).* Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки.
112 *Т.Ю.Чернова (Россия, Москва).* О трех основаниях теории музыкальной формы
130 *М.Переверзева (Россия, Москва).* Хэппенинги Джона Кэйджа
140 *R.Həsənova.* Musiqi təfəkkürü tipologiyası və musiqi səsi spektrinin qapalı dünyası

MUSİQİ NƏZƏRİYYƏSİ

144 *G.Mahmudova.* Üzeyir Hacıbəyovun «Arşın mal alan» musiqili komediyasında ostinatlıq prinsipi
150 *L.Quliyeva.* Cahangir Cahangirovun mahnıları
154 *İ.Əfəndiyeva.* Vasif Adıgözəlovun vokal yaradıcılığının musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətləri
158 *K.Ələsgərli.* Rəhilə Həsənovanın müəllif üslubunun bəzi xüsusiyyətləri
160 *A.Xələfov.* Uşaq xor ifaçılığının yaranmasında Üzeyir Hacıbəyovun rolu

163 *E.Dadaşova.* Azərbaycan xalq rəqslərinin not yazıları haqqında (1930-1970 illər)
170 *N.Abdullayeva.* Qara Qarayevin fortepiano musiqisinin tarixi zəmini
176 *N.Qədimova.* Asəf Zeynallının yaradıcılığında fortepiano fuqalarının intonasiya xüsusiyyətləri

PORTRETLƏR

178 *İ.Pazıçeva.* Ömrün mənası
181 Xəyyam Mirzəzadə dünyamız və musiqimiz haqqında
187 *H.Babayeva.* Nəğmə dolu bir ürək

ETNOMUSİQİŞÜNASLIQ

189 *M.Hacıyeva.* Aşıq sənəti – Azərbaycanda musiqi təfəkküru fəlsəfi mədəniyyət fenomenidir
191 *G.İsmayılova.* Müasir mərhələdə aşıq sənətində problemlər və perspektivlər
195 *R.Hüseynova.* «Novruz» çərşənbələri və «Xan-Xan» oyun tamaşası
198 *Y.Seyidova.* Kamança və simfonik orkestr üçün ilk konsertlər silsiləsindən
199 *H.Vaqif qızı.* Azərbaycan tarixi mahnılarının nota salınmış yeni nümunələri
202 *D.Cengiz.* Türkiyə və Azərbaycanda keçirilən Novruz mərasiminin melo-poetik sistemi və onların müqayisəli təhlili
206 *M.Kərimov.* Tənbur və onun müxtəlif növləri

USTADLARIMIZIN XATİRƏSİNƏ

208 *S.Seyidova.* Yaddaşlarda qalan nəcib insan və alim
210 *R.Məmmədova.* Hüseynqulu Sarabski
212 *G.Vəzirova.* Azərbaycanın opera səhnəsinin tarixindən (ötən illərin səhnə ustaları)
216 *A.Abdullayev.* Tohid Quliyev – 80. İş yoldaşım və dostumun xatirəsinə
218 *M.Əhmədova.* Yaddaşlarımızda yaşayan bəstəkar
222 *M.Əsədullayev.* Sahibini itirmiş kaman
223 *T.Seyidov.* Georgi Georgiyeviç Şaroyev
227 *E.Mirzəyev.* Message

KULTOROLOJİ MƏSƏLƏLƏR

230 *Ə.Salayev.* Azərbaycanda kino musiqisinin yaranma tarixindən
235 *S.Məhərrəmova.* Kiçik Qafqazın Cənub-Şərq rayonlarının xalça sənəti
240 *X.Zeynalov.* Milli plastik sənətlərimizin 1960-1980-ci illər rus sənətşünaslığında tədqiqi.
247 *İ.Xəlilova.* XX əsrin əvvəllərində Azərbaycandakı rusdilli mətbuat haqqında
249 *Y.Əliyeva.* Orta əsrlərdə Azərbaycanda mədəniyyətin özünüdərk prosesləri (VII – X əsrlər)
253 *A.Bayramov.* Şair və musiqi
256 *T.Qəniyev.* Qərbi avropa, rus və Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kantata və oratoriya janrları

MUSİQİ TƏHSİLİ VƏ MAARİFÇİLİYİ

259 *J.Əliyeva.* Sönməz sənət ocağı
261 *A.Rüstəmova.* Üzeyir Hacıbəyovun məktəblilərin musiqi-estetik tərbiyəsi haqqında bəzi fikirləri
263 *M.Dadaşova.* Musiqi təhsilinin bünövrəsini qoyan böyük pedaqoq
265 *T.Seyidov.* Əsrin dörddə birinə bərabər yol.
268 *Ş.İbrahimova.* Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin bəzi xüsusiyyətləri
271 *S.Aşumova.* Estetik zövqün tərbiyəsinə dair

BİZƏ YAZIRLAR

274 *S.Qafarov.* Türk nayi / neyý ve ya aerofonları tehlýs eden kavram
279 *E.Şenocak.* Türkiye'de vokal müzik eğitiminin tarihi (xvıı - xıx yüzıllar)
280 *A.Tönel.* Ninnilerin müzik eğitiminde faydaları
282 *Ö.Çelik.* Geleneksel türk halk müzýöýnde usuller

MÜƏLLİF VƏ HÜQUQ

284 *К.Иманов.* Концептуальные основы разработки стратегии долгосрочного развития сферы интеллектуальной собственности

YENİLİKLƏRİMİZ

304 Üzeyir Hacıbəyov 120. Tarixə çevrilmiş günlər
309 Biblioqrafiya...
315 Yaradıcılıq...
316 İfaçılıq...
319 Konfranslar...Ekspedisiyalar...
324 Görüşlər...

DÜNYASINI DƏYİŞƏNLƏRİN XATİRƏSİNƏ

325

DİQQƏT!

Materialların dəqiqliyinə və reklam elanlarının məzmununa görə jurnalın redaksiyası məsuliyyət daşımır. Müəllif mövqeyi ilə redaksiyanın mövqeyi üst-üstə düşməyə bilər. Redaksiya materiallara və elanlara düzəliş hüququnu özündə saxlayır.

QARA QARAYEVİN FORTEPİANO MUSİQİSİNİN TARİXİ ZƏMİNİ

Nərgiz ABDULLAYEVA

XXI əsrdə hər hansı bir problemin, bilavasitə Azərbaycan fortepiano musiqisinin təkamül probleminin tədqiqi dünya musiqi mədəniyyətinin tərəqqisi aspektində retrospektiv təhlil aparılmadan həyata keçirilə bilməz. Bu məsələnin kökləri dünya mədəniyyəti tarixinin dərin qatları ilə bağlıdır.

Məlumdur ki, Şərqin, Antik dövrün ənənələrinin şimali avropa xalqlarının ənənələri ilə qovuşması nəticəsində tədricən Avropa mədəniyyəti fenomeni formalaşmışdır. Burada varislik prosesi iki yolla, bir tərəfdən Şərq (ərəb) mədəniyyəti, digər tərəfdən Antik mədəniyyətlə bağlı olaraq özünü göstərir. İctimai, intellektual və bədii həyat parametrləri bu dövrdə ümumbəşəri sivilizasiyanın modeli kimi mühüm əhəmiyyət kəsb etdi ki, bunun da əsasında mədəniyyət tarixində avropa təmərküzləşməsi konsepsiyası yarandı və bu konsepsiyaya müvafiq təfəkkür normaları, estetik kriteriyalar hər bir incəsənət növü üçün obyektiv qanunlar kimi qəbul olundu.

Şərqin qədim musiqi mədəniyyəti artıq X əsrdə insanın mənəvi aləminə təsir edən qüvvə kimi diqqəti cəlb edir. Məhz Şərqdə ciddi reqlamentlə ifa olunan musiqinin inkişafı prosesində professional musiqi janrları yaranmışdır. Şərqdə professional kübar sənəti sayılan musiqi improvizasiyalı monodiya xarakterini (monodiyanın əsasını müəyyən lad təşkil edərək, ifadəli melodik özəklər sistemi üzrə yaradılır) saxlayaraq, şəxsiyyətin roluna önəm verir, yəni dövrün estetik ideallarının və kanonlarının formalaşmasında şəxsiyyətin təsiri böyükdür. (Şərqdə muğamın ifası eyni zamanda onun yaradılması prosesidir və bu müddəa bu gün də öz qüvvəsində qalır).

Hələ orta əsrlərdə Şərqdə və Qərbdə musiqi professionalizmi anlayışı bir-birindən çox fərqlənirdi (XVIII əsrdə sürətlə inkişaf edən instrumental musiqi sahəsində temperasiya ilə bağlı olan tonal sistemdə musiqi dilinin inkişafı prosesi ilə əlaqədar melodiyada, harmoniyada, stilistikada yeni cəhətlərin meydana gəlməsi bu qəbildəndir).

Artıq XVI-XVII əsrlərdə musiqi professionallığının iki növü meydana gəlir. Lakin müxtəlif olmalarına baxmayaraq, onlar Şərq və Qərb musiqi mədəniyyəti formasiyasında ümumi köklərə malikdir.

Əsas cəhət isə bundan ibarətdir ki, professional sənətin iki ən yüksək forması bu və ya digər janrların kanonlaşmış qanunları və fərdi sərbəstlik baxımından bir-birindən prinsipial surətdə fərqlənir.

Şərq musiqisinin özəyini belə bir prinsip təşkil edir: hər bir yeni yaradıcılıq əsəri ənənələrə əsaslanır, yaradıcının təşəbbüsü ilə meydana gələn yeniliklər isə ənənənin variantı kimi təşəkkül tapır.

Avropa musiqisində isə təkamül yalnız variantlıqla bağlı deyil, burada yeni şəxsiyyətlər tərəfindən yeni ənənələrin yaranması nəzərdə tutulur. Şərq musiqisi üçün kanona çevrilmiş ənənə, XVII əsr Avropa professional musiqisində özül əhəmiyyəti kəsb edir ki, hər bir yeni gələn dövr onun əsasında öz yeni yaradıcılıq qanunqaydalarını qurur.

XIX əsrin əvvəllərindən isə avropa təmərküzləşməsi təmayüllərinin dəyişməsini və bunun nəticəsində avropa musiqiçilərinin Şərqə marağının artdığını müşahidə edə bilərik. Düzdür, bu maraq əvvəlcə zahiri cəhətlərlə əlaqədar idisə sonra daha dərin qatlarla bağlı olub, yenilik axtarışlarının təzahürü kimi özünü büruzə verirdi.

Avropa ənənələrinin Şərq təfəkkürü ilə qovuşdurulmasını Bax, Motsart, Bethoven, Şopen, Bize, Debüssi, Qlinka, Rimski-Korsakov, Musorqski kimi sənətkarların yaradıcılığında görürük. Lakin bu qovuşma XX əsrin əvvəlində əks təsirlə nəticələndi və Şərqin avropa mədəniyyətinə qarşılıqlı maraqlarına səbəb oldu.

Beləliklə, qədim dövrlərdən mövcud olan qarşılıqlı zənginləşmə ənənəsi musiqi mədəniyyətində hadisələrin dialektik təbii axarını şərtləndirdi. Buna görə də Şərqin qədim musiqi mədəniyyətinin nümayəndələri olan Azərbaycan musiqiçilərinin XX əsrin əvvəlində avropa musiqisi xəzinəsinə müraciətini tamamilə məntiqi bir hadisə hesab etmək olar ki, bu da bizə məlum olan yüksək səviyyəli əsərlərlə nəticələnmişdir. Bu prosesi «zamanın çağırışı» kimi də qiymətləndirmək olar, çünki, bu, yeniləşmə tələb edən bir dövr idi və bu zaman yeni, hələ keçilməmiş yollar axtarmaq bir tələbata çevrilmişdi. XX əsrin ortalarında qərbi avropa musiqisində tərəqqi geniş hüdudlar kəsb etmişdi. Musiqi yaradıcılığının müxtəlif aspektlərində yenilik axtarışları avropa musiqiçilərini keyfiyyətcə yeni və ya «yenilənmiş» nəticələrə gətirib çıxar-

mışdı. Təbiidir ki, Azərbaycanda da əsrin əvvəlində inteqrasiya zərurəti, dünya musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərinə çatmaq meyli yaranmışdı.

Məlum olduğu kimi, tarixin dönümlü məqamlarında zaman elə bir şəxsiyyət yaradır ki, o, incəsənətin axarını öz seçdiyi yola yönəldərək, inki-şaf etdirir. Azərbaycanda belə şəxsiyyət Üzeyir Hacıbəyov oldu və ondan sonra gələn nəsillər, ilk növbədə isə Qara Qarayev onun yolunu davam etdirdi.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz müddəalara əsaslanaraq, XX əsrdə Azərbaycan musiqiçilərinin keçdiyi yolu izləmək istərdik. XX əsrdə meydana gələn Azərbaycanın yeni istedadlı şəxsiyyətləri tarixən zəngin bədii irsin varisləri olub, folklor və şifahi ənənəli professional musiqi (aşıq yaradıcılığı və muğam sənəti) irsinə yiyələnərək, musiqi sənətinin təkamülünü davam etdirmişlər. Onlar xalqın musiqi mədəniyyətinin qızıl fonduna əsaslanaraq yeni formalı əsərlər yaratmışlar, dialektik qanunlara söykənərək, milli musiqini dünya bədii yaradıcılığı səviyyəsinə yüksəltmişlər.

Ötüb keçən XX əsrin musiqi sənətindəki təkamül prosesinə retrospektiv baxış, avropa musiqi irsində müəyyən cəhətlərin izahı tədqiqatımızda qarşıya qoyulmuş məqsədin açılması üçün zəruridir. Bu da birim araşdırmalarımızın istiqamətini müəyyənləşdirərək, diqqətimizin konkret bir aspektdə cəmləşdirilməsinə, bilavasitə Azərbaycan fortepiano musiqisinin təşəkkül prosesi və onun perspektivli təmayüllərinin, sonrakı inkişaf yollarının öyrənilməsinə rəvac verdi.

Qara Qarayevin ilk fortepiano əsəri 1937-ci ilə aiddir. Biz bu əsərə qədərki yolu, bəstəkarın təfəkküründün qaynaqlarını, dünya miqyasında və Azərbaycanda fortepiano musiqisinin yaranması zəminini ümumiləşdirməyə çalışaq. Bu baxımdan XX əsrin əvvəllərinə ekskurs etməyimiz məqsədəuyğun olardı, çünki milli professional bəstəkar yaradıcılığının ilk nümunələri məhz bu dövrə aiddir. Eyni zamanda, əsrin əvvəlində Azərbaycanda gedən prosesləri dünya fortepiano musiqisinin inkişaf prosesindəki səciyyəvi təmayüllərlə qarşılaşdırmağa cəhd göstərək.

Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyov dühası ilə şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin perspektivli xüsusiyyətlərinə əsaslanaraq, professional yaradıcılıq keyfiyyətcə yeni pilləyə yüksəlmişdir. Məhz onun dühası ilə milli musiqinin çoxəsrlik ənənələri Avropa musiqi mədəniyyətinin dünya miqyaslı nailiyyətləri ilə qovuşdurulmuşdur. Bunun nəticəsində «Leyli və Məcnun» operası, «Arşın mal alan» musiqili komediyası, «Koroğlu» operası, «Sənsiz» və «Sevgili canan» vokal inciləri, instrumental əsərlər («Aşıqsayağı» triosu, xalq çalğı alətləri orkestri üçün fantaziyalar və s. nadir sənət nümunələri, şah əsərlər meydana gəldi).

Lakin Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında onun operaları, musiqili komediyaları, romans-qəzəlləri səviyyəsində duran, musiqi tarixində mərhələ əhəmiyyəti kəsb edən fortepiano əsərləri olmamışdır. Bununla belə, onun instrumental pyesləri, o cümlədən, fortepiano əsərləri məhz Azərbaycan musiqisinin səciyyəvi lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin, xarakter-janr təmayüllərinin (mahnı, marş, aşıq, muğam) mənimsənilməsində mühüm rol oynamışdır. Bu prosesin digər bir cəhəti də daha vacibdir: Üzeyir Hacıbəyovun yaratdığı bütün əsərlər gələcək bəstəkarlar nəslinin nailiyyətlərinin bünövrəsinə çevrildi, müasir professional Azərbaycan musiqisinin üslub xüsusiyyətlərinin formalaşması üçün əsas oldu. Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının və bütün musiqi mədəniyyətinin çiçəklənməsi dövrü başlandı. Ü.Hacıbəyovun tələbələri və ardıcılları öz əsərlərilə dahi ustada –milli bəstəkarlıq məktəbinin banisinə abidə ucaltdılar.

XX əsrin əvvəlləri, xüsusilə 20-ci illəri Azərbaycanda yeni professional musiqi mədəniyyətinin yaranması ilə əlamətdar oldu. Həmin dövrdə musiqi təhsili hələ təkmilləşməmişdi. Yalnız 1920-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaranması və inkişafı sayəsində respublikada professional təhsil sisteminin, o cümlədən bəstəkarlıq da daxil olmaqla ali musiqi təhsilinin bünövrəsi qoyuldu. Bu da milli bəstəkarlıq yaradıcılığının formalaşmasına və təkamülünə şərait yaratdı.

Bu illərdə bəstəkarlıq fakultəsinin tələbələri arasında Asəf Zeynallının (1909-1932) Adı xüsusilə seçilir. Qısa həyatı ərzində o, Ü.Hacıbəyovun ən parlaq simalı tələbələrindən və ardıcıllarından biri kimi tanınmış, onun mütərəqqi ruhlu əməllərini davam etdirmişdir. A.Zeynallının fortepiano musiqisi bir çox cəhətdən bu sahədə ilk addımlar olub, respublikada pianoçuluq sənətinin inkişafı üçün təkan nöqtəsinə çevrilmişdir.

Bu dövrdə musiqi ictimaiyyəti arasında Ərtoğrul Cavidin də adı tanınmağa başlayırdı. Onun əsərləri sayca çox olmasa da, əhəmiyyətinə görə bu gün bizim üçün yüksək dəyərə malikdir (o, Böyük Vətən Müharibəsi illərində həlak olmuşdur). Ə.Cavidin «Fortepiano variasiyaları» da, digər əsərləri kimi diqqətəlayiqdir. Əgər bu əsərin musiqisi böyük bəstəkarlıq fantaziyası ilə və pianoçuluq baxımından tutumluluğu ilə fərqlənmirsə də, parlaq milli siması, musiqi mədəniyyətlərinin sintez xüsusiyyətləri ilə bizi valeh edir.

Asəf Zeynallının o qədər də geniş olmayan musiqi irsində nəşr olunmuş üç fortepiano əsərini xüsusi qeyd etmək istərdik: «Çahargah», «Uşaq süitası», «Bir və iki nömrəli üçsəsli fuqalar». Bu əsərlər konservatoriyada təhsil illərində yazılmışdır. Eyni zamanda, A.Zeynallının ideya-estetik platforması da diqqətəlayiqdir, çünki onun baxışları müəlliminin – Ü.Hacıbəyovun təsiri altında

formalaşmışdı. Ü.Hacıbəyov A.Zeynallının parlaq istedadını və rasional təfəkkür tərzini yüksək qiymətləndirirdi. A.Zeynallının vəfatının ildönümünə həsr olunmuş məruzəsində Ü.Hacıbəyov yazırdı: «Asəf guya gələcəkdə bütün lad əsaslarının işlənərək majora və minora gətirib çıxaracağını təsdiq edən fikirlərlə razılaşmayaraq, müxtəlif xarakterli ladlarımızın əhəmiyyətini düzgün qiymətləndirməyə başladı. Asəf, həmçinin bir çox bəstəkarların şərti oriyentalizmi əleyhinə idi»[1].

A. Zeynallının yaradıcılıq üslubunun ən gözəl nümunəsi onun «Çahargah» fortepiano pyesi və skripka və fortepiano üçün «Muğamsayağı» əsəridir. Bu əsərlərdə bəstəkar şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin janr, struktur və səciyyəvi obraz-məzmun xüsusiyyətlərini təcəssüm etdirmişdir.

«Çahargah» pyesi faktiki olaraq, Azərbaycan musiqisində ilk fortepiano əsərlərindəndir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu, həm də Azərbaycan ladlarından birinin adını daşıyan ilk və yeganə pyesdir. Bununla bəstəkar milli lad-intonasiya əsaslarını genişləndirmək, inkişaf etdirmək meylini aydın ifadə etmişdir. Lakin A.Zeynallı muğam üslubunda musiqi yazmaq məqsədini qarşısına qoymamışdı. Əksinə, bu pyes dəqiq aksentli ritmikaya malikdir ki, bu da bəzən mazurka janrı ilə assosiasiya yaradır. Görünür, A.Zeynallı Şopenin yaradıcılığını çox sevirdi və onun təsiri altında idi. Bu, həmçinin onunla təsdiq olunur ki, pyesin ikinci mövzusu da Şopenin lirik melodiyalarını xatırladır (nümunə 1):



Pyes bəstəkar yaradıcılığında ənənəvi olan üçhissəli formada bəstələnmişdir. Çahargah ladında qurulmuş ekspozisiya sadə ikihissəli formada olub, dördüncü cümləsi genişləndirilmiş şəkildədir. Üçhissəli formanın orta bölməsi müəyyən mənada polilad inkişaf prinsipinə əsaslanmışdır. Burada birinci hissədə çahargah ladından orta bölmədə bayatı-şiraz ladına gözlənilməz keçid diqqəti cəlb edir. Lakin eyni zamanda kontrapunkt şəklində şüştər ladından istifadə olunması musiqiyə xüsusi təravət verir. Qeyd etmək lazımdır ki, A.Zeynallının musiqi dilində bu üsulun tətbiqi lad-intonasiya münasibətlərinin inkişafı yolunda irəliyə doğru cəsarətli addım sayıla bilər. Bu da gələcəkdə Azərbaycan musiqisində, o cümlədən, Qara Qarayevin əsərlərində dolğun təcəssümünü tapmışdır.

Pyesin üçüncü hissəsi dəqiq reprizadır. Burada birinci hissənin ikihissəli forması təkrarlanır, yalnız əvvəlki genişlənmənin əvəzində dördxanəli əlavə qurum verilir.

Əsərin kodası başlanğıc və orta bölmələrin xüsusiyyətlərini cəmləşdirir. Diqqətəlayiqdir ki, A.Zeynallı əsərin kompozisiya quruluşuna tematik repriza daxil edir ki, bu cəhətə şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində rast gəlmirik. Bəstəkar bununla pyesdə əks olunmuş milli ənənələri yeni elementlə – avropa formayaradıcılığının səciyyəvi cəhətləri ilə dolğunlaşdırır. Bu pyesin forma quruluşunda, T.Seyidovun göstərdiyi kimi, A.Zeynallı çahargah ladında «Bəstə-Nigar» söbəsindən başqa, bütün şöbələrdən istifadə etmişdir.

Beləliklə, bu pyesin nümunəsində A.Zeynallının musiqiyə gətirdiyi yenicəhəti – üç hissəli forma quruluşunun xalq musiqisinin lad sisteminin qanunauyğunluqları ilə üzvi surətdə uzlaşdırıldığını qeyd edə bilərik.

A.Zeynallının adı çəkilən digər fortepiano əsəri – «Uşaq süitası» gənc nəslin musiqi təlimi işinə qiymətli töhfə olmuşdur. Eyni zamanda, Azərbaycan musiqisində fortepiano miniatürü janrının əsasını qoymuşdur.

Silsilə altı pyesdən ibarətdir, onlar obraz kontastlığı prinsipi ilə ardıcıllaşır.

«Kuklaların yürüşü» silsilənin ilk pyesidir. O, genişlənmiş period formasında bəstələnmişdir. Mürəkkəb olmayan faktura sol əldə səkkizliklərin hərəkətində ifadə olunmuşdur, bu hərəkət a-moll'un tonika üçsəslisi üzərində qurulmuşdur və bu müşayiət fonunda xalis kvarta diapazonunda xalq uşaq və ya əmək mahnılarını xatırladan diatonik melodiya səslənir. Pyesin a-moll tonallığına əsaslanmasına baxmayaraq, şur ladı özünü aydın göstərir (daim melodiyada sol və fa diyez səslərinə meyl hiss olunur, lakin sona kimi həmin səslər özünü büruzə vermir) bu da musiqiyə rəngarənglik və milli xüsusiyyətlər aşılayır. Burada pianoçunun qarşısında önə çəkilən məqsəd aydındır: sol əlin barmaq texnikasının inkişafı, stakkato vərdişlərinin yaranması, sağ və sol əlin eyni zamanda səslənməsinin koordinasiya olunması və s. (nümunə 2)



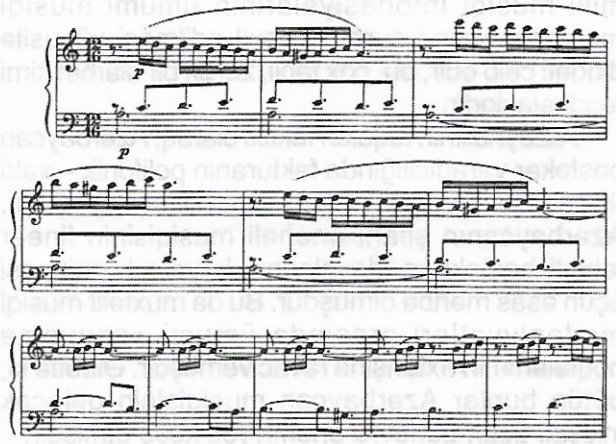
«Uşaq və buz» silsilənin ikinci pyesi olub, mahnı xarakterlidir, sadə üçhissəli formada yazılmışdır. Onun lad əsasını mi segah – do major təşkil edir ki, bu da musiqiyə işıqlı əhval-ruhiyyə aşılayır.

Pianoçuluq nöqteyi-nəzərindən burada sol əlin

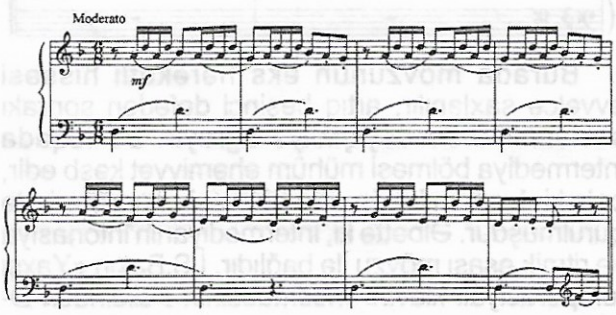
partiyası maraqlıdır, belə ki, o, xalq zərb alətlərində çalğı assosiasiyası doğurur. Gənc ifaçının diqqətini xüsusilə pyesin metro-ritmikasına yönəltmək lazımdır. Çünki o, xalq mahnı – rəqs melodiyalarının metro-ritmikası üçün çox səciyyəvidir (6/8 ölçülü xanədə xarakter sinkopalı hərəkət verilir). Bu pyesin obrazları Azərbaycan ədəbiyyatının klassiki M.Ə.Sabirin eyniadlı şe'ri ilə bağlıdır. (nümunə 3)



Üçüncü pyes «Rəqs» adlanır. O da sadə üçhissəli formada bəstələnmişdir, harmonik a-moll tonallığındadır. Lakin pyesin əvvəlində lya bayatı-şiraz, orta bölmədə isə do bayatı-şiraz ladının intonasiyaları özünü göstərir. Pianoçuluq baxımından bu pyesdə sağ əlin texniki xırdalıqlarla bağlı hərəkətləri işlənilir. (nümunə 4)



Silsilədəki dördüncü pyes natural d-moll-da səslənir. Pyes period formasında yazılaraq, eyni musiqiyə əsaslanan giriş və sonluq vasitəsilə çərçivəyə alınmışdır. Onun ritmi milli Azərbaycan musiqi aləti olan qavalda çalğını xatırladır. Şur ladının intonasiyalarının natural d-moll'a qovuşdurulması özünü qabarıq göstərir. (nümunə 5)



Beşinci pyes – «Qoyunlar» genişlənmiş period formasındadır, mi tonikalı şur ladında yazılmışdır. Bu, çox lirik əhval-ruhiyyəli bir pyesdir, onun əsasını eyniadlı xalq melodiyası təşkil edir. Pyes ifaçılıq sənətini öyrənən gənc pianoçularda səsin uzadılması, axıcı «legato» vərdişlərinin yaranmasına imkan verir. (nümunə 6)



«Deyişmə» silsilənin sonuncu, yekunlaşdırıcı pyesidir. D-moll tonallığında cəld tempdə olan bu pyes etüdü xatırladır. Sadə üçhissəli formada bəstələnmişdir. Burada Azərbaycan lad-intonasiyaları özünü göstərir, belə ki, pyesin kənar hissələrində şur, orta bölmədə isə şüştər lad-intonasiyaları eşidilir. Repriza dəqiqliklə birinci hissəni təkrarlayır. Burada Azərbaycan rənglərinin fakturasına yaxınlıq özünü büruzə verir, eyni zamanda tarda çalğı priyomları da səciyyəvi cəhət kimi əks olunur. Pyes şagirdin texniki baxımdan inkişafına yardım göstərir. (nümunə 7)



Göründüyü kimi, bəstəkar bu əsərində qarşısına belə bir məqsəd qoymuşdu: milli musiqinin lad əsasında musiqi bəstələmək, eyni zamanda, onun major-minor sistemi ilə sintezini yaratmaq. Bunun nəticəsində həmin pyeslər «sintetik» musiqi təfəkküründün yetişməsinə xidmət edə bilərdi ki, bu da xüsusilə o dövrdə, musiqi təhsilinin ilkin mərhələsində zəruri idi.

Ümumiyyətlə, süita janrı öz köklərilə barokko dövrünün musiqisi ilə bağlı olsa da Azərbaycan musiqisində məhz A.Zeynallı tərəfindən ilk dəfə tətbiq olunmuşdur. Onun «Uşaq süitası» dünya fortepiano ədəbiyyatında bir sıra məşhur silsilələri – R.Şumanın «Uşaq albomu», A.Qlazunovun «Uşaq pyesləri», P.Çaykovskinin «Uşaq albomu»,

hətta İ.S.Baxın «A.M.Baxın dəftəri» kimi əsərlərin ənənələrini davam etdirir. Bundan əlavə, o, Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişaf yolunu müəyyən edən, üslub axtarışlarını istiqamətləndirən bir sıra yaradıcılıq, struktur və texniki problemlərin həlli üçün nümunə oldu.

Bizim üçün də məhz barokkodan XX əsrə adlayan bu zaman sıçrayışı çox əhəmiyyətlidir, çünki məhz bu dövrdə ümumbəşəri meyarların əldə olunması Qara Qarayev fenomeninin yetişməsinə təkan verdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, öz fortepiano əsərlərində (həm də digər əsərlərində) A.Zeynallı şüurlu olaraq, milli-səciyyəvi xüsusiyyətlərin avropa klassik musiqi ənənələri ilə üzvi surətdə qovuşdurulması yolu ilə gedirdi. Faktiki olaraq, o, Ü.Hacıbəyovun novatorluğu yolu ilə məqsədyönlü şəkildə irəliləyirdi. Eyni zamanda, onun yaradıcılıq fərdiyyəti açıqlanırdı. Lakin bir novator kimi o, öz bədii ideyalarını digər bəstəkarlardan, yeni gələn nəslin istedadlı nümayəndələrindən fərqli olaraq sona kimi həyata keçirə bilmədi.

Bu dövrdə yaranmış fortepiano əsərlərini səciyyələndirərkən, əlbəttə ki, pianoçuluq sənətinin qabarıq, tam şəkildə ifadə olunmuş cəhətlərindən danışa bilmərik, çünki bu pyeslər Azərbaycan fortepiano musiqisinin təşəkkülündə ilk addımlardır (artıq bu dövrdə avropa musiqisində fortepiano yaradıcılığı sahəsində nə qədər qiymətli ənənələr yaranmışdı).

A.Zeynallının yaradıcılığında mərhələ əsər kimi onun fortepiano fuqalarını da qeyd etməliyik. Belə ki, bu əsərlər də bəstəkarın avropa musiqi mədəniyyətini mənimsəməsindən, zahirən milli köklərdən uzaq olan musiqi formalarından istifadə etməklə, onunla qovuşmasından xəbər verir.

A.Zeynallı həm fuqa formasının, həm də muğamın əsaslandığı «monotematizm», «genişlənmə, yüksəlmə» metodunun ümumiliyini, görünür, intuitiv olaraq hiss etmişdi. Buna görə də yenidən XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətini barokko dövrünün bu unikal forması ilə yaxınlaşdırmaq, qovuşdurmaq yolunda ilk addımı atmışdı. Beləliklə, o, fuqanın bir musiqi forması kimi Azərbaycan professional musiqisində yaşamaq hüququnu təsdiq etmişdi. Belə ki, artıq sonrakı onilliklərdə həm fortepiano musiqisində, həm də müxtəlif tərkibli instrumental musiqidə polifonik musiqinin dəyərli, bənzərsiz nümunələri meydana gəlmişdir.

A.Zeynallının hər iki fuqası sadə üçsəslidir. Birinci fuqa e-moll tonallığında olub, üçhissəli formada yazılmışdır. Fuqanın mövzusu çox maraqlıdır, belə ki, o, İ.S.Baxın «Yaxşı temperasiyalı klavir» məcmuəsinin I cildindən es-moll fuqasının mövzusunu xatırladır.

Notlarda fuqadan əvvəl bir mövzu verilmişdir. Bu dörd xanəlik mövzu «Qoyunlar» xalq melodiyasına yaxındır, eyni zamanda, bunu fuqanın mövzusunun dəyişilmiş variantı kimi dəyərləndirmək olar. Görünür, bununla A.Zeynallı hər iki mövzunun intonasiya oxşarlığın göstərməyə çalışmışdır. (nümunə 8)



Ekspozisiyada mövzu hər üç səsdə ənənəvi tonika-dominanta münasibətində verilir. Mövzunun əks hərəkətli hissəsi saxlanılmır. Ekspozisiyada əlavə səslənmədən sonra orta bölmə stretto silsiləsi ilə başlayır. Burada uzaq tonallıqlara yönəlmə öz əksini tapır. Reprizada isə mövzudakı kvinta sıçrayışı çevrilmiş şəkildə, aşağı istiqamətdə (mi - si) verilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, fuqada bu formanın klassik qanunları ciddi surətdə gözlənilir və onlara uyğun olaraq bəstələnmişdir. Bəstəkar polifonik yazı texnikasını dərindən mənimsəyərək, ondan sərbəst surətdə istifadə etmişdir. Lakin bu əsərdə milli musiqi intonasiyalarının ümumi musiqi materialına üzvi surətdə daxil edilməsi xüsusilə diqqəti cəlb edir, bu, çox təbii, zəruri bir əlamət kimi təqdirəlayiqdir.

A.Zeynallının fuqaları faktiki olaraq, Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığında fakturanın polifonik – xətti (linear) tipli ifadə tərzinə aid bir nümunədir. Görünür, Azərbaycanın şifahi ənənəli musiqisinin linear təbiəti bəstəkarın ideyalarının həyata keçirilməsi üçün əsas mənbə olmuşdur. Bu da müxtəlif musiqi mədəniyyətləri arasında ümumi «qovuşma nöqtələri»nin axtarışına rəvac vermişdir. Əlbəttə ki, bütün bunlar Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişafı üçün bünövrə əhəmiyyəti kəsb etmişdir.

Xarakterinə görə birinci fuqaya təzadlı olan ikinci fuqa cəld tempdə, zarafatlı əhval-ruhiyyəyə malikdir. O da, artıq qeyd edildiyi kimi, sadə üçsəsli formada yazılmışdır: (nümunə 9)



Burada mövzunun əks hərəkətli hissəsi əvvəlcə saxlanılır, artıq beşinci dəfədən sonrakı səslənmələrdə dəyişikliyə uğrayır. Bu fuqada intermediya bölməsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir, belə ki, fuqanın bütün orta bölməsi onun üzərində qurulmuşdur. Əlbəttə ki, intermediyanın intonasiya və ritmik əsası mövzu ilə bağlıdır. İ.S.Baxın «Yaxşı temperasiyalı klavir» məcmuəsinin I cildindən D-

dur fuqasında olduğu kimi, fuqanın bütün inkişafı mövzunun ritmik rakursunda proqramlaşdırılmışdır. A.Zeynallının fuqasında orta bölmədə mövzu tam şəkildə verilməsə də, bəstəkar əvvəlcə mövzunun punktir ritmli motivi müxtəlif səslərdə növbə ilə gah imitasiya edir, gah bir cərgədə düzür, gah da qarşılaşdırır. Daha sonra isə bu motivə onaltılıqları da daxil edərək, motivin hər iki ritmik şəklindən sekvensiyalarda, polifonik imitasiya üsullarında, vertikal yerdəyişmələrdə istifadə edir. Bu bölmənin sonunda fakturada həm vertikal, həm də horizontal üzrə onaltılıqlardan ibarət ritmik şəkil önəmli mövqe tutur, lakin burada artıq punktirli motiv iştirak etmir. Reprizada mövzu gözlənilmədən As-durda səslənir. Əgər musiqi materialının sonrakı inkişafı daha əhatəli və irimiqyaslı olsaydı, formada rondovariliyin əlamətləri haqqında danışmaq olardı. Lakin formanın hər üç bölməsinin nisbətən bərabər olması, əlbəttə ki, üçhissəli strukturu qabarıq təcəssüm etdirir.

A.Zeynallının fuqalarını pianoçuluq baxımından da səciyyələndirmək istərdik.[2] Bu fuqalar obrazlı məzmununa görə, temp, faktura, hətta demək olar ki, ifaçılıq xüsusiyyətlərinə görə bir-birini tamamlayır. Bunu nəzərə alaraq, hər iki fuqanı birlikdə ifa etmək olar.[3] Bu halda təfsir xüsusiyyətlərinin ümumi mənzərəsi əks olunur. Beləliklə də A.Zeynallının fortepiano musiqisinin rolu və əhəmiyyətinə dair müəyyən qənaətlər əldə etmək olar, bu da XX əsrin 20-30-cu illərində Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında pianoçuluq xüsusiyyətlərini ümumiləşdirməyə imkan verir.

Həqiqətən də, birinci fuqada fortepiano ifasının xarakterik cizgiləri dərin leqatolarda öz əksini tapır. Müəllif artıq ilk xanədən «cantabile» göstərişi ilə yumşaq səslənməni şərtləndirir. Əlbəttə ki, dərin «leqato» səslənməsi əldə etmək üçün ifaçı pedaldan istifadə etməlidir, çünki bunsuz lazımı səslənməyə nail olmaq mümkün deyil. «Səciyyəvi resurs» olan pedal musiqi qavrayışının son nəticədə məhsuldar şəkildə yekunlaşdırılmasına şərait yaradır.

İkinci fuqa isə, artıq qeyd edildiyi kimi, canlı, zarafatyana, bir qədər skersosayağı xarakteri ilə fərqlənir. Aydındır ki, burada barmaq texnikası, stakkato, iti xarakterli səslənmə əsas yer tutmalıdır. Birinci fuqa ilə müqayisədə isə burada fortepiano ilə təmas daha səthi olmalıdır. Lakin musiqiyə zarafatyana xarakter aşılamaq üçün frazaların, motivlərin, ritmik blokların və s. başlanğıcını yüngül aksentlərlə qabartmaq lazımdır. Bununla əlaqədar olaraq, pedal yenə də əvəzolunmaz rol oynayır. Fikrimizcə, burada musiqi axını effekti ilə birinci fuqanın ciddi təmkinli səslənməsini qarşılaşdırmaq məqsədəuyğundur.

Nəticədə qeyd etmək vacibdir ki, Azərbaycan fortepiano musiqisinin 1920-30-cu illərdə tam üslub xarakteristikaları hələ aydın ifadə olunmuş səciyyəvi cizgilərə malik deyildi. Bunu üzə çıxarmaq üçün ümumiləşdirmələrə ehtiyac duyulur:

1. A.Zeynallının musiqisini öz üslubuna görə klassik ənənələrə yaxın hesab etmək olar; eyni zamanda, o, obrazlı məzmunu və formaquruluşu planında romantik ənənələrə əsaslanır.

2. A.Zeynallı Azərbaycan musiqisində lad-intonasiya axtarışları sahəsində mühüm addımlar atmışdır. Xüsusilə bəstəkar tərəfindən milli lad əsasının bilavasitə major-minorla sintezi baxımından acıqlanması çox dəyərlidir. Bundan əlavə, o, şifahi ənənəli milli musiqi üçün səciyyəvi olan intonasiya motivlərini, ritmik formulları əxz edərək, avropa fortepiano musiqisi üçün tipik faktura həllini tapmağa çalışır. Burada qeyd etmək yerinə düşər ki, A.Zeynallının ayrı-ayrı fortepiano pyeslərində şifahi ənənəli Azərbaycan musiqi ifaçılığına xas olan bəzi cizgilər öz əksini tapmışdır. Bütün bunlar A.Zeynallının musiqisinin üslub xüsusiyyətlərinin milli köklərini təsdiq edir.

3. Bəstəkarın formayaradıcılığı sahəsində xidmətləri də əhəmiyyətlidir. Burada həmin vaxt çərçivəsində musiqidə ladintonasiya və formayaradıcı faktorların formalaşması böyük rol oynayır. Bu aspektdə tədqiqat barokko dövrünün formalarından: fuqa, süita (onun süitası obrazların xarakterinə görə romantik dövrün süitalarına daha yaxındır) istifadə olunmaqla həyata keçirilmişdir. Belə qədim dövrün formalarına müraciət bəstəkarlıq yazı texnikasının təkmilləşməsi üçün zəruri idi. A.Zeynallı musiqi məktəblərini və mədəniyyətləri bir-birindən ayıran zaman məsafəsini sıçrayışla qət edə bilmişdi. Bununla da müəllif əvvəlki dövrlə öz dövrünün musiqisinin üslub xüsusiyyətlərinin yaxınlaşmasına nail olmuşdur. Milli musiqinin səciyyəvi cəhətlərini barokko dövrünün və XX əsrin fortepiano musiqisinin formayaradıcı ənənələri ilə birləşdirmişdir (məsələn, muğamın və fuqanın monotematizmi; müəyyən mənada fuqaya və muğama səciyyəvi olan «yüksəlmə» metodundan istifadə). A.Zeynallı bununla Azərbaycan musiqisində bu yolun mümkünlüyünü sübut edir və sonrakı kəşflərə yol açır.

4. Fortepiano ifaçılığı planında onun musiqisində artıq «birsəsli» avropa alətinin obrazı, musiqinin dəqiq quruluşu, linear yazı və təfəkkür normalarına uyğun olaraq yaradılır. Bundan başqa, fortepiano repertuarının imkanlarının üzə çıxmasında, instrumental ifaçılıq formalarına diqqətin artırılmasında, eyni zamanda alətin özünün ön plana çıxmasında bəstəkarın böyük rolu var. Bütün bunlar müasirlərinin və bütövlükdə cəmiyyətin musiqi təfəkkürünün artmasına, fortepiano musiqisinin cəmiyyətdə önəmli yer tutmasına şərait yaratmışdı. Məhz bu faktor Azərbaycan bəstəkar yaradıcı-lığında yeni yolların açılmasına və yüksəlişinə rəvac verdi.

Beləliklə, artıq Qara Qarayevin ilk fortepiano əsərlərinin meydana gəlməsi üçün əsaslı zəmin yaranmışdı. O cümlədən, 1920-30-cu illərdə Azərbaycanda fortepiano yaradıcılığının təkamülü sonrakı illərdə də fortepiano ifaçılığı sahəsinin inkişafına təkan verdi. Milli musiqi mədəniyyətinin əsrlərin dərinliyindən gələn fenomenal ənənəsi isə «ifaçı-yaradıcı» formulunun yüksək mənada təfsirinə yol açdı.

QEYDLƏR

[1] Ü.Hacıbəyov. Əsərləri. II cild. Bakı, 1965, s. 158.

[2] A.Zeynallı 9 fuqa yazmışdır, onlardan yalnız ikisi çap olunmuşdur.

[3] A.Zeynallı fuqalarını prelüdlə başlamır.

ASƏF ZEYNALLININ YARADICILIĞINDA FORTEPİANO FUQALARININ İNTONASİYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Natəvan QƏDİMOVA

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki BMA) ilk professional təhsil alan bəstəkar kimi Asəf Zeynallının yaradıcılığı Azərbaycan musiqi incəsənəti sahəsində özünəməxsus əhəmiyyət kəsb edir. Cəmi 23 il ömür sürən bəstəkar (1909-1932) bir musiqi ictimai xadim kimi professional xalq musiqi mədəniyyətində ilk romansları, fortepiano və skripka miniatürləri, həmçinin ilk simfonik əsərləri ilə özünəməxsus yaradıcılıq üslubuna malik olmuşdur. A.Zeynallının fortepiano musiqisi musiqi sahəsində böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır. O bu sahədə folklor musiqi ştrixlərini klassik musiqi ilə sintez etməyə nail olmuşdur. Bəstəkarın özünəməxsus dəst-xətti intsrumental əsərlərində olduğu kimi fortepiano əsərlərində də xalq musiqisinin koloriti, eyni zamanda klassik musiqi bəstəçiliyi ənənələrinə sadiqliyi ilə özünü göstərir.

Konservatoriyada tələbəlik illərində (1926-cı ildən etibarən) bir çox pyeslər yazmışdır. Bunlara misal olaraq - «Çahargah», «Durna» pyesləri, «Uşaq süitası», daha sonra isə skripka üçün «Muğamsayağı», iki violonçel və fortepiano üçün «Qoyunlar» xalq mahnısı mövzusunda əsərlərini, xor və orkestr üçün «Şikəstə» və s. əsərlərini göstərmək olar.

«XX əsrin 20-30-cu illərində onun ən yaxşı əsərlərinə - «Ölkəm», «Sual», «Seyran», «Çadra», «Sərhədçi» romanslarını misal göstərmək olar. Eyni zamanda səs və vokal ansambl üçün «Səndən mənə yar olmaz», «Araz» xalq mahnılarını işləmişdir».[1]

A.Zeynallı bir çox dram əsərlərinə də musiqi yazmışdır. Bu pyeslərə C.Cabbarlının «Sevil», Yanovskinin «Qəzəb», Kirşonun «Şimal küləyi», C.Xəndanın «Gizli əllər» və s. buna nümunədir.

Konservatoriyanı bitirdikdən sonra o ilk ikihissəli «Fraqmentlər» simfonik süitasını yazmışdır. Ədəbiyyatda bəstəkarın hələ tələbəlik illərində yazdığı fortepiano üçün iki fuqası haqqında məlumat verilir.[2] Lakin arxiv materiallarında bəstəkarın professor B.V.Karaqiçev rəhbərliyi altında yazdığı fuqalara nəzər saldıqda onun fuqalarının sayının göstərilən rəqəmdən daha çox olduğunun şahidi oluruq. Bu fuqalarda klassik fuqa formasının yazılış cəhətləri və Azərbaycan xalq musiqi intonasiyalarının cəmləşdiyi özünü aydın göstərir. Bu fuqaları bəstəkar Konservatoriyada oxuduğu zaman, yəni 1928-29-cu illərdə yazmışdır. Fuqalar əsasən ciddi üslubda qurulmuşdur. İmitasiya formasında qurulan bu fuqaların mövzularında əsasən tonal və real cavablar bir-birini əvəz edir. Əks quruluşlu melodiyalarda lad yönəlmələrinə rast gəlinir:

Bu fuqada bayatı-şiraz lad intonasiyaları özünü büruzə verir. Burada I mövzu do-bayatı-şirazda, cavab mövzu isə onun dominanta tonallığı – sol-