

II fəsil

“Şah İsmayıl” operası

“Şah İsmayıl” Müslüm Maqomayevin ilk operasıdır. Bütün yaradıcılığı boyu bəstəkar bu operaya dəfələrlə müraciət edərək əsər üzərində yeni redaktələr edib. Tədqiqatlar göstərir ki, M.Maqomayevin əsərə hər müraciətindən sonra “Şah İsmayıl” operasında yeni motivlər öz əksini tapıb. Arxiv materiallarında “Şah İsmayıl” operasına bəstəkarın dörd dəfə müraciət etdiyi göstərilib. 1919, 1924, 1932 və 1934-cü illərdə M.Maqomayev opera üzərində müəllif redaktələri edib. Məlumat üçün qeyd etməyi lazım bilirik ki, Q.Qasımov və Q.İsmayılova öz monoqrafiyalarında 1916, 1924 və 1932-ci illəri göstərir.

Operanın librettosunun ilk variantının müəllifi dövrün tanınmış ziyalı, maarifpərvər şair Mirzə Qədir İsmayılzadə Vüsaqi (Mikayıl Müşfiqin atası) idi. Bəstəkar sonralar dəfələrlə opera üzərində işləmiş, onun yeni redaksiyalarını hazırlamış, lakin M.Q.İsmayılzadə vəfat etdiyindən librettonu da bəstəkar özü redaktə etməli olmuşdu. “Şah İsmayıl” operasında solo ifaları və muğam improvizasiyaları çox əhəmiyyətlidir.

Bu əsnada M.Maqomayevin bu əsərə müraciət etməsinin tarixi haqda danışmaq yerinə düşər. M.Maqomayev yaradıcılığının tədqiqatçısı A.Hüseynova yazır: “Şah İsmayıl Gülzar dastanının musiqili səhnə vəhdətinə gətirilməsi fikrini M.Maqomayevə “Səadət” cəmiyyətinin məktəbində dərs deyən müəllim Mirzə Əbdülcədir İsmayılzadə verib. Bu hadisə təqribən 1912-ci ilin ikinci yarısında baş verib. Bəstəkar yazır ki, dastan məni maraqlandırdı. Və bu maraq yeni opera yazmaq qərarına gəlməklə nəticələndi”.¹

Daha sonra A.Hüseynovanın adı çəkilən kitabında qeyd olunur ki, “Şah İsmayıl”ın mətn müəllifliyi haqqında fərqli fikirlər

¹ Hüseynova A. “M.Maqomayev – opera yaradıcılığı”, Bakı, 1997 s. 26.

var. Bir mənbədə (27, 88, 96) mətnin Mirzə Əbdülqədir İsmayılzadəyə, digərində (43, 44, 45, 46, 50) M.Maqomayevə aid olduğu göstərilir. Tədqiqatlar isə hər iki şəxsin birlikdə yaradıcı əməyinin olduğunu göstərir.¹

“Operanın libretto variantlarının birinin giriş hissəsində M.Maqomayev yazır: “Operanın mətni 1912-13-cü illərdə türk şairi Mirzə Əbdülqədir İsmayılzadə tərəfindən mənim yaxın iştirakımla yazılıb. Sonralar bəstəkar tərəfindən librettonun bəzi hissələri dəyişib, ixtisar olunaraq əlavələr edilib”.²

Xüsusi olaraq vurğulamaq lazımdır ki, operanın mətn tərtibatında bəstəkarın bilavasitə iştirakı Maqomayevlə İsmayılzadə arasında əvvəlcədən razılaşdırılmış şərt olub.

M.Maqomayev xatirələrində göstərir ki, “Mirzə Qədirin libretto yazmaq təcrübəsi olmadığından bəstəkarlıqla yanaşı librettonun yaranmasına da kömək etməyi məndən xahiş etdi. Dastan üzərində özünə məxsus işlədikdən sonra onu aktlara bölərək dramatikləşdirdim. Mən hər aktın dəqiq sxemini tərtib edərək səhnə hərəkətlərini necə təsəvvür etdiyimi bildirdikdən sonra Mirzə Qədir mətni yazdı”.³

“Şah İsmayıl” əsəri üzərində işləməyə başlayanda, Maqomayev muğam improvizasiyalarının ixtisar edilməsi hesabına partiturada öz əksini tapan yeni səhifələrin artırılmasına böyük diqqət yetirirdi. Və nəticədə 1924-1925-ci illərin teatr mövsümündə M.F.Axundov adına Opera və Balet Teatrında həmin əsərin yeni tamaşası hazırlandı. Əsərin yeni variantının əsas cəhəti bu idi ki, partiturada Azərbaycanın ən populyar milli çalğı aləti olan tar saxlanmaqla yanaşı, simfonik orkestrin rolu xeyli artırılmışdı. Başqa bir yenilik isə dördsəsli xordan istifadə olunması idi. Əgər operanın ilkin variantında muğam üstünlük təşkil edirdisə, yeni variantda musiqinin çox hissəsini bəstəkar özü qələmə almışdı. Özü də yeni musiqinin çox hissəsi – Aslan şahın, Gülzarın və Vəzirin partiyaları klassik üslubda idi. Ümumiyyətlə

¹ Hüseynova A. “M.Maqomayev – opera yaradıcılığı”, Bakı, 1997, s. 26.

² Yenə orada.

³ Yenə orada.

M.Maqomayev “Şah İsmayıl”ın partiturasını klassik opera üslubuna yaxınlaşdırmışdı.

Böyük uğurla keçən ilk tamaşa, ictimaiyyət və mətbuat tərəfindən müsbət qiymətləndirildi. Çoxsaylı resenziyalarda əvvəllər tarla ifa olunan muğam parçalarının simfonik orkestrin ifasında daha ifadəli və gözəl səslənməsi vurğulanırdı.

Tənqidçi Əziz Şərif M.Maqomayevin yenidən işlədiyi bu operanın uğurlarını Azərbaycan xalqının mədəni həyatında əsl inqilabi çevriliş, keçmişin ətalət zəncirlərini qıra-qıra irəliyə doğru aparan zəfərli yürüş yolunda yeni bir mərhələ kimi dəyərləndirirdi. O, yazırdı: “İrəliyə doğru bu yürüşün qarşısında heç nə dayana bilməz, çünki bu yürüş, bu hərəkət təbiidir, ona görə də məğlubedilməzdir”.¹

Doğrudur, əsəri başa düşməyənlər, buradakı yeniliklərin əleyhinə çıxan mühafizəkarlar da tapıldı. Bu baxımdan “Kommunist” qəzetinin 1924-cü il 5 dekabr tarixli nömrəsində dərc olunmuş resenziyaya diqqət yetirək. Tənqidçi tamaşanı, buradakı yenilikləri açıq-aydın dərk etmədiyindən, bəstəkarın cəsarətli novatorluğunu qəbul etmir və düzgün qiymətləndirə bilmirdi. O, Maqomayevi tamaşada bir sıra ziddiyyətlər yaratmaqda günahlandırır, librettoda eyni zamanda nəsr-dən və şeirdən istifadə olunması onu heyrləndirir və o, heç cürə başa düşə bilmirdi ki, nəyə görə Aslan şahın vokal partiyası Avropa operaları üslubunda yazılıb və simfonik orkestrlə müşayiət edilir. Şah İsmayılın partiyası isə başlıca olaraq şərq musiqisi elementləri əsasında qurulub tarın müşayiəti ilə oxunur və s.

M.Maqomayev öz yaradıcılıq prinsiplərinə sadıq qalaraq belə mənfi rəyli qəzet yazılarına əhəmiyyət vermirdi. Əsl yenilikçi sənətkar olan M.Maqomayev daim öz üzərində işləyir, milli musiqi mədəniyyətinin səviyyəsini zirvələrə qaldırmaq uğrunda mübarizədən əl çəkmirdi, Azərbaycan opera sənətinin o dövr üçün tələbləri səviyyəsində inkişafına çalışırdı. Belə gərgin əmək nəticəsində M.Maqomayev otuzuncu illərin əvvəlində “Şah İsmayıl” operasının sonuncu – üçüncü redaktəsini hazırladı.

¹ “Yeni fikir” qəzeti, 29 aprel 1926-cı il.

“Şah İsmayıl” operasının mövzusu orta əsr aşiq dastanından götürülüb.

Şah İsmayıl (1499-1524) görkəmli dövlət xadimi, Azərbaycanın bir sıra dövlətlərini birləşdirib, Səfəvilər dövlətinin əsasını qoymuş bacarıqlı sərkərdə idi. Onun Xətai təxəllüsü ilə yazdığı şeirlər bütün Şərqdə məşhur olmuşdur.

Bu böyük şəxsiyyətdən danışan “Şah İsmayıl” dastanı xalq arasında geniş yayılmışdı. Bunun əsas səbəblərindən biri bu idi ki, dastanda xeyirlə şərin mübarizəsində xeyir qalib gəlir, ədalət təbliğ olunurdu. Eyni zamanda dastanda geniş xalq kütlələrinin zülmkar ağaların despotizminə və özbaşnalığına münasibəti də parlaq şəkildə öz əksini tapmışdı. Dastanın məhz bu xüsusiyyətləri M.Maqomayevi inqilab ərəfəsində yazdığı opera üçün ədəbi əsas olaraq seçməyə sövq etmişdi.

Opera üzərində uzun illər işləyən, onun müxtəlif variantlarını hazırlayan M.Maqomayev üçün süjetə aydın realist istiqamət vermək çətin idi. Dastanın bütün əsas personajları – şah, onun oğlu İsmayıl, Vəzir, Ərəbzəngi, Gülzarın atası – librettoda daha fəal veriliblər. Operada öz taxt-tacı üzərində əsən qəddar şahla onun cəsur və ədalətli vəliəhd arasında münaqişə daha kəskin yön alır. Dastanda epizodik obraz olan Vəzirlə əlaqədar hissələr səhnə əsərində müstəqil dramaturji xətt kimi inkişaf etdirilib, operanın humanist istiqaməti ön plana çəkilib.

Bəstəkar mövzunun sosial əhəmiyyətini artırmaq üçün əsərin baş qəhrəmanlarından olan – cəngavər qadın Ərəbzənginin obrazını dolğun musiqi boyaları ilə qələmə alıb. Dastanda Şah İsmayılın sevgililərindən biri olan Ərəbzəngi operada ədalətin qalib gəlməsi üçün mübarizə aparan obraz kimi verilir. Belə ki, əsərin variantlarının birində Ərəbzəngi Şah İsmayılı məzəmmət edərək deyir: “Mən səni əsl insan kimi təsəvvür eləyirdim, di gəl, sən də hökmdarların yolu ilə getdin”. Operanın lirik xətti isə gənc Şah İsmayılı Gülzarın məhəbbəti üzərində qurulub. Buna görə də dastandakı bir sıra obrazlar – Şah İsmayılın sevgililərindən biri – kör qız Gülpəri, onun qardaşları, habelə bu obrazlarla bağlı epizodlar ixtisar olunub. Qeyd etmək lazımdır ki, bu dəyişikliklər opera janrının forma lakonikliyi, süjet xəttinin mümkün

qədər qısa olmasını tələb edən xüsusiyyətlərilə bağlı həyata keçirilib.¹

M.Maqomayev operanın musiqisi üzərində işləyərkən muğamat və Azərbaycan xalq musiqisinin digər janrlarından böyük sənətkarlıq və həssaslıqla istifadə edir, lazım olan ritm və melodiya çalarlarını müxtəlif səhnələrdə, dramaturji məqamlarda qəhrəmanların daxili aləminin müəyyən vəziyyətinə uyğunlaşdırırdı.

Məsələn, Gülzarla görüş zamanı İsmayılın qəlbində oyanan sevgi hissləri (II səhnə) “Segah” muğamı ilə verilir. Bu improvizasiyadan və ya “Ey çərx” epizodundan (III səhnənin əvvəlində Segahın köməyi ilə itirilmiş məhəbbətin nisgili ifadə edilir) fərqli olaraq, Ərəbzəngi ilə görüş səhnəsi musiqinin qəhrəmanlıq – dramatik xarakteri ilə ifadə olunmuşdur. Bu, “Şah İsmayıl” tipli dastanların – “qəhrəmanları sevməklə bərabər, qılınc vurmağı da yaxşı bacaran” eposların janr xüsusiyyətlərinə tamamilə uyğun gəlir. Ərəbzəngi ilə dialoq xalq arasında geniş yayılmış “Qarabağ şikəstəsi”nin intonasiya inkişafı prinsipləri üzərində qurulmuşdur.

Bəstəkar öz qəhrəmanının obrazını yaradarkən, muğam improvizasiyaları ilə yanaşı, ənənəvi opera formalarına – ariyalara,

¹ Operanın qısa məzmunu:

Münəccim möhtəşəm hökmdar Aslan şah bildirir ki, ulduzların verdiyi xəbəre görə dövrün məşhur hakimlərindən biri Şah İsmayıl tərəfindən qətlə yetiriləcək. Oğlunun onu öldürəcəyini və taxt-tacına sahib duracağını fikirləşdikcə dəhşətə gələn Aslan şah İsmayılı başından eləmək üçün onu uzaq ölkələrə işğal etməyə göndərir. Səfər zamanı şah İsmayıl ərəb əmirlərindən birinin qızı olan Gülzara vurulur. Gülzarı isə zorla tacir Əbu-Həməyə nişanlayıblar. Buna baxmayaraq qız da şah İsmayılı sevir, lakin tezliklə sevgililər bir-birindən ayrı düşürlər. Günlərin bir günü Əmir ibn Tahirin qəbiləsi başqa yerə köçür. Şah İsmayıl sevgilisini axtarmağa başlayır və Ərəbzəngi ilə rastlaşır. Təkbətək döyüş vaxtı İsmayıl Ərəbzəngiyə qalib gəlir, başını kəsmək istəyəndə onun dəbilqəsi düşür. İsmayıl görür ki, bu gözəl bir qızıdır. Bundan sonra Ərəbzəngi onun sadıq qulu olur. Uzaq dağ vadilərindən birində Əmir Əbu Tahir qızı Gülzarın toyunu eləyir. Bu vaxt şah İsmayılın qoşunu buraya gəlir, vuruşma başlanır. Ərəbzəngi Əbu Tahiri öldürür. Şah İsmayıl sevgililəri Gülzar və Ərəbzəngi ilə vətənə qayıdır. Aslan şah əmr eləyir ki, oğlunu öldürsünlər, lakin ətrafdakıların yalvar-yaxarı nəticəsində rəhmə gəlir. Deyir gözlərin çıxarın. Lakin onun əmri yerinə yetirilmir. Aslan şah zəhərli şərab verib öldürürlər. Şah İsmayıl taxta çıxır.

ariozolara da müraciət edir. Bu xüsusiyyət çox maraq doğurur. Bunu Azərbaycan operasının o dövrdə ilk uğurları kimi qiymətləndirmək lazımdır. Qəhrəmanın operanın birinci pərdəsindən lirik, mahnıvari melodiya malik ariyası məhz bu səbəbə görə böyük maraqla qarşılanaraq geniş yayılmışdır.

Bu operada Aslan şahın mahnı partiyasında muğam improvizasiyaları yoxdur, onun musiqisini M.Maqomayev özü bəstələyib. Onu da qeyd edək ki, Aslan şahın partiyası bariton, yəni muğamat oxumaq üçün xarakterik olmayan səs üçün yazılmışdır (məlum olduğu kimi, Azərbaycan xanəndələri yüksək səs tembrinə malik olurlar və onların ifasında falset mühüm rol oynayır). M.Maqomayev Azərbaycan operasında böyük yeniliklər etməyə can atan fərqli bəstəkarlardandır.

Dramaturji baxımdan Şah İsmayla qarşı duran Aslan şah obrazını bəstəkarın böyük nailiyyəti kimi qiymətləndirmək lazımdır. Burada mənfi personajın xarakteri təkcə, necə deyirlər, ənənəvi olaraq “qara” boya ilə təsvir olunmur. Mustəbid şah operada mürəkkəb və ziddiyyətli xarakterə malik bir obraz kimi canlanır. Bu da bir daha əsərin təbiiliyinin, həyatiliyinin nümunəsidir.

Aslan şahın ariyası

The musical score is written for a bass voice part. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Azerbaijani. The score is divided into four systems, with measures 1, 5, 9, and 13 marked at the beginning of each system. The lyrics are: "Əh - va - lım ey və - zir - lər bil - mi - rəm nə - dən", "Xa - rab o - lur, a - ciz ol - dum də - va - sın - dan", "mən. Qəl - bım ol - ma - dı qəm - dən ra - hət bir - cə gün, dər - ma - nım - da", "a - ciz - dir tə - bib - lər büt - ün. Bu dər - di - mə ta - pın dər - man ra - ha -", "tım yox bir an."

Aslan şahın uvertüradan dərhal sonra başlanan birinci ariyası ağır, kədərli hisslərlə doludur. Dinləyicini qəhrəmanın narahat daxili aləmi ilə tanış edən bu ariya, operanın uvertürasında da səslənir və dinləyici üçün bütövlükdə əsərin bir növ simvoluna çevrilir. Ariyanın kədərli xarakteri birinci səhnənin emosional ovqatını təcəssüm etdirir, onun mövzusu və məqamı isə bütün opera boyu obrazın açılmasında böyük rol oynayır.¹

Aslan şahın partiyası bütövlükdə qəhrəmanın əhvali-ruhiyyə-sində baş verən dəyişikliklərin, onun psixoloji vəziyyətinin musiqi dili ilə açılmasına parlaq nümunə ola bilər. Bu partiya, hələ inqilabdan əvvəl Azərbaycan opera sənətində bu janra məxsus psixoloji realizm forma və metodlarından istifadə olunduğunu aydın göstərir.

Bütün digər personajlar mərkəzi konflikt xətti ətrafında (Şah İsmayıl – Aslan şah xətti) birləşir. Şah İsmayılba bağlı olan və onun portretinin bütün cizgilərinin açılmasına kömək edən obrazlar arasında ikisinin – Gülzarla Ərəbzənginin partiyalarında da klassik opera formalarına daha çox yer verildiyi görünür. Şər qüvvələrə xas kin-küdurət, məkr, riyakarlıq hissləri saray vəzirinin obrazında öz ifadəsini tapır. Əsərə romantik opera xüsusiyyətləri təlqin edən yüksək emosional gərginlik vəzir partiyasının traktovka üslubu ilə bir qədər də artırılır.

Əsərin qayə və məqsədinin açılmasında epizodik, lakin musiqi baxımından parlaq olan obrazların – Münəccimin, Əbu-Həmzənin, İbn-Tahirin və başqalarının xarakteristikası da öz sözünü deyir.

“Şah İsmayıl”ın klassik opera partituraları ənənələrində yaddılması vokal ansambların rolunun daha da artırılmasına aparırdı. “Şah İsmayıl”ın ansambları hər şeydən əvvəl, bu və ya digər səhnə məqamı ilə bağlı olaraq epizodun iştirakçılarını əhatə edən ümumi əhval-ruhiyyəni, ovqatı ifadə edir.

¹ “Bayatı Şiraz” muğamından bəstəkar operanın başqa səhnələrində də istifadə edir. Məsələn, Aslan şahın əyanlarının təsvirində, “Əyanlar xorunda”, Aslan şahla vəzirin duetində və başqa səhnələrdə.

Şah İsmayıl və Gülzarın dueti

Gülzar

Oğ - lan, gül - lü yay - laq bu ye - rin a - dı.
La - kin gül - lə - rin - də şe - fa qal - ma - dı.

T VII T

5
Bur - da ca - van - lı - ğım ləz - zət al - ma - dı.
Bə - nə ya - ban - çı - dır ye - li bu ye - rin

VIII T

Gülzar

10
A - şıq ol - dum!

Şah İsmayıl

10
A - şıq ol - dum, a - şıq ol - dum, bu qı - za a - şıq ol - dum!

10



Çünki klassik operalarda ifaçıların partiyaları bir-birindən köklü surətdə fərqlənir. “Şah İsmayıl”da isə bu fərq və fərdiləşmə yoxdur. Lakin partiturada aydın ifadə olunan lirik dramatik xarakterli ansambl da var. Bu, dördüncü səhnədə Gülzarla Şah İsmayılın böyük hüzn ifadə edən (atanın meyidi üzərində ağlamaq səhnəsi) duetidir.

“Gülzarın ağısı”



“Şah İsmayıl” operasında kütləvi xalq səhnələrinə, eyni zamanda, məzmunun rəngarəngliyinə və səs materialının təşkilinə görə müxtəlif olan xorlara üstünlük verilib. Nümunə olaraq “Baharın gəlməsi” qızlar xorunu, Şah İsmayılın qoşunlarının xorunu, toy xorunu, “Şəlalə” xalq melodiyası əsasında yaradılmış yekun xorunu göstərmək olar.

“Toy xoru”



Klassik ənənələrə əməl edərək, kulminasiya anlarında bir neçə epizodun vahid bir musiqi cərəyanı, hadisəsi ilə bağlanması da dramaturgiya sahəsində bəstəkarın uğurlarından biridir.

Bu operada bəstəkarın səhnənin təşkilində istifadə etdiyi tipik vasitələrdən reçitativ və ariozo epizodlarının ardıcıl birləşdirilməsi, habelə ansambl və xor səhnələrinə solo epizodların daxil edilməsidir.

“Şah İsmayıl” operasında müstəqil simfonik epizodların oynadığı rol da nəzərdən yayınmamalıdır. Üvertürə, rəqs epizodları, döyüş səhnəsinin musiqi təsviri, anraktlar və sairəni buna misal göstərmək olar. Onların mövzu əsasını başlıca olaraq muğam quruluşlu melodiyalar, habelə xalq rəqsləri üslubunda yazılmış

mövzular təşkil edir. Bu, operanın musiqisinin xalq və milli musiqiyə yaxınlaşmasına səbəb olmuş və simfonik musiqinin Azərbaycan tamaşaçılarının geniş əhatəsi tərəfindən başa düşülməsinə vasitə olmuşdur.

Diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri də bəstəkarın bir sıra hallarda muğamın bu və ya digər məqamlarını simfonik orkestrlərin dili ilə ifa etməyə cəhd göstərməsidir.

Muğamın notla yazılması Maqomayevin cəsarətli təşəbbüslərindəndir. O dövrdəki mərhələdə respublikada musiqi sənətinin inkişafı üçün bu mühüm yenilik idi, dünya musiqi sənəti nailiyyətləri müstəvisində milli ənənələrin inkişafı üçün böyük əhəmiyyət kəsb edirdi. Bundan bir qədər sonra həmin təşəbbüs geniş yayılmağa başladı. Bütün bu simfonik epizodlar Azərbaycan milli simfonik musiqisinin erkən nümunələri kimi böyük əhəmiyyətə malikdir.

Azərbaycan musiqili teatri salnaməsinə “Şah İsmayıl” operası parlaq səhifələrdən biri kimi daxil olmuşdur. Melodiklik cəhətdən zəngin, emosional, dramatik ziddiyyətlər baxımından aydın, psixoloji xüsusiyyətlərinə görə inandırıcı olan bu opera hələ ilk variantında Maqomayevin qeyri-adi musiqi-dramaturgiya istedadına malik olduğunu sübut edirdi.

Əsərin sonuncu variantı isə köhnə operadan yeni operaya keçiddə mühüm tarixi əhəmiyyəti olan bir mərhələ oldu. Bu operada bəlkə də zəif cəhətlər var idi, lakin bəstəkar cəsarətli yenilikçi addımları ilə milli Azərbaycan musiqili teatr sənətinin inkişafı yolunda duran sədləri aşdı. M. Maqomayevin bu ilk operası uzun illərdir ki, həm geniş xalq kütləsi, həm də peşəkar musiqiçilər tərəfindən böyük məhəbbətlə qarşılanır. 1947-ci ildə Azərbaycan və dünya musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yeri olan görkəmli bəstəkar Qara Qarayev operanın partiturasını yenidən harmonizasiya etmiş və orkestrləşdirmişdir. SSRİ Xalq artisti, bəstəkar Rauf Hacıyev “Şah İsmayıl”ın mövzusunun istifadə edərək kamera orkestri üçün “Bəstəkar M. Maqomayevin xatirəsinə” adlı eksprompt-poema yazmışdır. “Şah İsmayıl” mövzusunda fortepiano üçün konsert fantaziyası da vardır.



Müslüm Maqomayev “Şah İsmayıl” operasının
iştirakçıları ilə – 1926-cı il



“Şah İsmayıl” operasından səhnə.
Şah İsmayıl rolunda H.Hacıbababəyov 1926-cı il.

III fəsil

“Nərgiz” operası

“Nərgiz” operası bəstəkarın uzun sürən yaradıcılıq axtarışlarının nəticəsi və ən böyük uğurudur. Belə mülahizə etmək olar ki, M.Maqomayev hələ 20-ci illərin ortalarında və ya axırında bu əsəri yaratmaq haqqında düşünmüşdür. M.Maqomayevi buna sövq edən Azərbaycan xalqının həyatında baş verən mühüm sosial dəyişikliklər və bəstəkarın müasir incəsənətin tələblərinə yaradıcılıqla cavab vermək arzusu olub.

Azərbaycanın musiqi mədəniyyətində, həm də onun müəllifinin yaradıcılıq irsində “Nərgiz” operasının xüsusi yeri var. Çünki bu əsər Azərbaycan mədəniyyətinin yeni inkişaf mərhələsində böyük nailiyyətlər qazandığını sübut edirdi və M.Maqomayevin yaradıcılıq bioqrafiyasının zirvəsinə çevrilmişdi. Bəstəkar bu əsərində milli realist opera yaratmaq yolunda bədii axtarışları daha da əzmlə davam etdirib.

Artıq zəngin bəstəkarlıq texnikasına malik olan M.Maqomayev burada “Şah İsmayıl” operasından daha mürəkkəb məsələlər həll etməyə nail olur.

M.Maqomayev mətbuat nümayəndələri ilə müsahibələrinin birində yeni opera formaları haqqında düşüncə və mülahizələrini belə ifadə etmişdir: “Bizim sovet tamaşaçısı o qədər irəli getmişdir ki, vokal materialın böyük bir hissəsi improvizasiya yolu ilə ifa olunan köhnə, primitiv türk operaları artıq bu günün mədəni tələblərinə cavab verə bilmir”¹.

“Nərgiz” operası müəllifinin böyük nailiyyəti yeni mövzuya müraciət, kəndli kütlələrinin mülkədarlara, qaniçən cəlladlara, ədalətsizliyə qarşı mübarizəsi mövzusunun bədii cəhətdən yüksək səviyyədə həll olunmasıdır.

¹ “Zarya Vostoka” 13 dekabr 1935-ci il.

Bu operanın yaranması Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində əhəmiyyətli bir hadisə idi. Azərbaycan xalqının o illər ərzində qazandığı nailiyyətlərə əyani sübut, milli musiqi incəsənətinin böyük qələbəsi idi.

“Nərgiz” operasının librettosu üçün mənbə M.C.Ordubadinin “Çobanlar” radio tamaşası olub. Radio-tamaşanın musiqisini M.Maqomayev yazdığından, bəstəkarla yazıçının sonrakı yaradıcılıq axtarırları partituranın ədəbi əsasını meydana gətirir.

Ağır xəstəliyinə baxmayaraq, Maqomayev “Nərgiz” operası üzərində böyük həvəslə işləyir. Bəstəkarın gündəliyində oxuyuruq: “Fabulanın özünün mənim üçün son dərəcə əziz olması opera üzərində işləyərkən mənə ruh verirdi: onu özüm fikirləşmiş, ərsəyə gətirmiş, dramatik həllini tapmışdım. Fikirləşəndə ki, artıq qədim əfsanələrdən qurtulmuşam, gördüyüm, hiss edib yaşadığım əsl həyatı yazıram – işə daha həvəslə köklənir və ağır yaradıcılıq axtarırları mənə asan görünürdü”.¹

Premyeradan təqribən bir il əvvəl, 1934-cü ilin martında Bakıdakı opera teatrında konsert zamanı “Nərgiz” operasının bəzi parçaları (“Nərgizin kədərli nəğməsi”, “Yürüş” və beşinci səhnədən “Marş”) ifa olundu və böyük maraqla qarşılandı. Tamaşaçıların arasında görkəmli rus bəstəkarı R.M.Qliyer də vardı. O, Maqomayevi böyük yaradıcılıq nailiyyəti münasibətilə təbrik etdi.

1935-ci il dekabrın 24-də “Nərgiz” operasının premyerası oldu. Ağır xəstə ola-ola, dirijorluğu müəllif özü etdi.

Yeni operanın ilk tamaşası Azərbaycanın mədəniyyət və incəsənət tarixində böyük hadisə oldu.

Azərbaycan SSR-in 15 illiyinə həsr olunmuş təntənələrdə iştirak etmək üçün Bakıya gəlmiş Ümumittifaq Mərkəzi İcraiyyə Komitəsinin sədri Mixail İvanoviç Kalinin də operanın ilk tamaşalarından birinə baxmışdı. Kalinin inqilabi opera ilə maraqlanmış, onu diqqətlə dinləmiş, teatrın fəxri qonaqlar üçün nəzərdə tutulan kitabında müsbət rəy yazmışdı.

¹ Bəstəkarın şəxsi arxivi. “Operanın meydana gəlməsi və inkişafı” əlyazması.

M.Maqomayev öz gündəliyində böyük həyəcanla qeyd etmişdi: “Əsərinin belə maraqla qarşılanması bəstəkar üçün böyük şərəfidir. Bu mənim həyatımın ən xoşbəxt günüdür”¹.

Operanın premyerası və sonrakı tamaşaları böyük uğurla keçirdi. Bakı, Tbilisi, Moskva qəzetlərində dərc olunan resenziyalar bunu sübut edir. Xəstəliyinə görə Bakıda olmayan M.Maqomayevə göndərilən məktublar da bunu sübut edir.

Lakin operanın böyük müvəffəqiyyət qazanmasına baxmayaraq müəllifinin obyektivlik hissləri güclü idi. M.Maqomayev tamaşa vaxtı özünün gördüyü və resenziyalarda qeyd edilən çatışmayan cəhətlərə, zəif səhnələrə böyük tələbkarlıqla yanaşırdı. “Nərgiz” operası üzərində gələcəkdə necə işləyəcəyi barədə Maqomayevin fikirləri, bəstəkarın bununla bağlı arzuları böyük maraq doğurur.

1938-ci ildə Moskvada keçiriləcək Azərbaycan incəsənəti on-günlüyünə hazırlıq başlayanda, “Nərgiz” operasını da proqrama daxil edirlər. Lakin Maqomayev həmin günləri görə bilmir, “Nərgiz” operasının Moskvada qazandığı uğurundan xəbər tutmur. O, 1937-ci il iyulun 28-də Nalçikdə vəfat edir. Maqomayevin “Nərgiz” operası üzərində aparmaq istədiyi dəyişiklikləri görkəmli sovet bəstəkarı R.M.Qliyer həyata keçirdi. Operanın bir sıra fraqmentlərinin orkestrləşdirilməsində Niyazi də iştirak etdi.

“Nərgiz” operası – Azərbaycan opera sənətində yeni bir hadisə idi. Əsərin ana xəttinin açılması əsasən süjetlə bağlıdır. Süjet isə xalqın əsrlərdən bəri davam edən istismara qarşı etirazını, azadlıq uğrunda siyasi mübarizəsini, tam və həmişəlik qələbə ilə başa çatmış hadisələri əks etdirir. Süjetin bu xarakteri libretto müəllifindən və bəstəkardan tamaşanın dramaturji konfliktini kəskin sosial boyalarla əhatə olunmasını tələb edirdi. Bundan ötrü xalq arasından çıxmış qəhrəmanlarla yanaşı, onların düşmənləri – mənfi obrazlar da mümkün qədər fərdi xarakterə malik surətlər kimi işlənməli idi. Müəlliflər bu mənada öz məqsədlərinə nail ola bilmişdilər. Azərbaycan operası M.Maqomayevin simasında ilk dəfə idi ki, belə bir vəzifənin öhdəsindən gəlirdi.

¹ Maqomayev Müslümün şəxsi arxivi. “Operanın yaranması və inkişafı tarixi” əlyazması.

Nərgiz, Əliyar, Cəfər, Həsən kişi aydın fərdi xüsusiyyətlərə malik obrazlardır. Zəhmətkeş xalqın içərisindən çıxmış bu surətlər ümumi bir məqsəd uğrunda – xalqın zulmdən və istismardan azad olması uğrunda mübarizə aparırlar. Düşmən cəbhəsində duran Ağalar bəy, onun əlaltıları, Molla Mütəlib və başqaları da konkret siması olan personajlardır.

Librettoda süjetin düyün nöqtələri düzgün tapıldığından əsas obrazlar ardıcıl inkişaf etdirilib. Bu da əsərin ideyasının açılmasına imkan verir.¹

¹ Operanın qısa məzmunu belədir: Azərbaycanda 1920-ci ilin baharıdır. Bolşevik partiyası burjua rejimini devirmişdir. Kasıb zümrəyə zülm edən və yeni hakimiyyəti qəbul etməyən ağa, xan, bəy əyanları Bakıdan qaçaraq Azərbaycanın bölgələrində məskunlaşır. Lakin mülkədarların özbaşnalığından qurtulmaq istəyən Azərbaycan kəndlisi sovet hakimiyyəti uğrunda mübarizəyə qoşulur. Kəndlərin birinə Bakıdan Cəfər adlı fəhlə bolşevik gəlir. Qızıl ordunun kəndin yaxınlığında olduğunu söyləyərək hamını səfərbərliyə çağırır. Kəndlilər bir nəfər kimi hazır olduğunu bildirir. Gənc çoban Əliyar, sevgilisi Nərgiz və onun atası Həsən kişi Cəfərin etibarlı dostları və həmfikirləri idi. Bu zaman mülkədar Ağalar bəy kəndə daxil olduğundan Cəfər gizlənmək məcburiyyəti qarşısında qalır. Ağalar bəy kəndlilərə “yağlı” vədlər verərək onları öz tərəfinə çəkmək üçün təbliğat aparır. Lakin zülm əlindən bezən kəndlilər bəyə inanmayaraq ondan üz çevirir. Çoban Əliyar dostları ilə birlikdə azğın bəyə qarşı kəskin çıxış edir. Bundan qəzəblənən bəy tapancasını Əliyarə tərəf tuşlayanda Nərgiz sevgilisini qorumaq üçün özünü qabağa verir. Qızın gözəlliyi onun qəlbində çirkli hisslər oyadır. Və kəndlilərə hədə-qorxu gələrək oradan uzaqlaşır.

Artıq Ağalar bəyin malikanəsi intiqam yuvasına çevrilib. Burada öz hökmranlığı uğrunda mübarizəyə hazır olan digər ağa və bəylər intiqam vaxtını gözləyir. Kəndin ruhanisi molla Mütəllib onlara kömək edəcəyinə söz verir.

Nərgizi heç cürə unuda bilməyən Ağalar bəy elçi ilə danışır ki, qızı onunla görüşməyə razı saldığı təqdirdə xeyli pul alacaq. Əslində bəyə işləyən Bədəl etibar qazanaraq özünü Əliyarın yaxın dostu kimi göstərir. Xalq artıq bəyə qarşı ciddi üsyana hazırlaşır. Həsən kişinin evi artıq üsyançıların qərərgahıdır. Xain Bədəl burada baş verənlərin hamısından Ağalar bəyi agah edir. Bədəlin sədaqətindən şübhələnən Nərgiz Əliyarə ehtiyatlı olmağı məsləhət görür. Bədəldən şübhələnməyə əsas görməyən Əliyar sevgilisini sakitləşdirir. Ağalar bəyin elçisi məqam düşən kimi Nərgizin yanına gələrək qızı yola gətirməyə çalışır ki, bəyin sevgilisi olmağa razılaşsın. Bu iyrənc təklifi eşidən Nərgiz elçini qovur. Qəzəblənmiş bəy əmr edir ki, Nərgizin evini yandıraraq nişanlısı Əliyarı və üsyançı Cəfəri tutub gətirsinlər. Bəyin adamları qərərgah

Tədqiqatçı Q.İsmayılova yazır: “Nərgiz” operasının librettosu yalnız öz məziyyəti ilə deyil, operanın teması və məzmunu ilə bilavasitə bağlı olan bir çox dramaturji xüsusiyyətləri ilə də fərqlənir. Librettonun dramaturgiyasında iki zidd qüvvənin bir-birinə kəskin surətdə qarşı-qarşıya qoyulması prinsipi əsas götürülmüşdür. Biz burada Vətən uğrunda qəhrəmanlıq teması ilə əlaqədar olan rus klassik opera ənənəsi ünsürlərinin davam etdirildiyini görürük (M.İ.Qninkanin “İvan Susanin”, A.P.Borodinin “Knyaz İqor” operaları və s.).¹

“Nərgiz” operasının librettosunun mükəmməlliyi əsərin musiqi dramaturgiyasının aydın və güclü olmasına kömək etmişdir.

“Nərgiz” operasının janrı – inqilabi xalq dramı – onun musiqi dramaturgiyasını müəyyənləşdirmişdir. Köhnə tipli Azərbaycan operasından fərqlənən bu yeni üslub özünü hər şeydən əvvəl kütləvi xalq səhnələrində göstərir. Partiturada çoxlu xor epizodları var. Xalqın hərtərəfli ümumiləşmiş obrazını yaratmaqda bəstəkara məhz bu xor epizodları böyük kömək etmişdi.

M.Maqomayev xalqın xarakterini təsvir etmək üçün mahnı, rəqs janrlarından istifadə etmişdir. Bunlar qəhrəmanlıq, çağırış səciyyəli marş oxşar mahnı və xorlar, lirik, folklor üslublu melodiyalar, şən rəqslərdir.

Operada xalqın həyatını göstərən səhnələr xalq arasından çıxmış qəhrəmanların – Nərgizin, Əliyarın, Cəfərin və başqalarının daxili aləmi, əməlləri ilə uyğun gəlir. Qəhrəmanların portretləri dəqiq və aydın işlənmişdir. Bəstəkar obrazların mənəvi aləmini, duyğu və düşüncələrini musiqi dili ilə açmağa çalışmış və buna uğurla nail olmuşdur. Xalq səhnələri kimi, qəhrəmanların

olan Həsən kişinin evini mühasirəyə alır. Onların arasında Bədəlin də olduğunu görən Nərgiz onu öldürür. Güllə səsinə axışan kəndlilər bəyin adamları ilə vuruşaraq Nərgizi aradan çıxarmağa nail olurlar. Əliyarla dostu Kazarı tutaraq bəyin malikanəsinə aparırlar.

Ağalar bəy bu “qələbə”si şərəfinə böyük ziyafət təşkil edir. Bu zaman məclisə Nərgiz gəlir. Qızın gəlişindən gözləri ışıldayan Ağalar bəy bunu razılıq əlaməti kimi qəbul edir. Lakin xalqı bu mənfur insandan xilas etməyə gələn Nərgiz güllə ilə onu öldürür. Cəfər və digər üsyançılar Ağalar bəyin evinə hücum edərək Nərgizi, Əliyarı, Kazarı xilas edir.

¹ İsmayılova Q. “Müslim Maqomayev”, Bakı, 1965, s. 57.

vokal partiyaları da xalq musiqisinin intonasiya və məqamları ilə zəngindir. Mahnı, rəqs, muğam, təsnif və rəng janrlarının çalılarını xatırladır, həm də janr ümumiləşdirilməsinin bu və ya digər anı səhnə situasiyası ilə, qəhrəmanın ovqatı ilə bağlıdır.

*Nərgizin ariyası
(II, I pərdə)*

Dağ-lar-dan in-cə bir səs gə-lir,
Din-lə-dik-cə in-cə bir zöv-qüm
bir səs gə-lir, gə-lir. Var-lı-ğım bu sə-sin
in-cə-lir, ru-hum in-cə-lir.
in-ti-za-rın-da, on-suz in-lə-yi-rəm qəmd-i-ya-rın-
da. Qəl-bim-də var-dır
O sev-da mə-nim
od-lu bir sev-da! Bir sev-da
qa-nım-da pey-da!
mə-ni ya-şa-dar, is-tə-yim Əl-yar,

Nərgiz obrazında öz məhəbbətinə sadıq olan, istismarçılara qarşı mübarizədə xalqın qalib gələcəyinə möhkəm inanan və qələbə üçün əlindən gələni əsirgəməyən sadə kəndli qızına məxsus bütün insani keyfiyyətlər ümumiləşdirilib.

Dini xürafatın, mövhumatçıların hədə-qorxusundan çəkinməyərək hələ inqilabdan əvvəl səhnəyə gəlmiş ilk peşəkar azərbaycanlı opera aktrisası, Şövkət Məmmədova Nərgiz rolunun ən

gözəl ifaçılarından biri olub. SSRİ Xalq artisti Şövkət Məmmədova “Nərgiz” operası səhnəyə qoyulandan təqribən otuz il sonra yazıb: “Bu operada nə isə xüsusi bir gözəllik, lətafət vardır... tamaşa nahaq yerə belə böyük müvəffəqiyyət qazanmayıb, həyatın patriarxal dayaqları ilə mübarizə aparan, qadın köləliyinə qarşı üsyan etmiş bu sadə kəndli qızının taleyi mənə yaxşı tanış idi... Nərgizin partiyasını mən həmişə böyük ruh yüksəkliyi ilə oxuyurdum.”

Digər əsərlərində olduğu kimi, “Nərgiz” operasında da M.Maqomayev istedadının ən güclü bir cəhəti – son dərəcə gözəl vokal melodiyalar yaratmaq bacarığı parlaq şəkildə özünü göstərmişdir.

*“Nərgizin qəmgin mahnısı”
(II, III pərdə)*

Sev-gim su-dan saf - dır, gül - den in - cə - dir.

Fə - qət mə - ni ə - zən bir dü - şün - cə - dir.

Da-im qo - nu - şu - ram dər-d - lə - rim - lə mən,

xyal pə-rəst o - lur in - ti - zar çe - kən.

Lakin burada orkestrin də əhəmiyyətli rolunu qeyd etmək lazımdır. Əgər Azərbaycan bəstəkarlarının “Nərgiz”ə qədərki operalarında orkestr yalnız müşayiətçi kimi iştirak edirdisə, “Nərgiz” operasında orkestr musiqinin ən mühüm ifadə komponentlərindən biri kimi çıxış edirdi.

Operada simfonik epizodlardan – üvertüradan, antraktlardan, orkestr bağlamalarından və s. geniş istifadə olunub. Hələ “Şah

İsmayıl” operasında orkestri sabitləşdirməyə və onun tərkibini böyütməyə cəhd göstərən Maqomayev bu partiturada simfonik orkestrin tam ənənəvi tərkibindən istifadə edir.

Üvertürada “Nərgiz” operasının bütün tamaşa boyu dramaturji ustalıqla açılan əsas ideyası öz əksini tapmışdır. Azərbaycan operalarının üvertüraları arasında belə böyük proqrama malik simfonik lövhə yaradan üvertüralar azdır. Bu üvertürada əsərin başlıca konflikti ümumiləşdirilib. Simfonik epizodlar arasında yuxarıda adını çəkdiyimiz rəqs səhnələrinin musiqisini də qeyd etmək vacibdir. Maqomayev bu və ya digər səhnənin obrazlı emosional atmosferinin ifadəsində də orkestr vasitələrindən uğurla istifadə edir.

Proletar himni “Beynəlmiləl”in başlanğıc frazasının opera musiqisinə üzvi surətdə daxil edilməsi də otuzuncu illər üçün cəsarətli addım idi və bu da böyük marağa səbəb olurdu. Üçüncü pərdənin finalında ifa olunan həmin musiqi zülm və istismara qarşı çağırış kimi səslənirdi.

M.Maqomayev “Nərgiz” operasında da xalq musiqisinin milli əsaslarını klassik ənənələrlə müasir ifadə vasitələri ilə vəhdətdə götürmək xəttini davam etdirirdi. Bu işin təməli əsrin əvvəlində Ü.Hacıbəyli tərəfindən qoyulmuş sonra isə M.Maqomayev tərəfindən “Şah İsmayıl” operasında davam və inkişaf etdirilmişdi. M.Maqomayev “Nərgiz” operasının partiturasında bu mənada daha irəli getmişdi: burada o, Azərbaycan musiqisinin keyfiyyətə yeni üslub cəhətlərini aşkara çıxarmışdı. Bu özünü Azərbaycan musiqi folkloru elementlərinin çoxsəsli əsasda işlənməsində, musiqisinin intonasiya məzmununun inqilabi rus mahnıları və kütləvi sovet mahnılarının üslub xüsusiyyətləri hesabına genişləndirilməsində göstərir.

M.Maqomayevin folklorə münasibəti xüsusilə diqqəti cəlb edir. “Şah İsmayıl”da olduğu kimi, “Nərgiz” operasında da bəstəkar muğamlara əsaslanır, onun məqam boyalarından, özünəməxsus forma prinsiplərindən istifadə edir. Operanın bir çox epizodları və bütöv səhnələri quruluşuna və inkişaf prinsipinə görə muğam cizgiləri ilə peşəkar musiqi formalarının vəhdətindən ibarətdir.

Musiqi materialının çox hissəsi orijinaldır, yəni folklorun üslub qanunauyğunluqlarına əsaslanan bəstəkarın özü tərəfindən yazılıb.

“Nərgiz” operasının tamaşaya qoyulması Azərbaycan opera sənətinin uğurlarından biri idi və M.Maqomayevin keçdiyi böyük yaradıcılıq yolunu nümayiş etdirirdi. Bu əsər M.Maqomayevin musiqi yaradıcılığı sahəsində xeyli irəlilədiyini sübut edirdi. “Nərgiz” operasının tarixi əhəmiyyəti Azərbaycan mədəniyyəti üçün olduqca böyükdür.

“Nərgiz” operası müasir mövzuda yazılmış, ölkəmizdə ədalətsizliyə meydan oxuyan, zülmə qarşı amansız olan, tamaşaçıya düzgün yaşamağı aşıllayan ilk operalarından biridir. M.Maqomayev Azərbaycan operasında öz azadlığı uğrunda mübarizə aparan xalqı səhnəyə gətirən, xalqın arasından çıxmış kəndli qızını, çobanı və fəhləni əsərin əsas qəhrəmanına çevirən ilk bəstəkarıdır. Azərbaycanda ilk operanın musiqi-dramaturji inkişafında yeni formalarına, musiqi dili problemlərinə münasibətdə yeni ənənələrin təməlini qoyan yeni tipli operanın – “Nərgiz” operasının böyük ideya əhəmiyyəti hər şeydən əvvəl bundadır.

Musiqişünas S.Korev M.Maqomayevin “Nərgiz” operasının öz dövrünün mədəni inkişafında yerini yaxşı müəyyənləşdirib. 1938-ci ildə S.Korev “Raboçaya Moskva” qəzetində yazırdı: “Nərgiz” – realist sovet operasıdır, dolğun ideyalı, dərin bədii fikrə malik operadır. “Nərgiz” operası sovet musiqili teatrı tarixində – bizim üçün müasir olan sovet inqilabi, qəhrəmanlıq mövzusunu əks etdirən, yüksək ideya – bədii səviyyədə yazılan ilk böyük musiqili səhnə əsəridir.”

“Nərgiz”in müəllifi yüksək dövlət mükafatına layiq görüldü. Görkəmli bəstəkarı birincilər sırasında Azərbaycan SSR Əməkdar İncəsənət xadimi adı verildi.

Xalq M.Maqomayev sənətini humanist, mütərrəqqi, emosional gücünü yüksək qiymətləndirir. Artıq girişdə qeyd etdiyimiz kimi Respublika dövlət Filarmoniyası, Bakının küçələrindən biri bəstəkarın adını daşıyır.

M.Maqomayevin əsərləri Azərbaycan xalqının musiqi məişətinə daxil olmuşdur. İstedadlı bəstəkarın bütün fədakar fəaliyyəti

yəti, onun axtarış və tapıntıları Azərbaycanın zəngin musiqi mədəniyyəti xəzinəsinin qiymətli incilərindəndir.

Opera dramaturgiyası sahəsində onun prinsipləri sonrakı illərdə yaranmış ən yaxşı opera əsərlərində öz əksini tapmış və daha da dərinləşmişdir. Onun milli Azərbaycan baleti yaratmaq arzuları da həyata keçirilmişdir. Azərbaycan bəstəkarlarının və səhnə ustalarının bu janrda yaratdıqları əsərlər, eləcə də Azərbaycan simfonik musiqisi dünya şöhrəti qazanmışdır. Kütləvi mahnı, teatr musiqisi də müasir incəsənətimizin ən parlaq səhifələrindəndir.

Azərbaycanın iki görkəmli bəstəkarlarının – Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin yubileyləri qeyd ediləndə qocaman bəstəkarımız, mahnı janrının ən görkəmli nümayəndələrindən biri S.Rüstəmov yazırdı: “Onlar Azərbaycan musiqi incəsənətində əsl inqilab etmişlər. Onların yaradıcılığı xalqa, insanlara xidmətin ən parlaq nümunəsidir.... Əgər Ü.Hacıbəyli Azərbaycan peşəkar musiqisindən ölməz bir dastan yaratmışsa, M.Maqomayev bu dastanı heç vaxt öz tərəvətini itirməyən yeni səhifələrlə zənginləşdirmişdir. Xalqın sevimlisi olmaq, onun böyük hörmətini qazanmaq – bəstəkar üçün bundan qiymətli nə ola bilər?! Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev məhz belə sənətkar, belə dahi olmuşlar. Azərbaycan incəsənətində onların açdıqları və bu gün xeyli şaxələnib qol budaq atmış yol, indi ölkəmizin həddudlarından kənara adlamışdır”.¹

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı, dövlət mükafatları laureatı F.Əmirov da Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin incəsənətdə keçdikləri qəhrəmanlıq yolunu yüksək qiymətləndirmişdir: “Onların musiqi sahəsindəki qəhrəmanlığı, bir insan kimi fədakarlıqları, Azərbaycan incəsənətinin taleyində onların fəaliyyətinin əhəmiyyəti gözlərimiz önündə yeni, böyük bir qüvvə ilə canlanır. Və Azərbaycan xalqının mədəniyyət tarixinə hələ də böyük maraq doğuran ən parlaq səhifələrindən birini yazmış bu iki qəhrəmana adamın qəlbində böyük məhəbbət və minnətdarlıq hissləri oyadır”.²

¹ “Baku” qəzeti 20 dekabr 1965-ci il.

² “Bakinski raboçi” qəzeti, 13 dekabr 1965-ci il.

Müasirimiz dahi bəstəkar Q.Qarayev Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin çiçəklənməsində klassik bəstəkarların varislik əlaqələrinin böyük rol oynadığını göstərirdi: “Ü.Hacıbəyli və onun yorulmaz məsləkdaşı M.Maqomayev Azərbaycan incəsənətində dərin iz salmışlar. Azərbaycan bəstəkarları Ü.Hacıbəyovdan və M.Maqomayevdən aldıkları estafeti irəli aparmaqda davam edir, xalqa namusla və fədakarlıqla xidmət göstərir, çoxmillətli sovet musiqi mədəniyyətinin daha da çiçəklənməsi üçün əllərindən gələni əsirgəmirlər”¹.

Azərbaycan xalqı digər dünya şöhrətli bəstəkarlarımız Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov kimi M.Maqomayevin də xatirəsini əziz tutur. Belə ziyalıların, görkəmli mədəniyyət xadimlərinin həyatını və yaradıcılığını öyrənmədən Azərbaycan mədəniyyət tarixini bilmək qeyri-mümkündür. Nə qədər ki, xalqımız, millətimiz yaşayır, onun ziyalılarının, ədiblərinin, mədəniyyət xadimlərinin də xatirəsi daim yaşayacaq, əsərləri tədqiqat obyektinə olacaq.

¹ “Pravda” qəzeti, 23 dekabr 1965-ci il.

IV HİSSƏ

AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFI. DÖVRÜN ÜMUMİ SƏCİYYƏSİ.

Azərbaycan musiqi teatrının təşəkkülü Üzeyir Hacıbəyli, Zülfüqar Hacıbəyov və Müslüm Maqomayevin adları ilə sıx bağlıdır. Onlarla birlikdə Azərbaycan musiqi teatrı entuziastları sırasına H.Q.Sarabski, H.Ərəblinski, M.Terequlov, Ə.Ağdamski, M.A.Əliyev, Q.Pirimov kimi görkəmli xadimlər daxil idi. Teatr uğrunda mübarizə qısa bir zamanda bu insanların həyatlarının ayrılmaz hissəsinə çevrildi. Onlar Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin inkişafı, onun xalq yaradıcılığı ilə qırılmaz əlaqəsi uğrunda mübarizə aparırdılar.

Hələ inqilaba qədər onlar qabaqcıl Azərbaycan ziyahıları ilə bir sırada bir çox musiqi-maarif əhəmiyyətli tədbirlərin təşkilatçısı və bilavasitə iştirakçısı olmuşlar. M.Maqomayev və Z.Hacıbəyov Ü.Hacıbəyliyə dəstək olaraq musiqi həyatının bu və ya digər sahələrində fəaliyyət göstərirlər.

Azərbaycan musiqi teatrı çox ağır bir şəraitdə formalaşırdı. Onun yaradıcıları həm xalqın geridə qalması, həm də mürəccə qüvvələrin yaratdığı maneələrə də sinə gərməli olurdular. Teatr həm də daim böyük maddi çətinliklərlə üzləşirdi.

İlk dövrlərdə bölmələrindən biri musiqi teatrı olan “Nicat” xeyriyyə cəmiyyəti Azərbaycan teatrina qarşı ikili siyasət yeridirdi. Bir tərəfdən bu cəmiyyət ilk Azərbaycan operaları və musiqili komediyaları hesabına varlanırdı, digər tərəfdən isə cəmiyyətin daxilində baş verən demokratik qüvvələrin möhkəmlənməsi və geniş kütlələr arasında musiqili teatrın nüfuzunun güclənməsi, mürəccə qüvvələr tərəfindən kəskin təzyiqlərə məruz qalırdı. Azərbaycan teatrının geniş tamaşaçı kütlələrinə olan ideya təsiri milliyyətçi-burjua ideoloqlarının müqaviməti ilə qarşılaşırdı. “Nicat” cəmiyyətinin daxilində gedən bu ideoloji mübarizənin kəskinləşməsi nəticəsində rəhbərlik tamamilə irticaçıların əlinə

keçir. Burjua ideologiyasının təsirinə məruz qalan Azərbaycan musiqi teatrı hər zaman özünün qabaqcıl demokratik mövqeyini saxlayırdı, çünki teatr xadimlərinin əsas özəyi xalqla, qabaqcıl mütərəqqi qüvvələrlə bağlı idilər. Lakin maddi cəhətdən xeyriyyə cəmiyyətindən asılı olduqlarına görə onlardan istifadə edərək teatr sənətinin inkişafı uğrunda əzmlə çalışırdılar. Milli musiqi teatrının mütərəqqi mövqelərinin möhkəmlənməsində ətrafına həmfikirilərini toplamış Ü.Hacıbəylinin rolu müsrəsna idi. Moskva və Peterburqa təhsil almağa getdikdən sonra teatr truppasına M.Maqomayev, H.Q.Sarabski və Z.Hacıbəyov rəhbərlik edir. Bu ağır zamanda onlar özlərinin bütün güclərini musiqi teatrının gələcək inkişafına yönəldirlər. Gənc Azərbaycan teatrını gərgin təzyiq altında saxlayan “nicatçılar” Ü.Hacıbəylinin, M.Maqomayevin, Z.Hacıbəyovun ilk əsərlərini özləri üçün sərfəli müəssisəyə çevirməyə çalışırdılar. Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev cəmiyyətin maarifçilik məqsədləri deyil, daha çox kommersiya məqsədi güddüyünü çox gözəl anlayırdılar. Bununla əlaqədar onlar cəmiyyəti tərk edir və Ü.Hacıbəylinin rəhbərlik etdiyi teatr truppası təşkil edirlər. 1916-cı ilin sentyabr ayında Bakıda Üzeyir və Zülfüqar Hacıbəyov qardaşları tərəfindən “Ü. və Z.Hacıbəyov qardaşları müdiriyyəti” yaranır.¹ Verilən məlumata əsasən truppasının tərkibinə H.Q.Sarabski, Ə.Ağdamski, M.A.Əliyev, D.Bağdatbəyov, X.Hüseynov, M.Hacınski, R.Darablinski, A.Anaplinski, D.Cabarov, A.Hüseynzadə, M.Məmmədov, Hacıbababəyov, A. və E.Olenskayalar və Lizina daxil idilər.

Şəxsi müdiriyyətin təşkili Hacıbəyov qardaşlarının Azərbaycan milli sənətinin müstəqilliyi uğrunda uzun illər apardığı mübarizənin bir növ nəticəsi idi. “Müdiriyyət”in tamaşaları çox tez-tez olurdu. Onun solistlərdən əlavə xoru, baleti, iki orkestri – “simfonik” və “şərq” - var idi.² Bu tamaşalar adətən H.Z.Tağıyevin teatrında qoyulurdu. “Nicat” cəmiyyətinin hökmranlığından canını qurtaran gənc Azərbaycan musiqi teatrı hələ uzun müddət həqiqi peşəkarlığa malik deyildi. Onun nə daimi aktyor truppası,

¹ “Bakı” qəzeti. № 192, 1916, 1 sentyabr.

² “Kaspi” qəzeti. 1916, 18 dekabr.

nə binası, nə kostyumları, nə də dekorasiyası var idi. Peşəkar mütəxəssislər tərəfindən verilən səhnə quruluşuna malik olmayan tamaşalar çox zaman hansısa bayramlarla əlaqədar göstərilir, mütəmadi xarakter daşıyırdı. Opera janrının Azərbaycan musiqisində özünü təsdiqlədiyi prosesi çox çətinliklə həyata keçirdi.

Lakin artıq “Leyli və Məcnun” operasının parlaq uğuru Azərbaycanda müasir peşəkar musiqi janrlarının təşəkkülü üçün əlverişli mühitin yaranmasına dəlalət edirdi. Məhz bu opera Azərbaycanda digər musiqi janrlarının inkişafına geniş yol açdı. Azərbaycanın qabaqcıl musiqi xadimləri musiqi teatrının yaranması prosesində irticaçı qüvvələrin maneələrini aradan qaldırmağa çalışdılar. Bu işdə daim Ü.Hacıbəylinin yanında olan, onun bütün işlərində ona dayaq olan M.Maqomayev və Z.Hacıbəyov Azərbaycan musiqi teatrının truppasının fəal təşkilatçılarından idilər. Musiqi teatri, ümumilikdə bütün teatr sənəti kimi, öz axarı ilə inkişaf edirdi, dövlət tərəfindən heç bir dəstək almırdı. Peşəkar ifaçılar çatışmırdı, daimi məkan da yox idi. Opera tamaşaları gah H.Z.Tağıyevin teatrında, gah da Nikitinlərin teatr-sirkində göstərilirdi.

1911-ci ildə “O olmasın, bu olsun” operettasının böyük uğurundan sonra (Ü.Hacıbəyli başa düşür ki, onun opera və operetaları tamaşaçıların marağına səbəb olub, onların xoşuna gəlib), gənc Azərbaycan musiqi teatri ilk dəfə olaraq Zaqafqaziyanın bir sıra şəhərlərinə qastrol səfərlərinə gedir. Hələ 1911-ci ilin yanvar ayında Tiflisdə “Müsəlman dramatik dərnəyi” təşkil edən bir qrup azərbaycanlı, “Nicat” cəmiyyətinə şəhərin azərbaycanlı əhli üçün “Leyli və Məcnun” operasının səhnəyə qoyulması xahişi ilə müraciət etmişdi.¹ “Müsəlman dərnəyi”nin təklifindən istifadə edən “Nicat” cəmiyyəti təkcə Tiflisdə deyil, Zaqafqaziyanın digər şəhərlərində də qastrol tamaşaları təşkil edir. Repertuara “Leyli və Məcnun” operası ilə yanaşı “Ər və arvad” operettası da daxil idi. Həmin ilin mart ayında “Kaspi” qəzeti elan et-

¹ “Kaspi” qəzeti. № 92, 1911, 27 aprel.

mişdi ki, “Nicat” cəmiyyətinin opera truppası Tiflisə, İrəvana və Yelizavetpola qastrol səfərləri etməyi planlaşdırır.¹ Musiqi truppasına Z.Hacıbəyov rəhbərlik edirdi. 1911-ci il iyunun 29-da Tiflis dövlət teatrının səhnəsində “Leyli və Məcnun” operası səhnəyə qoyuldu. Tamaşada H.Q.Sarabski, Göyərçin xanım, H.Terequlov, Y.Nərimanov, Z.Hacıbəyov iştirak edirdilər, dirijoru isə müəllif özü – Ü.Hacıbəyli idi.²

Azərbaycan musiqi teatrının Tiflisdə olduğu müddətdə Zülfüqar Hacıbəyov Gürcü Zadəgan Teatrının səhnəsində özünün ilk operettası olan “50 yaşında cavan”ın tamaşasını həyata keçirir (29 aprel 1911-ci il). Tiflisdə Azərbaycan teatrının bir-birinin ardınca böyük uğurla keçən çıxışlarından, yeni operettanın, “50 yaşlı cavan”ın müvəffəqiyyətindən sonra Z.Hacıbəyov Bakı və Tiflis aktyorlarından təşkil edilmiş yeni heyətlə qastrol səfərlərini davam etdirmək imkanı əldə edir. Daha sonra truppə qastrol səfərlərini İrəvanda və Naxçıvanda davam etdirir. Naxçıvanda M.A.Əliyev və Göyərçin xanımın iştirakı ilə Hacıbəyov qardaşlarının operettaları səhnəyə qoyulur. Həmin dövrdə Z.Hacıbəyov Naxçıvanda işləyir və yerli əhali arasında geniş mədəni-maarif işi aparırdı. Z.Hacıbəyovun truppası Naxçıvan rus-müsəlman məktəbinə xeyriyyə məqsədilə “Leyli və Məcnun” operasını qoyur.³ Naxçıvanda yaşadığı müddətdə Z.Hacıbəyov yeni “Evliyə subay” operettasını yazır, burada onun Azərbaycanın musiqi-teatr həyatının inkişafına təsir göstərən mükəmməl təşkilati qabiliyyəti özünü göstərir.

Getdikcə Azərbaycan musiqi teatrı öz sənətkarlığını, peşəkarlığını təkmilləşdirərək, təkcə Bakının deyil, Zaqafqaziyanın digər şəhərlərinin də geniş tamaşaçı rəğbətini qazanır. 1913-cü ilin yayında yenə də “Nicat” cəmiyyətin irticaçı qüvvələrinin təsirinə məruz qalan musiqi teatrının geniş ictimaiyyət arasında nüfuzunu artırmaq, qabaqcıl rolunu vurğulamaq məqsədilə Z.Hacıbəyovun rəhbərlik etdiyi aktyor heyəti Hacıbəyovların vətəni olan Şuşaya qastrol səfərinə gedir. Burada “Leyli və Məc-

¹ “Kaspi” qəzeti. № 60, 1911, 16 mart.

² Sarabski H. Azərbaycan musiqi teatrının yaranması və inkişafı. s. 133.

³ “Baku” qəzeti № 243, 1911, 29 oktyabr.

nun”, “Əsli və Kərəm” operaları, “Evliykən subay” operettası böyük uğur qazanır.¹ Bu qastrol tamaşalarında görkəmli səhnə ustası H.Sarabski də iştirak edirdi, onu Şuşadan şəhər ziyalıları təntənəli surətdə Bakıya yola salmışdılar. H.Sarabski “Əsli və Kərəm” operasının Şuşada qazandığı uğuru ilə bağlı o dövrdə Sankt-Peterburqa təhsil alan Ü.Hacıbəyliyə göndərdiyi teleqramla xəbər göndərmişdi. Tezlikə musiqi teatrı truppası “Nicat” cəmiyyətini tərk etməli olur və özü müstəqil truppaya yaratmağa başlayır. Gənc truppının fəaliyyəti tədricən geniş vüsət alır və onun maddi vəziyyəti bir qədər yaxşılaşır. Hətta Peterburqda təhsil alan Ü.Hacıbəyliyə maddi yardım göstərmək imkanı da yaranır. 1914-cü il dövrü mətbuatından alınan məlumatlara əsasən o dövrdə iki musiqi teatrı truppası fəaliyyət göstərirdi. Bunlardan biri aktyor H.Sarabskinin və dirijor M.Maqomayevin rəhbərlik etdikləri yeni müsəlman opera truppası, digəri isə Z.Hacıbəyovun yaratdığı operetta truppası idi. Z.Hacıbəyovun truppası ilə bağlı ilk məlumatlara Bakı qəzetinin səhifələrində rast gəlmək mümkündür: “Bu mövsümdə üçüncü dəfə H.Abbasovun iştirakı ilə müsəlman operetta truppası tərəfindən Zülfüqarbəy Hacıbəyovun “Evliykən subay” əsəri səhnəyə qoyulmuşdur.”² Bu truppaya əsasən Hacıbəyov qardaşlarının əsərlərini səhnələşdirirdi. Yay aylarında onlar Şuşaya qastrol səfərlərinə gedirdilər.³

Bu truppaya ilə bağlı mətbuatda sonrakı məlumatlar 1915-ci ildə verilir və Kazımovskinin yeni “Vur ha vur” operettasının premyerasının hazırlığından danışılır. Z.Hacıbəyovun rəhbərlik etdiyi operetta truppasının bir xüsusiyyəti vurğulanırdı, bu truppının əksər tamaşaları xeyriyyə xarakteri daşıyır, əldə edilən gəlir ehtiyacı olan təhsil ocaqlarına verilirdi.

1916-cı ildə Hacıbəyov qardaşları “Zülfüqar və Üzeyir Hacıbəyovlar qardaşları direksiyası” adlı müstəqil aktyor truppasının təşkilatçısı kimi çıxış edirlər. Aktyor qrupuna H.Q.Sarabski, Ə.Ağdamski, M.A.Əliyev, C.Bağdadbəyov, H.Hüseynov, M.Hacınski, R.Dərəblinski, A.Anaplinski, C.Cabbarov, A.Hüseynzadə,

¹ “Kaspi” qəzeti. 1913, 28 iyul, 3 avqust.

² “Baku” qəzeti. 1914, № 46, № 48, 26 fevral, 28 fevral.

³ “Kaspi” qəzeti, 1914, № 102, 8 may.

M.Məmmədov, H.Hacıbababəyov, A. və Y.Olenskayalar və Lizina daxil idilər. Şəxsi direksiyanın yaradılması Hacıbəyov qardaşlarının “Nicat” cəmiyyətinin irticaçı qüvvələrinə qarşı Azərbaycanın milli incəsənətinin müstəqilliyi uğrunda apardıqları uzun sürən mübarizənin bir növ nəticəsi idi. Onların fəaliyyəti təkcə Azərbaycanla məhdudlaşmırdı. 1918-ci ilin avqustunda bəstəkarın rəhbərlik etdiyi truppə H.Q.Sarabski, M.A.Əliyev, H.Ərəblinski, S.Ruhulla, Ə.Ağdamski, A.Hüseynzadə, Y.Olenskaya iştirakı ilə İrana qastrol səfəri edirlər. İranın müxtəlif şəhərlərində “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərəm”, “Aşıq Qərib”, “O olmasın, bu olsun”, “50 yaşında cavan”, “Evliyə subay” opera və operettaları böyük uğurla göstərilir.

M.Maqomayev “Şah İsmayıl” operasını 1916-cı ildə bitirdiyinə baxmayaraq, əsərin premyerası 1919-cu il martın 7-də H.Sarabskinin benefisinə həsr olundu. Peterburqdan qayıtdıqdan sonra Ü.Hacıbəyli Azərbaycanda gedən qızğın inqilabi hadisələrlə əlaqədar bir qədər yaradıcılıqdan uzaqlaşır.

Azərbaycanda sovet hakimiyyəti bərqərar olduqdan sonra musiqi xadimləri qarşısında yeni yaradıcılıq üfüqləri açılır, onlar Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafı ilə bağlı qabaqcıl layihələri həyata keçirirlər. Respublikanın Xalq Komissarları Sovetinin nəzdində məktəbəqədər təhsil şöbəsi yaranır ki, onun da yanında incəsənət şöbəsi fəaliyyət göstərirdi. “Musiqi alətlərinin milliləşdirilməsi haqqında” Azərbaycanın inqilab komitəsinin fərmanı. Eyni məqsədlə respublika XKS “Musiqi məktəblərinin yenidən təşkili” adlı fərmanın nəşr edilməsi Azərbaycanda musiqi incəsənətinin inkişafının dövlət əhəmiyyəti daşması anlamına gəlirdi. Ölkədə böyük bir musiqi maarifi prosesi başladı. Kütləvi musiqi təhsilinin ən əhəmiyyətli forması 1920-ci ildə yaranan Xalq Konservatoriyası oldu. Musiqi təhsilinin bütün formalarını yaratmaq işi Ü.Hacıbəylinin o dövrdə rəhbərlik etdiyi XKS-nin əsas vəzifələrindən biri oldu. O, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılması proqramını irəli sürüb, bu cavan təhsil ocağının işində yaxından iştirak edirdi. Ü.Hacıbəyli Konservatoriyada nəzəri fənnlərdən dərs deyir, Şərq bölməsinə rəhbərlik edirdi. Yeni ictimai quruluş şəraitində milli incəsənətin qabaqcıl

ənənələrinə əsaslanaraq gənc respublikanın incəsənət və mədəniyyət xadimləri yeni müasir mədəniyyət quruculuğu işinə rəvac verirlər. Çox ağır iqtisadi şəraitdə Azərbaycan ziyalılarının ən görkəmli nümayəndələri respublikada mədəni quruculuğun ən fəal iştirakçıları oldular. Öz xalqlarının incəsənətinə olan sevgi və vətənpərvərlik hissləri ilə dolu olan mədəniyyət xadimləri bütün həyatlarını doğma ölkənin incəsənəti, mədəni və mənəvi həyatı ilə bağlamış və onun incəsənətinin inkişafına gərgin əmək sərf etmişlər.

Ü.Hacıbəylinin və onun silahdaşları, M.Maqomayev, Z.Hacıbəyovun və b. yaradıcı-təşkilati fəaliyyətləri ölkədə gedən kəskin ideoloji mübarizə şəraitində keçirdi. Onların qaynar enerjisi özünə geniş fəaliyyət dairəsi tapmış, bəstəkarlıq istedadları isə daha da genişlənmişdir. 1920-ci ildə M.Maqomayev Azərbaycan Xalq Təhsili Komissarlığının İncəsənət bölməsinə rəhbərlik edir. Maqomayevin İncəsənət İşçiləri İttifaqının Üçüncü qurultayında etdiyi geniş məruzəsi onun bu sahədəki gərgin və hərtərəfli fəaliyyətinə dəlalət edir. Həmin qurultayda Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev Mədəniyyət və incəsənətə aidiyyəti olan ən müxtəlif problemlərə toxunmuş, onların həlli yollarını göstərmişdilər.

1922-ci il mayın 28-də Hərbi Dəniz İşləri üzrə komissar Əliheydər Qarayevin imzası ilə Zülfüqara mandat təltif olundu. Orada türk yazıçı-bəstəkar Z.Hacıbəyova öz qərarına görə türk və rus qruppası yığmağı tapşırılır və bütün təşkilatlara bəstəkara təşkilat və maarifçilik işində kömək göstərmək təklif olunur.

1924-cü ildə bəstəkar Azərbaycan diviziyasının hərbi təbliğat büro işləri üzrə idarədə işləyir. Z.Hacıbəyovun xüsusi təşviqat qatarının sədri təyin olunması təsadüfi deyil. Onun başçılıq etdiyi təşviqat qatarında ən yaxşı dram aktyorları, opera, musiqili komediya və başqa mədəniyyət xadimləri toplaşmışdır. Bu qatarlar Zaqafqaziya dəmiryol magistrallarından keçərək xalq kütləsinə mədəniyyəti aşılayırdı.

Maqomayev Azərbaycan Maarifçiliyi Xalq Komissarlığına başçılıq edərək öz əsas məqsədi Azərbaycan milli incəsənətinin vəziyyətinin yaxşılaşmasını vacib hesab edirdi. Maqomayev incəsənət işçilərinin qarşısında milli kadrların yetişdirilməsi üçün

şərait yaratmağı əsas məqsəd qoymuşdur. Birinci növbədə, peşəkar aktyor kadrlarının yetişdirilməsi aiddir. Maqomayev tərəfindən keçirilən bütün tədbirlər çətin və mühüm tədbirlər idi. O çox tez bir zamanda həm özü, həm də məsləkdaşları Azərbaycan incəsənətində irəliləyiş əldə etdilər. O, teatrın təmiri və yenidən qurulmasında çox böyük işlər görürdü. M.Maqomayev səhnə mədəniyyətini yüksəltmək üçün aktyor kadrları arasında məsləhətxanalar keçirirdi. O dövrdə türk-satira-təbliğət teatrı yarandı. Keçmiş Tağıyev binası bərpa olundu. Teatrın təmirindən sonra Maqomayev bu teatra müdir təyin olundu. O, 1924-cü ildən Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrına başçılıq edir. Eyni zamanda bədii rəhbər və dirijorluq vəzifələrini də icra etdi.

1922-ci ildə Ü.Hacıbəyli Azərbaycan Türk Musiqi məktəbini yaradır. 1923-cü ildə həmin məktəb Türk Musiqi Məktəbi (uçilişə), 1924-cü ildən isə Türk musiqi texnikumu adlanır. Bu, öz nizamnaməsi olan, nümunəvi təhsil ocağı idi. Ü.Hacıbəyli məktəbin nüfuzunu və əhəmiyyətini gücləndirmək məqsədilə, onun işini dərhal respublikada gedən ümumi musiqi təhsilinin inkişafı prosesinə yönəldir. 1926-cı ildə texnikum prorektoru Ü.Hacıbəyli özü olan Konservatoriya ilə birləşir.

Beləliklə, Ü.Hacıbəyli respublikada geniş vüsət alan musiqi təhsili prosesini tənzimləyir və haqlı olaraq, hal-hazırda böyük bəstəkarın adını daşıyan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının banisi sayılır. Üzeyir və Zülfüqar Hacıbəyovlar, M.Maqomayev və onların məsləkdaşları respublikanın musiqi həyatının bütün sahələrində cəsarətli təşəbbüslə çıxış edirdilər.

Yeni cəmiyyət şəraitində bəstəkarların yaradıcılıq imkanları da genişlənir. 20-30-cu illər mədəniyyət sahəsində möhtəşəm nailiyyətlər dövrü idi. Azərbaycan xalqı mədəniyyət, incəsənət sahəsində yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyur. Azərbaycan musiqisinin yeni-yeni janrları yaranır, yeni yaradıcı nəsil formalaşmağa başlayır, kütləvi musiqi təhsili prosesinə start verilir. Fəhlə və qulluqçular üçün müxtəlif bədii studiyalar yaranır ki, bunlar üçün xüsusi musiqi pyesləri, musiqili səhnəciklər yazılırdı. Bu işə də Ü.Hacıbəyli öz töhfəsini verir və AHİŞ-in Təbliğət Teatrı üçün musiqi pyesləri yazır. Məsələn, o, fəhlə klublarında

ifa edilmək üçün “Qağayı” musiqi tamaşası yazır ki, bu əsər Təbliğat şöbəsi tərəfindən nəşr edilir. O dövrün qüsurlarının tənqidinə yönələn ən güclü bədii vasitələrdən biri satira janrı idi. Kütləvi savadsızlıq o dövrün əsas bələlərindən idi. M.Maqomayev isə həmin dövrdə Azərbaycan radio mərkəzinə rəhbərlik edirdi və bu sahədə o, hər cür gerilik və mühafizəkarlığa qarşı amansız mübarizə aparır. O, illərdə efirə gedən eyni verilişlərlə bağlı xüsusi araşdırma aparıb, şəraiti təhlil edir, ondan çıxış yolları axtarır. Beləliklə, onun qarşısında bir rəhbər kimi yaradıcı və təşkilati vəzifələrdən ibarət mürəkkəb bir problemlər kompleksi durur.

Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev və Z.Hacıbəyov qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri Azərbaycan xalq musiqisinin geniş təbliğatı idi. Bu məqsədlə yüksək ixtisaslı xalq çalğı alətləri ifaçılarından ibarət ştatda olan daimi yeni tipli ansambl yaradıldı ki, o da öz repertuarını notla ifa edirdi. 1932-ci ildə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev tərəfindən yaranan bu orkestr tezliklə yüksək peşəkarlığa malik olan bir kollektiv kimi geniş şöhrət qazanır. Azərbaycanın musiqi həyatında böyük əhəmiyyət daşıyan kollektiv filarmoniyada, radio verilişlərində konsertlərlə çıxış edir, respublikanın rayonlarına qastrol səfərləri edir.

20-ci illərin axırlarında 30-cu illərin əvvəllərində Azərbaycanda kütləvi mahnı janrı geniş intişar tapır. Musiqi yaradıcılığının ən mühüm janrlarından birinə çevrilən kütləvi mahnılar bütün bayram və xalq şənliklərində, insanların gündəlik həyatlarında onları müşayiət edirdi. Mahnı janrına olan tələbat artır, geniş xalq kütlələrinin yeni məzmunlu mahnılara olan marağı, həvəsi bəstəkarları bu janra xüsusi diqqət yetirməyə yönəldirdi. Ü.Hacıbəyli çox gözəl başa düşürdü ki, kütləvi mahnıların yazılması Azərbaycan bəstəkarlarının qarşısında duran əsas vəzifələrdən biridir. Azərbaycanda ilk kütləvi mahnıların müəllifi olan Ü.Hacıbəyli, yaratdığı bu əsərlərdə (“Qara göz”, “Qızıl əsgər marşı”, “Komsomolçu qız”, “Süvari”, “Pilotlar” və b.) xalqının həyatında baş verən böyük dəyişiklikləri əks etdirir, yeni mövzular, yeni obrazlar tərənnüm edir. Bu mahnılar yeni dövr insanlarına müraciətlə yazıldığından yeni tipli olub, xalq mahnı yaradıcılı-

ğından məzmun dairəsi, obraz-intonasiya mahiyyəti etibarilə fərqləndilər. Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı kütləvi mahnı janrı sahəsində M.Maqomayev, Z.Hacıbəyov, A.Zeynallı da işləmiş, dövrü vəsf edən mahnılar yaratmışlar. M.Maqomayevin də yaratdığı mahnılar müasir mövzulara həsr edilmişdilər. Azərbaycan xalq mahnıları ilə sovet kütləvi mahnılarının sintezi əsasında yazılmış bu mahnılarda (“Mazut ordusu”, “Neft”, “Bizim kənd”, “Yarış” və b.) insanların şən həyatı, azad əməyi tərənnüm olunur.

Z.Hacıbəyovun yaradıcılığında da kütləvi mahnı janrına xüsusi yer ayrılır. Onun müasir mövzuları açan mahnılarında yeni obrazlar dairəsi yer alır. Müasir Azərbaycan qadını obrazı Z.Hacıbəyovun “Kənd qızı”, “Çoban qız” və digər mahnılarında öz ifadəsinin tapır. Sovet quruculuğunun ilk illərində məhz yeni dövrün özəlliklərini əks etdirən mahnılara tələbat var idi. Buna görə də təsadüfi deyildi ki, yeni yaranan şeir mətnləri artıq mövcud olan, xalq arasında geniş yayılan xalq mahnılarının, məişət mahnılarının melodiyları ilə oxunurdu. Azərbaycan XKS-nin təşəbbüsü ilə “Nəğmə kitabçası” adlı kiçik şeir məcmuəsi nəşr edildi ki, gənclər üçün nəğmələr kimi məsləhət görülürdü.

Respublikanın mədəni həyatının ən məsuliyyətli sahələrinə məhz Ü.Hacıbəyli rəhbərlik edirdi. M.Maqomayev və Z.Hacıbəyov demək olar ki, musiqi-maarif işi sahəsində olan bütün təşəbbüslərin bilavasitə iştirakçısı olmuş, Ü.Hacıbəyliyi onun novator layihələrində dəstəkləmişlər. Bu təəssübkeş, vətənpərvər musiqi xadimləri, böyük şəxsiyyətlər Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin sürətli inkişafı, onun xalq yaradıcılığı ilə qırılmaz əlaqəsi uğrunda gərgin mübarizə aparırdılar.

V HİSSƏ
ZÜLFÜQAR HACIBƏYOV
(1884-1950)



I fəsil
Həyat və yaradıcılığı

Milli musiqi teatrımızın görkəmli nümayəndələrindən biri Zülfüqar Hacıbəyovdur.

Azərbaycanda musiqili teatrın yaranmasında Zülfüqar Hacıbəyovun mühüm rolu olmuşdur. Opera sənətimizin banisi Üzeyir Hacıbəyli, onun bəstəkar silahdaşı, teatrımızın ilk dirijoru Müslüm Maqomayev və eləcə də musiqili səhnəmizin təşəbbüsçüləri H.Sarabski, M.X.Terequlov, M.M.Məmmədov, M.A.Əliyev, Ə.Ağdam-

ski və b. ilə yanaşı, Z.Hacıbəyov da Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı, onun xalq yaradıcılığı ilə sıx əlaqəsi uğrunda mübarizə aparan teatr xadimlərinin mübariz dəstəsinə daxil idi.

Hələ Oktyabr inqilabından əvvəl Z.Hacıbəyov Azərbaycanın digər tərəqqipərvər demokratik ziyalıları ilə birgə musiqi sahəsində bir çox maarifpərvər təşəbbüslərin təşkilatçısı və iştirakçısı olmuşdur.

Bəstəkar inqilabdan sonra da bir ictimai xadim kimi fəaliyyət göstərmiş, Üzeyir Hacıbəylinin bütün cəsarətli və yenilikçi təşəbbüslərində ona qoşulmuş, musiqimizin bu və ya digər sahələrinə başçılıq etmişdir.

Z.Hacıbəyov milli folklor zəminində ilk professional musiqi formalarının yaranmasında mühüm rol oynamışdır. “Aşıq Qərib” operası, “Evliyə subay” və “Əlli yaşında cavan” musiqili komediyaları Z.Hacıbəyovun qələminin məhsuludur.

Z.Hacıbəyovun və M.Maqomayevin musiqili səhnə əsərləri kimi, həmin əsərlər də Azərbaycanda müasir professional bəstəkar yaradıcılığının ilk nümunələri idi. Bu əsərlərdə folklor formaları ilə Avropa musiqi janrı nümunələrinin sintezini yaratmaq təşəbbüsü edilmişdir. Z.Hacıbəyovun ilk dövr yaradıcılığının musiqili-səhnə forması milli professional musiqinin ən böyük janrı olan muğamdır. Onun səyi sayəsində ənənəvi vokal-instrumental improvizasiyalı poemalarını olduğu kimi saxlayan muğam operası meydana gəlmişdir.

Z.Hacıbəyovun həyat və yaradıcılığı iki dövrə – inqilabdan qabaqkı və sonrakı dövrlərə ayrılır. Bu, dövrlər bir-birinə zidd deyil, əksinə, bir-birini tamamlayır və sənətkarın böyük, maraqlı həyatını təşkil edir.

Qeyd olunduğu kimi, Z.Hacıbəyov inqilabdan sonra da öz yaradıcılığını davam etdirmişdir; o, klub və mədəniyyət sarayları üçün səhnə əsərləri, kantata, marşlar, nəğmələr və s. janrlarda əsərlər yazmışdır. Lakin yuxarıda adları çəkilən opera və musiqili komediyalar onun əsas bəstəkarlıq nailiyyətləridir. Bu əsərlərin əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, onlar Azərbaycanın musiqi sənətində yeni yaradıcılıq formalarının meydana gəlməsi prosesini sürətləndirmişdir.

Zülfüqar Əbdülhüseyn oğlu Hacıbəyov 1884-cü il aprelin 17-də Şuşa şəhərində anadan olmuşdur.

Şuşa inqilaba qədərki Azərbaycanın iri mədəni mərkəzlərindən biri idi. Şəffaf bulaqlar, pıçıltılı kiçik çaylar, sıx meşələrlə əhatə olunmuş Şuşa gözəl Qarabağ dağlarının ətəklərində yerləşir. Şuşa haqqında deyirlər ki, burada “hava şüşə kimi şəffafdır”. Şəhərin adının mənası da elə buradandır. Şuşanın sehrkar təbiəti, onun sərin bulaqları buranı istedadlar diyarı kimi tanıtmışdır. Onun isti, əlvan qoynunda neçə-neçə düha yetişmişdir. Şuşa görkəmli Azərbaycan şair və yazıçıları Vaqifin, Xurşud banu Natəvanın, N.Vəzirovun, Ə.Haqqverdiyevin, S.S.Axundovun, rəssam və alim-musiqişünas Nəvvabın və bir çox başqalarının vətənidir.

İstedadlı xalq musiqiçilərinin bütöv bir ifaçılıq məktəbini yaratmış Sadıqcan təxəllüslü tarzən Sadıq Əsədov, Qurban Pirmov, Məşədi Cəmil Əmirov, Məşədi İsi, Hacı Hüsü, Cabbar Qaryağdıoğlu, İslam Abdullayev, M.P.Zülalov, Keçəçi Məmməd, Məcid Behbudov və başqaları da şuşalıdirlər.

Z.Hacıbəyov uşaqlıqdan xalq musiqisinin zənginliyini duymuş, ona istedadlı sənətkarların ifasında qulaq asmışdır. Atası Əbdülhüseynin tanınmış Azərbaycan şairəsi Xurşud banu Natəvanın yanında mirzə işləməsi buna bir daha imkan yaradırdı. Natəvanın yaxın adamlarından biri olan anası Şirin xanım Əliverdibəyovanın da uşaqlara faydalı təsiri olmuşdur. Təbiətən çox çalışqan, poeziyaya, musiqiyə meyilli olan bu qadın öz uşaqlarında incəsənətə böyük məhəbbət oyatmışdı.

Şirin xanımın kiçik qardaşı Peterburqda, Varşavada təhsil almış Ağalar Əliverdibəyov (1872-1953) gözəl musiqi bilicisi idi. Ağalar Əliverdibəyov ömrünü musiqiyə həsr etmiş, xalq mahnı yaradıcılığının incilərini toplamışdır. O, çoxlu xalq mahnıları bilir, muğamları gözəl ifa edir, daim məşhur Şuşa musiqiçiləri ilə ünsiyyətdə olurdu. Təbiətən fəal, təşəbbüskar olan bu insan şəhərin musiqi həyatının mərkəzində olub, Şuşa musiqiçilərinin çıxışlarına hər cür yardım göstərir, öz evində musiqi axşamları təşkil edirdi.

Əbdülhüseyn Hacıbəyov maddi vəziyyətinin çətinliyinə baxmayaraq, uşaqlarına təhsil verməyə çalışırdı. Onun beş uşağı: üç oğlu (Zülfüqar, Üzeyir, Ceyhun) və iki qızı (Sayad və Abhəyat) var idi. Böyük oğlanları Zülfüqar və Üzeyir Şuşanın rus-tatar məktəbində oxuyurdular. Bu illərdə gənc Zülfüqar Ə.Haqverdiyevin “Dağılan tifaq” pyesində (Sona xanım), “Pəri cadu” pyesində (Qurbanın arvadı) və M.F.Axundovun “Lənkəran xanının vəziri” komediyasında (Şölə xanım) qadın rollarını ifa etmişdir.¹

1899-1904-cü illərdə Ü.Hacıbəyli öz təhsilini Qori müəllimlər seminariyasında davam etdirmiş, Zülfüqar isə Şuşa ikillik rus-tatar məktəbini qurtarıb atasına işində kömək edirdi, amma o, daima oxumaq haqqında düşünürdü.

Əbdülhüseyn Hacıbəyovun 1901-ci ildə qəfil ölümü ailənin planlarını tamam dəyişdi. Ailənin maddi cəhətdən bütün qayğıları böyük oğlu – Zülfüqarın üzərinə düşdü. 1900-1902-ci illərdə o, şəhər duması və qəza idarəsində kargüzar, 1902-1906-cı illərdə isə Şuşa şəhəri əkinçilik və töycü işləri idarəsinin müvəkkili yanında tərcüməçi işləyir.² Uşaqlıqdan Zülfüqara aşılarmış musiqiyə məhəbbət onun özünü musiqi sənətinə həsr etmək istəyini daha da qüvvətləndirir. Təəccüblü deyil ki, Z.Hacıbəyovun ilk təəssüratı təkcə milli məişət və vətənin gözəl təbiəti ilə deyil, həm də öz xalqının incəsənəti ilə sıx bağlı idi. Burada o, ilk dəfə xalq mahnılarını eşitmiş və onlara ürəkdən bağlanmışdır. Musiqi sahəsində müəyyən biliklər qazanmaq üçün həqiqətən böyük səy, yorulmaq bilmədən zəhmət tələb olunurdu. Tar çalmaq onun sevimli məşğuliyyəti idi. Gələcək bəstəkar musiqi biliklərini Azərbaycan xalq musiqisindən öyrənirdi. Məhz xalq musiqisi onun yaradıcılığının formalaşmasında əsas amil idi.

1910-cu ildə o, özünün ilk əsəri olan “Əlli yaşında cavan” operettası üzərində işini başa çatdırır. Bundan iki il sonra – Naxçıvanda yaşayarkən bəstəkar “Evliyə subay” musiqili komediyasını bitirir.

¹ Zülfüqar Əbdülhüseyn oğlu Hacıbəyovun tərcümeyi-halı. Azərbaycan SSR EA Əlyazmalar fondu, inv. 50, Q-3 (25).

² Kadrların şəxsi ucot vərəqəsi. Azərb.SSR EA-nın Respublika Əlyazmaları Fondunun arxivi, inv. 50, Q-10 (82).

Tiflisdə olarkən Zülfüqar Hacıbəyov “On bir yaşlı arvad, və ya Varlı” adlı operettasını yazır.

Üzeyir və Zülfüqar Hacıbəyovların yazdıqları bir sıra yeni əsərlər Azərbaycan musiqi teatrının repertuarını zənginləşdirir. Aktyor heyətinin və tərtibatçı qüvvələrin möhkəmləndirilməsinə ehtiyac yaranır. Sanballı təcrübəyə malik olan Z.Hacıbəyov musiqi truppası yaradır və ona rəhbərlik edir. 1911-ci ildə bu truppə Zaqafqaziyanın müxtəlif şəhərlərinə bir sıra qastrol səfərlərinə gedir.

Görkəmli Azərbaycan aktyorları Mirzağa Əliyev, M.Quluza-də, T.X.Quliyev, Sidqi Ruhulla, Göyərçin xanım, Şatnova, Münəvvər xanım və 11 yaşlı Antonina Qilmandan ibarət Azərbaycan musiqi truppası “Əlli yaşında cavan” operettasını Tiflisdə, İrəvan və Naxçıvanda göstərdi.

“Zaqafqaziya” qəzeti 1 sentyabr 1911-ci il tarixli nömrəsində xəbər verirdi ki, gənc müsəlman bəstəkarı Zülfüqar bəy Hacıbəyov Zaqafqaziyanın müsəlman şəhərlərinə qastrol səfərinə çıxmışdır. İlk səfər İrəvan şəhərinədir.¹

Daha sonra həmin qəzet 11 sentyabr tarixli nömrəsində bildirirdi ki, orucluq bayramının ilk axşamı Tiflisdən İrəvana gəlmiş dram sənətinin həvəskarları tərəfindən Z.Hacıbəyovun “Əlli yaşında cavan” operettası tamaşaya qoyulacaq. Məlum olduğu kimi, operetta Tiflis səhnəsində iki dəfə getmiş və müəyyən müvəffəqiyyət qazanmışdır. İrəvanda isə musiqili operetta ilk dəfə tamaşaya qoyulur.²

İrəvanda qastrollarını qurtaran truppə Naxçıvana yola düşür. Burada da bir neçə tamaşa verilməsi nəzərdə tutulmuşdu. Bununla əlaqədar olaraq 25 oktyabr 1911-ci il tarixli “Kaspi” qəzeti bildirirdi ki, Naxçıvana Z.Hacıbəyovun başçılığı altında operetta truppası gəlmişdir. Truppə Göyərçin xanımın və məxsusən, “O olmasın, bu olsun” tamaşasında iştirak etmək üçün dəvət olunmuş Bakı artisti Mirzağa Əliyevin iştirakı ilə bir neçə operetta tamaşaya qoyacaq.³ Naxçıvan səfəri də uğurlu keçdi. “Baku” qəzeti yazırdı: “Naxçıvan müxbirimiz xəbər verir ki, Mirza-

¹ “Zaqafqaziya” qəzeti, 1 sentyabr 1911-ci il, № 195.

² Yenə orada, 11 sentyabr 1911-ci il.

³ “Kaspi” qəzeti, 25 oktyabr 1911-ci il, № 239.

ğa Əliyev və Göyərçin xanımın iştirakı ilə bir neçə tamaşa Naxçıvanda böyük uğurla oynanılmışdır”.¹

“Kaspi” qəzeti xəbər verirdi ki, Zülfüqar bəyin iştirakı ilə dram sənətinin həvəskarları qurban bayramı günü “Əlli yaşında cavan” operettasını İrəvanda tamaşaya qoydular. Tamaşa çox müvəffəqiyyətlə keçdi. Ümumiyyətlə, irəvanlılar son vaxtlar teatra çox böyük həsrətə bəsləyirlər və bütün tamaşalarda çoxlu pul vəsaiti toplanır.²

“Nicat”ın teatr sənətinə mürətə münasibəti sayəsində musiqili teatrın düşdüyü çətin vəziyyətdən çıxarmağa və onun mütərəqqi rolunu möhkəmlətməyə cəhd edən Z.Hacıbəyovun başçılıq etdiyi truppə 1913-cü ilin yayında Hacıbəyovların vətəni Şuşaya qastrol səfərinə gedir.³ Burada “Evliyə subay” operettası böyük müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulur. Eyni zamanda Z.Hacıbəyov Bakıdan gəlmiş artistlərin iştirakı ilə Şuşada “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərim” operalarını səhnələşdirir.⁴ Şuşaya qastrol səfəri müvəffəqiyyətlə keçir. Bunu “Bakı” qəzetinin qastrol səfəri haqqında məlumatı da təsdiq edir. Qəzet qeyd edirdi ki, “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərim” operalarında, “Ər və arvad” operettasında yerli teatr həvəskarları ilə çıxış edən müsəlman operasının artisti H.Sarabski Şuşa qastrol səfərindən qayıtmışdır. Şuşanı tərk edərkən şəhərin ziyalıları onu təntənə ilə yola salmışlar”.⁵

Z.Hacıbəyovun rəhbərlik etdiyi teatr truppasının fəaliyyətinin ictimai faydasını səciyyələndirən bir cəhəti də qeyd etməmək olmaz. Truppanın tamaşaları çox vaxt xeyriyyə məqsədləri güdürdü. Başqa sözlə, tamaşalardan toplanan vəsait ehtiyacı olan şagirdlərə maddi yardım göstərmək üçün Bakı təhsil müəssisələrinin ictimai təşkilatlarının sərəncamına verilirdi.

¹ “Bakı” qəzeti, 29 oktyabr 1911-ci il, № 243.

² “Kaspi” qəzeti, 17 noyabr 1912-ci il, № 261.

³ “Bakı” qəzeti, 4 iyul 1913-cü il, № 147; “Kaspi” qəzeti, 28 iyul 1913-cü il. H.Sarabskinin “Azərbaycan musiqili teatrının yaranması və inkişafı” kitabından. Bakı, 1968-ci il.

⁴ “Kaspi” qəzeti, 28 iyul 1913-cü il, № 169, 3 avqust 1913-cü il, № 174.

⁵ Yenə orada, 14 avqust 1913-cü il, № 81.

Z.Hacıbəyov 1916-cı ildə “Aşıq Qərib” operasını yazır. Operanın ilk tamaşası Azərbaycan ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etdi. Yerli mətbuat səhifələrində qeyd olunurdu ki, mayın 13-də H.Z.Tağıyevin teatrında Z.Hacıbəyovun yeni “Aşıq Qərib” operası tamaşaya qoyularkən zal adamlarla dolu idi.

Opera həm məzmununa, həm də musiqisinə görə çox maraqlı idi. Operanın musiqisi xalq motivlərindən, həmçinin Şərqi klassik melodiylarından bəhrələnmişdi. Orkestr isə yalnız Şərqi musiqi alətlərindən təşkil olunmuşdu. Operanın müvəffəqiyyəti daha çox aktyorların yaxşı oyunundan asılı idi. Onlardan bəziləri artıq Azərbaycanda məşhurlaşmışdı. Məsələn, Aşıq Qərib rolunun ifaçısı – istedadlı müğənni və keçmişdə dram aktyoru, sonralar isə Məcnun, Kərəm, Şah Abbas, Sərvər, Əsgər və b. musiqili səhnə obrazlarını yaratmaqla tanınmış H.Sarabskini qeyd etmək lazımdır.

Qadın rollarının ifaçıları – Ə.Ağdamski və H.Hacıbəyov da camaatın məhəbbətini qazanmışdır. “Aşıq Qərib” operasının librettosunu Zülfüqar Hacıbəyov özü yazmışdı. Təkcə Azərbaycanda deyil, bütün Zaqafqaziyada geniş yayılmış eyni adlı aşıq dastanı librettonun əsasını təşkil edirdi. “Aşıq Qərib” dastanı, məhəbbətin əzəmətli gücünü tərənnüm edən Leyli və Məcnun, Əsli və Kərəm və başqaları haqqında yaranmış lirik dastanlara yaxındır.¹

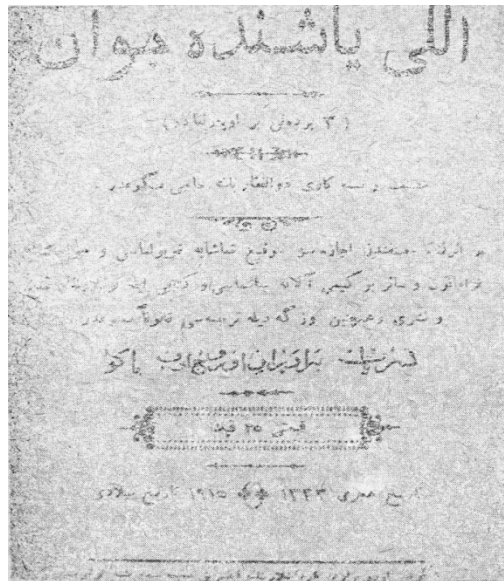
Librettonun mətni xalq rəvayəti şəklində yazılmışdır. Nəsr parçaları poetik mətnlə birləşdirilmişdir.

1916-cı ildə “Aşıq Qərib” operası Azərbaycan səhnəsində beş dəfə tamaşaya qoyulmuşdur. Hər dəfə o dinləyicilərin daha böyük rəğbətini qazanırdı. İkinci dəfə tamaşa həmin il mayın 20-də göstərilmişdir. Tamaşa haqqında yazılan rəydə deyilirdi ki, opera böyük müvəffəqiyyətlə keçdi. Görünürdü ki, artistlərin oyununda ahəngdarlıq var, rollar yaxşı öyrənilib, artistlərin səsləri yaxşıdır. Rəyin müəllifi baş rolların ifaçıları olan Sarabskini, Ağdamskini, Terequlovu, Bağdadbəyovu və b. tərifləyir. Sonra isə yazır: Xor çox yaxşı oxuyurdu. Baletin də işi həmçinin uğurlu idi. Tamaşa xoş təəssürat buraxmışdır və şübhəsiz ki, Z.Hacı-

¹ Bu dastanın sujeti əsasında bəstəkar R.Qliyerin (librettosu R.Qliyerin və C.Cabbarlınıdır) “Şahsənəm” operası yazılmış və dastanın qadın qəhrəmanının adı ilə adlandırılmışdır.

bəyovun yeni operası dünənki tamaşadan sonra mövsümün repertuarına daxil olacaq.¹ “Aşıq Qərib” operasının üçüncü tamaşası 1916-cı il sentyabrın 9-da olmuşdur. 6 sentyabr tarixli “Kaspi” qəzeti xəbər verirdi ki, “...cümə günü sentyabrın 9-da Mayilov qardaşlarının teatrında Hacıbəyov qardaşlarının opera truppası Zülfüqar bəy Hacıbəyovun yeni “Aşıq Qərib” operasını göstərəcək. Operada görkəmli müsəlman artistləri iştirak edəcək”.²

Z.Hacıbəyovun inqilabdan əvvəlki geniş maarifpərvər fəaliyyəti Azərbaycanın hüduqlarından çox kənara çıxırdı. Bəstəkarın şəxsi arxivində Xalq Komissarları Sovetinin fəhlə və əskər deputatları Sovetinin icraiyyə komitəsinin sərnişin daşınmasını tənzimləyən komissiyasına 22 may 1918-ci il tarixli 5436 №-li ərizəsi qalmışdır. Ərizədə Bakı Sovetinin İcraiyyə Komitəsi bildirir ki, Zülfüqar bəy Hacıbəyova və onun truppasına Ənzəlidən İrana getməyə icazə verilmişdir və onlara buraxılış vərəqəsi təqdim edilməsi xahiş olunur.



“Əlli yaşında cavan” musiqili komediyasının librettosunun titul səhifəsi.
Orucov qardaşlarının mətbəəsi 1915-ci il.

¹ “Kaspi” qəzeti, 22 may 1916-cı il, № 113.

² Yenə orada, 6 sentyabr 1916-cı il, № 119.

1918-ci ilin avqustunda bəstəkarın başçılıq etdiyi H.Sarab-ski, M.A.Əliyev, H.Ərəblinski, Sidqi Ruhulla, Əhməd Ağdam-ski, Ə.Hüseynzadə, Yeva Olenskayadan ibarət olan truppa İrana qastrol səfərinə gedir. Truppa “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kə-rəm”, “Aşiq Qərib”, “O olmasın, bu olsun”, “Əlli yaşında ca-van”, “Evliyə subay” və başqa opera və musiqili komediyaları İranın şəhərlərində uğurla tamaşaya qoyur.

1917-ci ildə Z.Hacıbəyov süjeti xalq rəvayətindən alınmış “Üç aşiq və ya Məlikməmməd”¹ adlı opera üzərində işləyir. 20 oktyabr 1917-ci il tarixli “Kaspi” qəzeti yazır ki, müsəlman bəstəkarı Zülfüqar bəy Hacıbəyov 8 şəkili fantastik süjetli yeni “Üç aşiq” operasını başa çatdırmışdır.² Hazırda bu operanı yaxın gələcəkdə tamaşaya qoymaq üçün ciddi hazırlıq görülür. Bu tamaşa üçün xüsusi geyimlər hazırlanır. Tamaşada 100 nəfərə qədər adam iştirak edəcək”. Ancaq nə inqilaba qədər, nə də sovet dövründə bu opera tamaşaya qoyulmadı.

1920-ci ildə Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra musiqi mədəniyyəti xadimləri qarşısında yeni, geniş yaradıcılıq yolları açıldı. Ü.Hacıbəyov var qüvvəsi ilə musiqi-təşkilatçılıq işlə-rinin ən müxtəlif sahələrində çalışmağa başladı. 1920-ci ildə o, Azər-baycan SSR Xalq Hərbi-Dəniz komissarlığının Siyasi İdarəsinin incəsənət şöbəsində dəftərxana müdiri işləyir. 1921-ci ildə o, klub-teatr şöbəsinin rəisi, Siyasi idarənin siyasi-maarif hissəsinin rəisi vəzifəsinə təyin olunur. Elə həmin ildə eyni zamanda “Qızıl əskər sarayı”na (indiki M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Fi-larmoniyası) rəhbərlik edir. Bəstəkarın şəxsi arxivində onun böyük ictimai və siyasi fəaliyyətini əks etdirən maraqlı sənədlər saxlanılır.

Bu, N.Nərimanovun imzaladığı Azərbaycan SSR Xalq Komis-sarları Sovetinin 10601 №-li vəsiqəsidir. Buna əsasən Z.Hacıbəyov 1921-ci ildə Azərbaycan SSR üzrə ilk hərbi səfərbərlik kampani-yasını keçirən Mərkəzi Fövqəladə hərbi Komissiyanın üzvü təyin olunur. 1922-ci il mayın 28-də Z.Hacıbəyova Hərbi-Dəniz İşləri komissarı Əliheydər Qarayevin imzaladığı vəsiqə verilir. Bu vəsi-

¹ Zülfüqar Əbdülhüseyn oğlu Hacıbəyovun tərcümeyi-halı Azərbaycan SSR EA Respublika Əlyazmaları fondunun arxivi, inv. 50. T-3 (25).

² “Kaspi” qəzeti, 20 oktyabr 1917-ci il, № 235.

qədə deyilir ki, “türk yazıçı-bəstəkarı Z.Hacıbəyova rus və türk truppası təşkil etmək tapşırılır və bütün idarələrə musiqi-təşkilat və maarif işində bəstəkarə kömək etmək təklif olunur”¹.

1924-cü ildə bəstəkar Azərbaycan diviziyasının hərbi təbliğat işləri idarəsində çalışır. Təsadüfi deyil ki, Z.Hacıbəyov xüsusi təşviqat qatarının rəisi təyin olunur. Bəstəkarın başçılıq etdiyi təşviqat qatarında tanınmış dram, opera musiqili komediya aktyorları və başqa mədəniyyət xadimləri toplanmışdı. Bu qatarlar Zaqafqaziyanın geniş xalq kütlələrinə mədəniyyət işığı paylayırdı.

20-30-cu illər Azərbaycan musiqisi üçün də təşkilat illəri idi. Fəhlə və qulluqçular üçün müxtəlif bədii studiyalar, xüsusi fəhlə klubları təşkil olunur və onlar üçün komediya tipli musiqili səhnəciklər yazılırdı.

Z.Hacıbəyovun arxivindən, indiyə qədər naməlum olan musiqili komediyanın əlyazması tapılmışdır. Müəyyən olunmuşdur ki, onun librettosu və musiqi nömrələri titul səhifəsi itmiş “Diri qəzet” jurnalının 5 sentyabr 1923-cü il tarixli nömrəsində çap edilmişdir. Komediyanın bir neçə adı var: “Qayka”, “Klub”, “İşıq ya zülmət”, “Ruhani həkim”. Bundan, belə nəticə çıxarmaq olar ki, müəllif pyesin son adını müəyyənləşdirməmişdi. Geriliklə mübarizənin yeni vəzifələrinə uyğun olaraq yaranmış üç pərdəli bu əsər məhz fəhlə klubları üçün yazılmışdır.

Bu dövrün qüsurlarını qamçılamağın əsas bədii vasitələrindən biri də satira janrı idi.

Z.Hacıbəyov aydın təsəvvür edirdi ki, dövrün bəlası geniş xalq kütlələrinin əzsavadlı olmasındadır. Buna görə də bəstəkar-dramaturq var gücünü bu nöqsanlara yönəldir və onların aradan götürülməsi yolunu göstərməyə cəhd edirdi.

1924-cü ildə Z.Hacıbəyov “Təzə komunxos” pyesi üçün musiqi nömrələri yazmış və bu pyes Azərbaycan Tənqid-təbliğ Teatrı tərəfindən tamaşaya qoyulmuşdur.

20-ci illərin sonu, 30-cu illərin əvvəllərində Azərbaycanda kütləvi mahnılar yazılır. Sosializm quruculuğunun ilk illərində

¹ Hacıbəyov Zülfüqar Əbdülhüseyn oğlu. Azərb. SSR EA Respublika Əlyazmaları fondunun arxivi, inv. Q-3 (77). № 18.

buna çox böyük ehtiyac var idi, çünki mahnı həyat hadisələri ilə daha tez səslənir, onları canlı əks etdirirdi. Azərbaycanda ilk kütləvi mahnıların müəllifləri Üzeyir Hacıbəyov və Müslüm Maqomayev olmuşlar. Z.Hacıbəyovun da musiqisi bu dövrdə yeni məzmun kəsb etdi. Bəstəkar öz mahnılarında müasir mövzulara toxunurdu. O, yeni insanlar haqqında (“Kənd qızı”, “Çoban qız”, “Əsgər nəğməsi” və başqaları. Bəstəkar başa düşürdü ki, kütləvi mahnıların yaradılması zamanın tələbidir.

20-ci illərin sonu, 30-cu illərin əvvəllərində yaranan kütləvi mahnılar Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığının ilk nümunələri idi. Bu mahnıların bəziləri marş janrında yazılmışdı (məsələn, “Əskər nəğməsi”).

Qeyd etmək lazımdır ki, müasir Azərbaycan qızının (“Kənd qızı”, “Çoban qız”, “Kənd qadını”) obrazının mahnılarda təcəssümü bəstəkarı çox düşündürürdü. Mahnılar ən vacib mövzulara toxunur, azadlığa çıxmış azərbaycanlı qadın obrazını tərənnüm edirdi. Bu, yeni həyata qədəm qoyan gəncliyin şən nəğməsi idi.

Z.Hacıbəyov başqa musiqi janrlarına da müraciət edir. Bəstəkarın yaradıcılığı yeni məzmun kəsb edir. O, öz əsərlərində ictimai əhəmiyyəti olan zəruri mövzulara toxunur.

O, bir neçə il (1933-37) Azərbaycan radio verilişləri şəbəkəsinin musiqi bölməsinin bədii rəhbəri işləyir, xalq musiqisindən ibarət konsertlərin təbliğat istiqamətinə böyük diqqət yetirir. Onun təşəbbüsü ilə “Qızıl əskər sarayı”nda Azərbaycan bölməsi təşkil olunur. Bölmənin vəzifəsi respublikanın rayonlarında xalq müğənni və ifaçılarını aşkar etmək idi.

1937-ci ildə Zülfüqar Hacıbəyov Azərbaycan estradasına bədii rəhbər vəzifəsinə dəvət olunur və burada onun təşkilatçılıq bacarığı üzə çıxır.

Z.Hacıbəyov musiqi sənətinin bir çox janrlarında əsərlər yaradır, musiqi-təbliğatçılıq fəaliyyətilə məşğul olur. Zülfüqar bəy simfonik musiqi sahəsində də gücünü sınıamışdır. 1932-ci ildə “Kölə qadınların rəqsi” adlı kiçik bir simfonik pyes bəstələmişdir.

Zülfüqar Hacıbəyov oğlu-bəstəkar və dirijor SSRİ Xalq artisti Niyazi¹ ilə birlikdə görkəmli Azərbaycan yazıçı-dramaturqu C.Cabbarlının pyesi əsasında 1936-cı ildə çəkilmiş “Almaz” kinofilminə musiqi yazmışdır.

Z.Hacıbəyov Zakir Bağirovla birgə Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulmasının 30 illiyinə həsr olunmuş kantata yaradır. Bəstəkarın şəxsi arxivində “Onda elə, indi belə”, “Yarış”, “Kişidə sevgi bir olar”, “Evlənirəm”, “Mən ağlaram, o gülər”, “Bicarə Xavər”, “Məşədi Xudunun məişət həyatı” adlı operettaların librettoları və musiqi eskizləri tapılmışdır. Onun son əsərlərindən biri də fortepiano ilə simfonik orkestr üçün yazdığı “Azərbaycan qadınının rəqsi”dir. Bəstəkarın arxivində onun Nizaminin “İsgəndərnamə” poemasının motivləri əsasında Abdulla Şaiqin yazdığı librettoya “Nüşabə” operası üzərində işlədiyini göstərən çoxlu material qalmışdır “Nüşabə” operasının musiqi materialı bəstəkarın böyük yaradıcılıq planları olduğunu sübut edir.

Z.Hacıbəyovun əsərləri geniş dinləyici auditoriyasının rəğbətini qazanmışdır.

Sovet hökuməti Z.Hacıbəyovun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətini yüksək qiymətləndirmişdir. O, 1944-cü ildə “Qafqazın müdafiəsinə görə”, 1945-ci ildə “Böyük Vətən müharibəsində rəşadətli əməyə görə” medalları, 1946-cı ildə incəsənət sahəsində məhsuldar fəaliyyətinə görə “Şərəf nişanı” ordeni ilə təltif olunmuşdur.

Bəstəkara incəsənət sahəsində səmərəli fəaliyyətinə görə 1943-cü ildə Azərbaycan SSR əməkdar incəsənət xadimi fəxri adı verilmişdir.

Saysız-hesabsız musiqi materialları, yarımçıq qalmış işləri göstərir ki, bəstəkar ömrünün son illərində belə, maraqlı və geniş yaradıcılıq planları ilə yaşayırmış.

Zülfüqar Hacıbəyov 1950-ci ildə sentyabrın 30-da vəfat etmişdir. Onun adı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixində özünəməxsus yer tutur.

¹ Zülfüqar Hacıbəyovun oğulları da musiqiçi olmuşlar. Bir oğlu Niyazi görkəmli Az. dirijoru və bəstəkarı, SSRİ Xalq artisti, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı, o biri oğlu Çingiz Hacıbəyov tanınmış dirijor, Az. SSR Əməkdar artisti olmuşdur.

II fəsil

Musiqili komediyaları

Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqili komediyasının yaranmasında başlıca rol oynamışdır. Komediya janrı Üzeyir Hacıbəyli üçün öz dövrünün bir çox qüsurlarını – feodal-patriarxal məişətinin satqınlığını, riyakarlığını və s. qamçılamaq üçün gözəl bir vasitə idi. İnqilaba qədər yaranmış musiqili komediyalar bu gün də geniş xalq kütlələri tərəfindən sevilir və böyük rəğbətlə qarşılanır. Hamı üçün anlaşılan musiqi, həqiqi demokratizm Azərbaycanda musiqili komediya janrının gələcək inkişafını təmin etdi.

Üzeyir Hacıbəylinin ilk musiqili-səhnə əsərləri kimi, Zülfüqar Hacıbəyovun da ilk yaradıcılıq addımları Azərbaycanda musiqili səhnə janrının yaranmasına təkan verdi. Tezliklə Üzeyir Hacıbəyлідən sonra onun böyük qardaşı Zülfüqar Hacıbəyov da musiqili komediya janrına müraciət etdi.



Hacıbəyov qardaşlarından ibarət müdiriyyət. Bakı.
1918-1919-cu il mövsümü.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, 1910-cu ildə bəstəkar ilk əsəri olan “Əlli yaşında cavan” operettası üzərində işini başa çatdırır. 1911-ci il fevralın 8-də bəstəkar operettanın ana dilində əlyazmasını iki nüsxədə Tiflis mətbuat komitəsinə təqdim edərək, teatr səhnələrində pyesin tamaşaya qoyulmasına icazə istəyir. Bu sənəd belə imzalanmışdır: “Tiflisdə yaşayan Şuşa şəhəri sakini Zülfüqar bəy Hacıbəyovdan”.¹

1911-ci il fevralın 21-də Qafqaz canişini dəftərxanası xəbər verir: “10 fevral tarixli 345 №-li təqdimata görə dəftərxana bildirir ki, əlahəzrət imperatorun Qafqaz canişini komitənin təqdimatda adı çəkilən Zülfüqar bəy Hacıbəyovun tatar dilində yazılmış “Əlli yaşında cavan” pyesində senzura qaydalarına əks heç bir şey olmadığı üçün senzura haqqında Nizamnamənin 84-cü bəndinə müvafiq olaraq verdiyi şəhadətnaməyə əsaslanaraq Qafqaz səhnələrində onun tamaşaya qoyulmasına icazə verir. Pyesin əsli sahibinə qaytarılır”.² Azərbaycan aktyorları Tiflisdə olarkən Z.Hacıbəyov operettanı tamaşaya qoyur.

“Zaqafqaziya”, “Qafqaz”, “Kaspi” qəzetləri məlumat verdi ki, “aprelin 29-da, cümə günü gürcü zadəkanları teatrında Tiflis dram dərnəyi Zülfüqar bəy Hacıbəyovun üç pərdəli, dörd şəkili “Əlli yaşında cavan” adlı ilk tatar operettasını tamaşaya hazırlayır. Musiqisi müəllifindir. Süjet müasir həyatdan alınmışdır, komik məzmunudur. Tamaşaya müəllif özü dirijorluq edəcək, tatar dilini bilməyənlər üçün libretto rus dilində çap olunmuşdur.”³

Yerli mətbuatın məlumatlarından göründüyü kimi tamaşa böyük maraq doğurmuşdur. Pyes və artistlərin oyunu haqqında da qəzetlərdə rəylər çap olunur. Həmzət bəy Kabulov (Şirvanski)⁴ adlı bir nəfər yazırdı ki “Əlli yaşında cavan” operettasının tamaşaya qoyulduğu gün Tiflis müsəlmanlarının xatirində uzun

¹ Gürcüstan SSR MDTA, fond 480, siyahı 2, iş 681 (s. 40).

² Yenə orada (s. 38).

³ 27 aprel 1911-ci il tarixli “Qafqaz”, 28 aprel 1911-il tarixli “Zaqafqaziya” və “Kaspi” qəzetləri.

⁴ Publisist Həmzət bəy Kabulov (Şirvanski onun təxəllüsüdür) 1912-ci ildə Tiflisdə vəfat etmişdir.

müddət qalacaq.¹ Daha sonra o yazır ki, onlar ilk dəfə doğma dillərində müasir həyatdan alınmış, öz mühitlərindən çıxmış müəllifin qələminin məhsulu olan operetta gördülər. İfaçıların oyunlarından bəhs edəcək, rəyçi qeyd edir ki, tamaşada professional artistlər deyil, yerli müsəlman dram dərnəyinin həvəskarlar oynayırdılar. Rəyçi tamaşanın uğur qazanmasında ribretto müəllifi və dirijor – Z.Hacıbəyovun böyük rolunu qeyd etmişdir. Tamaşa təkrarən 1911-ci il avqustun 8-də “Gürcü zadəkanları” teatrında getmişdir.² Onu bəstəkarın təşkil etdiyi truppə tamaşaya hazırlamışdı. Baş rollarda cənab Sidqi (söhbət Azərbaycan milli səhnəsinin görkəmli aktyoru Sidqi Ruhulla haqqında gedir), Göyərçin xanım (müsəlman səhnəsində qadın rollarının ilk ifaçısı Şaynovanı belə adlandırırdılar), Quliyev M., Quluzadə M., Ələsgərov, Şabanov və b. oynayırdılar. Yerli qəzetlərdən birinin aşağıdakı məlumatı çox xarakterikdir: Bu münasibətlə operanın iştirakçısı və məsul sərəncamçı kimi, Bakı səhnəsinin görkəmli artisti M.A.Əliyev dəvət olunmuşdur”.³ Obrazların musiqi dəqiqliyi, melodiklik, kəskin satira camaatın böyük marağına səbəb olmuşdur. Pyesin məzmununu təhlil edən qəzet göstərir ki, Üzeyir Hacıbəylinin musiqili komediyalarında olduğu kimi, “Əlli yaşında cavan” operettasında da Azərbaycanın müasir məişətinin bəzi cəhətləri aşkara çıxarılır, imtiyazlı siniflərin – zadəkanların, burjuaziyanın və ruhanilərin qüsurları tənqid olunur. Qəzetdə bu komediyanın əsas əziyyətlərindən biri haqqında da yazılmışdır. Bu onun məzmununun sadəliyindən və öz musiqililiyi, dramatik situasiyaların kəskinliyi sayəsində geniş xalq kütlələri üçün anlaşıqlı olmasından ibarətdir.

Estetik adlı bir rəyçi qeyd edir ki, operetta bir neçə dəfə Tiflisdə və Naxçıvanda getmişdir. O, yazır ki, ümumiyyətlə, bu süjetdə operetta Avropa səhnəsində müsəlman səhnəsində olduğundan daha müvəffəqiyyətlə gedə bilərdi, çünki biz, müsəlmanlar taleyin hökmü ilə elə bir vəziyyətə düşmüşük ki, operet-

¹ “Zaqafqaziya” qəzeti, 13 may 1911-ci il.

² Yenə orada, 6 avqust 1911-ci il.

³ Yenə orada, 13 avqust 1911-ci il.

talarımız da “məfkurəvi” olmalıdır. Beləliklə də, camaatı estetik və mənəvi cəhətdən tərbiyələndirmək olardı.

Bir faktı da qeyd etmək maraqlıdır. Qəzet yazır ki, Üzeyir bəy Hacıbəylinin musiqisi (mətbuat çox vaxt Zülfüqar və Üzeyir Hacıbəyovları dolaşmaq salırdı – Red.) “xoş təsir bağışlamışdır və ümumiyyətlə bir qədər üzərində işlənsəydi və dəyişdirilsəydi o, daha uğurlu ola bilərdi”.¹ Rəyçi baş rolların ifaçılarından Orduxan bəy rolunda çıxış edən istedadlı komik Mirzə Ağa Əliyevə və onun həmkarı Muradxan bəy rolun ifaçısı Hacı Ağa Abbasova üstünlük verir. O biri rolların ifaçılarından “nökər rolunda çıxış edən Terequlov və Haqverdiyev cənablarının yaxşı oyununu və oxumasını qeyd edir”.

Q.Süheyli də Mələk xanım rolunda pis oynamırdı, ancaq onun qadın səsi ilə oxuması yaxşı təsir bağışlamırdı. Təəssüf ki, Sənəm rolunda Tamara çox süst oynayırdı, oxumağı isə daha pis idi. Dadaşov və Məmmədov cənabları isə yaxşı oxuyurdular, ancaq oyunları çox zəif idi. Xor da nisbətən yaxşı oxuyurdu. Şiddətli şimal küləyi əsməyinə baxmayaraq, tamaşada adam çox idi.

Şübhə yoxdur ki, tamaşa haqqında rəy müəllifin bir-birinə zidd olan mülahizələri ilk növbədə komediyanın ictimai mahiyyətindən irəli gəlirdi. Yerli mətbuatın məlumatlarından göründüyü kimi, tamaşa böyük marağa səbəb olmuşdu. Təəccüblü deyil ki, tamaşa 3-4 dəfə təkrar edilmiş və zal həmişə adamlarla dolu olmuşdur.

“Kaspi” qəzeti yazır ki, qurban bayramı günü Zülfüqar bəy Hacıbəyovun iştirakı ilə İrəvanda dram sənəti həvəskarları tamaşa vermişlər və o çox uğurlu keçmişdir. Sonra qəzet yazır: “Ümumiyyətlə, son zamanlar irəvanlılar teatra rəğbət bəsləyirlər və bütün tamaşalarda çoxlu pul vəsaiti toplanır. Bu isə bir daha operettanın müvəffəqiyyət qazandığını təsdiq edir.”

Komediyanın çox tezliklə tamaşaçıların hüsn-rəğbətini qazandığını belə bir fakt da təsdiq edir ki, “Əlli yaşında cavan” bu illərdə artıq Tiflisdə, Bakıda, Naxçıvanda, İrəvanda, Culfada, Şuşada və həmçinin xaricdə – müəllifin rəhbərlik etdiyi Azərbaycan musiqi truppasının İran şəhərlərinə qastrolları zamanı səhnələşdirilirdi.

¹ “Kaspi” qəzeti, 27 aprel 1912-ci il, № 95.

Bu komediya o vaxt üçün səciyyəvi olan komik-məişət süjetlidir. Komediya janrı dövlətli sinifləri tənqid etmək Azərbaycan qadınının hüquqlarını, onun cəmiyyətdə, ailədə müstəqilliyini müdafiə etmək üçün Zülfüqar Hacıbəyovun əlində gözəl vasitə idi. Beləliklə, köhnə qayda-qanunları tənqid edərək, o, Azərbaycan qadınının əsarətdən azad edilməsi uğrunda təbliğat aparırdı. Zülfüqar da Üzeyir Hacıbəyli kimi ər-lə arvad arasında bərabərlik məsələsini cəsarətlə təbliğ edirdi. Zülfüqar Hacıbəyov ənənəvi “ailə” mövzusunı patriarxal Azərbaycan məişətinə köçürərək öz dövrünün ziddiyyətlərini, ilk növbədə, ər-arvad münasibətlərindəki bərabərsizliyi böyük bir sənətkar kimi əks etdirməyə çalışırdı.

İnqilabdan əvvəlki məzhəkələrin əksəriyyətinin mənəvi süjeti ər-lə arvad arasında qarşılıqlı münasibətlər, küsüşmələr, pyesin sonunda isə barışmalar üzərində qurulurdu.

Bir çox məzhəkələrdə olduğu kimi, “Əlli yaşında cavan” komediyası da ər-lərinə kələk gələn arvadların hiyləgər əməllərini təsvir edir. Əyləncəli məzmunla malik olan komediya o dövrün meşşanlığını əks etdirir.

Bu əsərin qadın qəhrəmanları, Üzeyir Hacıbəylinin “Ər və arvad” musiqili komediyasının qəhrəmanı Minnət kimi ailələrini dağıtır, ər-lərinin yalanının üstünü açaraq, güzəştə gedirlər. Onlar ər-lərini hər cür hücumdan müdafiə etməyə çalışırlar. Bu qadınların yekənə məqsədi ailədə öz mövqelərini qoruyub saxlamaqdır.

Ü.Hacıbəylinin “Ər və arvad” komediyasında olduğu kimi, Z.Hacıbəyovun “Əlli yaşında cavan” operettasında da nökrər surətləri mühüm yer tutur. Bütün hadisələr bilavasitə onların iştirakı ilə baş verir.

“Əlli yaşında cavan” komediyasında əsas hadisə son pərdəyə qədər inkişaf edir. Son pərdə isə bütün pyesin kulminasiya nöqtəsidir.

Z.Hacıbəyov bu komediyada geyim dəyişmək kimi ənənəvi məzhəkə üsulundan istifadə edir. Bu üsulu biz Ü.Hacıbəylinin “Ər və arvad” komediyasında görürük.

Musiqi bu əsərdə əhəmiyyətli yer tutur, ancaq o, hadisəni idarə etmir, onu ancaq tamamlayır. Bu da Ü.Hacıbəylinin “Ər və arvad” komediyası ilə oxşar cəhətlərindən biridir. “Əlli yaşında

cavan”ın musiqisi əsas etibarilə mahnı və rəqslərdən ibarətdir. Bunlar komediyanın ümumi xarakteri ilə bağlı olan tamaşanı şən, canlı musiqi ilə bəzəyən ayrı-ayrı nömrələrdən ibarətdir.

Musiqili komediya 18 nömrədən ibarətdir. Bəstəkar əsərin hər bir qəhrəmanını kiçik kupletlərlə xarakterizə edir. Bəylər – Muradxan və Orduxan çox vaxt kiçik musiqili-dialog səhnələri ilə xarakterizə olunurlar. Bu səhnələr yumoristik xarakter daşıyır. Üzeyir Hacıbəylinin musiqili komediyalarından fərqli olaraq “Əlli yaşında cavan”da xor parçaları azdır. Bu da Z.Hacıbəyovun əsərini məzhəkəyə yaxınlaşdırır. Bu musiqili komediya Azərbaycan səhnəsində məzhəkə janrının mənimsənilməsində ilk mərhələdir.

Sovet hakimiyyəti illərində “Əlli yaşında cavan” musiqili komediyası Bakıda və ölkəmizin başqa şəhərlərində dəfələrlə səhnələşdirilmişdir. 1911-ci ilin iyun ayında Tiflisdə “On bir yaşlı arvad və ya Varlı” musiqili komediyasının ilk tamaşası oldu. Bu musiqili komediya da feodal məişətinə, avamlığa, qadına cahil münasibətə qarşı çevrilmişdir. Müəllif Azərbaycan tacirlərinin patriarxal məişətini kəskin tənqid edir. Aydın ki, bu hakim dairələrin nümayəndələrinin xoşuna gələ bilməzdi, buna görə də elə ilk tamaşadan sonra operetta yerli polis tərəfindən müsadirə olundu. Tamaşanın quruluşunu müəllif özü vermişdi.

“Evliyə subay” operettasını Z.Hacıbəyov 1912-ci ilin əvvəlində, Naxçıvanda yaşayarkən yazmış və senzuradan keçirmək üçün mətbuat işləri üzrə Tiflis komitəsinə təqdim etmişdir. Rəsmi icazə isə bir ildən artıq vaxt keçdikdən sonra, yəni 1913-cü il noyabrın 7-də verilmişdir.¹

1913-cü il fevralın 11-də teatr ətrafında gedən mübahisələr vaxtı çox mürəkkəb şəraitdə Azərbaycan musiqili teatrı Bakıda Zülfüqar Hacıbəyovun “Evliyə subay” operettasını tamaşaya qoydu. Bu operettanın məzmununu nağıl edərkən Z.Hacıbəyov onu qısaca olaraq belə xarakterizə etmişdir: operetta çoxarvadlıq məsələsinə həsr olunmuşdur və süjeti müasir həyatdan götürülmüşdür.

¹ Mətbuat işləri üzrə Tiflis komitəsinə Z.Hacıbəyovun 15 fevral 1912-ci il tarixli ərizəsi. Gürcüstan SSR MTA, fond 180, siyahı 2, iş 913, s. 235, 236, 237.



“Evliykən subay” musiqili komediyası.
Soldan: Hürzad –Mironova, Kəblə Hacı – Əhməd Səfayi,
Pərzad – Münəvvər Kələntərli. 1940-41-ci illər.

Tamaşanın təşkilatçıları azərbaycanlı qadınların da qayğısına qalmışdılar. Qadınları teatra cəlb etmək üçün bəzi lojalar (əsas etibarilə birinci yarusun lojaları) nazik şəffaf parça ilə örtülmüşdü ki, lojada oturan qadınları heç kim görməsin, onlar isə həm səhnəni, həm də tamaşa zalını görə bilsinlər.

Əvvəlki musiqili komediya kimi, “Evliykən subay” da inqilaba qədərki Azərbaycanın feodal məişətinin eybəcərliklərinin kəskin tənqidi mövzusunə həsr olunmuşdur.

Operettanın baş qəhrəmanı tacir Kəblə Hacıdır. Bu obrazla Üzeyir Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” məşhur komediyasının qəhrəmanı Məşədi İbad arasında ümumi cəhətlər çoxdur. Kəblə Hacı da həyatın mənasını Məşədi İbad kimi pulda görürdü. O, əmindir ki, pulla istədiyi cavan qızı ala bilər. Müəllif Kəblə Hacının avamlığını, mədəniyyətsizliyini hər vasitə ilə nə-

zərə çarpdırır. Bəzi səhnələrdə Kəblə Hacı ən adi sözləri təhrif etməsinə baxmayaraq, rus dilini bilməsi ilə öyünür.

Bu əsərdə musiqi danışq səhnələrini müşayiət edir, onları tamamlayır. Əvvəlki komediyada olduğu kimi, buradakı musiqi nömrələri də xalq mahnılarından iqtibas edilmişdir. Əsas qəhrəmanların kiçik kupletləri var. Komediyada xor və ansambl nömrələri daha çoxdur. Arvadların qardaşları, mərcan alverçisi kimi bəzi personajlar fərdi musiqi təcəssümlərini tapmamışlar. Onlar xor və ansambl nömrələrində çıxış edirlər. Bu nömrələrin bəziləri müəyyən səhnələrdəki hadisələri işıqlandırır. Məsələn, birinci pərdədə Kəblə Hacıның evindəki dava-dalaş səhnəsi (iştirakçılar-tacir Kəblə Hacı, onun arvadları və onların qardaşlarıdır). O biri xor nömrələri isə səhnədə baş verən hadisələrin özünəməxsus şərhidir.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar komediyanın musiqi parçalarının dramatik əhəmiyyətini genişləndirməyə çalışmışdır. Musiqi materialı Azərbaycan xalq musiqisinin tanış intonasiyalarını, xüsusilə muğamat janrının çox inkişaf etmiş intonasiya kökünü ifadə edir. Çox sadə musiqi üslubu bəstəkarın o biri iki musiqili komediyasına uyğun gəlir.

“Evliyə subay”ın musiqi materialı “Əlli yaşında cavan”a nisbətən bir qədər böyükdür. Hər iki komediyanın tematikası demək olar ki, eynidir.

İyirminci illər Azərbaycan musiqisi tarixində yeni dövr idi. Respublikada müxtəlif maarifçi təşəbbüslər irəli sürülürdü. Fəhlələr üçün xüsusi bədii kollektivlər yaradılır və burada dövrün tələblərinə uyğun olan təşviqat məzmunlu pyeslər tamaşaya qoyulurdu. Kütləvi musiqi maarifinin ən mühüm forması 1920-ci ildə Bakıda təşkil olunmuş Xalq Konservatoriyası idi. Sovet hakimiyyətinin qurulması musiqi sənətinin bütün sahələrində geniş fəaliyyətə böyük imkanlar yaratdı. Geniş xalq kütlələrinin musiqi mədəniyyətinə cəlb edilməsində “Fəhlə klubu”, “Ordu klubu”, “Azərbaycan qadını klubu” və s. saysız-hesabsız klublar böyük rol oynayırdılar.

Fəhlə klubları nəzdində musiqi studiyaları təşkil olunurdu. Musiqi özfəaliyyətinin inkişafına, əsasən klublar təkan verirdi. Sonralar müəssisələrdə də bədii özfəaliyyət dərnəkləri yaranırdı.

Yeni əsərini yazarkən Z.Hacıbəyov onun məhz fəhlə klublarında nümayiş etdiriləcəyini nəzərdə tutmuşdu. Onun “fəhlələrə məxsus klublarda fəhlələr üçün oynamaqdan ötrü yazılmış” sözləri bunu bir daha təsdiq edir.

Titul vərəqində pyesin istiqaməti də aydın göstərilmişdir: “Üç şəkildən ibarət təbliğat və təşviqat məzmunlu həyatı bir səhnədir”.

Z.Hacıbəyov dövrün bəlasını savadsızlıqda, avamlıqda, mədəniyyətsizlikdə görürdü. Buna görə də bəstəkar-dramaturq bütün bacarığını bu nöqsanların ifşasına sərf edir və onları aradan qaldırmaq üçün yollar göstərirdi. Fəhlələrə anlaşıqlı olmaq üçün müəllif səhnədəki hadisələri mürəkkəbləşdirmir, onları çox sadə dildə savadsızlığı ləğv etməyə, elmə, mədəniyyətə yiyələnməyə çağırır. Bu çağırışı və eləcə də əsərin ideyasını müəllif üç obrazın üzərində cəmləşdirmişdir. Onların adları da qəsdən elə seçilmişdir ki, tamaşaçı pyesin məqsədini tez başa düşsün. Bunlar kimdir? Klub (dayı), Maarif (xala) və Nəfisə (bacı). Pyesdəki 24 ən geniş yayılmış azərbaycanlı adı fəhlə obrazlarını təmsil edir.

Birinci şəkil fəhlə kazarmasını təsvir edir. Klub, Maarif və Nəfisə buraya gəlirlər. Onlar “ruhani həkimlər” kimi fəhlələr qarşısında çıxış edir və onları kütləvi savadsızlığı ləğv etməyə çağırırlar. Fəhlələrin bir qismi onlarla razılaşır, digərləri isə bu öyüd-nəsihətlərə qulaq asmaq belə istəmirlər.

İkinci şəkildəki hadisələr klubda baş verir. Fəhlələr, burada savadsızlıqlarını ləğv edir. Kitab, qəzet oxuyur, musiqi alətlərində çalmaq öyrənirlər.

Üçüncü şəkildə fəhlələrlə dolu bir mədəni meydanı görürük. Burada maarif və mədəniyyət haqqında qızgın söhbət gedir. Klubda təhsil almış fəhlələr Sovet hökumətinin qayğısından razıdırlar, o biri fəhlələr isə təəssüflənirlər ki, təhsildən faydalanmamışlar və səhvlərini etiraf edirlər.

Əsərdə musiqi mühüm yer tutur. Bunlar instrumental və xor parçaları, rəqs və improvizasiya-muğam xarakterli nömrələrdir. Pyesin musiqi nömrələrində ansambl və solo hissələri yoxdur. Deməli, müəllif həvəs göstərən aktyorların imkanlarını nəzərə almışdır. Bəstəkar xor parçaları ilə əsərin personajlarını xarakterizə edir.

Z.Hacıbəyov hər bir personajı ayrıca səciyyələndirməyə çalışmamışdır. Onun məqsədi, bir tərəfdən canlı janr fonu yaratmaq, digər tərəfdən, pyesin satirik istiqamətini nəzərə carpdırmaqdır.

Pyesin musiqisi Azərbaycan musiqi folkloruna əsaslanır və onunla sıx surətdə bağlı, sadə və anlaşıqlıdır: xalq mahnısı tərzində yazılmış melodiya sadə akkordlarla müşayiət olunur. Musiqi parçalarının əksəriyyəti folklorda geniş yayılmış kuplet formasında yazılmışdır. Mətdən göründüyü kimi, pyesdə bəstəkarın özünə məxsus olan yeddi artıq musiqi parçası var. Pyesin proloquunu “Təntənəli Şərq kantatası” təşkil edir. Üçtaktlı akkord – giriş, sonra isə tədricən enən sekvensiyadan dəqiq ritmik mövzu, “re” mayəsindən “Çahargah” məqamı başlanır. Bütün bunlar birlikdə melodiya özünəməxsus milli ahəng verir. Mövzunu yuxarı, sonra isə aşağı registrdə təkrar olunan kiçik diapazon fərqləndirir. Melodiya tədricən yavaşlayır, “Şüştər” məqamına keçir. Bu hissə kantatanın orkestr girişinin başa çatmasıdır.

“Kantata” adı ilə bəstəkar, ehtimal ki, səhnə situasiyasının apofeoza gətirilməsini nəzərə carpdırmaq istəmişdir. Bütövlükdə formasına görə kantata vokal-instrumental sənətə yaxındır.

Hər bir kantatada sırf rəqs epizodunun olması Azərbaycan musiqi folklorunun xüsusiyyəti ilə izah olunur. Rəqs Azərbaycan xalq sənətində geniş yayılmışdır. Kantatalar kütləvi musiqi janrına aiddir. Mahnılar kimi, onlar da aktual mövzularda yazılır. Uvertürada bu parça pyesin fabulasını – gerilik və savadsızlıqla mübarizəni – təəssüf edir. Uvertürə xorla kantatadan və rəqs epizodundan ibarətdir. Fəhlələrin xoru dördsəslidir.

Xorun melodiyası “Şüştər” məqamı üçün səciyyəvi olan kvarta sığrayışlı lirik tərzdədir. Bu xor onunla diqqəti cəlb edir ki, Azərbaycan xalq mahnılarının quruluşundan fərqli olaraq burada növbəti kuplet yüksək registrdən, nəqərat isə bir reqist aşağıdan başlayır. Bu səhnədə fəhlə sinfinin mədəniyyətə, tərəqqiyə və təhsilə can atan nümayəndələrinin ümumiləşdirilmiş surəti açılır. Burada musiqi şən və emosionaldır. Marşsayağılıq, ritm dəqiqliyi onun səciyyəvi cəhətləridir. Kantata vals ritmində yazılmış kütləvi rəqslə başa çatır. Rəqsin ritmi kantatanın xorunun nəqəratından alınmışdır. Rəqsin məqam əsası “Bayatı-Şiraz”dır.

Birinci pərdə instrumental musiqi ilə qurtarır. Bu pərdənin finalının məzmununu nəzərə alaraq bəstəkar “Segah” muğamına müraciət edir. “Segah” təbii formasında, xanəndənin sol mayəsindən “Bərdəşt” oxumasına instrumental giriş kimi verilir. Bu nömrədə “Şikəsteyi-fars” bölməsinə modulyasiya baş verir.

İkinci pərdə qızların rəqsindən və xorundan ibarətdir.

Instrumental giriş “Rast” məqamının marş ritmli “do” mayəsinin fanfarlığını xarakterizə edir. Sonra qızların xoru başlanır.

İkinci pərdənin finalını qadın və kişi xoru, qızların rəqsi təşkil edir.

Xor lirik xarakterdədir. Onun ikinci bölməsi qızların rəqsi ilə uyğunlaşır. Burada musiqinin ritmi (6/8), sürəti və xarakteri dəyişir. Kişi xoru elə bil ki, qadın xorunun akkompanimentini təşkil edir. Kişi xoru “Segah” məqamının üçsəsi üzərində qurulmuşdur.

Üçüncü pərdə “Şahnaz” muğamı ilə başlanır.

Komediya bütün əsərin ideyasını ifadə edən fəhlələrin təntənəli himni ilə başa çatır. Burada klubun bütün üzvləri iştirak edirlər. Onlar təhsil aldıkları klubu tərifləyirlər.

Bütün instrumental epizod pərdənin məzmunu ilə sıx əlaqədar olan təntənəli rəqs xarakteri daşıyır. Epizod 8 taktlı girişlə başlayır, sonra bəmdə əsas mövzu, daha sonra isə “Rast” məqamında əsas mövzu gəlir. Kadensiya onu yenidən əsas tonallığa qaytarır.

Orkestr epizodu vals ritmində yazılmışdır. Orkestr epizodunun orta hissəsində “Rast” məqamının səciyyəvi kadensiya gedişi tədricən sekvent inkişafı alır, sonra isə yavaş-yavaş kulminasiyaya çatır. Kulminasiya və sonrakı melodiya “Rast” muğamının “Əraq” bölməsini təşkil edir. Kulminasiya mövzu inkişafının ənənəvi sekvensiyasından ibarətdir. Bu epizod “Rast” məqamının səciyyəvi gedişi ilə başa çatır.

Əsərin məqsədi maarifin cəhalət, zülmət və gerilik üzərində qələbə çaldığını nümayiş etdirməkdir.

III fəsil

“Aşıq Qərib”¹ operası

“Aşıq Qərib” operasının librettosunu Zülfüqar Hacıbəyov özü yazmışdır. Libretto təkcə Azərbaycanda deyil, bütün Zaqafqaziyada geniş yayılmış eyniadlı aşıq dastanının süjeti üzərində qurulmuşdur. Dastanın xəlqiliyi, zəngin ideyası məzmunun sadəliyi, incə lirizmi və forma ifadəliliyi həm keçən əsrin, həm də müasir ədəbiyyat və incəsənət nümayəndələrinin diqqətini cəlb etmişdir.

Poetik xalq rəvayətinin obrazlarına musiqi təcəssümünü isə ilk dəfə Z.Hacıbəyov vermişdir. Bəstəkar operada xalq dastanının ideya əsasını və ümumi süjet ardıcılığını saxlayaraq, onu musiqili səhnənin tələblərinə uyğunlaşdırmışdır. Hər şeydən əvvəl, o, dastanı 4 böyük hissəyə bölmüşdür. Bu hissələrdən hərəsi bir pərdənin məzmununu təşkil edir. Hər bir hissə də öz növbə-

¹ Operanın qısa məzmunu: Qərib və Şahsənəm yuxuda bir-birinə vurulurlar. Qərib yuxusunu anasına və bacısına danışır, sevgilisini axtarmaq üçün Təbrizdən yola düşür. Tiflisdə o, təsadüfən Şahsənəmə rast gəlir. Bu görüş onu o qədər sarsıdır ki, o, sevgilisini görəndə kimi huşunu itirir. Qəribin anası Şahsənəmə elçi gəlir. Bəhram bəy (Şahsənəmin atası) Qəribdən başlıq kimi 40 kisə qızıl istəyir. Tələb olunan məbləği əldə etmək məqsədi ilə Qərib uzaq ellərə yola düşür. Qəriblə vidalaşarkən Şahsənəm onu yeddi il gözləyəcəyinə and içir. Şahvələd paltarını geyib Qəribin ardınca gedir.

Qərib köynəyini soyunub çayı üzüb keçəndə Şahvələd onun qana bulaşmış köynəyi ilə geri qayıdır və onun ölüm xəbərini yayır. Qəribin öldüyünü eşidən ananın gözləri tutulur. Yeddi il keçdikdən sonra Şahsənəmin xahişi ilə bir tacir Xalana gəlir və Qəribə Şahsənəmlə Şahvələdin toyu olacağını xəbər verir.

Tacir Şahsənəmin söylədiyi əlamətlərə görə Qəribi tanıyır. Xalan şahından icazə alan Qərib öz sevgilisinin yanına qayıdır. Yolda ona xeyirxah qarılar və Həzrət peyğəmbərin əfsanəvi atı kömək edir. Oğlunun səsinə eşidən ananın gözləri açılır.

Şahsənəmlə Şahvələdin toy günü gəlib çatır. Toy məclisində Qəribin səsi eşidilir. Şahsənəm öz sevgilisində tərəf atılır, Şahvələd onların səadətinə mane olmur və Qəribin bacısı ilə evlənir.

sində iki müstəqil bölməyə ayrılmışdır. Operada dörd pərdə və səkkiz şəkil belə yaranmışdır.

Səhnənin tələblərinə uyğun olaraq xalq dastanının əsasını təşkil edən epik material librettoda bir qədər ixtisar edilmişdir. İştirak edən bir sıra personajları: zalım və xeyirxah qarıları, Şahsənəmin anasını, Qəribin atasını və onların Qərib və Şahsənəmlə əlaqədar bəzi hərəkətlərini Z.Hacıbəyov librettoya salmamışdır. Şahsənəmin anası obrazının operadan çıxarılması Qəribi sevdiyinə görə qız ilə anası arasında baş verən toqquşmanı təsvir edən səhnənin librettoda ixtisar edilməsinə gətirib çıxarmışdır.

Qəribin bacısı obrazının inkişafı ilə əlaqədar epizodları da librettoda görmürük. Burada onun Şahvələdə ərə getdiyi göstərilir. Bu süjet motivi isə xalq dastanının, demək olar ki, bütün variantlarında vardır. Qeyd etmək lazımdır ki, göstərilən motivin librettoda olmaması təkcə dastanın qısdılmasına deyil, həm də süjetin gerçəkliyə daha uyğun gəlməsinə imkan yaratmışdır, çünki tamam xoşbəxt sonluq, bütün baş qəhrəmanların səadətə çatması rəvayətin ictimai-tarixi zəminində bir qədər sentimental səslənir.

Xalq dastanından fərqli olaraq, librettoda Qərib yad ellərə səyahətə çıxmış tacir deyil, Şahsənəmi aşığı axtarmaq üçün göndərdiyi qəhvəxana sahibi Mahmud tapır. Bu kiçik dəyişiklik Qəribin sevgilisinin iradəliliyini, taleyə kor-koranə tabe olmayıb öz səadəti uğrunda mübarizə apardığını nəzərə çarpdırır. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, bizə məlum olan lirik dastanların qadın qəhrəmanları arasında Şahsənəm öz fəallığı, iradəli təbiəti ilə seçilir. Z.Hacıbəyov bunu duymuş və Şahsənəmin bu keyfiyyətlərini daha aydın göstərməyə çalışmışdır.

Xalq dastanında tacir Qəribi Şahsənəmin söylədiyi əlamətlərə görə tanıyır. Librettoda isə Qəribi tapmaq üçün Mahmud Ərzurum paşasının sarayına gəlib, sevgililərin əhvalatını danışır və Qəribi tapmaqda ondan kömək istəyir. Bu, epizodun dəbdəbəli olmasına imkan yaratmışdır. Paşa obrazı isə daha böyük dramaturji əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Dastandan fərqli olaraq librettoda fantastika ünsürü yoxdur. Qəribin vətənə qayıtmasında heç bir möcüzədən istifadə olunmamışdır. Qəhrəmanın möcüzəli surətdə Ərzurumdan Tiflisə düşməsi

də Həzrət peyğəmbərin atı da librettodan atılmışdır. Fantastik epizodların ixtisara salınması xalq süjetini gerçəkliyə yaxınlaşdırır. Librettoda hadisələrin baş verdiyi ərazi də məhdudlaşdırılmışdır.

Hadisələr Təbriz, Tiflis və Ərzurum şəhərlərində baş verir. Dastana görə, sevgilisi ilə ayrılıq zamanı 7 il müddətində Qəribin yaşadığı Xalanın adı çəkilmir. Librettoda onu Ərzurum əvəz edir.

Libretto xalq dastanı formasında yazılmışdır – nəsr poetik mətnlə birləşir. Xalq dastanından fərqli olaraq librettoda nəsrin rolu əhəmiyyətli dərəcədə azaldılmışdır. Nəsr parçalarından müəllif dastanda olduğu kimi, şeir bəndləri arasında əlaqə yaratmaq məqsədilə istifadə edir. Şeirlərin bir qismi dastandan götürülmüş, qalanlarını isə müəllif özü yazmışdır.

“Aşıq Qərib” operası ilk dəfə 1916-cı il mayın 13-də milyonçu Tağıyevə məxsus olan Bakı Dram Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. Digər Azərbaycan opera və musiqili komediyaları kimi, “Aşıq Qərib” də çətinliklə səhnəyə vəsiqə ala bilmişdir. Bu, operanın səhnələşdirilməsi tarixi haqqında arxiv sənədlərindən biri çox maraqlıdır.

Z.Hacıbəyovun Tiflis mətbuat işləri komitəsinə yazdığı 10 fevral 1916-cı il tarixli ərizəsində qeyd olunur ki, “Aşıq Qərib” musiqili pyesi dörd pərdə və səkkiz şəkildən ibarətdir.¹ Ancaq aprel ayına qədər senzura bu operaya hələ də baxış keçirməmişdi. Müəllifin 14 mart 1916-cı il tarixli teleqraf sorğusundan sonra “Aşıq Qərib”i tamaşaya qoymağa hələ icazə verilməmişdir. Yalnız 1916-cı il aprelin 19-da Tiflis mətbuat işləri komitəsi pyesi gözdən keçirib, canişin dəftərxanasına göndərmişdir.² Nəhayət, 1916-cı il aprelin 21-də pyesin Qafqaz səhnələrində oynanılmasına icazə verilmişdir.³ İlk tamaşanın proqramından rolların ifaçıları və tamaşa haqqında bəzi təfəsilatlar məlum olur.⁴

¹ Gürcüstan SSR MDTA, f. 480, siyahı 2, iş 1203, s. 71.

² Yenə orada, f. 13, siyahı 3, iş 1731, s. 82; f. 480, siyahı 2, iş 1203, s. 72.

³ Yenə orada, f. 480, siyahı 2, iş 1203, s. 73.

⁴ **P r o q r a m:**

Cümə günü 1916-cı il mayın 13-də müsəlman opera artistləri “Aşıq Qərib” operasını tamaşaya qoyacaqlar. Opera 4 pərdə və 8 şəkildən ibarətdir:

Z.Hacıbəyov özü operanı tamaşaya qoymaqda fəal iştirak etmiş, onun dirijoru, yəni əsas musiqi rəhbəri olmuşdur. Operanın ilk tamaşası geniş Azərbaycan ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etdi. Yerli mətbuat səhifələrində qeyd olunurdu: Mayın 13-də cümə günü H.Z.Tağıyevin teatrında tamaşaya qoyulan Z. b. Hacıbəyovun yeni “Aşıq Qərib” operasında zal adamlarla dolu idi. Opera həm musiqisinə, həm də məzmununa görə çox maraqlı idi. Musiqisi melodik xalq və orijinal motivlərdən (xor) və Şərqdə mövcud olan Klassik ariya və melodiyalardan tərtib olunmuşdur.

Orkestr yalnız Şərq musiqi alətlərindən ibarət idi.¹

1916-cı ildə “Aşıq Qərib” operası Azərbaycan səhnəsində beş dəfə tamaşaya qoyulmuş, hər dəfə dinləyiçilərin böyük rəğbətini qazanmışdır. İkinci dəfə tamaşa mayın 20-də göstərilmişdir. Bu barədə “Kaspi” qəzetində çıxış edən rəyçi yazırdı ki,

İştirak edənlər:

Rəsul (Aşıq Qərib)	c. Sarabski
Onun anası	c. Hacıbababəyov
Qəni xanım, onun bacısı	x. Olenskaya
Hacı	c. Mirzə Muxtar
Şahsənəm, onun qızı	c. Ağdamski
Ağca qız	x. Olenskaya
Vasiq, onların nökrəri	c. Məmmədov
Şahvələd	c. Terequlov
Güloğlan	c. Hacınski
Mahmud	c. Sidqi
Aşıq Vəli	c. M. Əliyev
Qara qız	c. Nərimanov
Türk paşası	c. Hüseynov
Aşıq Səlim	c. Bağdadbəyov
Dərviş	c. Bağdadbəyov

Kişi və qadın xoru, camaat və b.

Altıncı pərdədə ərəb rəqslərini Anadlinski və Darablinski cənabları ifa edirlər.

Tamaşanın quruluşu X.Hüseynovundur.

Dirijor – Z. b. Hacıbəyovdur.

Xormeyster - M.H.Terequlovdur.

Məsul sərəncamı – Ü. b. Hacıbəylidir.

¹ “Kaspi” qəzeti, 15 may 1916-cı il, № 108.

əsərdən alınan ümumi təəssürat çox xoşdur və Z.Hacıbəyovun yeni operası, şübhəsiz ki, mövsümün repertuarına daxil olacaqdır.

Qəzet rəyləri sonrakı illərdə bu operanın dəfələrlə səhnələşdirildiyini göstərir.

“Aşıq Qərib” 1929-cu ildə Bakı rayonlarının birində – Sabunçuda, “Proletar inqilabı” adına klubda tamaşaya qoyuldu. Tamaşanın dirijoru M.Maqomayev idi. Rolları Həqiqət xanım Rzayeva, H.Sarabski, Əhməd Anatollu və b. ifa edirdilər.¹ Baş rolların ifaçıları haqqında qəzetlərdə müsbət rəylər verilmişdi.

Məlumdur ki, “Aşıq Qərib” yeni quruluşda M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyulmuşdur (ilk tamaşa 1930-cu ilin noyabrında olmuşdur).² Qərib rolunda yenə də H.Sarabski, Şahsənəm rolunda Həqiqət Rzayeva, Şahvələd rolunda Əli Zülalov, Güloğlan rolunda Ə.Anatollu çıxış etmişlər. “Aşıq Qərib” opera teatrının səhnəsində 1939-cu ildə də yeni quruluşda getmişdir.

Opera çox müfəssəl, eyni zamanda yığcam ekspozisiyaya malikdir. Birinci pərdənin birinci şəkli Qəribin və Şahsənəmin səciyyəvi xüsusiyyətlərini və onların mühitinin təsvirini verir. Birinci pərdənin ikinci şəkli (Tiflisdə çayxana) Qərib surəti geniş təqdim olunur. Burada onun Şahsənəmə məhəbbəti aşıq mənşəyi nəzərə çarpdırılır.

İkinci pərdənin birinci şəkli – Şahvələdin Şahsənəmə elçi göndərməsidir.

Əsərdə əsas hadisələr Qəribin elçi göndərdiyi səhnədən başlanır (ikinci pərdənin ikinci şəkli). Ancaq gərgin vəziyyət (əslində Qəribə rədd cavabı verilməsi – Şahsənəmin atasının aşığın qarşısına qoyduğu ağır şərtlər) əvvəlki səhnədə elçi göndərilmiş Şahvələdin qızın atasından razılıq alması nəticəsində yaranmışdır. Sonrakı hadisələr iki istiqamətdə inkişaf edir. Birincisi – Qəribin Şahsənəmlə vidalaşması (ikinci pərdənin sonu), onun “uydurma qətli, anasının, bacısının və Şahsənəmin sonsuz kədəri”.

¹ “Yeni yol” qəzeti, 30 dekabr 1929-cu il.

² “Kommunist” qəzeti, 19 noyabr 1930-cu il.

İkincisi – Qəribin Ərzuruma gəlməsi, onun aşiq deyişməsinə iştirakı və qələbəsi, Şahsənəmin köndərtdiyi adamla görüşməsi (üçüncü pərdənin ikinci şəkli). Daha sonra, dördüncü pərdədə, iki istiqamət birləşir. Qəribin vətənə qayıtması, onun Şahsənəmin toyuna gəlməsi, süjetin inkişafında kulminasiyaya Qəriblə Şahsənəmin fərəhli görüşünə gətirib çıxaran yeni pillələrdir. Opera koda ilə – sevgililərin toyu ilə bitir.

Bəstəkar səhnə hadisələrinin ziddiyyətli müqayisəsindən istifadə etmişdir. Məsələn, elçilik səhnələri bir-birinin ardınca gəlir. Şahsənəmin, Qəribin anasının və bacısının nəhayətsiz kədərini göstərən səhnə və Ərzurum paşasının sarayındakı kef məclisi səhnəsi bir-birini əvəz edir.

Belə bir cəhət də səciyyəvidir ki, eyni bir səhnə daxilində ziddiyyətli müqayisələr yoxdur. Bu baxımdan, dördüncü pərdənin ikinci şəklinin əvvəli istisnadır. Burada Şahvələdin evindəki toy-bayram əhvali-ruhiyyəsi səadətə qovuşmaq ümidini itirmiş Şahsənəmin acı duyğularına ziddir. Bu səhnə bilavasitə hadisənin kulminasiya nöqtəsini hazırlayır.

Opera qəhrəmanlarının daxili aləmini onların portretləri açır. Bu həmçinin hadisənin ağır-rəvan inkişafına imkan yaradır. Belə ki, Qəriblə Şahsənəm obrazlarında operanın əvvəlindən lirik cəhətlər, bir-birinə dərin məhəbbətin ifadəsini görürük. Onların münasibətində liriklik opera boyu saxlanılır. Əksinə, Şahvələd həmişə hökmlü, təkəbbürlü bir adam kimi təsvir olunur.

Operanın əsas musiqi materialı muğamlardır. Azərbaycan bəstəkarlarının inqilaba qədərki operalarında olduğu kimi, xalq musiqisinin bu janrı burada da ənənəvi formaları: ariya, ariozo və ansamblı əvəz etmişdir. Müsbət qəhrəmanların təsvirində muğamın əsas rolunu, janr-məişət şəraitinin qəhrəmanların duyğuları ilə müqayisəsini qeyd etmək istədik. Bu məqsədlə bəstəkar lirik (“Mirzə Hüseyn segahı”), çox vaxt isə qəm-qüssə, hüzn-ələm ifadə edən “Bayatı-kürd”, “Şüştər”, “Bayatı-qacar” və s. muğamlarından istifadə etmişdir. Təbiidir ki, şux ruhlu muğamlar qəhrəmanları operanın əvvəlində xarakterizə edir. Kədər və qüssə ifadə edən muğamlardan isə bəstəkar ayrılıq səhnələrində istifadə etmişdir.



“Aşıq Qarib” operası, Qarib – Ə. Sadıqov, 1950-ci il.

Qarib surətini bəstəkar necə səciyyələndirir? Qaribin partiyalarında çox vaxt ritmik muğamlardan – zərbi muğamlardan, xüsusilə “Qarabağ şikəstəsi” və “Maani”dən istifadə edilmişdir. Çünki zərbi muğamlarda instrumental akkompanement ritmik cəhətdən həmişə açıq-aydındır. Məhz bu cəhət həmin janrı aşıq musiqisinə yaxınlaşdırır. Deməli, Qaribin partiyasında zərbi muğamlardan tez-tez istifadə olunması onun aşıq mənşəyini nəzərə çarpdırır. Baş qəhrəmanın partiyasında aşıq musiqisindən istifadə olunması böyük dramaturji əhəmiyyətə malikdir. Məlumdur ki, aşıq xalqın arzu və diləklərini ifadə edən şairdir. Onun məhəbbəti gözəl və ilhamlıdır. Buna görə də təsadüfi deyil ki, xalq arasında sevən adamı aşıq adlandırırlar.

Operada Qərib surətini səciyyələndirən iki instrumental mövzu səslənir. Onlardan biri intonasiya və ritm cəhətdən aşiq zərbi muğamı ilə əlaqədardır. Digəri “Bakı şikəstəsi” adlanır və xalq mahnı-rəqs mövzusundadır. Mahiyyət etibarilə, bu iki mövzu Aşiq Qəribin leytmotivi rolunu oynayır.

İlk dəfə bu mövzu üverturada səslənir. O, aşiq musiqisi üçün səciyyəvi olan ritmik “ölçüyə”: 2/4 malikdir. Eyni zamanda melodiyanın dəfələrlə təkrarı diqqəti cəlb edir. (bax: nümunə № 1). Melodiyanın bu quruluşu aşiq təranələrinə də xasdır. Çox vaxt o, solo hissələrində intermediya rolunu oynayır. Mahiyyət etibarilə, bu, qəhrəmanın obrazına bütövlük və fərdilik gətirir.

Operada Qəribin partiyasının orkestr akkompanimentində dəfələrlə səslənən başqa bir mövzu da var. Bu, zərbi muğamın instrumental müqəddiməsini təşkil edən “Bakı şikəstəsi”dir. Onu şərti olaraq Qəribin ikinci leytmotivi adlandıra bilərik.

Əsas qəhrəman obrazının bu cür aydınlaşmasına Azərbaycan operalarında tez-tez rast gəlmək olar. Üzeyir Hacıbəylinin “Əslî və Kərəm” operasının qəhrəmanı Kərəmin də özünəməxsus leytmotiv xarakteristika vardır. R.Qliyer “Şahsənəm” operasının aşiq deyişməsi səhnəsində “Kərəmi”dən istifadə etmişdir. Bütün opera boyu “Kərəmi” zərbi-muğamı sevgi nəğməsi kimi səslənir.

Qəhrəmanların fərdi səciyyələrinin bu və ya digər xor parçaları ilə ahəngdar olması operanın mühüm dramaturji xüsusiyyətidir. Beləliklə, birinci pərdənin birinci şəkli Qərib obrazının açılmasına həsr olunmuşdur. Musiqidə qəhrəmanın həyəcanlı daxili vəziyyəti öz təəcəssümünü tapmışdır. Solo nömrələri musiqinin lirik məzmununu dərinləşdirən xor parçaları ilə (Qəribin dostlarının xoru) qovuşur.

Şahsənəm obrazının da mahiyyəti operada buna oxşar tərzdə açılır. Qadın qəhrəmanın partiyasını nisbətən bitkin parçaları xor epizodları ilə (qızların xoru) növbələşir, Şahsənəmin partiyasını bədii cəhətdən tamamlayır. Onlardan çoxu qəhrəmaların həyatında emosional mühitin yaradılması imkanı verir.

Bəzən isə xor parçaları hadisələrin inkişafına təkan verir. Şahvələdin və Qəribin elçilərinin xor və birinci pərdədəki səhnə arxası xor (Qəribin yuxusu) buna misal ola bilər.

Danışiq epizodları operanın mühüm cəhətidir. Bəstəkar bilavasitə baş qəhrəmanlarla bağlı olmayan səhnələrdə onlardan istifadə etmişdir. Mahiyyət etibarilə bu epizodlar rəçitativləri əvəz etmişdir. Yəqin ki, Azərbaycan bəstəkarları yaradıcılıqlarının ilk illərində ənənəvi opera forması olan rəçitativə ehtiyac hiss edirdilər və buna görə də xalq musiqisinin digər janrları onu əvəz edə bilmirdi. Məhz bu səbəbdən bəzi muğam operalarında (o cümlədən, “Əsli və Kərim”də) yeni problem – Azərbaycan musiqinin intonasiya kökü əsasında rəçitativin yaranması problemi meydana gəldi.

“Aşıq Qərib” operasında orkestr parçaları müəyyən yer tutur. Bir qayda olaraq, onlar hər pərdədən əvvəl gəlir və səhnədəki hadisənin bədii məzmununu bildirir.

Dördüncü pərdədə böyük bir instrumental epizod – rəqs vardır. Bu rəqs saraydakı dəbdəbəli toy məclisini müşayiət edir. Qəribin leytmotiv-xarakteristikası da orkestr partiyasında öz əksini tapmışdır.

Operada muğamdan geniş istifadə olunması onun musiqili-üslub xüsusiyyətlərinin yaranmasına səbəb oldu. Muğam səhnələri klavirə yazılmır, yalnız librettodakı mətni ifa etmək üçün xalq yaradıcılığına aid motivin adı qeyd olunur (inqilabdan əvvəlki illərdə yazılmış başqa Azərbaycan operalarında olduğu kimi).

Operanın qalan materialı, əsas etibarilə müəllifindir (bəstəkar həmçinin xalq mahnılarının melodiylarından da istifadə etmişdir). Z.Hacıbəyov operada şifahi xalq yaradıcılığının müxtəlif sahələrini əhatə etmişdir. Bu, ona üslub xüsusiyyətlərini daha dərinlən anlamaqda və öz yaradıcılıq təcrübəsini zənginləşdirməkdə kömək etmişdir. O, operada aşağıdakı xalq melodiylarından istifadə etmişdir:

Dördüncü pərdədə qızların “Bizim elin yaz yağışı” mahnısı.

Mahmudun Tiflisdəki qəhvəxanasında rəqqasə Qara qızın şə-rəfinə aşiq Vəlinin ifa etdiyi “Nəzər sal sevgilinə” mahnısı.

İkinci pərdənin birinci şəklində – qızlar xorunun ifa etdiyi bahar nəğməsi: “Yaz yetişdi, novruz gəldi”.

İkinci pərdədə “Bizim eldə ördək də var, qazda var” mahnısı.

Dördüncü pərdədə qızların “Oxu, bülbül, fəğan etmə” mahnısı. Z.Hacıbəyovun özünün yazdığı musiqi xalq musiqisinə yaxındır. Bəstəkarın melodiylarını folklor musiqisindən ayırmaq çətindir.

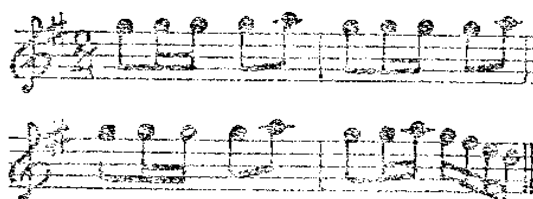
Müəllif materialının üslubu çox sadədir. Bu da muğam improvizasiyalarının operaya bilavasitə daxil edilməsinə uyğundur.

Operanın fakturası son dərəcə sadədir: vokal partiyasında birsəslilik və homofon-harmonik tərzli sadə akkompanement.¹ Bəstəkar xor partiyalarında iki səslilikdən nadir hallarda istifadə etmişdir.

Üslub sadəliyi Azərbaycan bəstəkarlarının bütün erkən musiqili-səhnə əsərlərinə xasdır. Çünki Azərbaycan bəstəkarlarının ilk yaradıcılıq nümunələri muğam operaları və musiqili komediyalar idi.

Muğam sənətinin özü kimi, muğam operaları da opera janrı tarixində nadir hadisədir.

Bütün muğam operaları kimi, “Aşıq Qərib” də bəstəkarın uvertürə adlandırdığı orkestr müqəddiməsi ilə başlanır.



Uvertüranın musiqisi şuxdur və bütün əsərin xoş və şən əhvali-ruhiyyəsini əks etdirir, operanın məzmunu ilə bilavasitə bağlıdır. Uvertüranın əsas mövzusu baş qəhrəman aşıq Qəribin obrazıdır. Bu mövzu operada mühüm dramaturji rol oynayır.

Qəribin obrazı sadə üçhissəli forma daxilində inkişafdır (a-b-a). Mövzunun fakturası son dərəcə sadədir və bəstəkarın melodiyanın məqam-intonasiya xüsusiyyətini nəzərə çarpdırmaq istədiyini göstərir. Uvertüranın orta hissəsi mövzunun variant dəyişikliyi üzərində qurulur, daha zərif və hətta rəqssayağı səslənir. Orta hissənin ilk səslənməsi Qərib mövzusunun ilk səslənməsinə cavab kimi verilir.

¹ Bu opera Sovet hakimiyyəti illərində dəfələrlə onu idarə edən dirijorların redaktəsinə məruz qalmışdır. Yalnız orkestr partiyasında dəyişikliklər edilmişdir. Bəstəkarın özünün yazdığı klavir qalmamışdır. Ona görə də operanın ilk variantını bərpa etmək çətindir.



Bu kompozisiya mahnı formasına yaxındır və xalq təranələri tərzində yazılmış mövzunun xarakterinə tamamilə uyğun gəlir.

Hər iki fraqmentdə eyni məqam əsası – sol tonikalı “Rast” saxlanılır. Əgər birincidə melodiya tonikanın oxunması üzərində (böyük sekunda daxilində) qurulursa, ikincidə böyük diapazon meydana gəlir, məqamın pərdələrinin çoxu əhatə olunur. Burada eyni, motivin sekvensiyavari düzülüşünə əsaslanaraq kvintadan tonikaya pərdəvarı enən hərəkət baş verir. Melodiyanın bir yerdə “hərlənməsi”, sonra sıçrayışlı uçuş və yenidən ilkin yüksəkliyə qayıtma Azərbaycan xalq mahnılarına xasdır.

Uvertürada Qərib mövzusu aşırıq mahnısının janrı – intonasiya təbiətini əks etdirir. “Aşırıq Qərib” operasının uverturasında geniş inkişaf yoxdur. Mövzular burada ekspozisiyasayağı ifadə edilir. Xalq mahnısı tərzli ikinci mövzu sadə üçhissəli formadadır. Bu da onların mahnı xarakterinə uyğun gəlir.

Z.Hacıbəyov uvertürada bütün əsas dramatuji süjet xətlərini göstərməyə nail olmamışdır. Başqa muğam operalarının uvertüraları da musiqinin məzmununu birtərəfli açır. Burada “əks hərəkət” öz ifadəsini tapmır.



Operanın birinci pərdəsi aşiq Qəribin evində vəqə olur. O, yuxuda görür ki, şahın gözəl qızı Şahsənəmə rast gəlmiş və ona vurulmuşdur. Dərviş Qəribə sevgi camı verir.

Mahiyyət etibarilə birinci səhnə hadisənin başlanğıcıdır. Qəhrəmanların taleyini yuxu vasitəsilə qabaqcadan xəbər vermək xalq dastanları üçün səciyyəvi mövzudur.

Bu səhnə rəmzi cəhətdən (“Məhəbbət aşiq üçün əzablı yolları da işıqlandırır”) xor parçasında və dərvişin solo muğam ifasında öz təcəssümünü tapmışdır.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, hər iki parçada Füzuli qəzəlinədən istifadə olunmuşdur. Xor muğamın (“Bayatı-qacar”) təsnifi kimi qavranılır. Xorun musiqisi bütövlükdə xalq mahnısı ruhunda yazılmışdır. Onun əsasını dəfələrlə təkrar olunan və ya bir qədər dəyişilən melodiya təşkil edir. Səhnənin məzmununu xor parçasında canlandırmağa çalışan bəstəkar onun bölmələrindən birinə rəqətiativ-deklamasiya ünsürü əlavə etmişdir.

Xor parçaları ilə Qəribin qəm-qüssəli solo partiyalarında bədi məzmun oxşarlığına diqqət yetirək. Yuxudan oyanan Qərib Şahsənəmə olan hisslərinin təsiri altındadır. Orkestrdə Aşiq Qəribin mövzusu səslənir, nəqərat arasında isə Qəribin vokal improvizasiyası – “Bayatı-qacar” səslənir.



Çox keçmədən səhnədə Qəribin anası, bacısı dostları görünür. Qəribdən xahiş edirlər ki, nə baş verdiyini söyləsin. Qərib yuxuda

gördüyü qız haqqında danışır və onu unuda bilmədiyini söyləyir. Xorun musiqisi həyəcanlı və səmimi səslənir, melodiyası zərifdir.

Bəstəkar muğamları hər səhnənin bədii-emosional məzmununa uyğun olaraq seçmişdir. Bu səhnədə Qəribin həyəcan və iztirabını “Kəsmə” şikəstə açır. Qəribin dostları ona təsəlli vermək, sakitləşdirmək istəyirlər, ancaq onların bütün cəhdlərinə hədəf gedir. “Səbr et, aşiq, sən qəm yemə” xoru melodikdir. Xor lirik xalq mahnıları ruhunda yazılmışdır. Gözəl, ifadəli, rəvan və ahəngdardır. Lirik Azərbaycan mahnılarının əksəriyyəti kimi, o da “si” tonikalı “Segah” məqamında səslənir və melodiya şəən, şux xarakter verir.



Melodiyanın quruluşu diqqəti cəlb edir. Birinci cümlədə əsas tonun kvintası (re) bərqərarlıdır.¹ İkincinin əvvəli birinci ilə oxşardır, sonra isə tonikaya “si” eniş başlanır. Göstərilən cümlələrin kvadrat-şəkilli quruluşunu qeyd etməliyik. Beləliklə, burada – mahiyyət etibarilə birinci cümlənin bitməmiş, ikinci isə bitmiş kadensiya ilə başa çatdığı mərhələnin ən adi klassik forması yaranır. Bundan sonra Qəribin Şahsənəmə məhəbbətini ifadə edən kupletləri gəlir. Xor parçaları ilə Qəribin sonsuz kədərini, dərini bildirən solo partiyaları bədii məzmun oxşarlığına malikdir. Kupletlərində isə onun Şahsənəmə olan sevgisi ifadə olunur. Onların musiqisi şux və həyəcanlıdır (“segah” məqamı), qəhrəmanın öz sənətinə inamının təcəssümüdür. Kupletlərin melodiyası “Xumar oldum” lirik xalq mahnısını xatırladır. Xalq melo-

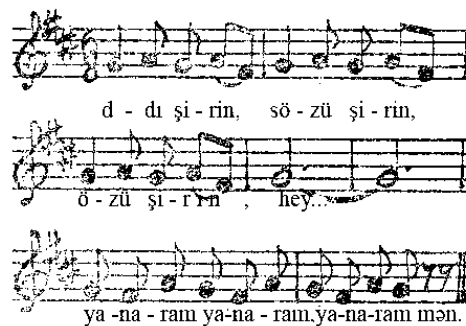
¹ Üzeyir Hacıbəyovun terminologiyası.

diyalarının işlənməsi üsulları operada həmişə eyni deyildir. Bəzi hallarda bəstəkar xalq melodiylarına sadə oxşatma ilə kifayətlənir.



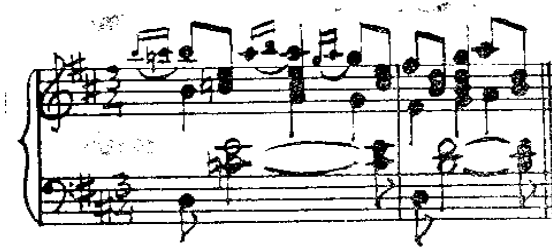
Lakin xalq melodiyası aram və uzun ölçülüdür. Onun opera-dakı variantı 6/8 rəqs ritmi ilə fərqlənir; bu da kupletləri daha canlı edir.

Məlum olduğu kimi, rəqssayağılıq aşiq sənətinə xas olan cə-hətdir (aşıqlar hətta oxuya-oxuya rəqs də edirlər) və buna görə də mövzunun rəqs xarakteri Qəribin aşiq simasına uyğun gəlir. Maraqlıdır ki, onun kupletləri aşiq mahnıları üçün səciyyəvi olan sonluqla bitir.



Növbəti səhnə epizodunda Qərib anası ilə bacısından xahiş edir ki, onun gözəl Şahsənəmi axtarmağa getməsinə icazə versinlər. Qəhrəmanın partiyasında yenidən zərbi-muğam səslənir və əvvəlki kimi nəqərat rolunu oynayır. Muğam solosu ilə birinci pərdə başa çatır.

Birinci pərdənin ikinci şəklindəki hadisələr Tiflisdə baş verir. Kiçik bir antrakt səslənir. Onun musiqisi dalgın və kədərli-dür. Bu musiqinin əsası ifadəli kvarta-kvinta oxuma motivlərindən ibarətdir. Melizmlərlə bəzədilən bu motivlər xüsusilə aşığı-sayağı səslənir.



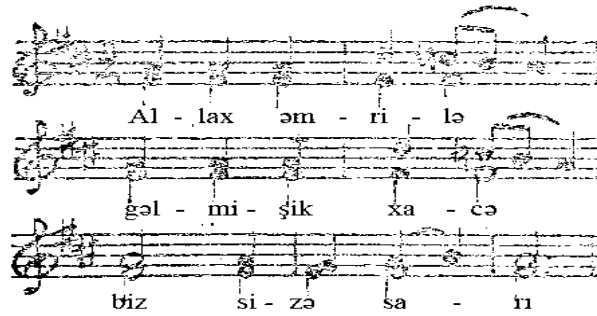
Antrakt, sevgilisini axtaran aşığın əhvali-ruhiyyəsini əks etdirən epigrafdır. Burada bəstəkar yeni səhnə hadisələrinin baş verəcəyi şəraiti də canlandırır.

Pərdə açılır. Mahmudun balaca çayxanası adamlarla doludur. Kimi çay içir, kimi qəlyan çəkir, kimi də nərd oynayır. Aşiq Vəli sazda çalır, oxuyur, rəqqasə Qara qız isə rəqs edir. Bu, "Aşaram Dağıstanı sənin əlindən, ay gəlin" xalq melodiyası üzərində qurulmuş mahnıdır. Aşiq Qərib anası və bacısı ilə çayxanaya yaxınlaşır. Çayçı onları görüb çaya qonaq olmağa çağırır. Qəribin Təbrizdən olduğunu eşidib bu gözəl şəhər haqqında danışmağı ondan xahiş edir. Aşiq öz sevgilisini, doğma diyarını mədh edərək oxuyur. Adətən, toy məclislərində ifa olunan "Qarabağ şikəstəsi" zərbi-muğamın "Orta zabul" bölməsi səslənir. Hamı Qəribə gözəl oxuduğuna görə təşəkkür edir və tezliklə çayxana boşalır.

Çayçı Mahmud belə uzaq səyahətin səbəbi ilə maraqlanır (dialog səhnəsi). Qərib öz sevgilisini axtardığını söyləyir. Onun partiyasında nağılvaryı dalğın xarakterli musiqisi olan kiçik mahnı-deklamasiya parçası səslənir. Bu fraqment Qəribin “Kəsmə şikəstə” muğam improvizasiyasının bir növ müqəddiməsidir. Eyni zamanda iki muğam səhnəsi arasında oxunduğu üçün o, təsnifə oxşayır.

İkinci pərdə, birinci şəkil. Hadisə Şahsənəmin evində vəqə olur. Bağçada Şahsənəmin rəfiqələri rəqs edirlər, bahar haqqında, təbiətin gözəlliyi haqda qızların xoru eşidilir. Kiçik bir motivin təkrarından ibarət olan melodiyanın quruluşu diqqəti cəlb edir. Bu motiv sonuncu dəfə təkrar olunduqdan sonra “Şur” məqamı üçün səciyyəvi olan kadensiya səslənir (tonikanın alçalan üst aparıcı tonu ilə). Musiqi materialının bu cür quruluşu dairəvi, yallısayağı rəqslərin melodiyları üçün səciyyəvidir. Qeyd etmək istərdik ki, Azərbaycan xalq mahnıları rəqs melodiyları kimi də ifa olunurlar. Göstərdiyimiz mahnı belələrinə aiddir.

Şahvələd yaxın adamları ilə səhnədə görünür, səhnənin xor hissəsi Şahvələdin solo partiyasında öz təcəssümünü tapır. Maraqlıdır ki, bəstəkar bu qəhrəmanı bəm səslə (baritonla) səciyyələndirir.



Məlumdur ki, bəm kişi səsi Azərbaycan xalq musiqi sənəti üçün səciyyəvi sayılmır. Təsadüfi deyil ki, muğam operalarında çox vaxt mənfi surətlər bəm səslərlə xarakterizə olunurlar.

Şahvələd obrazını açan musiqi şux, hətta bir qədər marşsayagıdır.



Bu isə Qəribin lirik partiyası ilə ziddiyyət təşkil edir. Xor parçası burada Şahvələdin solo ifasının nəqəratı rolunu oynayır.

* * *

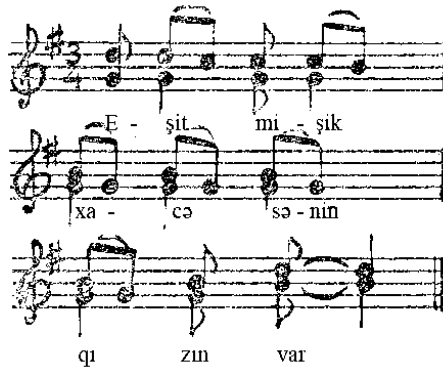
Şahsənəm çox kədərli. O, yuxuda gördüyü gəncə vurulduğunu rəfiqəsinə danışır. Rəfiqəsi onu sakitləşdirir və “Yaz gəldi” mahnısını oxuyur. Bu mahnının sədaları altında qızlar rəqs edirlər. Bu, Şahsənəmin hissləri ilə həmahəng olan səmimi, şairanə musiqidir.

Şahsənəmin atası bağçaya gəlir. Qızının qəm-qüssəsi atanı məyus edir. Şahsənəm yuxusunu atasına danışır. Şahsənəmin partiyasında qızın naməlum gəncə olan dərin hissini təsvir edən “Mirzə Hüseyn segahı” səslənir.

Daha sonra səhnəyə qızlar gəlirlər. Onlar Şahsənəmin kədərini səbəbini soruşurlar. Atanın qəmli replikaları xor partiyasına qarışır.

Pərdə Şahsənəmlə Qəribin görüş səhnəsi ilə başa çatır. Burada baş qəhrəmanları səciyyələndirən əsas xüsusiyyətlər göstərilir və onların qarşılıqlı səmimi hissləri öz əksini tapır. Bu səhnənin əsas musiqi materialı qəhrəmanların ürək çırpıntılarını tərənnüm edən “Kürd-Şahnaz” muğamı (“Rast” muğamının bir bölməsi) üzərində qurulmuş dialoqdur. Dialoq səhnələri operada qəhrəmanların obrazlarının musiqi ifadəliliyini daha da zənginləşdirir. İkinci pərdənin ikinci şəkli. Şahsənəmgilin bağçası. Şahvələdin adamları Şahsənəmə elçi gəlirlər. “Eşitmişik, xacə, sən qızın

var” kişi xoru səslənir. Şux və gümrah olan bu musiqi parçası elə bil ki, öz ağalarının adından danışan elçilərin özlərinə güvəndiklərini ifadə edir. Burada bəstəkar Azərbaycan xalq mahnısı üçün səciyyəvi olan melodiyanın kulminasiya nöqtəsindən (bu halda “re”dən “Rast” muğamının tonika kvintası) “sol”ə qədər enməsindən istifadə etmişdir.



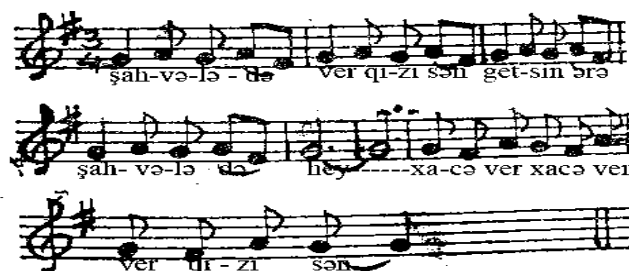
Bu fraqmentin özünəməxsus quruluşu diqqəti cəlb edir. O, iki hissəyə bölünür. Onlardan birincisi kuplet rolunu oynayır ki, o da öz növbəsində üç cümlədən ibarətdir.

İkinci cümlə birincinin dəqiq təkrarıdır, üçüncü isə variant dəyişikliyinə məruz qalan son iki motivə görə əvvəlkilərdən fərqlənir. Musiqi onu lirikləşdirən yeni məqam tonallıq rəngarəngliyi əldə edir (axı söhbət gözəl Şahsənəm haqqında gedir).



Əsas motivin təkrarı prinsipinə əsaslanan belə quruluş melodiya qəti, əzmkar xarakter verir.

Xorun ikinci hissəsi olan kuplet üçüncü cümlənin bitmiş “li-rik” intonasiyalarından yaranır. Bu isə ona böyük bədii məna əhəmiyyəti verir. Bu hissə aşiq musiqisi üçün səciyyəvi olan kaden-siya oxuması ilə başa çatır. Qərib mövzusu nəqərat kimi səslənir.



Bu, həmçinin Şahsənəmin və ona məftun olmuş Şahvələdin təriflənməsi parçasının dramaturji əhəmiyyətini bir daha nəzərə çarpdırır. Şahsənəmin atası elçilərə razılıq verir.

Onlardan sonra Qəribin anası və bacısı Şahsənəmə elçi gəlirlər. Qadın xoru kədərli əhvali-ruhiyyəni dərinləşdirir, xahiş, həyəcan intonasiyaları hiss olunur. Əvvəlki xordan fərqli olaraq, bu fraqmentin musiqisi dərin ümitsizlik ifadə edir. Onun əsasını nalə intonasiyasında qurulmuş “Segah” məqamlı melodiya təşkil edir.



Qərib öz sevgilisini görmək ümidilə bağçaya yol tapır, sevgi həsrəti ifadə edən “Bayatı-Şiraz” muğamını oxuyur. Şahsənəm rəfiqəsi Ağca qızla bağçada gəzərkən yuxuya getmiş Qəribi gö-

rür. Yuxudan ayılan Qərib dərini sevgilisinə açır (Qəribin iztirab və kədərini ifadə edən “Bayatı-kürd” muğamı səslənir).¹ Qərib onun atasının istəyini yerinə yetirmək üçün uzaq ellərə yola düşəcəyini qıza söyləyir.

Bu səhnə “Qarabağ şikəstəsi” muğamında öz təcəsumünü tapmışdır (qəhrəmanların dialoq şəkilli dueti).

Üçüncü pərdə, birinci şəkil. Qəribin Kür sahilindəki sadə evi. Şahsənəm hər gün buraya – sevgilisinin anası və bacısına baş çəkməyə gəlir. Burada onu Şahvələd gözləyir. O, qəm-qüssə içərisindədir: gözəl Şahsənəmin razılığını almaq üçün o, çox gözləməli olmuşdur. Şahvələdin məhəbbəti “Bayatı-Şiraz” muğamı ilə ifadə olunur.

Qızların “Bizim elimizdə yaz yağışı” mahnısı eşidilir. Şahsənəm də qızlarla qayıqdadır. O, səadətini itirmişdir. Qəribin ölüm xəbəri qızı dərindən kədərləndirmişdir. Qəribin anası və bacısıyla birlikdə Şahsənəm də göz yaşları tökür (qızın ürəyindəki həyəcanı təsvir edən “Şur” muğamı oxunur). Rəfiqələri onu sakitləşdirirlər (“Səbr et, Sənəm, sən ağlama” xoru). Musiqi öz ifadəliliyi, səmimiyyəti, melodiya ilə diqqəti cəlb edir. Demək olar ki, bütün lirik Azərbaycan xalq mahnıları kimi bu da “Segah” məqamında yazılmışdır.



Burada bəstəkar sadə üçhissəli formadan bəhrələnmişdir. Onun əsasını mütənasib kvadrat şəkilli quruluş təşkil edir. Qeyd etməliyik ki, bu parça Azərbaycan bəstəkarlıq təcrübəsində uzun

¹ “Bayatı-kürd” – “Şur” muğamının bir bölməsidir. Çox vaxt müstəqil muğam kimi ifa olunur.

illər ərzində yaranmış ənənəvi musiqi quruluşu ilə xalq mahnı formalarının uyğunlaşdırılması yolunda ilk cəhdlərdən biridir.

Üçüncü pərdənin ikinci şəkli Ərzurum paşasının sarayında vəqə olur. Saray dəbdəbəsi, təntənəsi təsvir olunur ki, bu da paşanın yaxın adamlarının “Salam olsun, böyük Elxan” xoru ilə başlayır. Kiçik orkestr müqəddiməsində təntənəli mövzu səslənir. Xorun musiqisi də bu xarakterdədir. Ona üçlü marşsayağı ritmi, xalq mahnı materialından fərqli olaraq ornamental motivlərsiz və müxtəlif melizmlərsiz bəzək-düzəksiz sadə melodiya səciyyəvidir. O, xalq məişətinə yad olan saray həyatını əks etdirir.



Formasına görə xor kupletlidir. Hər kuplet nəqəratla bitir. Nəqərat üçün ayrı-ayrı səslərin təkrarında və ritmin ağırlığında öz əksini tapan deklamasiyasayağılıq səciyyəvidir.

Sonra hərəm qızların öz zərifliyi, məlahəti ilə diqqəti cəlb edən lirik rəqs musiqisi səslənir.

Bu kolorit Qəribin yad ölkədə olduğunu nəzərə çarpdırır. Xor və rəqs sarayın dəbdəbəli, mənasız həyatını təsvir edir. Aşıqların – Səlimlə Qəribin deyişməsi başlanır. Bu səhnə “Maani” zərbi muğamına əsaslanır. Burada Qəribin qələbəsi əsərin xoşbəxt sonluqla qurtaracağına ümid oyadır. Aşıqların hər biri “Maani” zərbi muğamının dörd bəndini oxuyurlar. Orkestrin müşayəti ilə “Şüştər” muğamından rəng çalınır. Aşıq Qərib deyişmədə üstün gəlir. Paşa bu münasibətlə onu təbrik edir.

Bu zaman nökr Şahsənəmin xahişilə onun sevgilisini axtaran Mahmud paşanın yanına gətirir. Mahmud yeddi il əvvəl Tiflisi tərk etmiş Aşıq Qəribi tapmaqda ona kömək əlini uzatmağı paşadan xahiş edir. Söhbətin kimin haqqında getdiyini başa dü-

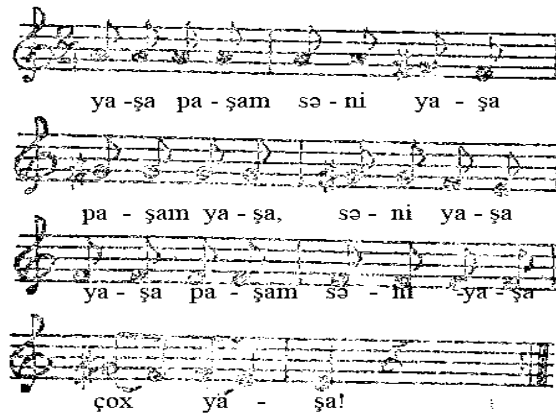
şən Paşa qalib gəlmiş aşığı göstərir. Orkestr yenidən Qərib mövzunu çalır. Qərib sazı əlinə alır və doğma diyarı, sevgilisi haqqında oxuyur ("Qərib" mövzusu).

Hamı paşadan xahiş edir ki, aşığı vətəninə buraxsın. "Ey əfəndim, sən rəhm et aşiqə" xoru səslənir. Bu parçada yalvarış intonasionalı kiçik motivlərin tez-tez təkrar olunması diqqəti cəlb edir.

"İzin ver" sözlərində təkidlə xahiş səslənir.



Paşa Qəribə qırx kisə qızıl verib onu buraxır hökmdarı mədh edən "Yaşa səni, yaşa, paşam" xoru səslənir. Musiqi şux və gümrəh ruhludur. Bəstəkar məişəti təsvir edən epizodlarla qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini ifadə edən musiqili epizodları bir-birindən ayırır.



Bu pərdənin başlanğıc xoru kimi, bu xor da marşsayağıdır, intonasiyaların aydınlığı ilə fərqlənir. Öz xarakterinə görə o, “Heyratı” zərbi muğamın nəqəratını xatırladır. Bu mövzu paşanın mərd, cəsur hərəkətinə uyğun gəlir.



Dördüncü pərdənin birinci şəkli dinləyicinin diqqətini yenidən Tiflisə cəlb edir. Şahsənəm yas paltarında Qəribgilə gəlir. Şahvələdlə toyundan əvvəl o, son dəfə sevgilisinin anası və bacısı ilə görüşmək istəyir. Hüzünlü “Şüştər” muğamı səslənir. Şahsənəm Qərib üçün göz yaşları tökür. Qəribin, anasının və bacısının “Saldı əcəb mənə, gör necə halda ağlaram” ansamblı kədərlə səslənir.

Şahsənəm ürəyi dərddi gedir. Bu səhnənin dramaturji əhəmiyyəti çox mühümdür. Bu obrazda hüquqsuz şərq qadının taleyi öz ümumiləşdirilmiş təcəssümünü tapmışdır.

Qəribin səmimi mahnısı eşidilir (“Kəsmə şikəstə” ritmik muğamı). Paltarını dəyişmiş Qərib Mahmudun müşayiəti ilə doğma evinin yanında görünür. Ana-bacısından qəm-qüssələrinin səbəbini soruşur. Bacısı başlarına gələni danışır. Bu zaman aşiq oxuya-oxuya qərqlikdə keçirdiyi günlərdən danışır. Qadınlar çoxdan yolunu gözlədikləri Qəribi tanıyırlar. Anasının kor olmuş gözləri açılır. Bu isə səhnəni nağıl janrına yaxınlaşdırır.

Dördüncü pərdə, ikinci şəkil – Şahvələdin evi toy təntənəsi. Bu pərdədəki hadisələr iki planda inkişaf edir; bir tərəfdən dəbdəbəli toy məclisi təsvir olunur – rəqslər, təntənəli xorlar səslənir, digər tərəfdən Şahsənəmin obrazı bütün bu təntənəyə qarşı qoyulur. “Qatar” muğamı qızın hiss və həyəcanlarını, dərin kədərini ifadə edir.

Şahvələdin evində toy məclisi davam edir. Kiçik balet divertimenti. Musiqidə ləzgihəngi ritmləri eşidilir. Gəlini (Şahsənəmi) gətirirlər. Aşiq Vəli bəylə gəlini tərif edərək oxuyur (“Qatar”

muğamı). Qonaqlar aşığın səsinə səs verirlər. Qızlar gəlinin ətrafında rəqs edirlər. Şahsənəmin partiyasında qızın qəm-qüssəsini ifadə edən “Qatar” muğamı səslənir.

Səhnə arxasından Qəribin səsi eşidilir (“Qatar” -zil). Onun improvizasiyası Qatar muğamının gərgin yuxarı kulminasiya reqist-rində ahu-zar kimi səslənir. O, öz sevgilisini itirməkdən qorxur. Tezliklə aşiq toyda görünür. Şahvələdlə Güloğlan arasındakı reçita-tiv dialoq həyəcanlı, əsəbi xarakter daşıyır. Əslində bu, iki partiya-ya bölünmüş bir melodiyadır. O, pərdəvarı melodik parçalarla gah yüksələn, gah da enən qırıq-qırıq, həyəcanlı kiçik cümlələrdən ibarətdir. Şahvələd başa düşür ki, öz nökrəi onu aldatmışdır.

Orkestrdə Qərib mövzusu şən səslənir. Aşiq Qəriblə Şahsə-nəmin geniş muğam səhnəsi başlanır (“Bayatı-qacar” muğamı). “Yaşayın, yaşayın siz” xoru Qəriblə Şahsənəmin sədaqətli sev-gisini tərənnüm edir. Bu parçanın melodiyası toydakıların şən əhvali-ruhiyyəsini bildirən kiçik motivlərdən ibarətdir.

Opera ümumi şadyanılıqla başa çatır.



Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşiq Qərib” operası Azərbaycan bəstə-karlarının yaradıcılığına yeni cərəyan gətirdi. Başqa muğam opera-larından fərqli olaraq bu əsər daha şən, lirik əhval-ruhiyyədədir.

Qeyd olunduğu kimi, “Aşıq Qərib” operası nağıl janrından çox şey əxz etmişdir. Bu həm süjetin inkişafında, həm də öz səadətləri uğrunda inadla mübarizə aparan baş qəhrəman – Şahsənəm və Qərib obrazlarında aşkara çıxır. Buna görə də bu operanı muğam – nağıl operası hesab etmək olar.

Operada bəstəkarın melodik istedadı parlaq surətdə üzə çıxmışdır. Operanın musiqisi nağıl tərzində yazılmış melodiya­ların gözəlliyi ilə adamı heyran edir. Onların əksəriyyəti lirik xarakterdədir, bu isə operanın məzmununa uyğun gəlir. Məhz operanın Azərbaycan xalqına yaxın olan sadə və cazibəli melodiyları bu əsərin məşhurlaşmasına səbəb olmuşdur. Təsədüfi deyil ki, “Aşıq Qərib” operası indiyə qədər dinləyicilərin diqqətini cəlb edir.

Muğam operası janrı Azərbaycan musiqisinin mühüm mərhələsidir. Bu janrın bütün nümunələri, o cümlədən “Aşıq Qərib” operası Azərbaycanda bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında böyük rol oynamışdır. Zülfüqar Hacıbəyovun həm “Aşıq Qərib” operası, həm də musiqili komediyaları Azərbaycan musiqisinin ümumi inkişafının dəyərli səhifələridir.

VI HİSSƏ

**Reynqold Moritseviç Qliyer
(1875-1956)**



I fəsil

R.M.Qliyerin yaradıcılığının ümumi xasiyyətnaməsi

1920-30-cu illərdə dəyi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin çox dəqiqliklə yeni musiqi mədəniyyətinin “quruculuq illəri” adlandırdığı bir dövrdə Reynqold Moritseviç Qliyerin “Şahsənəm” operasının yaranması və tamaşaya qoyulması əlamətdar hadisələrdən biri oldu.

Görkəmli rus sovet bəstəkarı Reynqold Moritseviç Qliyerin (1875-1956) Azərbaycandakı fəaliyyəti, yaradıcılığının yadda-

qalan səhifələri olsa da, onun ümumilikdə musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı rolunun bir şəxəsini təşkil edir. R.M.Qliyerin yaradıcılıq fəaliyyəti geniş və çoxşaxəli olmuşdur. O, bəstəkar, dirijor, pedaqoq kimi tanınmışdır.

R.Qliyerin yaradıcılıq irsi olduqca zəngin və rəngarəng olub, demək olar ki, musiqinin bütün janrlarını əhatə edib. O, müraciət etdiyi hər bir sahədə dəyərli, janrı zənginləşdirən əsərlər yaratmışdır. O, beş operanın (o cümlədən, “Taras Bulba”, “Rəşel”, “Leyli və Məcnun”, “Gülsara”), altı baletin (“Tunc atlı”, “Qırmızı gül” və s.), üç simfoniyanın, dörd instrumental konsertin, nəfəsli orkestr üçün, rus xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərlərin, kamera ansamblının, instrumental pyeslərin, uşaqlar üçün yazılmış fortepiano və vokal əsərlərin, teatr və kino musiqisinin müəllifi olmuşdur.

Bəstəkarın yaradıcılığında bir çox xalqların musiqi folkloruna müraciət öz əksini tapmışdır. O, Ukrayna, Özbəkistan, Azərbaycan və digər xalqların musiqisi əsasında əsərlər bəstələyərək, milli musiqi mədəniyyətlərinin inkişafında müəyyən rol oynamışdır. Məsələn, Ukrayna musiqisi əsasında yazdığı “Zaporozhyelilər” simfonik lövhəsi, Şevçenkonun xatirəsinə “Zapovit” simfonik poeması, “Taras Bulba” baleti, Azərbaycan xalq musiqisi əsasında “Şahsənəm” operası, Özbəkistan musiqisi ilə bağlı olan “Gülsara” musiqili dramı, “Fərqanə vadisi” uvertürası, “Xalqlar dostluğu” marşı, Buryat-Monqolustan “Qəhrəmanlıq marşı” və s. bəstəkarın bu qəbildən olan əsərləridir.

Azərbaycan folklorunu dərindən öyrənərək və xalq sənətkarları ilə ünsiyyət quraraq bəstələdiyi “Şahsənəm” operası rus musiqisi tarixində Şərqlə bağlı yeni səhifə açmışdır.

Operanın yaradılması ilə əlaqədar olaraq, R.Qliyer yazırdı: “Şərq xalqlarının milli musiqisi avropa texnikasının ifadə vasitələri ilə inkişaf etdirilib, zənginləşdirilsə, o, bütövlükdə dünya musiqi mədəniyyətində böyük əhəmiyyətli rol oynaya bilər”¹.

Rus musiqisində klassik bəstəkarların Şərq mövzularına müraciəti məlumdur. M.Qlinkanın “Ruslan və Lyudmila” operasından

¹ Глиэр Р.М. Искусство Азербайджана. “Учительская газета”, 19 апреля 1938 г.

Şərq aləmini təcəssüm etdirən səhnələr, A.Borodin "Knyaz İqor" operasından polovetslərin səhnələri, "Orta Asiyada" simfonik lövhəsi, M.Balakirevin "Tamara" simfonik poeması, fortepiano üçün "İslamey" fantaziyası, N.Rimski-Korsakovun "Qızıl xoruz" operasından Şamaxı şahzadəsinin fantastik aləmi, "Antar" və "Şəhrizad" simfonik süitaları, M.Musorqskinin "Fars qızlarının rəqsi", adı çəkilən bəstəkarlarla yanaşı, S.Raxmaninovun, A.Rubinşteynin Şərq mövzularına həsr etdikləri romanslar rus musiqisi ilə yanaşı, dünya musiqi ədəbiyyatının ən gözəl səhifələrini təşkil edir.

Rus bəstəkarları Şərqin cazibədar, ecazkar obrazlarını vəsf etmək üçün müxtəlif şərq xalqlarının əsl folklor musiqisinə müraciət edirdilər. Bunun nəticəsində də rəngarəng janrlı əsərlərdə – opera, simfonik, vokal və instrumental əsərlərdə daha konkret və realist obrazlar yaratmağa nail olmuşlar.

Bəstəkarlar bir tərəfdən, şərq melosunun zənginliyini nümayiş etdirmək üçün məqamın xromatizməsindən, artırılmış üçsəsliklərdən istifadə edirdilər. Digər tərəfdən isə şərq melosunun rəngarəngliyi parlaq tembr-orkestr ştrixləri vasitəsilə qabarıq ifadə olunurdu.

Əlbəttə ki, Şərq musiqisinin elementləri tamamilə fərqli təfəkkür sistemi çərçivəsində, rus bəstəkarlarının hər birinin özünəməxsus üslubuna uyğunlaşdırılırdı. Buna görə də aparılan musiqişünaslıq tədqiqatlarında bütün bunlar "Şərq haqqında rus musiqisi" (B.Asafyevin sözləri) kimi dəyərləndirilmişdir. Bu istiqamətdə tədqiqat aparan musiqişünas N.Mehdiyevanın fikrincə, rus musiqi klassikasının çoxsaylı "Şərq səhifələri" məhz rus milli ənənələrinə əsaslanaraq işlənmiş Şərq folkloru mənbələri kimi qəbul olunur¹.

R.Qliyer də rus klassik bəstəkarlıq məktəbində kök salmış "rus şərqşünaslığı" xəttini yeni tarixi şəraitdə davam etdirərək, yaratdığı əsərində bu ənənələri Azərbaycan xalq musiqi materialı ilə qovuşduraraq, ənənəvi milli üslub xüsusiyyətlərini dəqiqliklə əks etdirməyə çalışmışdır.

"Şahsənəm" operasının yaranma tarixi görkəmli Azərbaycan müğənnisi Şövkət Məmmədovanın adı ilə bağlıdır. Belə ki, 1918-ci

¹ Мехтиева Н.М. Опера Р.М.Глиэра "Шахсенем" и русский ориентализм, с. 5.

ildə Kiyevdə yaşayarkən, Ş.Məmmədova R.M.Qliyerə Azərbaycanın zəngin xalq melosu əsasında opera yazmağı təklif etmişdi.

Şövkət xanımın oxuduğu xalq mahnıları R.Qliyeri valeh etmişdi. O, Azərbaycan xalq musiqisi ilə ciddi maraqlanmış və müğənninin ifasından bir neçə xalq melodiyasını notlaşdıraraq işləmişdi.



Şövkət Məmmədova*

* Şövkət Məmmədova (1897-1981) ilk azərbaycanlı qadın müğənni, SSRİ Xalq artisti Azərbaycanda milli vokal ifaçılığının inkişafında böyük rol oynamışdır.

Şövkət Məmmədovanın səhnə fəaliyyətinə başlaması XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Azərbaycanlı qızının səhnədə müğənni kimi ilk çıxışı o dövrün Azərbaycan cəmiyyətində birmənalı qarşılanmasa da, o, öz yaradıcılıq yolunu davam etdirmiş, həm opera ifaçısı kimi, həm də pedaqoq kimi böyük nailiyyətlər əldə etmiş, Azərbaycanda vokal ifaçılığının inkişafına təkan vermişdir.

Şövkət Həsən qızı Məmmədova 18 aprel 1897-ci ildə Tiflisdə sadə bir ailədə anadan olmuşdur. Həmin dövrdə mədəni həyatı ilə seçilən Tiflis mühitində böyüyən Şövkət 6 yaşında ikən özəl məktəbdə təhsil alır. Valideynləri

Şövkətin məktəbdə musiqiyə olan xüsusi marağını görüb onu uşaq musiqi məktəbinin fortepiano sinfinə yazdırırlar. Şövkətin qeyri-adi musiqi duyumu ona dərs deyən gürcü müəllimlərinin diqqətini çəkir. O, Baxın, Motsartın əsərlərini fortepiano da özünəməxsus bacarıqla ifa edir, bəzən müxtəlif romanslar, ariyalar da oxuyurdu. Atası övladının qeyri-adi istedadı və gözəl səssə malik olduğunu görüb onu oxutdurmaq məqsədi ilə 1910-cu ildə Bakıya gətirir. Bakı milyonçusu, mesenat Hacı Zeynalabdin Tağıyevə müraciət edir.

1916-1920-ci illərdə isə o, Ukraynanın və Rusiyanın bir sıra şəhərlərində konsertlərlə çıxış edir. R.Qliyerlə birlikdə verdiyi konsertlərdə həm klassik Avropa operalarından ariyalar, həm də Azərbaycan xalq mahnıları ifa edir. R.M.Qliyer onun oxuduğu Azərbaycan xalq mahnılarına valeh olaraq, onlardan bir neçəsini nota köçürmüşdür. Sonradan Ş.Məmmədovanın təşəbbüsü ilə R.M.Qliyer “Şahsənəm” operasını bəstələmək üçün Azərbaycana dəvət olunmuşdur.

1921-ci ildə Şövkət xanım Bakıya köçür və fəaliyyətini burada davam etdirir.

Ş.Məmmədova 1921-1948-ci illərdə Azərbaycan Opera Teatrının solisti olmuşdur. Şövkət Məmmədovanın opera səhnəsində yaratdığı rollardan Violetta (C.Verdi “Traviata”), Lakme (L.Delib “Lakme”), Olimpiya (J.Offenbax “Hofmanın nağılları”), Gülçöhrə (Ü.Hacıbəyli “Arşın mal alan”), Antonida (M.Qlinka “İvan Susanın”), Rozina (C.Rossini “Fiqaronun toyu”), Şahsənəm (R.Qliyer “Şahsənəm”), Nərgiz (M.Maqomayev “Nərgiz”) və b. qeyd olunmalıdır.

1927-1929-cu illərdə o, ikinci dəfə İtaliyaya gedir. Şövkət xanım burada həm biliklərini təkmilləşdirir, həm də Roma, Venesiya, Neapol, Florensiya, Piza şəhərlərinin musiqi və memarlıq incəsənətini öyrənir. O, dünyanın ən məşhur klassik və müasir bəstəkarlarının əsərlərindən, milli xalq mahnılarından ibarət zəngin konsert repertuarı yaratmışdır.

1938-ci ilin aprelində Moskvada keçirilən Azərbaycan Ədəbiyyatı və İncəsənəti Dekadası zamanı Şövkət xanım Şahsənəm (R.Qliyer “Şahsənəm”) və Nərgiz (M.Maqomayev “Nərgiz”) partiyalarını böyük sənətkarlıqla ifa etmişdir. Dekadadakı böyük nailiyyətlərinə və musiqi yaradıcılığı sahəsindəki fəaliyyətlinə görə 17 aprel 1938-ci ildə Şövkət xanım Məmmədova SSRİ Xalq artisti fəxri adı ilə təltif olunmuşdur.

Şövkət Məmmədova Tiflisin, Odessanın, Moskvanın, Kiyevin, Peterburqun, Daşkəndin, Parisin, Təbrizin ən böyük opera teatrlarında və nəhəng konsert salonlarında konsertlər vermiş, kamera-vokal nümunələri ifa etmiş, opera qəhrəmanlarının partiyalarını oxumuşdur. Azərbaycan və dünya klassik bəstəkarlarının müxtəlif janrlı vokal əsərləri Şövkət xanımın ifasında lentə alınmış və vala yazılmışdır.

Azərbaycan opera səhnəsinin parlaq simalarından biri olan Şövkət Məmmədova həm də görkəmli pedaqoq və fəal ictimai xadim olmuş, opera müğənnilərinin yeni nəsillərini yetişdirərək, Azərbaycan milli opera ifaçılığı sənətini inkişaf etdirmişdir.

1923-cü ildə Ş.Məmmədovanın təşəbbüsü ilə Bakıda Teatr Texnikumu yaradılır. Bu, həm də Yaxın Şərqdə ilk teatr təhsil ocağı idi (hal-hazırda fəaliyyət göstərən Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti bu texnikumun bazasında yaradılmışdır). Şövkət xanımın bir müddət direktorluq etdiyi bu texnikumun ilk buraxılışı 1926-cı ildə olur.

1911-ci ildə H.Z.Tağıyevin və onun həyat yoldaşı Sona xanımın köməyi ilə Ş.Məmmədova Milan şəhərində musiqi məktəbinə daxil olur. Şövkət Məmmədovanın ilk sənət müəllimi məşhur opera müğənnisi, uzun illər Milanın “La Skala” teatrında işləmiş Dotti Ambrozio olub. O, gənc müğənni ilə səkkiz ay məşğul olub və bu müddət ərzində Şövkət xanım artıq XVII və XVIII əsr İtaliya bəstəkarları Monteverdinin, Kovallinin, Krassiminin, Perqolezinin mürəkkəb əsərlərini məharətlə ifa edə bilirdi.

İtaliyada vokal təhsili almaq üçün Hacı Zeynalabdin Tağıyev hər ay ona xüsusi təqaüd göndərirdi. Lakin 1912-ci ildə bu təqaüd kəsilir və tələbə qız maddi çətinliklərlə üzləşdiyinə görə təhsilini yarımçıq qoyaraq vətənə qayıtmaq məcburiyyətində qalır.

Bakıya gələn Şövkət xanım maarifçi ziyalıların, ilk növbədə Üzeyir Hacıbəylinin, Məmmədhanifə Terequlovun, Hüseynqulu Sarabskinin, Müslüm Maqomayevin köməyi ilə Bakının Tağıyev teatrında ilk dəfə professional ifaçı kimi çıxış edir. Bu hadisə mədəniyyət tariximizin səhifələrində əbədi iz qoyur.

13 aprel 1912-ci ildə Tağıyev teatrı binasında Ü.Hacıbəylinin “Ər və arvad” operettası oynanılıb və yığılan vəsait bütünlüklə Şövkət xanıma verilib. Tamaşadan sonra verilən konsertdə Şövkət xanım ilk azərbaycanlı qadın müğənnisi kimi səhnəyə çıxıb, bir neçə italyan mahnısı ifa edib.

Azərbaycanlı qızın üzüaçıq səhnəyə çıxması Bakı qoçularını bərk qəzəbləndirib və mənzilində yaşadığı həkim A.Axundovun köməkliyi ilə müğənni gizlin yolla teatrdan çıxarılıb və Tiflisə yola salınıb.

Tiflisdə Ş.Məmmədova musiqi təhsilini davam etdirir. 1915-ci ildə isə həyat yoldaşı Y.İ.Lyubarski ilə Kiyevə gedir. Orada Şövkət xanım böyük musiqi xadimləri ilə, o cümlədən Reynqold Qliyerlə, opera solistləri Flora Paşkeniya Dzejinskaya, Vorents Motvid, gələcəyin yazıçısı, tələbə Yusif Vəzir Çəmənəminli ilə tanış olur. Kiyev Konservatoriyasında A.Şperlinqin vokal sinfində təhsil alır.

O, uzun illər boyu Azərbaycan Teatr Texnikumunun nəzdində təşkil etdiyi opera sinfinə rəhbərlik etmişdir. Onun əsas məqsədi opera səhnəsi üçün milli vokalçı kadrların, xüsusilə də qadın müğənnilərin hazırlanmasından ibarət idi və o, bu işin öhdəsindən uğurla gəlmişdir.

Ş.Məmmədovanın 1931-ci ildə çap olunmuş Azərbaycanda musiqili teatrın inkişaf yolları ilə kitabında vokal sənətinin inkişafı ilə bağlı dəyərli fikirləri və tövsiyələri öz əksini tapmışdır. Onun fikrincə, yeni opera yaratmaq üçün ilk növbədə, qadın müğənnilər yetişdirmək vacib idi. Teatr texnikumu-

Şövkət xanım həmin nümunələri öz repertuarına daxil edərək, konsertlərdə böyük zövqlə ifa edirdi. Sonradan bu mahnıları R.Qliyer operada Şahsənəmin partiyasında istifadə etmişdir.

Bu haqda R.Qliyer yazırdı: “Azərbaycan xalq musiqisi ilə mənim tanışlığım hələ 1918-ci ildən, gözəl Azərbaycan müğənnisi ilə görüşdüyüm vaxtdan başladı. O, məni Azərbaycan folklorunun ecazkar, rəngarəng, yüksək poetik, insanı həqiqi bədii dəyəri ilə heyrtləndirən nümunələri ilə tanış etdi”¹.

1923-cü ildə Şövkət Məmmədovanın təşəbbüsü ilə Xalq Komissarları sovetinin dəvətilə R.M.Qliyer musiqi folkloru əsasında opera yazmaq məqsədilə Azərbaycana gəlir və böyük həvəslə

nu həm klassik, həm də muğam operalarında çıxış edən bir sıra qadın müğənnilər bitirib, səhnəyə gəlmişdilər. İlk dəfə bu texnikumu bitirən qadın sənətkar isə məşhur opera müğənnisi Fatma Qədri olmuşdur.

Ş.Məmmədova həmçinin, 1945-ci ildən ömrünün sonuna kimi Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının vokal kafedrasının professoru kimi fəaliyyət göstərmiş, 1946-1950-cı illərdə isə vokal kafedrasının müdiri vəzifəsində çalışmışdır.

1921-ci ildə yaradılmış Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının vokal-solo oxuma və opera hazırlığı kafedrası respublikada vokalçı kadrlar hazırlayan əsas baza olmuşdur. Burada, həm Rusiyadan dəvət olunmuş vokalçı pedaqoqlar, həm də onların yetişdirdiyi kadrlar çalışırdılar. Ş.Məmmədova konservatoriyada böyük vokalçılar nəslini hazırlamışdır. Tanınmış müğənnilərdən M.Maqomayev, N.Raqulina, L.Platonova, Q.Zaxarova onun sinfində təhsil almışlar.

Hal-hazırda Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası nəzdində Opera studiyası Şövkət Məmmədovanın adını daşıyır. Şövkət xanım həm də məşhur teatr xadimi idi. O, 1939-1945-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Opera və Bəlet Teatrının direktoru olmuşdur. 1945-ci ildə təsis edilmiş Azərbaycan Teatr Cəmiyyətinin ilk sədri də Şövkət xanım olmuşdur. O, bu vəzifədə 1952-ci ilə qədər çalışmışdır. Hazırda həmin cəmiyyət Azərbaycan Teatr Xadimləri İttifaqı adlanır.

Azərbaycanda ilk not nəşriyyatı da Ş.Məmmədovanın təşəbbüsü ilə yaradılmışdır. Burada 1927-ci ildə Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin not yazıları əsasında “Azərbaycan türk el nəğmələri” adlı ilk məcmuə nəşr olunur. 1925-ci ildə Fransada musiqi valları buraxılan ilk azərbaycanlı qadın müğənni məhz Ş.Məmmədova olmuşdur.

Şövkət Məmmədova 8 iyun 1981-ci ildə Bakıda vəfat etmişdir.

¹ Глиэр Р.М. Творческий синтез. Газета “Советская литература”, № 4, 1936 г.

işə başlayır. Opera üçün Şərq xalqları arasında məşhur olan “Aşıq Qərib” dastanının variantlarından biri seçilir.

R.Qliyer yazırdı: “Şərq həmişə çoxlu nağılların beşiyi olmuşdur. Üslubuna görə rəngarəng, aydın süjet xəttinə və ictimai fikrə malik, bədii cəhətdən tamlığı ilə seçilən bu nağıllar təmiz, zahiri effektlə deyil, həqiqi Şərqlə maraqlanan hər kəs üçün həmişə əsl sərvət olmuşdur”¹.

Azərbaycan aşığı yaradıcılığında əbədi məhəbbət dastanlarından biri olan Aşıq Qərib və Şahsənəm haqqında dastan xalq arasında çox sevilir. Təxminən XVI-XVII əsrə aid edilən bu dastan aşığı yaradıcılığında nəsil-dən-nəslə keçmiş, onun çoxsaylı variantları meydana gəlmişdir.

Dastanın mövzusu Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığına da sirayət etmişdir. Belə ki, sönməz və sədaqətli məhəbbət iki sevgən aşiqin nə qədər izzirablardan və sınaqlardan sonra əldə etdikləri ən böyük nemət kimi təsvir olunaraq, bir sıra əsərlərin əsasını təşkil edir. Aşıq Qərib haqqında dastan digər Şərq xalqlarının yaradıcılığında da geniş yayılmışdır, onun gürcü, özbək, türkmən variantları mövcuddur.

“Aşıq Qərib” dastanı dahi rus şairi M.Lermontovu eyni mövzuda poema-nağıl yaratmağa ruhlandırmışdır. Həmçinin, bu süjet əsasında bir sıra opera və balet əsərləri meydana gəlmişdir.

1916-cı ildə Azərbaycan bəstəkarı Zülfüqar Hacıbəyov bu dastanın motivlərindən istifadə edərək, muğam operaları ənənəsində “Aşıq Qərib” operasını bəstələmiş və əsər həmin ildə Bakıda tamaşaya qoyulmuşdur.

Ümumiyyətlə, bu mövzuda yazılmış operaların librettoları ilə ilkin mənbə arasında fərqlər özünü göstərir. Əsas fərq dastanın başlanğıcı ilə, dastanlar üçün səciyyəvi olan qəhrəmanın yuxuda “buta” alması, yəni sevgilisini yuxuda görüb, onun eşqi ilə aşılıq etməsi ilə bağlıdır. Bu cəhəti “Aşıq Qərib” dastanında da görürük.

¹ Глиэр Р.М. Подлинный Восток. Сборник “Декада азербайджанского искусства в Москве”, 1939, с. 7.

II fəsil

R.M.Qliyerin “Şahsənəm” operası

R.M.Qliyer Azərbaycana klassik tipli operanın yaradılması üçün dəvət olunmuşdu və onun Azərbaycan folkloruna əsaslanaraq bəstələdiyi “Şahsənəm” operası musiqi mədəniyyəti tarixində mühüm rol oynadı.

R.Qliyerin “Şahsənəm” operası Azərbaycanda klassik operanın yaranması dövrünün ilk təşəbbüslərindən biri olaraq, Azərbaycan bəstəkarlarının da bu sahədəki yaradıcılığına təkan vermiş, Müslüm Maqomayevin “Nərgiz”, Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” kimi milli klassik operalar üçün müəyyən zəmin yaratmışdır.

Bu dastan, Təbrizdə yaşayan, kasıb bir oğlan olan Rəsul haqqındadır. Təbiət ona gözəl səs və şairlik istedadı vermişdir. Lakin bir gün Rəsulun gördüyü qərribə yuxu onun bütün həyatını dəyişir. O, yuxuda möhtəşəm bir bağça və burada toplaşan qızların içərisində gözəl Şahsənəmi görür. Onun yanında dayanan dərviş deyir: “Rəsul, bu qız Tiflis zadəganı Şahsənəmdir, mən onu sənə verdim”. Oyandıqdan sonra Rəsul nəyin bahasına olursa-olsun yuxuda vurulduğu qızı tapmağa qərar verir. O, anası və bacısı ilə Tiflis şəhərinə yola düşür, burada onu Aşıq Qərrib (Aşıq – eşq, sevən aşiq, Qərrib – başqa ölkədən gəlmiş kimi təfsir oluna bilər) adlandırırlar.

Dastanın bu hissəsi librettoya daxil olmamışdır. Sonrakı süjet xəttində də dəyişikliklər vardır.

Şahsənəmin atası varlı bir şəxs olan Bəhram bəy qızına görə Qərribdən yeddi kisə qızıl tələb edir. Qərrib bundan məyus olaraq, sevgilisi ilə vidalaşır və var-dövlət əldə etmək ümidi ilə yola düşür. Bu vaxt Şahsənəmin atası qızına Qərribin öldüyünü xəbər verir və onu varlı əsilzadə olan Şahvələdə nişanlayır. Toy günü Qərrib gəlib çıxır və sevgilisini istəmədiyi nigahlanmadan qurtararaq, ona qovuşur.

Demək olar ki, operada hadisələrin inkişafı məhz Qərriblə Şahsənəmin görüşü səhnəsindən başlanır, daha sonra Bəhram bəyin müdaxiləsi ilə davam edir. Lakin operada, dastandan fərqli

olaraq, Bəhram bəy daha qəddar təsvir olunur, o, Qəribdən pul tələb etmir, onu sərt cəzalandıraraq, zindana atır. Bu kimi dəyişikliklər dramaturji hadisələrin inkişafına təkan verir.

Aşıq Qərib obrazında xalq arasında çox sevilən aşıqların ən gözəl cəhətləri toplanmışdır. Xalqın zəngin təxəyyülü sayəsində Qərib obrazı – qədimdən xalqın arzu və istəklərinin ifadəçisi, xalq müğənnisi olmaqla yanaşı, yüksək nəcib keyfiyyətlərə malik, cəsur, sərbəst bir insan kimi təsvir olunur. Şahsənəmə bəslədiyi təmiz, təmənnəsiz və sədaqətli məhəbbəti ona bütün çətinliklərin öhdəsindən gəlməyə kömək edir.

Aşıq Qəribin sevgilisi Şahsənəmin surətində isə sonsuz məhəbbət, paklıq inadlı iradə və cəsurluqla birləşir. Şahsənəmin işıqlı obrazı sədaqətli və vəfalı bir qızın surətini təcəssüm etdirir. Kəsib Aşıq Qəribi sevməklə, ona ömrünün sonuna kimi sadıq qalır.

R.Qliyerin “Şahsənəm” operası üzərində iş prosesində librettonun iki redaksiyası meydana gəlmişdir. Birinci redaksiya 1923-cü ildə tanınmış rus şairi və bir sıra opera mətnlərinin müəllifi M.P.Qalperin (1882-1942) tərəfindən yazılmışdı. İkinci redaksiya isə 1932-ci ildə Azərbaycanın görkəmli yazıçı və dramaturqu Cəfər Cəbbarlıya (1899-1935) məxsus olub, birincidən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənirdi.

M.Qalperinin yaratdığı librettonun birinci variantında əsasən rus şairi Y.Lermontovun “Aşıq Qərib” nağılının və bir sıra digər dastan variantlarının təsiri özünü büruzə verirdi. Belə ki, librettonun bu redaksiyasında hətta Lermontovun qəhrəmanlarının adı və xarakteri onun təsvir etdiyi kimi saxlanılır. Qalperin Şahsənəmin yuxusu epizodunu, həmçinin, dördüncü pərdədəki toy səhnəsini Lermontovun əsərində olduğu kimi saxlamışdır.

Qalperinin dastan əsasında işlədiyi epizodlardan biri kimi Qəribin ölüm xəbəri ilə bağlı səhnəni qeyd edə bilərik. Dastanda Qəribin ölməsi xəbərini onun anasına Şahvələd tərəfindən muzzla tutulmuş Güloğlan gətirir. Librettoda isə Güloğlan surətinə yer verilməmişdir və bu xəbəri Şahvələdə onun qardaşı verir.

Ümumiyyətlə, operanın birinci redaksiyasında süjet xətti çox qarışıq və natamam surətdə işlənmişdir. Librettonun çatışmayan cəhətlərinə baxmayaraq, əsərin musiqisi öz bədii dəyərinə

görə daha güclü və təsirli idi.

1927-ci ildə operanın ilk tamaşasından sonra təklif olunur ki, operanın librettosu yenidən işlənilsin, bütün kəsirlər aradan qaldırılsın. Librettonun yeni redaksiyasının hazırlanması Cəfər Cəbbarlıya tapşırılır.

C.Cabbarlı hələ 1923-cü ildə Xalq Komissarları Sovetində opera üçün mətn seçilərkən, bu mövzunu təklif etmişdi. 1925-ci ildə isə o, Qliyerin mətnini Azərbaycan dilinə tərcümə etmişdi. Xalq dastanının məzmununu dərinlən bilən C.Cabbarlı özünün xalq musiqi yaradıcılığı ilə bağlı fikirlərini də R.Qliyerlə bölüşürdü, ona bir neçə melodiyanın mətnini də vermişdi.

“Şahsənəm” operasının librettosunun ikinci redaksiyasını işləyən C.Cabbarlı, ilk növbədə, süjet xəttində olan bütün mistik personajları çıxarır və əsərin fəxrastik əhval-ruhiyyəsinə aydınlıq gətirir. Bunun sayəsində məişətin təsviri baxımından əsər daha real və həqiqətə uyğun təsvir olunur.

C.Cabbarlı süjetin əsas ideyasını konfliktli inkişaf xətti ilə qovuşdurmuşdur. Qəddar Bəhram bəyin, Şahsənəm və Aşıq Qəriblə qarşıdurması da qabarıq verilmişdir. O, dastanın məzmununda öz əksini tapmış sosial ədalətsizlik motivlərini önə çəkərək, süjet xəttinin bu istiqamətdəki inkişafını genişləndirir.

İctimai motivləri qabarıq göstərmək üçün C.Cabbarlı librettoya yeni epizodlar daxil edir ki, bunlar da psixoloji və dramaturji baxımdan özünü doğruldur: məsələn, birinci pərdədə Bəhram bəyin əmri ilə Aşıq Qəribin zindana atılması səhnəsi, ikinci pərdədə Bağdad bazarının təsviri, aşıqların yarışması səhnəsi və s. Bütün bu səhnələrdə Qəribin dilindən səslənən hər bir ifadə, xüsusilə də xalq yaradıcılığından alınmış ifadələr zülmkarlara qarşı ittiham kimi səslənir.

Bu redaksiyada Şahsənəm obrazı da daha qətiyyətli, iradəli xarakter kəsb edir. Qəribə olan məhəbbətindən güc alaraq, o, qəddar atasının əsarətindən qurtularaq, azadlığa çıxmaq istəyinə nail olur. O, Qəribə tərəf yönəlmiş qılınca da özünü sipər edərək, onu qoruyur.

Aşıq Qərib obrazında mərd cizgilər daha qüvvətli verilmişdir. Yeni redaksiyada Aşıq Qərib obrazı xalqın sevimli sənətkarı, ədalətsizliyə qarşı mübarizə aparan haqq aşığı kimi təsvir olunur.

Beləliklə, librettonun mətnindəki bu cür əhəmiyyətli dəyişikliklərdən sonra R.Qliyer musiqi mətni üzərində yenidən işləyərək, onu mükəmməlləşdirmişdir.

Opera 4 pərdə, 5 şəkildən ibarətdir. Operanın qısa məzmunu belədir.

Birinci pərdə.

Böyük nüfuz sahibi, varlı mülkədar Bəhram bəyin bağında onun qızı, gözəl Şahsənəm öz rəfiqələrinə gənc və yaraşlıq Aşıq Qəribə bəslədiyi ehtiraslı məhəbbətindən danışır. Uzaqdan onun səsini eşidincə, Şahsənəm qızlardan onu yalnız buraxmalarını xahiş edir. Sevgililərin görüşü çox çəkmir. Onları ayrılıq gözləyir. Şahsənəmin atası onu zəngin bir zadəgan olan Şahvələdə ərə verməyə hazırlaşır. Şahsənəmlə Aşıq Qəribi bir yerdə görən Bəhram bəy qəzəblənərək, öz əlaltılarına onun əl-qolunu bağlayaraq, zirzəmiyə atmağı əmr edir. Bəhram bəyin və əyanların Şahvələdi qarşılamağa hazırlaşmasından istifadə edərək, vəfalı Şahsənəm rəfiqələrinin köməyi ilə Aşıq Qəribi azad edir. Gənc oğlan öz sevgilisini buraxıb bir müddət başqa yerlərə getməyə məcbur olur. Şahsənəm söz verir ki, onu sədaqətlə yeddi il gözləyəcək. Bəhram bəy Şahsənəmin Aşıq Qəribi zindandan azad etdiyindən xəbər tutub, onu cəzalandırmaqla hədələyir.

İkinci pərdə.

Birinci şəkil. Qızmar bir yay günündə yad elləri dolaşan Aşıq Qərib sakit bir çayın kənarında dincəlidir. Gənc aşığın bütün fikirləri gözəl sevgilisi ilə bağlıdır, onun həsrətindən kədərlənir. Lakin yad ölkədə sürgündə də ona düşmənçilik edən adamlar var. Məkrli Güloğlan onu daima izləyir. Aşıq Qərib çayda çimərkən, onun köynəyini oğurlayıb aparır.

İkinci şəkil. Uzaq ellərdə yerləşən malikanələrdən birində bazar təsvir olunur. Karvanlar düzülüb. Müxtəlif ölkələrdən gəlmiş tacirlər öz mallarını düzərək, qızğın al-ver edirlər.

Bazarın səs-küyündə xanın carçısının səsi eşidilir. O, təntənəli surətdə elan edir ki, xalqın çox sevdiyi məclis – aşıqların yarışı keçiriləcək. Qalibi yüksək mükafat gözləyir, xanın qızı öz əlləri ilə ona qiymətli boyunbağı verəcək. Xanın, qızının və əyanların iştirakı ilə yarışma başlayır. Aşıq Səməd aşiq Həsənlə

yarışır, uzun və gərgin yarışdan sonra Aşıq Həsən qalib çıxır. Onun hamıdan üstün olması aydın görünür. Artıq Həsən öz qələbəsinə bayram etməyə hazırlaşdığı bir vaxtda isə xalq kütləsinin içindən heç kimin tanımadığı bir gənc – Aşıq Qərib çıxır. O, cəsarətlə yarışa girir və qəribinə qalib gəlir. Xalq məharətli aşığı tərifləyib mədh edir. Xan və onun əlaltıları isə əsəbiləşirlər: tanınmış saray aşığına çatacaq mükafatı gənc bir aşıq qazandı. Xanın qızı mükafatı Aşıq Qəribə verməkdən imtina edir.

Aşıq Qəribi sanki bədbəxtlik təqib edir: o, öz yerlisi olan təcirdən öyrənir ki, əgər indi Şahsənəm xilas etməsə, o, sevmədiyi Şahvələdə ərə getməyə məcbur olacaq. Lakin bir ölkədən başqa ölkəyə belə böyük məsafəni Aşıq Qərib necə gedə bilər? Gənc bir qədər bundan əvvəl onun sənətini tərənnüm edən dinləyicilərinə müraciət edərək, kömək istəyir. Xalq aşığın qəminə şərik çıxır və ona yel qanadlı bir at bağışlayır.

Üçüncü pərdə.

Şahsənəm taleyinə yazılan bütün kədərli hadisələri təmkinlə qarşılayır. Aşıq Qəribdən heç bir xəbər yoxdur. Yeddi il olar ki, atası onu Şahvələdlə evlənməyə məcbur edir. Yalnız qəlbində yaşatdığı məhəbbət gənc qıza bütün çətinliklərə dözməyə kömək edir. Taleyin sonuncu zərbəsindən Şahsənəm ruhdan düşür: Aşıq Qəribin anası oğlunun öldüyünü xəbər verir, Güloğlan Qəribin qanlı köynəyini gətirdikdən sonra hamı buna inanır. Dərd əlindən üzülmüş qız huşunu itirir. Xəyalında onun gözü qarşısında çayın axar suları, dağın başından köhlən atın belində süzərək ona doğru gələn, əlində sazını tutmuş sevgilisi Aşıq Qərib görünür. Şahsənəm onun sağ olduğuna inanır və əvvəlki kimi onu gözləyir.

Dördüncü pərdə.

Qoyulan müddət bitir. Şərtləşdikləri kimi, bu gün Aşıq Qərib Şahsənəmin dalınca gəlməsə, o, Şahvələdə ərə getməyə məcbur olacaq. Toy məclisi başlayır. Qəm-kədər içində olan gəlini gətirirlər. Bu zaman Aşıq Qəribin uzaqdan eşidilən səsi Şahsənəmə ümid verir. Aşıq Qərib atın üstündə sevgilisinə yaxınlaşır. Gəncələrin məhəbbəti və sədaqəti qarşısında hamı baş əyir, həm Şahvələd, həm Bəhram bəy də bu sıradadır. Xalq cətin anda aşığa

sehrli at hədiyyə etməklə onu və sevgilisini xilas edir, bir-birinə qovuşmalarına yardımçı olur, gənc qəhrəmanların məhəbbətini alqışlayır.

Operanın musiqi materialının əsasını Azərbaycan xalq musiqi nümunələri – mahnı və rəqslər, aşiq havaları, zərbi-muğamlar təşkil edir. Azərbaycan xalq musiqisini öyrənmək məqsədilə R.Qliyer görkəmli xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu və tarzən Qurban Pirimovla yaxın ünsiyyətdə olmuş və onların ifasından otuzaya yaxın nümunəni nota yazaraq, operada istifadə etmişdir.

1920-30-cu illərdə Reynqold Qliyerə “Şahsənəm” operası üzərində iş prosesində Azərbaycanın görkəmli sənətkarları – tarzən Qurban Pirimov və xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu yaxından kömək etmiş, Azərbaycan xalq mahnı və təsniflərindən bəzi nümunələri bəstəkara öyrətmiş, onların nota salınmasında iştirak etmiş, eyni zamanda, Azərbaycan musiqisinin zəngin xəzinəsi haqqında məlumat vermişlər.

Ə.Bədəlbəylinin yazdığına görə, 1923-cü ildə görkəmli rus – sovet bəstəkarı R.M.Qliyer “Şahsənəm” operasını bəstələmək üçün Azərbaycana dəvət edildikdə onu Azərbaycan musiqisinin xüsusiyyətləri və ayrı-ayrı nümunələri ilə tanış etmək və onu operası üçün lazımi melodik materiallarla təmin etmək məqsədilə, Cabbar Qaryağdıoğlu ilə Qurban Pirimov bəstəkara təhkim olunurlar.

K.Qliyer “Şahsənəm” operasının necə bəstələndiyi haqqında məqaləsində bununla bağlı olaraq yazırdı: “Xalq şəriyyətinin tükənməz mənbəyini və zəngin xəzinəsinin qapısını qarşımda təybatay açan mənim müəllimlərim: qocaman xalq müğənnisi Cabbar Qaryağdıoğlu ilə tarzən Qurban Pirimov olmuşlar”¹.

Elmi ədəbiyyatda R.Qliyerin “Şahsənəm” operasında 30-aya yaxın xalq melodiyasının istifadə olunduğu göstərilir. İnformatorlar arasında Cabbar Qaryağdıoğlu və Qurban Pirimovla yanaşı, opera müğənnisi Şövkət Məmmədovanın, operanın libretto müəllifi, dramaturq Cəfər Cabbarlının, həmçinin konservatoriyanın professoru

¹ Глиэр Р.М. Творческий синтез. Газета “Советская литература”, № 4, 1936 г.

B.Karaçiçevin də adı çəkilir, onların bəstəkarı verdiyi nümunələrin adı göstərilir, xalq mahnı, instrumental rəng və rəqs melodiylarının hansı mənbədən alındığı və operanın hansı hissəsində işləndiyi, kimin tərəfindən ifa edildiyi qeyd olunur¹.

N.Mehdiyevanın məlumatında 28 xalq melodiylasının siyahısı verilmişdir. Onların arasında opera müğənnisi Şövkət Məmmədovanın iki türk xalq mahnısını, operanın libretto müəllifi, dramaturq Cəfər Cabbarlının – iki türk xalq mahnısını, həmçinin konservatoriyanın professoru B.Karaçiçevin bir Azərbaycan xalq mahnısını bəstəkarı verdiyi göstərilir. Siyahıdakı digər xalq mahnılarının, instrumental rəng və rəqs melodiylarının Cabbar Qarayədioğlu və Qurban Primov tərəfindən ifa edildiyi qeyd olunur².

Siyahıdakı musiqi nümunələri arasında “Naxçıvanda”, “Qadan alım ay alagöz”, “Bəli, bəli can”, “Onu demə zalım yar” xalq mahnıları və təsniflərlə yanaşı, “Hüseyni” rənginin, “Qarabağ şikəstəsi” instrumental melodiylasının, “Çahargah” muğamının melodiylasının, “Arazbarı” zərbi-muğamının mövzusunun, “Ənzəli” Azərbaycan xalq rəqsinin, “Dərin bahar” fars xalq mahnısının, aşıqların yarışmasının əsasını təşkil edən “Kərəmi” havasının adı çəkilir.

N.Mehdiyeva Qurban Pirimovun tardə ifasından dörd melodiylanın yazıldığını göstərir: fars xalq mahnısı “Dərin bahar”, “Ənzəli” rəqs, “Arazbarı” instrumental melodiylası, “Kərəmi” aşiq havası³.

Beləliklə, “Şahsənəm” operasında yer almış “Şikəstə”, “Arazbarı” melodiylarının, bir sıra təsnif, rəqs və xalq mahnılarının, habelə “Aşıqların yarışı” səhnəsindəki melodiyların rus bəstəkarı üçün məhz Qurban Pirimovun öz ifasında nümayiş etdirməsi diqqətəlayiqdir.

Bu barədə Ə.Bədəlbəylinin qeydləri də maraq doğurur. O, göstərir ki, xüsusilə 1933-cü ildə Qliyer öz operasının ikinci redaksiyası üzərində işlərkən, libretto müəllifi Cəfər Cabbarlının tövsiyəsi üzrə, ikinci pərdədəki “Aşıqların yarışı” səhnəsini ta-

¹ Мехтиева Н. Опера “Шахсенем” Р.Глиэра. Ученые записки АГК им. Уз. Гаджибекова, Баку, 1974, № 2. с. 3-4.

² Yənə orada.

³ Yənə orada.

mamilə yenidən yazmalı idi. Çünki, operanın süjet xəttinin inkişafında “Aşıqların yarışı” səhnəsinin çox əhəmiyyəti vardır. Bunun üçün, əvvəla, son dərəcə koloritli və səciyyəvi musiqi lazım idi. Həm də bu musiqinin forması Azərbaycan aşıqlarının “De-yişmə” zamanı çaldıqları musiqiyə uyğun olmalı idi¹.

“Öz uşaqlıq dövrünü Qarabağ aşıqlarının məskəni olan Abdal-Gülablıda keçirmiş və gənc yaşlarında saz çalmaqda hünər göstərən Qurban Pirimov bəstəkarı hər cəhətdən münasib musiqi materialı ilə “təchiz etdi”. Beləliklə, R.M.Qliyer “Şah Sənəm” operasının ikinci pərdəsindəki “Aşıqların yarışı” səhnəsinin musiqisini eynilə Qurban Pirimovun çalğısından bəstələmiş oldu².

Həmçinin, “Şah Sənəm” operasının Uvertürasının əsas mövzunu təşkil edən “Arazbarı” zərbi-muğamının melodiyası da Qurban Pirimovun ifasından R.Qliyer tərəfindən nota salınaraq istifadə olunmuşdur. Operanın dördüncü pərdəsindəki “Toy mərasimi” səhnəsinin musiqisi də həmin mövzuya əsaslanır.

Xatırladaq ki, “Kərəmi” aşıq havasını öz opera əsərlərində Ü.Hacıbəyli (“Əsli və Kərəm”), Z.Hacıbəyov (“Aşıq Qərib”), M.Maqomayev (“Şah İsmayıl”) də istifadə etmişlər ki, bu da bir növ, həmin havanın sırf dastan yaradıcılığı ilə bağlı olmasından və aşıq deyişmələrinin əsasını təşkil etməsindən irəli gəlir.

Yeri gəlmişkən, onu da demək lazımdır ki, yuxarıda adı çəkilən muğam operalarına “Kərəmi” aşıq havası şifahi ənənəli musiqi nümunəsi kimi xanəndə partiyasına (not yazısı olmadan, improvizasiyalı ifa), eləcə də simfonik epizodlara daxil edilmişdirsə, “Şahsənəm” operasında bu melodiyanın not yazısı və vokal-simfonik işlənilməsi əsasında böyük bir səhnə qurulur. Beləliklə, ayrı-ayrı əsərlərdə eyni bir havanın müxtəlif cür mənalandırılmasını və təfsirini görürük..

Ə.Bədəlbəyli qeyd edir ki, “Kərəmi” havasını R.Qliyer Qurban Pirimovun ifasından nota yazmış və işləmişdir ki, bu da “Şahsənəm” operasının ikinci pərdəsindəki “Aşıqların yarışı” səhnəsinin musiqisinin əsasını təşkil etmişdir.

¹ Bədəlbəyli Ə. Qurban Pirimov. B., 1955, s. 41.

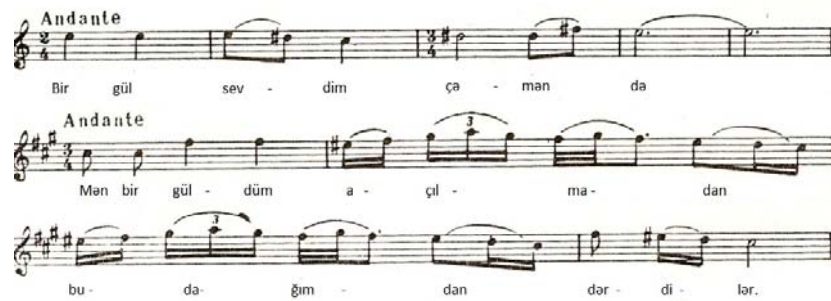
² Yenə orada.

R.Qliyerin əsas məqsədi milli mövzuya, xalq musiqisinə müraciət edərək, klassik musiqi qanunları, Qərb oxuma ənənələrinə əsaslanan opera əsəri yaratmaqdan ibarət idi.

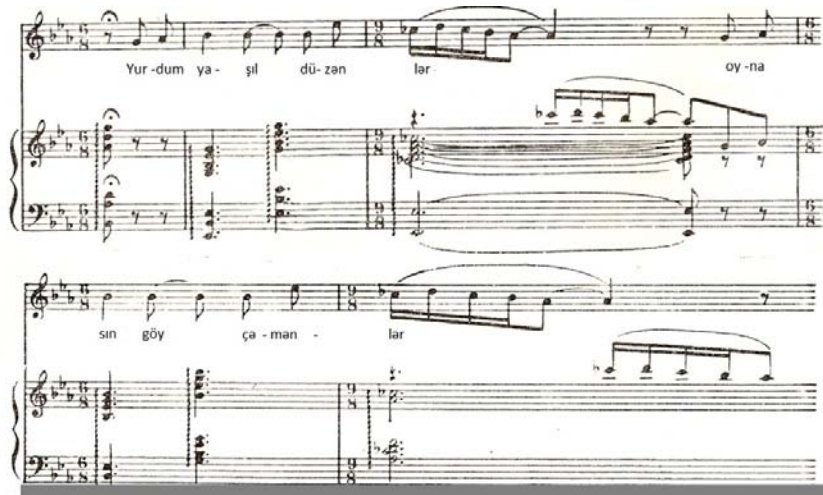
“Şahsənəm” lirik-epik opera janrına aid olub, hadisələrin təmkinlə, tələsmədən, ardıcıl inkişafına əsaslanır ki, bu da dastanla bağlı cəhətdir. Operada həm rəngarəng janr lövhələri, həm də qəhrəmanların daxili vəziyyətini üzə çıxaran səhnələr bir-birini əvəz edir. Çox zaman əsərin qəhrəmanları arasındakı münasibətlər elə janr səhnələri fonunda açılır.

“Şahsənəm” operasında qəhrəmanların səciyyələndirilməsi parlaq və qabarıq verilmişdir. Şahsənəm və Aşıq Qərib obrazları lirik xarakterlidir. Onların məhəbbətini xarakterizə edən leyt-mövzu xalq mahnı melodiyasına əsaslanır.

Şahsənəmin partiyası da xalq mahnı melodiyaları əsasında qurulmuşdur. Məsələn, Şahsənəmin ariyasında melodiyanın zəngin ornamentlərlə işlənilməsi diqqəti cəlb edir.



Aşıq Qəribin ariyasında da belə zəngin melodik xətt özünü göstərir.



Operadakı vokal nömrələrdə – ariya, ariozo və duetlərdə melodiyanın quruluşunda mahnıvarilik aparıcı əhəmiyyət kəsb edir. Eyni zamanda, müxtəlif ritmik qruplaşmalardan ibarət ornamental melodik xəttin inkişafı improvizasiyalıq xüsusiyyətləri aşılayır. İfaçılıq baxımından belə melodiya sərbəst inkişaf xarakteri daşıyır ki, bu da lirik xalq mahnı melodiylarına yaxındır.

Operada lirik obrazlarla yanaşı, müxtəlif xarakterli musiqi partiyaları öz əksini tapmışdır. Məsələn, Bəhram bəyin, Şahvələdin, Güloğlanın partiyaları fərdi cizgilərə malikdir.

“Şahsənəm” operasında bəstəkar xor, rəqs səhnələrinə, simfonik musiqi epizodlarına da geniş yer vermişdir.





Xor səhnələrindən II pərdədən Tacirlərin xoru, Final xoru özünün orkestr müşayiəti ilə fərqlənir. Məhz müşayiət sayəsində xorun simfonikləşdirilməsi meyli özünü büruzə verir. Ümumi homofon-harmonik quruluş daxilində xor partiturasında partiyaların imitasiyalı səsləşməsi, orkestrlə xor arasında əmələ gələn özünəməxsus kontrapunktik xətlər də buna şərait yaradır.

Operada ansambl səhnələrinin rolu – duetlər, kvintet və s. dramaturji inkişafda mühüm əhəmiyyətə malikdir. Qliyer duetləri polifonik üslubda yaradaraq, onların geniş inkişafı olmasına çalışmışdır. Dialoq tipli ifadə tərzinə əsaslanan duetlərdə səslərin kontrapunktlu uzlaşması diqqəti cəlb edir. Məsələn, Şahsənəm və Aşıq Qəribin birinci duetində bu cəhətlər özünü qabarıq göstərir.

Operada bəstəkar çox bacarıqla vokal temblərdən istifadə etmişdir. Şahsənəm partiyasını o, Şövkət Məmmədovanın səsinə uyğun olaraq, lirik-koloratur soprano üçün yazmışdır. Aşıq Qəribin partiyası isə yüksək tessituralı tenor səs üçün nəzərdə tutulur ki, bu da məhz aşıqların səslərinə uyğundur. Digər partiyalarda isə bəstəkar aşağı kişi səslərindən – Bəhram bəy bas, Şahvələd bariton və s. istifadə etmişdir.

Operanın simfonik epizodları xüsusilə diqqətə layıqdır. Burada milli musiqi mövzuları geniş simfonik inkişafa məruz qalaraq, böyük simfonik lövhəyə çevrilir. Bu epizodlarda bəstəkar variational inkişaf üsulunu geniş surətdə tətbiq edir. Uvertürə isə mürəkkəb simfonik inkişaf üsullarının tətbiqi ilə diqqəti cəlb edir.

Bütün bunlar əsərin klassik quruluşunu şərtləndirərək, böyük opera ənənələrini davam etdirir. Bu baxımdan “Şahsənəm” Azərbaycan musiqi mədəniyyətində rus klassik musiqi ənənələrinin inkişafı üçün zəmin yaradan bir əsər kimi diqqətləyiqdir.

R.Qliyerin “Şahsənəm” operasının musiqi tarixindəki yerini xarakterizə edərkən, deməli ki, bu, Azərbaycan musiqisində, xalq mövzuları əsasında yazılmış klassik tipli bir opera kimi dəyərləli olsa da, hər halda bu, rus bəstəkarının təfsiri idi. R.Qliyer rus klassik musiqi təcrübəsinə, ənənəvi rus oriyentalizmi prinsiplərinə əsaslanaraq, Şərq üslubunda opera yaratmışdır.

S.Qasimovanın yazdığı kimi, adətən rus bəstəkarları ümumşərq motivlərinin təcəssümünü əsas götürürdülərsə, R.Qliyerin “Şahsənəm” operası milli müəyyənliyi ilə fərqlənirdi. Hətta bir sıra simfonik epizodlarda bəstəkar xalq musiqisinin lad-intonasiya və metro-ritmik xüsusiyyətlərinə əsaslanaraq, ənənəvi oriyentalizm üsullarından uzaqlaşmağa çalışmışdır. Bununla belə bunu, əsl milli opera adlandırmaq düzgün olmazdı¹.

“Şahsənəm” Azərbaycan xalq musiqisinin hüdudsuz imkanlarını, onun müasir bəstəkarlıq yazı üslubu, opera formaları və simfonik musiqi qanunları ilə qovuşdurmanın mümkünliyünü bir daha təsdiq etdi.

Ü.Hacıbəyli R.Qliyerin “Şahsənəm” operasının səhnəyə qoyulmasını yüksək qiymətləndirmişdir. O, yazırdı ki, bəstəkarın böyük ustalıqla yaratdığı bu opera Azərbaycanda yeni opera mədəniyyətinin möhkəm təməlini qoydu².

Elmi ədəbiyyatda bəzən bu əsərin librettosunda və musiqi məzmununda olan qüsurların tənqid olunmasına da rast gəlinir. Lakin bununla belə, R.Qliyerin “Şahsənəm” operasının əhəmiy-

¹ Касимова С.Дж. Оперное творчество композиторов советского Азербайджана. Ч.1. Баку, 1973.

² Hacıbəyli Ü.Ə. Əsərləri. II cild, Bakı, 1965, s. 277.

yətini düzgün dəyərləndirmək lazımdır. Doğrudur, bu operanı – milli opera adlandırmaq olmaz. Lakin bu, Azərbaycan musiqisinə əsaslanan rus bəstəkarı tərəfindən yaradılmış bir əsər kimi qiymətləndirilir.

R.Qliyerin “Şahsənəm” operasına musiqi ictimaiyyətinin iki-tərəfli münasibəti dövrün ictimai-siyasi ab-havasından irəli gəlirdi. Belə ki, Azərbaycan xalq musiqisinin işlənməsi və vokal təhsili almış müğənnilərin repertuarına daxil edilməsi, ardıcıl olaraq, əsrin əvvəllərindən – Ü.Hacıbəyli, Z.Hacıbəyov, M.Maqomayev tərəfindən həyata keçirilməyə başlamış və bu cəhət Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq üslubunun əsas xüsusiyyətlərindən birinə çevrilmişdir.

Eyni zamanda, xəlqilik, mahnıvarilik kimi dəyərləndirilən cəhətlər digər xalqların milli bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılığına xasdır. Bunu bilavasitə rus musiqisinə də aid etmək olar. Xalq mahnısından istifadə məsələləri bir çox rus bəstəkarları kimi R.Qliyerin də yaradıcılığında özünü göstərir.

R.Qliyer üçün klassik musiqi qanunlarına, bəstəkarlıq texnikasına mükəmməl yiyələnmiş, opera və simfonik musiqi təcrübəsini dərinlən bilən bir bəstəkar kimi müxtəlif xalqların musiqisinə müraciət edərək, opera və ya digər janrlarda əsərlər bəstələmək çətin deyildi.

Təsadüfi deyil ki, Azərbaycandan sonra M.Qliyer Orta Asiya respublikalarına da dəvət edilmiş və ona həmin xalqların milli operalarını yaratmaq həvalə olunmuşdu. Həmin operaları da bəstəkar rus musiqi ənənələrinə və öz musiqi üslubuna sadıq qalaraq, yenə də xalq mahnı və rəqslərinin işlənməsi prinsipləri əsasında yaratmışdı.

Lakin R.Qliyerin təcrübəsi bir daha sübut etdi ki, rus və ya qeyri-millətdən olan bəstəkar müxtəlif xalqların musiqisinə müraciət edərək, əsər yarada bilər. Bunun üçün həmin xalqın musiqisini öyrənmək və yaradıcılıqla mənimsəmək vacibdir. Lakin bu proses milli bəstəkarlıq məktəblərində əsl milli operanın yaranması üçün zəruridir və bu yolu azərbaycanlı bəstəkarlar da keçmişlər.

1920-30-cu illərdə Azərbaycan musiqisində milli opera üslubunun yaradılması sahəsində rus bəstəkarlıq təcrübəsinin tətbiqi

ilə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarları da səmərəli çalışırdılar. Buna görə də milli bəstəkarlıq məktəbində klassik şərq və avropa musiqi ənənələrinin üzvi surətdə qovuşdurulmasından meydana gələn klassik nümunələr yaranırdı. Bu da Üzeyir Hacıbəylinin və Müslüm Maqomayevin adı ilə bağlıdır.

Əlbəttə ki, yaranma tarixinə görə R.Qliyerin “Şahsənəm” operası (1934) daha əvvələ aid olsa da, folklor materialına əsaslanarsa da, bu əsər Azərbaycan milli musiqi üslubunda deyil, rus bəstəkarlıq məktəbinin şərq musiqi oriyentalizmi ənənələrindən bəhrələnən bəstəkarın əsəri kimi dəyərləndirilir. M.Maqomayevin “Nərgiz” operası (1935) Azərbaycan musiqi tarixinə klassik üslublu ilk milli opera kimi, Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası (1937) isə Azərbaycan klassik musiqi üslubunun zirvəsi kimi daxil oldu.

R.Qliyerin “Şahsənəm” operasının ilk tamaşası 1927-ci ildə olmuşdur. Yeni redaksiyada isə ilk tamaşa 1934-cü il mayın 4-də olmuşdur. Şahsənəm rolunda Şövkət Məmmədova, Qərib rolunda isə Bülbül və Hüseynağa Hacıbababəyov çıxış etmişlər. Opera 1938-ci ilin aprelində Moskvada Azərbaycan incəsənəti dekadasında nümayiş olunmuşdur.

Onu da qeyd etmək ki, “Şahsənəm” operasını bəstəkar Şövkət Məmmədovaya həsr etmişdir. Operanın ilk azərbaycanlı qadın müğənni Ş.Məmmədovaya həsr olunması da əhəmiyyətli faktır, çünki bu, artıq Azərbaycanda vokal ifaçılığı mədəniyyətinin inkişafını təsdiqləyən bir cəhətdir.

“Şahsənəm” kimi klassik tipli bir operanın səhnəyə qoyulması, bir daha Azərbaycan vokal ifaçılığı məktəbinin varlığını və bu məktəbin Şövkət Məmmədova, Bülbül kimi görkəmli vokalçıların simasında təmsil olunduğunu sübut etdi. Rus bəstəkarının məhz bu vokal ifaçılığı məktəbinin özünəməxsusluğunu nəzərə alaraq opera yazması, əlbəttə ki, musiqi tarixində əlamətdar bir hadisədir.

VII HİSSƏ

1920-1930-cu İLLƏRDƏ AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFI

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində 1920-30-cu illər yeni bir dövrün başlanğıcı kimi qeyd olunur. 1920-ci ildə Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qurulması ilə yeni bir ictimai-iqtisadi formasiya bərqərar oldu. 1990-cı illərin əvvəllərinə kimi davam edən sovet dövrü özünəməxsus xüsusiyyətlərə malik olub, Azərbaycan musiqisinin nailiyyətləri ilə əlamətdar olmuşdur. Xüsusilə 1920-1930-cu illərdə ümumilikdə mədəniyyətin bütün sahələr üzrə yenidən qurulması, musiqi təhsilinin və elminin, bəstəkarlıq və ifaçılıq sənətinin, musiqinin bir çox janrlarının inkişafına təkan verdi.

Mədəniyyətin yenidən qurulması prosesi bir sıra hökumət fərmanları ilə tənzimlənməyə başladı. Bu istiqamətdə Bakıdakı teatr və konsert müəssisələrinin milliləşdirilməsi və dövlət idarəçiliyinə verilməsi qeyd olunmalıdır. Bu işlərə rəhbərlik Xalq Komissarları Soveti tərəfindən həyata keçirilirdi.

Bu dövrdə Azərbaycan musiqi xadimləri qarşısında duran əsas məsələ dünya musiqi mədəniyyəti səviyyəsində formaca milli, məzmunca realist musiqi əsərləri yaratmaq problemi dururdu. Xalq kütlələrinin yaradıcılığına təkan vermək məqsədilə milli-mənəvi dəyərlərin mənimsənilməsi, qorunması və inkişafı sahəsində mühüm işlər görülməyə başlayır.

Çox sayda konsert müəssisələri, klublar və mədəniyyət evləri (məsələn, “Fəhlə klubu”, “Azərbaycan qadınları klubu”, “Rusiya və Azərbaycan qırmızı donanması dənizçilərinin klubu” və s.) təşkil olundu ki, bu da peşəkar və həvəskar musiqi kollektivlərinin fəaliyyətinin genişləndirilməsinə zəmin yaratdı. Ü.Hacıbəyli ilk dəfə Ə.Bayramov adına qadınlar klubunda azərbaycanlı qadınlardan ibarət xalq çalğı alətləri orkestri təşkil edir. İncəsənəti geniş xalq kütlələri arasında yaymaq məqsədilə Bakıda “Satira teatri” (Satir-agit teatr) açılır. Azərbaycanda milli teatrın inkişafı

finda bu teatrın böyük rolu olur. Bütün bunlar geniş xalq kütlələri arasında mədəni-maarifçilik və estetik tərbiyə məsələlərinin həyata keçirilməsinə təkan verdi.

1920-ci illərdə Azərbaycanda musiqi təhsili sisteminin təşkil olunması vacib məsələlərdən biri idi. 1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılması bu problemin həllində ən böyük addım oldu. 1922-ci ildə Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi altında Türk Musiqi Məktəbi fəaliyyətə başlayır. Bundan sonra respublikanın rayonlarında musiqi texnikumları və musiqi məktəbləri fəaliyyət göstərir. Bu da avropa və milli musiqi alətləri ifaçılarının və eləcə də vokalcıların yetişməsi üçün şərait yaratdı.

Bu dövrdə Ü.Hacıbəylinin respublikanın mədəniyyətinin yenidən qurulması işinin təşkili ilə bağlı geniş maarifçilik fəaliyyəti diqqəti cəlb edir. Ü.Hacıbəyli Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı yolunda iki məsələni xüsusi qeyd edirdi: birincisi – dünya musiqi klassikasına nəzəri və təcrübi yolla yiyələnmək; ikincisi – xalq yaradıcılığının əsaslarını öyrənmək.

Onun bu illərdə yazdığı musiqi haqqında məqalələri qabaqcıl mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin mübarizə proqramına çevrilir. Bu dövrdə milli opera sənətinin inkişaf yolları ilə bağlı müzakirələr geniş vüsət alır. Bəziləri inqilabaqədərki milli opera və komediyaların əhəmiyyətini görmür və onları səhnədən çıxarmağı təklif edirdilər. Müzakirələrin mərkəzində duran məsələlərdən biri də Şərq musiqi alətləri və ifaçılıq problemləri idi. Bəziləri Şərq alətlərini muzey eksponatı hesab edərək, hətta tarı tədris proqramlarından çıxarmaq istəyirdilər.

Ü.Hacıbəyli, həmçinin, onunla çiyin-çiyinə musiqili teatrın yaradılmasında böyük əməyi olan bəstəkar və musiqiçilər bütün bu mənfi hallara qarşı mübarizə aparır və mətbuat səhifələrində opponentlərinə layiqli cavablar verirdilər. Bütün bunlar dövrün reallıqları olub, milli musiqi incəsənətinin inkişaf yollarının heç də hamar olmadığından xəbər verir.

1924-cü ildə Xalq Komissarları Sovetinin bəyannaməsi qəbul edilir:

1. Musiqi məktəblərinin möhkəmlənməsi.
2. Xalq mahnılarının toplanması.

3. Şərqi bilən sovet bəstəkarlarına türk operalarını sifariş etmək.

4. Avropa operalarını türk dilinə tərcümə etmək.

Respublikada gedən musiqi quruculuğu dövründə opera teatrının fəaliyyəti xüsusi qeyd olunmalıdır. 1920-1930-cu illərdə opera sənəti sahəsində irəliləyiş, Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının təşkili, Ali və orta musiqi təhsili sisteminin yaranması, vokalçıların yetişməsi, Azərbaycanda Avropa tipli klassik operaların meydana gəlməsi ilə bağlıdır. Daimi fəaliyyət göstərən bir mədəniyyət müəssisəsi kimi Azərbaycan Opera və Balet Teatrının təşkili 1920-ci illərə təsadüf edir. Həmin illərdə Azərbaycan və rus teatr truppalarının bazasında Azərbaycan Dövlət Teatrı yaradıldı. Bu teatrda opera, operetta və dramatik tamaşalar səhnəyə qoyulurdu. 1925-ci ildə isə onun opera kollektivi əsasında Opera və Balet Teatrı yaradıldı və hal-hazırda bu teatr fəaliyyətini uğurla davam etdirir. Onun tərkibində muğam və klassik opera ifaçılarını əhatə edən böyük bir truppa, balet, xor, orkestr fəaliyyət göstərir.

Məqsədyönlü olaraq, teatr binasının ayrılması və daimi truppasının formalaşdırılması Azərbaycanda opera janrının və milli opera ifaçılığı sənətinin inkişafına təkan verdi. Bu da Azərbaycan operasının tarixində yeni mərhələ kimi qeyd oluna bilər. Bu dövrün əsas nailiyyəti azərbaycanlı opera artistlərinin yetişməsindən, klassik Azərbaycan operalarının (M.Maqomayev “Nərgiz”, Ü.Hacıbəyli “Koroğlu”) yaranmasından ibarət idi. Artıq bu dövrdən başlayaraq, Azərbaycan səhnəsində muğam operaları ilə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarlarının opera janrında yazdıqları yeni-yeni əsərlər tamaşaya qoyulur. Həm yerli, həm də xarici bəstəkarların operalarını yüksək səviyyədə ifa edən vokalçılar nəsli yetişir.

Opera teatrının səhnəsində P.Çaykovskinin “Yevgeni Onegin”, “Mazepa”, “Qaratoxmaq qadın”, R.Vaqnerin “Loenqrin”, J.Bizenin “Karmen” və digər operalar tamaşaya qoyulur. Opera teatrının Azərbaycan truppasında müğənnilərdən Bülbül, Ş.Məmmədova, M.Bağirov, Q.Zülalov, S.Qacar, H.Sarabski, H.Hacıbababəyov, F.Muxtarova çıxış edirdilər. Onların repertuarına Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərəm” operaları, “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” musiqili

komediyaları, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl”, Z.Hacıbəyovun “Aşıq Qərib” operaları daxil idi.

Milli musiqi incəsənətinin bir sıra mühüm problemləri – milli musiqinin avropa janrlarında istifadəsi rus-sovet bəstəkarı R.Qliyerin “Şahsənəm” operasının 1927-ci ildə səhnəyə qoyulması ilə həll edilir. Milli folklor nümunələrinə istinad edən “Şahsənəm” operası nəinki R.Qliyerin yaradıcılığında dəyərli əsər oldu, həmçinin milli musiqi mədəniyyətində mühüm rol oynadı.

Musiqi mədəniyyətində klassik musiqi ifaçılığına paralel olaraq, xalq musiqi ifaçılığı sahəsində Q.Pirimov, C.Qaryağdıoğlu, S.Şuşinski, X.Şuşinski və b. xanəndə və tarzənlərin fəaliyyəti qeyd olunmalıdır.

1927-ci ildə Azərbaycanda folkloristikanın inkişafına təkan verən əlamətdar hadisə – Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsinin çap olunması ilə bağlı idi. Bu da 1930-cu illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında Bülbülün rəhbərliyi ilə Elmi-tədqiqat musiqi kabinetinin fəaliyyətinə yol açdı. Bu kabinetin fəaliyyəti 1940-cı illərin əvvəllərinə kimi davam etmişdir. Kabinetin əməkdaşları – Asəf Zeynallı, Səid Rüstəmov, Ərtoğrul Cavid, o cümlədən, həmin illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil alan bəstəkar və musiqişünaslar Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Tofiq Quliyev, Zakir Bağirov, Fikrət Əmirov, Məmmədsaleh İsmayılov və başqaları dəfələrlə Azərbaycanın rayonlarında folklor ekspedisiyalarında və səsyazma studiyasında xalq ifaçılarından böyük miqdarda folklor musiqisini, aşıq havalarını və muğamları toplayıb, nota salmışlar. Həmin materiallar əsasında bir sıra məcmuələr çap olunmuşdur.

1920-1930-cu illər Azərbaycanda bir sıra musiqi kollektivlərinin yaradılması dövrü olmuşdur. Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin, Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin təşkili ilə ölkənin konsert həyatında canlanma özünü göstərir. Bu orkestrlər Bakıda və yaxın rayonlarda Avropa bəstəkarlarının klassik əsərləri ilə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarlarının da ilk orkestr əsərlərini ifa edərək, geniş dinləyici kütləsinə təqdim etmişlər.

1920-1930-cu illər Azərbaycan bəstəkarlıq yaradıcılığı Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev və A.Zeynallının adları ilə bağlı idi. Bu dövr

həm də bir sıra musiqi janrlarının təməlinin qoyulması ilə də əlamətdardır. Bu mənada A.Zeynallının “Fraqmentlər” əsəri ilk simfonik əsərlərdən biri olaraq, Azərbaycanda milli simfonizmin inkişafına təkan vermişdir. M.Maqomayevin “Azərbaycan rapsodiyası”, “Azad edilmiş Azərbaycan qadınının rəqsi”, “RV-8” marşı, həmçinin simfonik orkestr üçün işlənilmiş “Turacı”, “Ceyranı”, “Əsgəranı” kimi əsərləri milli musiqimizin inkişafına yol açan əsərlərdir.

Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış “Çahargah” və “Şur” fantaziyaları bu sahədə ilk əsərlər olmaqla, Azərbaycan bəstəkarları üçün də örnəyə çevrilmişdir. M.Maqomayevin, S.Rüstəmovun və sonrakı nəsil bəstəkarların xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərləri orkestrin repertuarını zənginləşdirmişdir.

Bununla yanaşı, respublikada yeni janrlar – kütləvi mahnı, romans, dram əsərlərinə musiqi və kamera-instrumental əsərlər yaranır. Bu janrlarda Ü.Hacıbəylinin “Qırmızı Ordu marşı”, “Mazut”, “Komsomolçu qız”, “Qara göz” mahnıları, “Aşıqsayağı” triosu, M.Maqomayevin “Neft”, “Bahar”, “May”, “Tarla” kimi mahnıları, A.Zeynallının “Ölkəm”, “Çadra”, “Sual”, “Seyran”, “Durna”, “Çahargah”, “Muğamsayağı”, “Qoyunlar” kimi vokal və kamera-instrumental əsərləri məhz bu dövrün məhsuludur.

Bu dövrdə teatr və kino musiqisi sahəsi də inkişaf etdirilirdi. M.Maqomayevin, A.Zeynallının, Niyazinin və başqa bəstəkarların müxtəlif teatr tamaşalarına və kino filmlərinə yazdıqları musiqi maraqlı nümunələr kimi mədəniyyət tarixinə daxil olmuşdur.

Beləliklə, 1920-1930-cu illər dövründə Azərbaycanda peşəkar musiqi sənətinin inkişafının bünövrəsi qoyulmuş, milli musiqi ənənələrinin dünya musiqisinin nailiyyətlərindən bəhrələnməsi nəticəsində yeni yüksəliş yolları açılmışdır.

VIII HİSSƏ
ASƏF ZEYNALLI
(1909-1932)



I fəsil

Həyat və yaradıcılığı

Müasir Azərbaycan musiqisinin inkişafında görkəmli yerlərdən biri istedadlı musiqiçi-bəstəkar, folklorçu, ictimai musiqi xadimi Asəf Zeynallıya (1909-1932) məxsusdur. Onun yaradıcılığını hər şeydən əvvəl kamera, vokal və instrumental əsərləri xarakterizə edir. Xalq yaradıcılığı ilə qırılmaz əlaqə, klassik for-

ma və janrlardan istifadə, musiqidə müasir mövzulara və novatorluğa meyil bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun əsas əlamətləridir.

“Zeynallı Azərbaycan romansına sosial-vətəndaş, publisistik motivlər gətirmişdir. Romanslarda Azərbaycan peşəkar mahnısının sonrakı inkişafında rast gəlinən rəcitativ-deklamasiya məqamlarının olmasından danışarkən, qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar bu zaman klassik romans ənənələri ilə yanaşı muğam prinsiplərinə də istinad etmişdir.”¹

A.Zeynallının miniatur formalı əsərlərə olan marağı onun istedadının xarakteri, lirik ifadə tərzinə meyli, həyatı obrazların zərif üsluba, səmimi bədii əksi ilə şərtlənir.

A.Zeynallının musiqisi xəlqidir. Yaşlı nəslin bəstəkarları kimi o, öz yaradıcılığında Avropa musiqi mədəniyyətində dərin həyatı ümumiləşdirilmələrinin ifadə vasitəsi kimi təsdiqini tapan klassik və milli – xalq anamlarının qarşılıqlı əlaqəsi ideyasını həyata keçirirdi.

Bu dövrün başqa musiqiçi-sənətkarları kimi Zeynallıda milli obraz-intonasiya əsasında yeni məzmun qatmaqla milli janr və formaları mənimsəmək qabiliyyəti vardı. Bəstəkar bu istiqamətdə xeyli qiymətli işlər görmüşdür.

Zeynallı öz yaradıcılığında aparıcı yer tutan ilk Azərbaycan romansının müəllifidir ki, bu da respublikamızda bəstəkarların yaradıcılığında bu janrın sonrakı inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Bəstəkarın Azərbaycanda kamera-instrumental və simfonik musiqinin yaranmasında rolu böyükdür.

Zeynallının qısa tərcümeyi-halında, bəstəkarın respublikamızın musiqi həyatının müxtəlif tərəflərinin inkişafına yönəldilmiş ictimai-musiqi fəaliyyəti də yer almışdır.

Zeynallı 1909-cu ildə Dərbənddə, kəndli ailəsində anadan olmuşdur. Asəfin bir yaşı olarkən atası vəfat etmiş və ailənin, uşaqların qayğısı tamamilə ananın üzərinə düşmüşdür. Lakin, çətin həyata baxmayaraq, Zeynallının evində tez-tez musiqi səslənirdi. Bəstəkarın anasının musiqi istedadı var idi, o, şərqi qarmonunda gözəl çalırdı.

¹ Əfəndiyeva İ. “Azərbaycan sovet mahnısı”. Yazıçı, Bakı, 1981.

Bu ailə “konsert”ləri xüsusi musiqi keyfiyyətlərinə malik olan Asəfə bədii təsir göstərmişdir. Hələ Dərbənddə yaşayarkən Zeynallı, dərslər proqramında müəyyən yeri musiqi dərsləri tutan, realni məktəbinə daxil olur. Burada Asəf trubada çalmağı öyrənir və məktəb orkestrində iştirak edir.

Ancaq, Zeynallı ailəsinə Dərbənddə yaşamaq çətin olduğundan onlar iş axtarmaq üçün 20-ci illərin əvvəllərində Bakıya köçürlər. Asəf doqquzillik məktəbdə oxuyub, daha sonra hərbi məktəbə daxil olur, məktəbin nəfəsli alətlər orkestrində çalır.

1923-cü ildə Zeynallını türk musiqi məktəbinə, truba sinfinə qəbul edirlər. Gözəl musiqi istedadı, həssas qavrama qabiliyyəti ilə Asəf müəllimlərin, xüsusən də onun əsas musiqi rəhbəri olan Ü.Hacıbəylinin diqqətini özünə cəlb edir.

Tezliklə onu professor Okorokovun violonçel sinfinə keçirirlər. Bu sahədə də Zeynallı şagird orkestrində iştirak etməklə və dəfələrlə konsertlərdə solist kimi çıxış etməklə böyük uğurlara nail olur.

Qeyri-adi istedadını nəzərə alaraq onu musiqi texnikumunun ən yaxşı pedaqoqlarından olan N.V.Jenetskayanın fortepiano sinfinə keçirirlər. Burada o, fortepiano ilə ikinci ixtisas fənni kimi məşğul olmağa başlayır.

Nəzəri fənləri və Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını Ü.Hacıbəyli tədris edirdi. Bu isə onun həm bir insan, həm də bəstəkar kimi şəxsiyyətinin formalaşmasına böyük təsir göstərir.

1925-ci ildə türk məktəbinin adını dəyişərək Türk Musiqi Texnikumu adlandırırlar, 1926-cı ildə isə ASSR Narkomprosunun qərarına əsasən texnikumu konservatoriya ilə birləşdirirlər. Həmin ildə Asəf konservatoriyaya daxil olur. Burada onun qeyri-adi istedadı özünü biruzə verir. Tələbəlik illərində Zeynallının hərtərəfli maraq dairəsi və bacarıqları üzə çıxır. O, kontrapunkt sinfindəki məşğələlərə də (prof. Karaqiçevin sinfi), Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına da (prof. Ü.Hacıbəylinin sinfi) eyni həvəslə, eyni maraqla yaradıcı tərzdə yanaşır.

“Asəf kompozisiyaya aid bütün fənləri öyrənməklə yanaşı, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” öyrənilməsi sinfinə (prof. Ü.Hacıbəylinin sinfi) həvəslə gedir, lad musiqisinin bəstə-

ləmək tapşırıqlarının hamısını söylə yerinə yetirir. Mərhum Asəf ümumiyyətlə, bütün məşğələlərə çox ciddi yanaşar, hərtərəfli musiqi biliyinə malik olmağa, bəstəkarlıq sənətinə dərinlən yiyələnməyə çalışardı”.¹

20-ci illərin sonu, 30-cu illərin əvvəllərində, Ü.Hacıbəylinin yuxarıda adı çəkilən məruzəsində qeyd etdiyi kimi, bütün ittifaq üzrə kadrların hazırlanması haqqında şüar irəli sürüləndə, məktəbin tədris-metodik həyatını təcrübəyə yönəltməklə onun yəni-dən qurulması zərurəti yaranır. Buna biganə qalmayan A.Zeynallı Bakı Dram Teatrının bədii hissəsinə rəhbərliyi öz üzərinə götürür. O, teatrın təkcə texniki və inzibati işləri ilə məşğul olmur, həm də tamaşalara musiqi yazmağa da xeyli vaxt ayırırdı.

O, bütün əsas vokal və kamera-instrumental əsərlərini məhz tələbəlik illərində yazmışdır. Onların içərisində məşhur “Ölkəm”, “Sual” romansları ilə, skripka ilə fortepiano üçün çox incə “Layla”sı, Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslı surətdə öyrənilməsinin məhsulu olan, skripka ilə fortepiano üçün romantik, temperamentli “Muğamsayağı” əsəri xüsusilə seçilir. Belə əsərlərə orkestrlə xor üçün “Şikəstə”ni və fortepiano üçün “Çahargah”ı da aid etmək olar.

Zeynallı 1931-ci ildə konservatoriyada təhsilini başa vurduqdan sonra paytaxtın musiqi həyatı ilə tanış olmaq məqsədilə Moskva və Leninqrada getməyə qərar verir. Səfərdən sonra o, bir müddət bəzi ideyaların təsiri altına düşərək yanlış mövqedə durur, keçmiş irsi inkar edir, xalq çalğı alətlərinin gərəksizliyini sübut etməyə çalışır. Yəqin ki, bəstəkarın bu nöqsanını onun da-im axtarışlarda olan yaradıcı təbiəti, bol enerjisi, fəal fəaliyyət yüngüsü ilə izah etmək olar.

Lakin, tezliklə A.Zeynallı öz baxışlarının yanlışlığını anlayır, milli incəsənəti layiqincə dəyərləndirərək musiqi mədəniyyətimizin inkişafı uğrunda mübarizəyə başlayır.

Zeynallı Bakı Fəhlə Teatrında işlədiyi vaxt bir çox tamaşalara musiqi yazmışdır. Onların arasında Azərbaycan və rus yazıçı-larının pyesləri də var.

¹ Hacıbəyli Ü. “Azərbaycan musiqi sənəti haqqında”. Azərb. Dövlət Nəşriyyatı, Bakı, 1966, s. 119.

Bəstəkar Asəf Zeynallının vəfatının ildönümü ilə bağlı məruzə.

Bu dövrdə Zeynallı pyeslərinin musiqi materialları əsasında simfonik suite yazır. "Fraqmentlər" adlanan bu suite onun yeganə böyük simfonik əsəri olmuş və musiqi cəmiyyəti tərəfindən kifayət qədər yüksək qiymətləndirilmişdir.

Bu simfonik əsər Leninqradda keçirilən Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət konsertin proqramına daxil edilmişdi. Leninqrad cəmiyyətini Azərbaycan musiqi sənəti ilə tanış etmək məqsədilə keçirilən bu konsertin fəal təşkilatçıları Asəf Zeynallı və Niyazi idi. Konsertdən əvvəl giriş sözü ilə A.Zeynallı da çıxış etmişdi. Leninqrad filarmoniyasında keçirilən gecənin proqramına "Fraqmentlər"dən başqa, həmçinin, A.Zeynallının orkestrlə səs üçün "Dağlar", "O qara qaşlar", Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycanın sovetləşməsinin 10 illiyinə himn" və Müslim Maqomayevin "Azərbaycan çöllərində" və digər əsərlər daxil edilmişdi.

Leninqraddan qayıtdıqdan sonra bəstakarda yeni yaradıcılıq planları yaranır. O, Vətənə həsr edilmiş "Bakı" adlı simfoniya yazmağı düşünür. Bu, xalqın azadlıq uğrunda mübarizəsi haqda, azadlığın əldə edilməsi haqda, yaradıcı əmək haqda simfoniya idi.

Artıq yeni əsərin konturları da nəzərdə tutulmuşdu. İşləmək üçün ona müxtəlif növ materiallar, o cümlədən folklor materialları lazım idi. Buna görə də Azərbaycanın müxtəlif rayonlarına səfərlər edir. Bundan başqa, 1932-ci ilin yayında Bülbül və Zeynallı Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının elmi kabinetinin təşkilatçılığı ilə xalq mahnı və rəqlərini toplamaq üçün Qarabağa ekspedisiyaya yola düşürlər. Onlar xeyli miqdarda material toplayırlar. Lakin onlardan istifadə etmək bəstəkara qismət olmur. O, Bakıya qayıdarkən yolda ağır xəstələnir və həmin ilin oktyabrında vəfat edir.

II fəsil

Vokal əsərləri

Asəf Zeynallının yaradıcılığında onun romansları xüsusi mərhələni təşkil edir. Qısa yaradıcı həyatı ərzində bəstəkar romans janrına tez-tez müraciət etmiş, sadə, lakonik formada onu narahat edən mövzuları, dövrün və ölkənin problemlərini ifadə etməyi bacarmışdır. Bəstəkar səs üçün kifayət qədər əsərlər yazmışdır: romanslar – “Ölkəm”, “Sual”, “Seyran”¹, “Çadra”², “Sərhədçi” (aşağı səs üçün); mahnılar – “Qızıl bayraq”, “10 il”, “Araz” (fortepiano üçün duet); xalq mahnılarının işləmələri – “Səndən mənə yar olmaz”, “Sarı gəlin”, “O qara qaşlar” (orkestrlə səs üçün), orkestrlə xor üçün “Şikəstə”.

Romansların mövzu dairəsi çox müxtəlifdir, vətənpərvərlik çağırışından tutmuş (“Seyran”, “Ölkəm”, “Sərhədçi”), ən incə lirikayadək (“Sual”, “Səndən mənə yar olmaz”). Bu əsərlər bəstəkarı narahat edən müxtəlif məsələlərin geniş diapazonunu əhatə etmiş, onun çoxtərəfli maraqlarını açıb göstərmişdir.

Zeynallının vokal əsərlərinin mətnlərini müxtəlif müəlliflər yazmışdır və onlar sənətkarlıq baxımından C.Cabbarlının vətəni tərənnüm edən nəfis şeiriyatı ilə yanaşı, Stroqanovun orta səviyyəli – “Rus şairinin türk qızına müraciəti” (“Çadra”) şeiri və ya şair A.Tahirovun plakat tipli şeirinə yazılmış “Seyran” romansı da var.

¹ “Seyran” (sözləri Tahirovun, tərcüməsi B.Serebryakovundur), “Ölkəm” (sözləri C.Cabbarlının), “Sərhədçi” (sözləri R.Rzanın, tərcümə Serebryakovundur), “Sual” (sözləri xalqa məxsusdur, tərcümə Pançenkonundur), “Çadra” (sözləri Q.Stroqanovun, tərcüməsi M.H.Təhmasibindir), “Səndən mənə yar olmaz” xalq mahnısının işlənmiş variantı, prof. L.M.Rudolfun redaksiyası ilə Azərnəşrin musiqi bölməsi tərəfindən 1934-cü ildə nəşr edilmişdir (musiqi bölməsinin müdiri H.Qacar).

² “Çadra” müəllif tərəfindən başa çatdırılmamışdır, daha doğrusu son 9 takt eskiz şəklində yazılmışdır, ona görə də onun fortepiano müşayiəti redaksiya tərəfindən əhəmiyyətli dərəcədə dəyişdirilmişdir.

Bəzən bəstəkarın keyfiyyətinə xüsusi diqqət yetirmədiyi şeirlərə müraciət etməsi onun öz əsərlərində dövrün gündəlik zəruri problemlərinə münasibət bildirmək cəhdi ilə izah olunur.

Şübhəsiz ki, A.Zeynallının istedadı, gözəl maraqlı musiqisi mətnin çatışmazlıqlarının arxa plana keçməsinə şərtləndirir. Məsələn, musiqi vasitəsilə öz münasibətini bildirmək cəhdi lirik ifadə tərzinə, mövzunun fərdi təfsirinə gətirib çıxarır. Bu da ari-ozovariyə və digər komponentlərə malik romans və ya mahnı formalarında üzə çıxır. Ona görə də musiqi nəticə etibarilə öz bədii keyfiyyətlərinə görə mətni çox üstələyir.

A.Zeynallının vokal əsərlərinin obraz dairəsini vətənpərvərliklə bağlı və lirik planlara bölmək olar. Lakin bəstəkarın yaradıcılığının maraqlı cəhəti ondadır ki, hər iki xətt bir-biri ilə sıx uzlaşır. Məsələn, “Ölkəm” romansında vətənpərvərlik mövzusu ilə yanaşı peyzaj lirikasının obrazları da özünü göstərir. Burada vətənpərvərlik ideyası lirik əhval-ruhiyyə prizmasından keçərək, yeni emosional boyalarla aşılır.

Zeynallı romanslarının səciyyəvi cəhətlərindən biri onların janr rəngarəngliyidir. “Sərhədçi” – kiçik ballada, aşağı səs üçün təhkiyədir.¹

“Çadra”, “Ölkəm”, “Seyran” – gah Vətənə, gah Araz çayına, gah türk qızına (“Çadra”) müraciət formasında yazılan monoloqlardır. “Araz” mahnı-romans janrına aiddir “Səndən mənə yar olmaz”, “O qara qaşlar” xalq mahnılarının işləmələridir. Bunlardan bir qədər fərqlənən xor və orkestr üçün yazılan “Şikəstə” eyniadlı “Segah” ladının kiçik səciyyəvi intonasiya özəyinin işləməsidir.

Janr mənsubiyyətindən asılı olaraq hər bir romansın öz xüsusiyyəti var. Məsələn, “Sərhədçi” romansının reçitativ xarakterli melodiyası ona təhkiyə tonu verir. Görünür, müəllif özü də mətnə o qədər ciddi riayət edir ki, musiqidə nitqin intonasiyaları, çalmaları müəyyən qədər mexaniki şəkildə canlandırılır. Deyilənlərin tam əksi olaraq “Ölkəm” romansı melodiklik baxımından olduqca ifadəlidir. Burada olan reçitativ intonasiyalar üzvi və

¹ Abasova E.Ə., Q.A.Qasımov. Sovet Azərbaycanı musiqi sənətinin öçerkləri. 1970, s. 32.

məntiqi şəkildə romansın olduqca ifadəli melodik xəttinə hörlür. Bu romansda melodiya çox axıcıdır, aydın ifadə olunmuş arioso cizgilərinə malikdir, “Sual” romansı da melodiyasına görə “Ölkəm” romansına yaxındır.

Andante maestoso

Öl - kəm! Öl - kəm!
Стра - на мо - я!

Moderato con dolcezza

mf Şiş uc - la - rı şiş uc - la - rı.
А - зер - бай - джан, А - зер - бай - джан!



“Çadra” romansında melodik xəttin təhkiyəliliyi “Sərhədçi”dəki təhkiyəlilikdən fərqlənir.

Burada ikinci romansın melodiyasına xas olan kəskin sıçrayışlar, xromatizmlər yoxdur. Bununla belə, həmin melodiya “Ölkəm” romansının əsasını təşkil edən mahnıvarilik yoxdur. “Sərhədçi”də müəyyən qədər simasız çox sadə, melodiya – hekayət var.

Zeynallının romanslarındakı melodiyanın keyfiyyəti milli köklərlə birbaşa asılılıqdadır. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam xüsusiyyətlərinin az duyulduğu əsərlərdə musiqinin keyfiyyəti aşağıdır. Məsələn, “Sərhədçi” və “Çadra”da olduğu kimi. Birinci halda Azərbaycan musiqisi üçün səciyyəvi olmayan xromatizm, triton sıçrayışları romansı simasızlaşdırır.

Fortepiano girişinin muğam xarakterinə baxmayaraq “Çadra”da vokal melodiya milli musiqi nitqinin özünəməxsusluğunu kifayət qədər açmır.

Я - чым, турк - ы - зы,
Се - стра, тюр - чан - ка.

да - дож - яні! Горх - ма, бу рус ша - и - рин - дэн. Гэлх, ша - ря -
Не бой - ся рус - ско - го по - а - та. Не про - хо -

Moderato

тутмышда чәкир. Ләкин о тарыямас санки һејкәлдир. Архасы гызыл јурд, өнү дүшмәндир.
одежду его, но недвижнм он, как изваянье; Красный стан вражий стан впереди, посреди,

Бетер трешлет



Öksinə, “Sual”, “Ölkəm” və “Seyran” romanslarında A.Zeynallı deklomasiya ilə mahnıvariliyin təkrarolunmaz sintezinə nail olmuşdur.

Belə ki, bu əsərlərdə yer alan deklomasiya və ariozo tipli mahnıvarilik Azərbaycan xalq musiqisinin improvizasiya xüsusiyyətləri ilə sıx bağlı olub, milli ruhda qələmə alınmışdır. Bu əsərlər gənc bəstəkarın böyük nailiyyəti və xidmətidir.



A.Zeynalli yaradıcılığının əsas səciyyəvi xüsusiyyəti Azərbaycan məqamlarından istifadənin özünəməxsusluğudur. Bəstəkarın ən yaxşı romanslarında (“Sual”, “Ölkəm”) melodiya bu və ya digər məqam vurğulamadan bir məqamdan digərinə çox rahat keçir. Bütün bunlar da Azərbaycanda ilk dəfə Asəf Zeynalli yaradıcılığında meydana çıxan romans janrını formalaşdırmışdır.

Vokal əsərlərdə heç də az əhəmiyyətli olmayan yer fortepiano müşayiətinə məxsusdur. Bu, təkcə əlavə, akkompone ment vəzifəsi daşımır, çox zaman müstəqil olaraq, hətta romansda aparıcı başlanğıc olur. Məsələn, “Çadra”nın böyük fortepiano girişində həzin, kədərli intonasiyaları romansın əsas əhval-ruhiyyəsinə kökləyir. Bundan başqa, adı çəkilən romansın orta hissəsində maraqlı instrumental epizod keçir; bu epizod qəhrəmanın müraciəti intensiv inkişaf edən fortepiano partiyası ilə müşayiət olunur (oxşar epizoda “Sərhədçi” romansında da rast gəlinir). Bəstəkarın vokal əsərlərində fortepiano girişi də çox vacib məqamdır. Bu, giriş sanki özündə əsərin ən əsas məğzini ehtiva edir, toplayıcı xarakter daşıyır, lap əvvəldən dinləyiciyə roman sının əsas ideyasını açır, ona məxsus kolorit yaradır, əsas intonasiya, melodik-harmonik, metro-ritmik əsası, strukturu üzə çıxarır. Bu, təsadüfi deyil: bəstəkar fortepianonun geniş perspektivlərini anlayırdı və ondan, həqiqi geniş potensial imkanlarını açaraq sənətkarcasına istifadə etmişdir.

Beləliklə, A.Zeynallı nəinki Azərbaycanda romans janrının əsasını qoydu, həm də onun başlıca konturlarını cızdı. İlk dəfə olaraq milli məzmunlu melodiyanın məqam xüsusiyyətlərini major-minor sistemi ilə, ümumi qəbul olunmuş forma ilə sintezləşdirdi, gələcək bəstəkarlar nəsli üçün yol açdı.

III fəsil

Kamera əsərləri

Asəf Zeynallının yaradıcılıq simasının səciyyəvi cizgiləri təkcə onun fəaliyyətinin vacib və ən yaxşı sahəsi olan vokal əsərlərində deyil, onun üslubunun əsas təmayüllərini üzə çıxaran kamera əsərlərində də özünü göstərir.

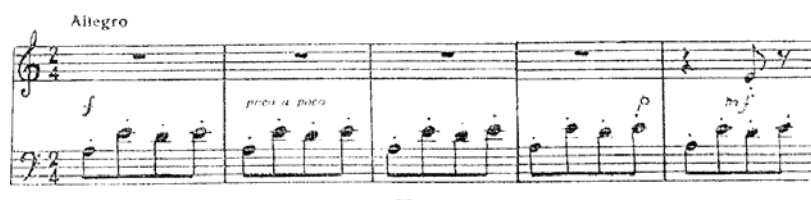
A.Zeynallının kamera əsərləri janr özünəməxsusluğu baxımından bir-birindən fərqlənir: “Uşaq süit”-sı, fortepiano üçün fuqa və pyeslərlə yanaşı, bəstəkar kamera ansamblı üçün də musiqi yazıb: “Muğamsayağı”, skripka və fortepiano üçün “Layla”, iki violonçel və fortepiano üçün “Qoyunlar”.

Bu janrın vacibliyi barədə görkəmli rus bəstəkarı A.P.Borodin demişdir: - Mən tam əminəm ki, kamera musiqisi musiqi zövqünün və anlayışının inkişafı üçün ən güclü vasitələrdən biridir.

Zərif zövq və müstəsna “ölçü” hissi A.Zeynallının ən yaxşı kamera əsərlərinin əsasını təşkil edən başlıca amillərdir. Məsələn, “Layla”da, temperamentli “Muğamsayağı” pyesində olduğu kimi və s. Bunlar özündə sadə “Uşaq pyesi”ndən tutmuş polifonik forma-fuqaya qədər bütün mürəkkəb ifa tərzlərini ehtiva edir.

“Uşaq süit”-asının hər pyesi – uşaqların həyatından bir səhnədir. Burada təsvirlilik böyük rol oynayır (“Kuklaların yürüşü”, “Deyişmə”).

Kuklaların yürüşü





Bununla yanaşı, bəstəkar təkcə uşağın psixologiyasını anlamağa, onun fantaziyasına daxil olmağa çalışmır, həm də onu dərk edir. Bu pyeslər uşaqlar, kiçik ifaçılar üçün anlaşılıqdır, ən çox onların imkanları nəzərə alınmışdır.

Dəyişmə



A.Zeynallı öz yaradıcılığında Azərbaycan məqamlarına istinad etmişdir, amma yanlış təcrübə mənasında yox, o, bəzən məqamların adlarından və bölmələrindən çıxış edərək öz bəstələrinə adlar verirdi, məsələn, “Şikəstə”, “Muğamsayağı”. Fortepiano pyeslərindən birini A.Zeynallı elə “Çahargah” adlandırmışdır. Onda mövzuya iradəli, marş xarakteri verən “Çahargah” məqamının intonasiyalarından istifadə olunmuşdur. Pyesin çox sadə və aydın strukturuna, qeyri-mürəkkəb faktura və harmonik xüsusiyyətlərinə baxmayaraq, o, fortepiano məktəbinin repertuarını zənginləşdirmişdir.

Çahargah





Bu barədə A.Zeynallının fuqalarına istinadən də danışmaq olar. Bəstəkar tərəfindən doqquz fuqa yazılmışdır. Lakin onlardan yüksək peşəkarlılığı, polifonik üsullarından istifadə bacarığı ilə fərqlənən yalnız ikisi çap olunmuşdur.

1-ci fuqa aramlı, həzin xalq mövzusu olan “Qoyunlar” (bəstəkarın çox sevdiyi mahnı, o, həmin mahnıdan həmçinin “Uşaq süitəsi”ndə və kamera ansamblı üçün əsərlərində həmişə eyni ad altında istifadə etmişdir) əsasında yazılmışdır. Bu, Azərbaycan xalq melodiyasının polifonik formada istifadəsinin ilk nümunəsidir.

İkinci fuqada cəld tempi Bax fuqalarının təsiri hiss olunur. Bu hər şeydən əvvəl fuqanın canlı, oynaq musiqisində müşahidə edilir.

A.Zeynallının kamera-instrumental əsərləri arasında Azərbaycan məqamlarının improvizə üslubunda yazılan skripka və fortepiano üçün “Muğam sayəği” pyesi seçilir. Lakonik forma, ahəngdar harmonik çalarlar, incə, nəşəli, bir qədər təhrikə dolu melodiya-bəstənin səciyyəvi əlamətləri bunlardır. Lakin, bundan başqa, pyesdə daha bir maraqlı detal vardır; əsərin melodiya-sının improvizasiyaya əsaslanmasına baxmayaraq, forması də-

qıqdır, üçhissəlidir. Halbuki, çox zaman A.Zeynallının romanslarında melodiyanın imporvizasiyalı əsası əsərin strukturuna da təsir edir, qeyri-müəyyənliyi yarıb forma yaradır.

Muğamsayağı

Скрипка

Ағыр аһәңклә. Медленно, певуче

Яващытмаг. Замедлять

Ф-но

Өз теманидә. В темпе.

Яващытмаг. Замедлять

1

1

Өз теманидә. В темпе



Aydın forması ilə, Zeynallının digər əsərləri ilə müqayisədə mürəkkəbləşdirilən, maraqlı harmonik komplekslər və melodik xətlərlə xarakterizə olunan kamera ansamblı üçün yazılmış “Laylay” pyesi də diqqəti çəkir.

Artıq pyesin əvvəli eyni janrlı əsərlərdən fərqlənir, belə ki, burada ilk söz əsas mövzunu ifa edən skripkaya məxsusdur. Aramlı melodiya pyesin adına cavab verir. Xüsusilə də fortepiano partiyasının girişi zamanı bu özünü bariz şəkildə göstərir. Fortepianonun klaviaturasının böyük kəsiyini əhatə edən dalğalanan fakturası melodiya ilə uzlaşır, sanki onun içində həll olur. (Bu fon K.Debyussinın bəzi peyzaj pyeslərini xatırladır). Maraqlıdır ki, ikinci təkrarda fonun ritmi dəyişir (müntəzəm səkkizliklərin yerinə, 2 onaltılıq və səkkizlik), baxmayaraq ki, melodik əsas əvvəlki tək qalır və bununla da variasiya dəyişiklikləri təsəvvürü yaranır. Harmoniyadakı plaqallıq pyesə həzinlik, rənglər pastelli, bir qədər soyuqluq verir. Pyesin oynaq orta hissəsi qəfil sayrışan xəyallar kimi bir qədər həyəcanlı səslənir. Belə əhval-ruhiyyəsinin yaranmasına, baslarda verilən xalis onaltılıqlardan başqa, həm də melodiyaadakı, skripka partiyasındakı üçton hərəkətləri, həmçinin əvvəllər də olduğu kimi, natural VII pillə ilə yanaşı D₉-un da meydana çıxdığı e-moll tonallığına modulyasiyaya şərait yaradır. Tempin, ritmin tədricən aşağı düşüb, yavaşması, dolğun akkordların daha sadələrinə keçməsi başlanğıc mövzuya gətirib çıxarır. Modulyasiya məqamı da diqqəti çəkir.

Bəstəkarın “Laylay” əsərində yeni keyfiyyətlər sezilir: gah parlaq, koloritli, tərəflərlə sanki od saçan, gah da üstüörtülü işıq zolaqları kimi sayrışan harmonik rənglər yaranır.

A.Zeynallının instrumental əsərlərində vokal əsərlərində olduğu kimi, improvizasiya ilə kantilenanın üzvi bağlılığı, milli məzmunla ənənəvi formanın sintezi əsas şərtidir.

IV fəsil

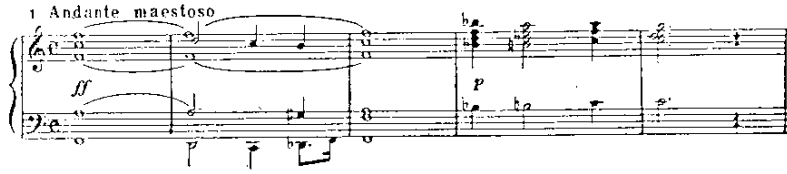
Simfonik əsərləri

Azərbaycan simfonik musiqisinin təşəkkülü və inkişafında xüsusi əhəmiyyətə malik olan Asəf Zeynallı yaradıcılığının ən böyük əsəri “Fraqmentlər” əsəridir.

Bu əsərdə Azərbaycanda simfonik musiqinin ilk rüşeymləri üzə çıxmışdır. “Fraqmentlər” giriş və yeddi hissədən ibarət süitadır ki, bəstəkarın Bakı teatrlarında gedən dramatik tamaşalara yazdığı musiqi əsasında tərtib edilib.

Sərbəst formada yazılmış süita bağlayıcı hissələri olmayan təzadlı bölmələrdən ibarətdir. Lakin bəstəkar simfonik musiqini dərinədən dərk edən məzmunu vahid xəttinə malik olan, quruluşun tamlığı ilə fərqlənən iri əsər yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Parlaq obrazlılıq, təsvirilik, harmonik çalarların parlaqlığı “Fraqmentlər”in səciyyəvi xüsusiyyətləridir. Süitanı çox möhtəşəm, hətta bir qədər tutqun intonasiyalı, sanki əsərin məqsədini qabaqlayan* giriş açır. Simli və aşağı ağac və mis nəfəs alətlərinin ağır girişini ağac-nəfəs alətlər qrupunun bir qədər kədərli intonasiyaları əvəzləyir. Giriş bütün əsərin ideyasının bir növ ümumiləşdirilmiş ifadəsidir.



İlk fraqmentin dəqiq ritmi, səlis yerişi tamamilə təzadlı mənzərə yaradır: tədricən, uzaqdan başlanan, bir qədər xəlvəti yürüş

* Zeynallının “Fraqmentlər”inin musiqisində istifadə etdiyi pyeslərin böyük qismi dramatik, bəzən hətta faciəvi məzmunudur.

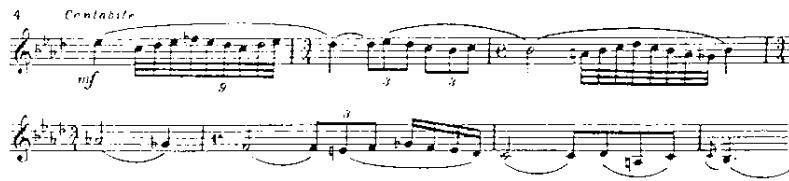
(“Hindistan qızı” pyesindən olan “Məbədə yürüş” bölməsi də elə bu cür adlanır). Əlvan obrazlara malik olan bütün bu epizod musiqidə maraqlı ifadə vasitələri ilə verilmişdir. İlk baxışdan elə görünür ki, parça polifonik üslubda yazılmışdır, amma əslində aşağı registrdə gedən mövzu birsəslidir, sonra fleytalara keçir, skripka və klarnetin partiyalarında səslənir, tədricən digər alətlərə də əlavə edilir. Bu mövzu orkestrin müxtəlif qruplarında tez-tez eşidilir ki, elə bu səsləşmə də polifonik ifadə təəssüratı yaradır.



Növbəti fraqment “Rast” məqamında kiçik oxuma ilə başlayır, ondan sonra sinkopalı ritm üzərində əsas mövzuya gətirib çıxaran tədrici güclənmə, gərginləşmə epizodu gəlir (müəllifin işarəsi Poco a poco accelerando). Bütün bu parça genişləndirilmiş, drammatizm dolu giriş kimi qəbul olunur. Əsas mövzu kulinasiya anında melodiyanın vüsətini, onun dinamizmini daha çox vurğulamaqla, Largo tempində və yüksək registrdə səslənir. Girişdə tədricən alətlər əlavə olunur və mövzudan əvvəl orkestr tutti-si səslənir. Mövzu skripkalarda keçir, ona klarnetin ifasında melodiya cavab verir (əsas mövzunun variantı).



Çox zərif melodiyanın əksinə olaraq parlaq obrazlı, iti ritmli, qrotesk çalarlara malik kövrək növbəti fraqment (“Qəzəb” pyesindən) səslənir.



Birdən qopan sərt külək (beşinci fraqment “Nord”, A.Kirşonun “Şimal küləyi” pyesindən) sanki qəmli musiqini öz qanadlarına alır və uzaqlara aparır, lakin o, uzaqlarda itir, külək isə tədricən qəddarcasına çalarlar alaraq yenə də şiddətlənir. Şəffaf fakturadan, qoboyun əvvəlki parçadakı tək ifasından sonra, orkestrin çoxsaylı alətləri sürüşkən xromatizmlərlə F səslənməsində bu fraqmenti ifa edirlər.

Ziddiyətli bölmələrin növbələşməsinə baxmayaraq, hər halda ümumi kulminasiyanı bu bölmə yerinə yetirir, bununla da əsərin parçaları birləşdirilir, kompozisiyanın bütövlüyü təmin edilir.

Güclü gərginlik tədricən zəifləyir. Gözəl xalq mahnısı (“Şəbi-hicran”, “Yanğın” pyesi) şəfəq saçan işıq, aydınlıq, fərəh ifadə edir. Fleytanın valehedici səsləri təbiətin gözəlliyini vəsf edir.



“Fraqmentlər” yenə də “Taxıldöyən” (“Qəzəb”) adlı təsviri səhnə ilə başa çatır. Həqiqətən də, taxıldöyənün səsi çox uğurla canlandırılmışdır, lakin səsin tədricən artması, orkestrə alətlərin əlavə edilməsi, orkestrin tam heyətinin səslənməsi tədricən final, koda xarakteri alır. Bu, bütün ona xas olan xüsusiyyətləri özündə ehtiva edən həqiqi kodadır.

“Fraqmentlər” üçün səciyyəvi olan nədir?

Hər şeydən əvvəl ən müxtəlif tərzlərdə və müxtəlif ifadə təsvirilikdir. Və bu təsviriliyi yaratmaq üçün bəstəkar rəngarəng harmoniyanın bütün imkanlarından, orkestrin çalarlarından ilk dəfə olaraq istifadə edir. Bütün bunlar həqiqi peşəkarlıqla və böyük zövqlə təsviriliyə həmçinin həmin əsərin proqramlılığına da kömək edir. Bundan başqa, parçaların pərakəndəliyinə baxmayaraq, təzadlı hissələrin növbələşməsində daim daxili məntiq, ətraflı düşünmə hiss olunur. Bununla belə, təzadlılıq finalla kulminasiyanın inkişafındakı vahid xəttə mane olmur. Bütün bunlar A.Zeynallının yığcamlılığa və bütövlüklüyə can atmasından xəbər verir.

Bəlkə də mükəmməlliliyə iddia etməyən “Fraqmentlər”in Azərbaycanda ilk iri simfonik əsər kimi yol açan bir başlanğıc olduğunu nəzərə alsaq, sadalanan müsbət xüsusiyyətlərin dəyəri bir qədər artar.

Zeynallının simfonik orkestr üçün dramatik tamaşalara yazılmış musiqidən ibarət daha bir suitası “Fraqmentlər” adlanır. “Fraqmentlər” adlı ikinci suita ziddiyyətli epizodların qarşılaşdırılması əsasında yaranan birhissəli əsərdir. Süita mis nəfəsli alətlərin güclü səslənməsilə verilən orkestr tuttisinin fonunda təntənəli yürüş mövzusu ilə başlayır. Tədricən səs dinləyicini yeni epizoda hazırlayaraq yavaşlayır.

Növbəti fraqmentin ifadəli melodiyası (d-moll) “Hindistan qızı” dramatik tamaşanın mövzusunə əsaslanmışdır.

Növbəti epizod klarnetlərdə, ardınca isə skripkalarda keçən sakit mövzu ilə başlayır. Dalğalanan fon, melodiyanın kiçik diapazonu, məqamın kvinta pərdəsinin oxunması müəyyən dərəcədə laylanı xatırladır. Tədricən h-moll epizodu simli qrupun ifasında səslənən Lento (e-moll) tematizminə keçir. Süitanı tamamlayan maestoso, g-moll epizodunda qəhrəmanlıq cizgiləri inkişaf zamanı yerini lirik intonasiyalara verir. Bu isə başlanğıcla obrazlı – assosiativ paralel yaradır və bununla da əsərin kompozisiyasının tamlığı təmin edilir.

“Fraqmentlər”in musiqisində Asəf Zeynallı yaradıcılığı üçün xarakterik olan hər şey: onun Azərbaycan xalq musiqisinin məqam-intonasiya aləmi ilə məhsuldar əlaqəsi, onun peşəkar bəs-

təkar təcrübəsi ilə yaranıb təkmilləşmiş musiqi ifadəliliyinin üsul və vasitələrini mənimsəməyə can atması, kompozisiyanın həmahəngliyinə və tamlığına qayğıda yaranan əsərin formasına dəqiq, həssas münasibəti daha aydın əks olunmuşdur. Hər iki süitənin partiturasında obrazlı məzmunun konkretliyini və asanlıqla tanınmasını təmin edən xeyli təsviri detallar vardır. “Fraqmentlər”in ayrı-ayrı epizodları bəstəkarın harmonik dili və orkestrrovka sahəsində uğurlu tapıntılara nail olduğunu deməyə imkan verir”.¹ Asəf Zeynallının orkestrlə səs üçün yazılan əsərlərini də həmçinin onun simfonik yaradıcılığına aid etmək olar. Bu, hər şeydən əvvəl simfonik orkestrin müşayiətilə xor üçün “Şikəstə”dir.²

Bu əsərdə bəstəkar muğamın məqam-intonasiya xüsusiyyətlərini peşəkar yaradıcılıq formaları ilə birləşdirməyə çalışır. Bu bəstədə “Şikəstə”nin formasını möhkəmləndirən və əsərə tam vahid struktur verən eyni tematik materiala əsaslanan giriş və nəticə vardır.

“Bəstəkarın lirik istedadının müxtəlif tərəflərini açan “Şikəstə” mövzuları xüsusilə onların ayrı-ayrı orkestr səslərilə təfsirində uğurludur. Bəstəkar orkestr müşayiətində nəfəsli ağac alətlərinin (fleyta, qoboy, klarnet) solosunun tembrlərindən bacarıqla istifadə etməsi hesabına əsərə “kamera” səslənməsi vermişdir. Ayrı-ayrı hallarda, orkestrdə simli alətlərin səsləndiyi zaman, bəstəkar musiqi məzmununu köməkçi səslərlə əlvan boyayır, ona xüsusi səslənmə ifadəliliyi verir”.³

“Asəf Zeynallının simfonik yaradıcılığını xarakterizə edərkən, qısa da olsa onun böyük miqyaslı monumental əsərini, bəstəkarın öz təxəyyülündə canlandırıdığı “Bakı” simfoniyasını yaratmaq planlarının üstündə dayanmamaq nöqsan olardı”.⁴ A.Zeynallı bu

¹ Şərifova V. “Asəf Zeynallı”// “Azərbaycan bəstəkarları”. Bakı: “İşıq”, 1986, s. 189.

² Şikəstə – xalq vokal-instrumental yaradıcılığının janrlarından biri.

³ Şərifova V. Göstərilən məqaləsi. Həmin müəllif hesab edir ki, simfonik orkestr üçün əsərlərin siyahısına ayrı-ayrı orkestr müşayiəti ilə romanslarını aid etmək olar. Burada “Ölkəm” və “Seyran”, “Sərhədçi” nəzərdə tutulur.

⁴ Həmin məqalə, s. 190.

əsrərlə İnqilabın 15 illiyini qeyd etməyə hazırlaşır. Baxmayaraq ki, bəstəkar öz niyyətini həyata keçirmək müyəssər olmamışdı, bununla belə böyük hazırlıq işləri həyata keçirilmişdi. Tədqiqatçının qeyd etdiyi kimi, Zeynallı öz vətəninə tarixi keçmişini və bugününü yaxından öyrənmək məqsədilə dəfələrlə Bakının neft mədənlərini, fabrikləri, zavodları gəzmiş, Azərbaycan tarixi ilə bağlı yazılı sənədlərlə tanış olmuş, həmçinin kənd rayonlarına səfər etmişdi. Bəstəkarın şəxsi arxivindən belə bir yazı tapılmışdır: “Simfoniya – dövrün sənədidir, onun tarixi dəyəri məhz bundadır, deməli, dövrünün oğlu olmaq, başqa sözlə, onu parlaq tanımaq və hiss etmək lazımdır. Mən iki dövrün: məhv olan kapitalizmin və qurulmaqda olan sosializmin sərhəddində yaşayıram. Simfoniyanın vəzifəsi – həyatı, mübarizəni, əhval-ruhiyyəni, mənim də nümayəndəsi olduğum həmin ictimai təbəqənin psixologiyasını əks etdirməkdir” – deyərək A.Zeynallı yazırdı.¹ Təbiətə ünsiyyətli və səmimi olan bəstəkar adətən öz yaradıcılıq planlarını gizlətmirdi. A.Zeynallı dostları ilə simfoniya ilə bağlı düşüncələrini bölüşərkən, onlara onda artıq bütün əsərin aydın və ardıcıl planının yarandığını, əsərin bütün musiqi obrazlarının xarakteri barədə dəqiq təsəvvürü olduğunu və yalnız bütün bunları musiqiyə köçürməyin qaldığını deyirdi.² Ü.Hacıbəyli Asəf Zeynallının simfoniya üzərində işləməsinə xatırlayaraq deyirdi: “Asəf açıq işləyirdi, özünün və başqalarının kompozisiyaları haqda daim bölüşürdü. Müxtəlif musiqi mövzuları ətrafında həvəslə söhbət aparırdı. ... Asəf amansız xəstəliyə tutulmamışdan əvvəl mənimlə söhbətində dedi ki, başı xalq musiqisinin müxtəlif sahələrinin müşahidəsi nəticəsində yaranan ən qəribə səslər silsiləsilə doludur. O, bütün bunları bədii cəhətdən formalaşdırmağa və nəzərdə tutduğu simfoniya istifadə etməyə çalışırdı”.³ Zeynallının arxivində simfoniya dair ədəbi plan və yazılar saxlanılır.

Onlardan bəzilərini aşağıda misal gətirək:

¹ Şərifova V. Asəf Zeynallı // Azərbaycan bəstəkarları . – Bakı, s. 191.

² Yenə orada. “Bunu bəstəkarın ölümündən sonra onun dostu A.Həsənov təsdiq etmişdir”.

³ Yenə orada. X.Məlikovun “Asəf Zeynallı” broşüründən sitat gətirilir.

“Bakı” simfoniyasının ədəbi planı

1-ci hissə

Keçmişdə albanlar, farslar, ərəblər, ruslar, xəzərlər Bakıda yaşamış və Xəzər dənizində olmuşlar.

Simfoniya şəhərin inkişafı problemini qoyur. Beləliklə, türk öz doğma ölkəsi haqqında mahnı oxuyur.

Zərdüştlük dövründə cəmiyyətin quruluşu:

1) din xadimləri; 2) hərbi aristokratiya; 3) əkinçilər.

İranda kommunist hərəkatı.

19 əsrdə Bakının görünüşü. Yanan məbəd.

Qız qalası və onun haqqında əfsanə.

Köhnə məscidlərin köhnə və digər qədim memarlıq abidələrinin görünüşü... Toy yürüşü (şəkil).

Bakı. Bakı-neft.

2-ci hissə

Bakının sənaye əhəmiyyətinin yüksəlişi və tərəqqisi, inqilabi həyəcanlar elə buradan başlamışdır.

Gizli təşkilatlar və partiyalar.

Sinfi mübarizənin güclənməsi.

Vətəndaş müharibəsi, yanğınlar.

Müsəvvət və Aprel inqilabı.

Yanan buruq fontanları, yanğın həyəcanı, atışmalar, sakitlik: Suraxanıdakı ölən neft fəvvarəsindən təəssüratlar.

Aprel inqilabının təzahürünü göstərmək.

3-cü hissə

Zığdan qayıdış; Bakı dumana bürünmüşdür. Zavodların, fabriklərin, qüllələrin siluetləri və bütün körfəz görünür.

Beşillik qəhrəmanlarının adlı siyahısı.

Bakının rəşadəti – (Bakı oyanır) – rəşadət – deməli romantika.

Ümumi qeydlər

Yer təkinin, zavodların, mədənlərin, dəniz və dalğaların – uğultusu.

Küləyin – vıyılması.
Dəmirçi sexində, atəşpərəstlər məbədinə – od.
Bakı elektrik enerjisi dənizində üzür (dəniz tərəfdən) əbədi atəşlər.

Mübarizə və inkişaf

Beynəlxalq-tarixi əhəmiyyəti nəzərdə tutulur, sonra sovet simfonizminin problemi qoyulur.

Nəzərdə tutulan ideyanın məzmunu forması müəyyən edilir.

Nəyi nəzərdə tutmaq lazımdır:

1. Ştrasserlə söhbət;
2. Klassik simfonizmin möhürünü və onun texnikasının yek-nəsəqliyi;
3. Əvəzində hissələrin kontrastlılığını gücləndirmək və bundan istifadə etmək;
4. Müasir qərb bəstəkarlarının nəfis harmoniyasını;
5. Milli türk musiqi məktəbinin üslubunu;
6. Bütövlükdə dramatizmin lirikasını;
7. Marksizm-leninizm metologiyasını;
8. Sovet bəstəkarlarının təcrübəsini;
9. Ədəbi köhnəliyin əvəzinə hər bir hissənin lakonik adını;
10. ...

Aidada ölüm (trambon).

Yeraltı uğultu – tam-tam, tuba.

Valtornada və tubada dodaq treli (zəngülə) – itlərin ulaşması.

Bakının təbiətinin dəyişkənliyi.

Bakının inkişafında həlledici rolu neft oynamışdır, deməli, bunun ardınca getmək lazımdır.

1. Xalq mahnılarının işlənməsi – nümunə kimi.

2. ...

“Formal həll:

- 1) türk musiqisinin öyrənilməsindən (Bakıda);
- 2) Avropa irsinin öyrənilməsindən;
- 3) Melodiyada, harmoniyada, orkeströvkada kvadratlılığın açılması dövrünün öyrənilməsindən üzə çıxır ki, bu da yaradıcılıq üçün aydın perspektivlər açır.

Yaradıcılıq düşüncəsini alətlərin maraqlarına uyğunlaşdırmaq – orkestrdə səslənməyə nail olmağın yeganə yolu budur.

Simfoniya yaradıcılıq düşüncəsinin daha qiymətli üsullarından istifadə etmək, məsələn, Çaykovskinin Altıncı simfoniyasının 1-ci hissəsinin sonu.

Simfoniyanın ideologiyası və məzmunu onun formasını açıb deyəcək”.

“Mən burada Avropa texniki nailiyyətlərini açmaq mədəniyyətini və öz istedadımı göstərəcəyəm”.

“Oktyabra mücərrəd tarixi hadisə kimi baxmaq olmaz, onun əsl mənası oktyabrqabağı tarixi sarsıntılar və ictimai qaydanı təhlil edərkən aydın olacaq”.¹

Həyatını dəyişəndə Asəf Zeynallının cəmi 23 yaşı var idi. Bu yaşda musiqi sənətində belə zəngin irs və iz qoymaq hər bəstəkarə nəsisb olmur.

¹ Şərifova V. “Asəf Zeynallı”. A.Zeynallının simfoniya dair ədəbi plan və yazıları. “Azərbaycan bəstəkarları”, Bakı, 1986, s. 191-193.

IX HİSSƏ

1930-1940-cı İLLƏRDƏ AZƏRBAYCANIN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİ

XX əsrin 1930-1940-cı illəri Azərbaycan mədəniyyətinin bütün sahələrində səmərəli inkişafı əlamətdardır. Məhz bu illərdə geniş maarifçilik və Avropa dəyərlərinə meyil ideyalarından ayrılmaz olan nəhəng təşəbbüslər öz real bəhrəsini verdi. Sovet hakimiyyətinin elan etdiyi ümumi savad və pulsuz təhsil şüarları bu yolda güclü təkan oldu. Bu dövrdə yalnız yeni tip mədəniyyət deyil, həm də onu yaratmaq ideyasına mübtəla olmuş ziyalılar meydana gəlirdi. Ədəbiyyat, teatr və musiqinin inkişafı dövlət tərəfindən güclü maliyyələşdirilən müvafiq mədəniyyət müəssisələrinin fəaliyyətilə birgə idi. Dövlətin mədəniyyət sahəsində siyasəti, bir tərəfdən, Avropa mədəniyyətinin geniş təbliğatına, rus dilində təhsilə, digər tərəfdən isə gənc istedadlı azərbaycanlıların fəal surətdə irəli çəkilməsinə, yaradıcı fəaliyyətlərinin təşviqinə yönəlmişdi. O illərdə əsasən Bakıda cəmləşmiş mədəni həyat çeşidli teatr-konsert panoramı ilə təmsil olunurdu. Dram teatrlarının repertuarını əsasən Şekspir, Molyer, Ostrovskinin pyesləri təşkil edirdi. Eyni zamanda məhz o illərdə S.Vurğun ("Vaqif", "Xanlar"), M.İbrahimov ("Həyat", "Madrid"), S.Rüstəm ("Qaçaq Nəbi") öz dram əsərləri ilə ilk dəfə çıxış edirdilər. Teatrların səhnəsində Cəfər Cəbbarlının ("1905-ci il", "Sevil", "Yaşar", "Od gəlini") pyesləri, S.Rəhmanın ("Toy", "Xoşbəxtlər") komediyaları tamaşaya qoyulurdu. 30-cu illərdə istedadlı gənc rəssam və heykəltaraşlar: T.Haqverdiyev, T.Tağıyev, K.Xanlarov, F.Əbdülrəhmanov və b. yaradıcı həyata qədəm qoyurdular. P.Səbsay mühüm əsərlər yaradırdı, onlardan M.F.Axundovun abidəsini göstərmək olar. Ölkə kinomatoqrafiyası da inkişaf etməyə başlayırdı. İlk filmlərdən "Lətif" (rej. Mixayılov), "Yeni üfüq" (rej. A.Quliyev, T.Braginski) əsərlərinin adlarını çəkmək olar. Teatr-dekor sənəti də uğurla inkişaf edirdi. "Kor-

oğlu” operasının, “Vaqif” dramının (R.Mustafayev) tərtibatı, gənc teatr rəssamları N.Fətullayev, İ.Seyidov, S.Şərifzadə tərəfindən həyata keçirilmiş digər tamaşalar ümumittifaq nüfuzu qazandı. 1936-cı ildə Dövlət filarmoniyası təşkil olundu. 1920-ci ilin iyulunda M.Çernyaxovskinin rəhbərliyi altında yaradılmış simfonik orkestr onun himayəsi altında öz inkişafını davam etdirir. Bu kollektivin yaradıcılıq inkişafı A.Orlov, M.Şteynberq, A.Pavlov-Arbenin, S.Stolerman kimi dirijorların fəaliyyəti ilə bağlıdır.

1932-ci ildə Azərbaycan radiosunun simfonik orkestri yaradıldı. Onun çıxışları müntəzəm olaraq radio ilə efirə verilir. Repertuarda dünya klassiklərinin və gənc ölkə müəlliflərinin əsərləri idi. Uzun müddət bu orkestrə Azərbaycan konservatoriyasında təhsil almış dirijor Ə.Həsənov rəhbərlik edirdi. Bu orkestrlə bir neçə il avstriyalı dirijor S.Ştrasser işləmişdir. Üçüncü simfonik orkestr Opera teatrının orkestri idi. Ancaq üç simfonik orkestri əvəzçilərsiz tam komplektləşdirmək mümkün deyildi, eyni musiqiçilər, xüsusilə də nəfəs alətləri ifaçıları (1-ci səslər) çox vaxt opera, filarmoniya və radio orkestrlərində çalırdılar. 20-30-cu illərdə dünyada məşhur dirijorlarla konsertlər keçirilərkən orkestr yığma olurdu, opera musiqiçilərinin, radio komitəsinin orkestri, həmçinin konservatoriya müəllimləri və tələbələri hesabına doldurulurdu.¹

30-cu illərdə Bakının konsert həyatında çoxsaylı qastrolçular üstünlük təşkil edirdi. Simfonik konsert proqramları çeşidliliyi ilə fərqlənir və Avropanın məşhur klassik əsərlərindən ibarət olurdu. Bakıya Moskva və Leningrad filarmoniyyalarının dirijorları Maks Reyter və Georq Sebastiyən, Oskar Frid, A.Qauk, N.Qolovanov və başqalarının rəhbərlik etdiyi orkestrlər qastrola gəlirdilər. Solistlər arasında V.Qorovist, E.Petri, Q.Neyqauz, L.Oborin, D.Oystrax, M.Yudin olurdu. Hələ əsrin əvvəlində əsas qoyulmuş tematik simfonik konsert ənənələri davam edirdi. A.Puşkinin (1937), Şota Rustavelinin (1936) xatirəsinə həsr olunmuş gecələr keçirilirdi. Əlamətdar haldır ki, simfonik konsert proqramlarına tədricən Azərbaycan bəstəkarlarının ilk sim-

¹ Abdullayev A. “Avropa tipli nəfəs alətlərində ifaçılıq tarixi” oçerki, s. 84.

fonik əsərləri daxil edilirdi. Məsələn, Ü.Hacıbəylinin “Təntənəli marş”ı, M.Maqomayevin “RV 8 marşı” Ə.Bədəlbəylinin “28 Aprel”, “Bütün hakimiyyət sovetlərə” marşları, A.Zeynallının “Fraqmentlər” marşı, dirijor pultu arxasında Azərbaycan dirijorları Niyazi, Ə.Bədəlbəyli, Ə.Həsənov özlərini sınaqdan çıxarırdılar.

1938-ci ildə daimi əsaslı Azərbaycan Dövlət orkestrinin yaradılması barədə məsələ qaldırıldı. Bu məqsədlə Moskvadan tanınmış dirijor N.Anosov (dirijor K.Rojdestvenskinin atası) dəvət olundu. Bu təcrübəli musiqçinin rəhbərliyi altında simli və nəfəs alətlərində ilk Azərbaycan ifaçıları əla məktəb keçdilər. Orkestr Vətən müharibəsi başlayana qədər fəaliyyət göstərdi. O 1944-cü ildə Zaqafqaziya respublikalarının Tbilisidə Böyük Vətən müharibəsinə həsr olunmuş Ongünlük keçirmək üçün yenidən yaradıldı. 1945-ci ildə 1948-ci ilə qədər orkestrə L.Ginzburq rəhbərlik etmişdir.

1936-cı ildə filarmoniyanın himayəsi altında Azərbaycan türk xoru təşkil olundu. Onun bədii rəhbəri və mahiyyət etibarilə ilk Azərbaycan xormeysteri Üzeyir Hacıbəyli oldu. Məlum olduğu kimi, azərbaycanlıların xor sahəsində iştirakı bəstəkarın hələ “Leyli və Məcnun” operasını yaratdığı vaxtdan başlanmışdı. Burada xor hadisələrinin şərhçisi rolunda çıxış edirdi. O zaman, XX əsrin əvvəlində ilk Azərbaycan operasının yaradıcılarına professional xor yığmaq çox çətin idi. Və indi, 30-cu illərin ortasında daim fəaliyyət göstərən filarmoniya xor kollektivinin təşkili, bir tərəfdən, dünya xor musiqisi üçün güclü təbliğat vasitəsi, digər tərəfdən, gənc Azərbaycan müəlliflərinin xor əsərlərinin yaradılması üçün bir təkan idi. Təsadüfi deyil ki, bu vaxt xalq mahnılarının çoxu xor üçün işlənib hazırlanırdı. Monumental xor janrlarına, yəni kantata və oratoriyalara gəldikdə isə onların meydana gəlməsi irəlidə idi. Söhbət hakimiyyətin “xalqın xoşbəxtliyi” barədə təşviq etdiyi monumental xor əsərlərindən gedir. Rəsul Rzanın sözlərinə xor, orkestr və rəqs ansamblı üçün gənc Qara Qarayevin yazdığı “Ürək mahnısı” kantatasını bu mənada qeyd etmək lazımdır. Üzeyir Hacıbəylinin “Firdosinin 1000 illiyinə kantatası” (1934) da kantata janrının ilk nümunələrindəndir.

Elə həmin 1936-cı ildə filarmoniya nəzdində xalq rəqs ansamblı öz işinə başladı.

Opera teatrının fəaliyyəti həmçinin şərq və Avropa ənənələrinin qarşılıqlı təsiri ilə müəyyən olunur. Teatrın yaradıcı simasını İ.Hidayətzadə, A.İsgəndərov, S.Dadaşov kimi rejissorlar, Bül-bül, Ş.Məmmədova, H.Sarabski, X.Terequlov, L.Terequlova, M.Bədirov, H.Hacıbababəyov, B.Mustafayev və b. müğənnilər müəyyən edir. Rus və xarici repertuar üzərində dirijorlar: A.Alevladov, A.Klibson, rejissorlar: İ.Prostorov, N.Boqolyubov, İ.Tvoretiski, müğənnilər: V.Nikolski, R.Lonatin, F.Muxtarova işləyirdilər. Teatrın səhnəsində rus klassik repertuarı geniş təmsil olunurdu, məsələn, Çaykovskinin “Yevgeni Onegin”, “Qaratoxmaq qadın”, “Çereviçki”, “Mazepa”, Rimski-Korsakovun “Çar gəlini” tamaşaya qoyulur.

Əvvəlki illərdən fərqli olaraq, bu illərdə respublikanın musiqi həyatı daha geniş işıqlandırılır. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığını səciyyələndirən xüsusi musiqişünaslıq ədəbiyyatı yaranır. Ü.Hacıbəyli barədə ilk monoqrafiyanı görkəmli sovet musiqişünası V.Vinoqradov yazmışdır (Ü.Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi. M., 1939). Ü.Hacıbəyli, Ə.Bədəlbəyli, Q.Qasimov, X.Ağayeva və b. öz publisistik fəaliyyətlərini davam etdirirlər.

1933-cü ildə Balet məktəbi açılır. Onun ilk məzunları gələcəkdə Opera və balet teatrının aparıcı solistləri K.Bataşov və Q.Almaszadə olur.

1939-cu ildə Respublika xalq yaradıcılığı evinin yaradılması o dövrün mühüm maarifçilik təşəbbüsü oldu. Bu, milli mühitdən istedadlı gənclərin aşkara çıxarılması və onların professional fəaliyyətə cəlb edilməsinə imkan yaratdı. Məlumdur ki, Üzeyir Hacıbəyli bu istiqamətdə nə qədər əmək sərf etmiş, azərbaycanlıların Avropa musiqi təhsilinə cəlb olunması üçün mübarizə aparmış, bu məqsədlə hansı konkret addımlar atmış, Asəf Zeynalli, Səid Rüstəmov, Cövdət Hacıyev və milli incəsənətin digər gələcək korifeylərinə xeyir-dua vermişdir.

Məhz 30-cu illərdə Azərbaycan Dövlət konservatoriyasında ölkə incəsənətinin inkişafına gələcəkdə dəyərli töhfələr verəcək görkəmli musiqiçilər professional musiqi təhsili almışlar. Bu, or-

ta nəsil bəstəkarları Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Tofiq Quliyev, Fikrət Əmirov, Soltan Hacıbəyov, Səid Rüstəmov, Cahangir Cahangirov idi.

O illərin musiqi təhsili sistemi nəhəng bir ölkənin həddlərində fəaliyyət göstərən sistemə yönəlmişdi. 30-cu illərdə Bakıda iki texnikum fəaliyyət göstərirdi. Biri Bakı xalq təhsili şöbəsi nəzdində (BXTŞ), digəri xalq təhsil komitəsi nəzdində; 1932-ci ildə onlar musiqi məktəbində birləşdilər. Əsas professionallıq ocağı isə Azərbaycan konservatoriyası idi. Bu müəssisənin direktoru müxtəlif illərdə A.Əbdürəhmanov (1929-1933), Z.Səfərov (1938-1939), Ü.Hacıbəyov (Hacıbəyli) (1939-1948) və başqaları olmuşdur. Professor-müəllim heyəti Rusiyanın müxtəlif şəhərlərindən dəvət olunmuş mütəxəssislər idi. Nəzəriyyə kafedrasına yüksək erudisiyalı musiqiçi, konservatoriyada M.İppolitov-İvanovun kompozisiya sinfini bitirmiş (kontrapunkt və formaların təhlilini Taneyevin sinfində keçmişdir) L.Rudolf 1932-ci ildən 1938-ci ilə qədər rəhbərlik etmişdir. Rudolf eyni zamanda Bakıda musiqi nəşriyyatının redaktoru olmuşdur. İndiyə qədər, tələbələrin stolüstü kitabı olan harmoniya üzrə dərslik də onun qələminin məhsuludur. Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Zaxar Stelnik, Əhəd İsrəfilzadə, Məmmədsaleh İsmayılov, Vladimir Xrustalyov, Yevgeniya Perevertaylo, Ella Nikamorova Rudolfun sinfini bitirmişlər. 1938-ci ildə Rudolfun vəfatından sonra Bakıya Leningrad Konservatoriyasının məzunu Boris Zeydman dəvət edildi və kompozisiya kafedrası təşkil olundu. O, bu kafedraya 1939-cu ildən 1950-ci ilə qədər rəhbərlik etmişdir. Fikrət Əmirov, Soltan Hacıbəyov, Əşrəf Abbasov, Süleyman Ələsgərov, Azər və Həsən Rzayevlər, Ağabacı Rzayeva, Adilə Hüseynzadə, Elmira Nəzirova Zeydmanın tələbələri olmuşlar. Leningradda musiqi məktəbində Əfrasiyab Bədəlbəyli ondan dərs almışdır.

30-cu illərin ortalarında Azərbaycan konservatoriyasının ilk məzunları: konservatoriyanı iki ixtisas üzrə: pianoçu və nəzəriyyəçi kimi bitirmiş musiqişünas X.Ağayeva, fortepiano üzrə Şaroyevin sinfini bitirmiş, ancaq lap əvvəldən musiqi tarixi sahəsində ixtisaslaşmış D.Danilov; konservatoriyanı Şaroyevin sinfi

üzrə, sonra isə MDK nəzdində aspiranturanı bitirmiş pianoçu K.Səfərəliyeva pedaqoji fəaliyyətə başladılar.

O illərdə geniş maarifçilik istiqaməti musiqi məktəbləri şəbəkəsinin təşkilində ifadə olunurdu. Onlar “xüsusi təhsil sistemində ilk halqadan daha çox uşaqların kütləvi bədii-estetik tərbiyəsinin müvəqqəti forması kimi nəzərdən keçirilirdi”.¹

Konservatoriya nəzdində 1-ci dərəcəli məktəbdə 1930-cu ildə 220 nəfər təhsil alırdı və uşaqlarla məhsuldar iş aparılırdı. Bu məktəb bağlandıqdan sonra 1931-ci ildən 1936-cı ilə qədər fəaliyyət göstərmiş uşaq musiqi qrupu açıldı. 1934-cü ildə ondan “Gənc istedadlar qrupu” ayrıldı. Burada konservatoriyanın müəllimləri: L.Rudolf, N.Çumakov, E.Nikomarova, K.Səfərəliyeva dərs deyirdilər. Şagirdlər arasında Bella Davidoviçi, Məmməd Orucovu, Rauf Atakişiyevi, Tamara Qusevanı, Elmira Nəzirovanı, Çingiz Sadıxovu (fortepiano sinfi), Yefim Barştakı, Vladimir Puzanovu, Sabir Sədiyevi (skripka sinfi), Viktor Razumovskini (violançel sinfi) qeyd edə bilərik. Bu qrupa sonralar görkəmli musiqişünas-alimlər olmuş Əminə Eldarova və İzabella Abəzqazov da gəlirdi. Dövlətin fəal yardımı sayəsində, fəhlə mühitindən şagirdlər cəlb etmək məqsədilə o illərdə konservatoriya nəzdində fəhlə fakültəsi yaradıldı. ADK fəhlə fakültəsinin quruluşu və tədris planının əsasını MDK-nın müvafiq plan və quruluşu təşkil edirdi. Maraqlıdır ki, Azərbaycanda fəhlə fakültəsi ali musiqi məktəbinin “şagirdlərin proletar tərkibi vasitəsilə siyasi nailiyyət qazanmaq funksiyasını yerinə yetirməyə deyil,”² istedadlı Azərbaycan gənclərini professional musiqi təhsilinə cəlb olunmasına yardım edirdi. Qara Qarayev 1931-ci ildən 1935-ci ilə qədər xüsusi fortepiano sinfində əvvəlcə V.V.Tolstolujskinin, sonra isə Q.Q.Şaroyevin tələbəsi olmuşdur. Skripkaçı kimi (əvvəlcə N.İ.Tsimberovun, sonra isə S.L.Bretonitskinin sinfində) gələcək bəstəkar Cövdət Hacıyev öz musiqi təhsilini fəhlə fakültəsində başlamışdır. İ.S.Aysberqin xüsusi fortepiano sinfində Tofiq Quliyev, bəstəkar və nəzəriyyəçi Zakir Bağirov, bəstəkar Adilə Hü-

¹ Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası. Bakı, 1972, s. 67.

² Yenə orada, s. 71.

seyznədə təhsil almışlar. Məşhur “Cücələrim” uşaq mahnısının gələcək müəllifi Qəmbər Hüseynli fəhlə fakültəsində A.S.Şvartsın violançel sinfində oxumuşdur. Nuxadan (Şəkidən) fəhlə fakültəsinə Tsimberovun skripka sinfində oxumaq üçün Azərbaycan əənəvi musiqisinin gələcək nəzəriyyəçisi Məhəmmədsaleh İsmayılov göndərildi.

1937-38-ci tədris ilində Moskva və Leninqrاد konservatoriyaları nəzdində yaradılmış musiqi məktəbləri kimi Bakıda Mərkəzi uşaq musiqi məktəbi təşkil olundu. Sonralar o xüsusi onillik orta məktəb adını aldı (indiki Bülbül adına məktəb). 1951-ci ilə qədər bu vəzifədə qalmış məktəbin ilk direktoru Köykəb xanım Səfəraliyeva tədris prosesinin yüksək səviyyədə təşkilində böyük rol oynamışdır. Bülbül adına onillik məktəb K.Səfəraliyevanın əməyinin bəhrəsi sayıla bilər. Şagirdlər üçün “Fortepiano çalma məktəbi” kitabını yaratmış R.Siroviç və L.Yeqorova kimi pedaqoqlar uşaqların tərbiyəsi ilə məşğul olurdular. Azərbaycan musiqisindən çoxlu nümunələrin olduğu bu məcmuə indiyə qədər yeni başlayan musiqiçilər üçün əsaslı vəsaitdir.

Azərbaycanda cəmiyyətin Avropa musiqi mədəniyyətinin nüfuz dairəsinə cəlb olunması prosesi daha qədim əənəyə malik milli monodiyadan nəinki imtina edilməsinə gətirib çıxarmadı, hətta onun inkişafına yeni təkan verdi. 1931-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli xalq çalğı alətlərinin ilk notlu orkestrini yaradır və onun bədii rəhbəri və dirijoru olur. Daimi fəaliyyətdə olan xor kollektivi müvafiq janrların inkişafına təkan verdiyi kimi, notlu xalq çalğı alətləri orkestri də əənəvi musiqi ifaçılarının Avropa klassik musiqisinə uyğunlaşmasında və məhz bu tərkib üçün nəzərdə tutulmuş çoxlu müəllif əsərlərinin meydana gəlməsində böyük rol oynadı. Bu janrın klassik nümunəsi 30-cu illərin ortalarında Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı iki fantaziya “Şur” və “Çahargah” oldu.

Bu illərdə klassik muğam sənəti onun parlaq nümayəndələri, tarzənlər: B.Mansurov, A.Bakıxanov, kamança ifaçısı M.Mirzəliyev, xanəndələr C.Qaryağdıoğlu, S.Şuşinskinin şəxsində inkişaf etməkdə davam edir. Sonuncular nəinki Azərbaycanda, onun hüdudlarından kənarda da tanınmışdılar.

Ənənəvi musiqinin fəal inkişafının onun nəzəri cəhətdən qavranılmasına ehtiyacı var idi. Beləliklə, 1932-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində Xalq musiqisinin elmi-tədqiqat kabinetini (NİKMUZ) yaradıldı. Onun rəhbəri müğənni Bülbül Məmmədov oldu. Konservatoriyanın şərq bölməsinin ideya rəhbəri isə Üzeyir Hacıbəyli idi. O, bəstəkarların böyüməkdə olan nəsli üçün dərin folklor biliklərinin zəruri olduğuna əmin idi. Azərbaycan rayonlarına çoxsaylı folklor ekspedisiyaları dövlət tərəfindən folklorun toplanması və sonrakı inkişafı məqsədilə maliyyələşdirilirdi. 1936-cı ildə Tofiq Quliyevin “Rast” və “Zabul Segah”, Zakir Bağirovun “Dügah”, Niyazinin “Şur” muğamlarının bir parçası Q.Qarayevin yazısında SSRİ xalqlarının musiqi tarixi üzrə öçerklərində tanınmış sovet tədqiqatçısı V.Belyayev tərəfindən çap olunmuşdu.

Demək olar ki, milli incəsənətin əsas xətti Şərqlə Qərb ənənələrinin Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin özünəməxsusluğunu müəyyən edən qarşılıqlı təsirinə istiqamətlənmişdi.

30-cu illərin Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin janr palitrası, hər şeydən əvvəl, operanın inkişafında böyük nailiyyətlərlə səciyyələnir. Bu, bir tərəfdən, dövlət tərəfindən inqilabi mövzulara həsr olunmuş böyük əsərlərin yaradılmasına təşviq, digər tərəfdən, özlərini artıq muğam operalarında sınaqdan çıxarmış və Avropa nümunələri əsasında mükəmməl böyük operalar yaratmağı qarşılarına məqsəd qoymuş bəstəkarların yaradıcılıq axtarışları ilə izah olunur. 1934-cü ildə opera teatrının səhnəsində Azərbaycan dilində tamaşaya qoyulmuş librettosu Cəfər Cəbbarlı tərəfindən yenidən işləmiş R.Qliyerin “Şahsənəm” operası (ikinci redaksiya) buna bir səbəb oldu. Azərbaycan folkloru əsasında rus şərq operaları nümunəsi üzrə yaradılmış bu opera Azərbaycan melodiya və məqamlarının istifadə olunduğu ilk Avropa operası oldu.

M.Maqomayev və Ü.Hacıbəyli tərəfindən ilk Avropa operalarının milli dildə yaradılması tarixi əhəmiyyətli hadisə idi. Və əgər Maqomayevin “Nərgiz” operası (1935) ümumavropa opera texnikasının nümayiş etdirildiyi ilk nümunə kimi maraq kəsb edərsə, Hacıbəylinin “Koroğlu” operası ən yaxşı opera dramatur-

giyası ilə Avropa ənənələrinin milli intonasiya və musiqi materialının təşkili prinsiplərini üzvi surətdə birləşdirən misilsiz nümunəsi olaraq qalır. Bu opera ifaçılıq sənəti qarşısında müvafiq vəzifələr qoyurdu, belə ki, iki oxu üslubunda: həm opera, həm də milli-xalq üslubunda eyni dərəcədə yaxşı müğənnilər tələb olunurdu. Belə ifaçılar Bülbül, H.Hacıbababəyov, Ş.Məmmədova idi.

O illərdə konservatoriyada təhsil alan bəstəkarların yaradıcılığı simfonik musiqi yaratmağa yönəlmişdi. Bu, əsasən süita janrlarıdır. Onlarda milli material Avropa orkestr yazısı texnikası vasitəsilə işlənirdi. Belə əsərlərə Niyazinin “Zaqatala süitasi”-ni (1935), Cövdət Hacıyevin, “Azərbaycan süitasi”-ni (1936) aid etmək olar. O dövr üçün simfonik poema janrına müraciət səciyyəvi idi, məsələn, Cövdət Hacıyevin “Sibir mədənlərinin dərinliyində” simfonik poeması.

Əsasını A.Zeynallının qoyduğu kamera instrumental janrlar inkişaf edirdi. Sözlə bilavasitə əlaqəsi olmayan ilk instrumental musiqi nümunələri qavrayış üçün vokal nümunələrdən daha mürəkkəb idi. Bəstəkarlar mahnı mövzularının səsləndiyi, janr-şəkil obrazlarının açıldığı müəyyən proqram istiqamətli əsərlər yaradarkən həssaslıq nümayiş etdirirdilər.

O dövrün mədəni həyatında Ü.Hacıbəylinin ilk musiqili komediyalarının yaradıldığı vaxtdan etibarən operetta janrı xüsusi yer tutur. Məhz onun rəhbərliyi sayəsində bu janr asan görünən ictimai məna kəsb edir. 30-cu illərdə isə bayrağında “keçmişin qalıqları ilə mübarizə” yazılmış sovet dövründə bu ictimai problemə müraciət aktuallaşdı. 30-cu illərdə yazılmış operettalar arasında Səid Rüstəmovun “Beş manatlıq gəlin” (1939), “Durna” (1940), S.Hacıbəyovun “Qızıl gül” (1940) operettalarını göstərmək olar.

Bu illərdə respublikada yazıçılar (1934), bəstəkarlar (1934), rəssamlar (1934) ittifaqları yaradıldı. Bədii yaradıcılığa nəzarət məqsədi ilə yaradılmış bu birliklər, incəsənətin inkişafına imkan yaradırdı, belə ki, professionallar mühitində yeni əsərlərin geniş tənqidini, müzakirəsini tələb edirdi. Dövlət tərəfindən gənclərin yaradıcılığının güclü təşviqat nümunəsi kimi 1937-ci ildə tələbələr Qara Qarayev və Cövdət Hacıyevin SSRİ Bəstəkarlar İttifa-

qına qəbul edilməsi faktı oldu. O illərin sənədləri o dövrün sovet musiqisinin inkişafı üçün səciyyəvi olan təmayüllərin öz əksini tapdığını sübut edir. O cümlədən, Şostakoviçin “Mtsen qəzasının ledi Makbeti” operasının mərkəzdən göndərilmiş məmurun iştirakı ilə bədnam müzakirəsində gənc Cövdət Hacıyevin Şostakoviçi müdafiə etdiyi göstərilir. 1939-cu ildə istedadlı tələbə-bəstəkarlar Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev və Tofiq Quliyev təhsillərini davam etdirmək üçün Moskva Dövlət Konservatoriyasına yola düşdülər. Avropanın ən yaxşı ali məktəbində təhsil alması Qarayev və Hacıyevə Azərbaycan simfoniyasının baniləri olmağa imkan verdi.

Milli musiqinin gələcək inkişafının yekunu və stimulu Moskvada Azərbaycan incəsənəti ionicünlüyü oldu. Burada 3 opera: R.Qliyerin “Şahsənəm”, M.Maqomayevin “Nərgiz”, Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” (dirijor Niyazi idi) operaları, həmçinin Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettası nümayiş etdirildi. Oionicünlükdə təqdim olunmuş əsərlər gözəl təəssürat oyatdı və mərkəzi mətbuatda “Советская музыка” və “Искусство азербайджанского народа” məqalələr məcmuəsində qeyd olundu, Oionicünlük iştirakçıları Kremldə ən yüksək səviyyədə qəbul olundu. Dövlət tərəfindən Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə belə diqqət onun gələcək inkişafına güclü təkan verdi.

X HİSSƏ

ƏFRASIYAB BƏDƏLBƏYLİ

(1907-1976)



I fəsil

Həyat və yaradıcılığı

Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevdən sonra yaradıcılığa başlayan bəstəkar, dirijor, ictimai xadimlərdən biri də Əfrasiyab Bədəlbəyli idi (1907-1976).

Bəstəkar, dirijor, publisist Əfrasiyab Bədəlbəyli dünya klassikası ənənələrinin fəal davamçısı olmuş, Üzeyir Hacıbəylinin mütərəqqi mövqeyinə riayət edərək, milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafına çalışmışdır. Gənc yaşlarından (20-30-cu illər)

Azərbaycanın musiqi həyatında baş verən böyük dəyişikliklərin şahidi olan Əfrasiyab Bədəlbəyli yeni musiqi mədəniyyətinin qurucuları olan yaşlı nəslin xalqa xidmətə və bəşəriyyətin işıqlı ideyalarının qələbəsinə yönəlmiş incəsənət uğrunda mübarizəsinə qoşuldu. 20-ci illərdə Bakıda milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf yolları barədə qızıışan coşqun mübahisələr və müzakirələrdə Əfrasiyab Bədəlbəyli inamla və fəal surətdə qabaqcıl incəsənət xadimlərinin mövqeyində duraraq, onların ideyalarını həyata keçirmişdir.

Geniş xalq kütlələrinə xidmət edən vətənpərvərlik, incəsənətin düzgün yolla inkişafı uğrunda mübarizə ideyaları həmişə Əfrasiyab Bədəlbəyli üçün həyat kredosu, ömrünün sonuna qədər sədaqətlə qulluq etdiyi xalqı qarşısında vəzifə borcu olmuşdur. Musiqidə öz yoluna Üzeyir Hacıbəyli, M.Maqomayev və başqa mədəniyyət xadimlərinin mütərəqqi təşəbbüslərini müdafiə edən kiçik məqalələr nəşr etdirməklə başlayan Əfrasiyab Bədəlbəyli, sonralar ölkənin mədəniyyətinə çoxlu güc sərf edərək dram tamaşalarının musiqi tərtibatçısı dirijor və nəhayət, operalar və milli musiqi sənətində mühüm yer tutmuş baletin müəllifi kimi yaradıcılıq işinə qoşuldu.

Bir bəstəkar kimi Əfrasiyab Bədəlbəyli Azərbaycanda ilk milli balet olan “Qız qalası” baleti tamaşaya qoyulduqdan sonra daha da məşhurlaşdı. Bu tamaşaya qədər o, dinləyicilərə dram tamaşalarının musiqi tərtibatçısı kimi tanış idi. O, “Od gəlini”, “1905-ci il”, “Hacı Qara”, “Sevil” və başqa pyeslərə musiqi yazmışdır.

Bir neçə simfonik əsərin, teatr tamaşalarına yazılmış musiqinin, “Tərən” adlı uşaq baletinin müəllifi olan Ə.Bədəlbəyli Azərbaycan musiqi sənəti tarixinə hər şeydən əvvəl indi də uğurla tamaşaya qoyulan ilk “Qız qalası” baletinin müəllifi kimi daxil olmuşdur.

Opera və balet teatrında bir çox balet tamaşalarının əvəzsiz dirijoru olan bəstəkar Ə.Bədəlbəyli bir publisist, musiqi tənqidçisi, milli musiqi sənətinin təbliğatçısı kimi məşhurlaşmış, milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin xüsusi və dövrü mətbuatda çap olunmuş çoxlu əsərləri onun ölkənin musiqi sənətinin problemləri, həyatını həsr etdiyi doğma opera və balet teatrının fəaliyyəti ilə sıx əlaqəsinin sübutudur. Təsadüfi deyil ki, səhnə musiqisi, opera və balet tamaşaları daim Ə.Bədəlbəylinin diqqət mərkəzində olmuşdur. O, bu sahədə də Azərbaycan tamaşaçısını, böyüməkdə olan nəslə tərbiyə edən mütərəqqi teatr sənətinə cəlb etmək məqsədi güdən, klassiklərin ən yaxşı əsərlərini davam etdirən təşviqatçı olmuşdur.

Ə.Bədəlbəyli milli incəsənətdə həm də bir çox opera və baletlərin libretto müəllifi, bu librettoların tərcüməçisi, musiqi təhsili, bəzi musiqi janrlarının təşəkkülü və inkişafı məsələləri üzrə kitabçaların tərcüməçisi kimi müəyyən xidmətlərə malikdir. “Sevilya bərbəri”, “İolanta”, “Daisi” operaların mətnlərinin Azərbaycan dilinə ekviritmik tərcümələri ona məxsusdur. Əfrasiyab Bədəlbəylinin maraqlarının çoxcəhətliliyi ona bəstəkarlıq, dirijorluq fəaliyyətində, təbii ki, kömək etmişdir.

Ə.Bədəlbəylinin xidmətləri partiya və hökumət tərəfindən dəfələrlə qeyd olunmuşdur. O, əməkdar incəsənət xadimi (1940), Respublikanın Xalq artisti (1967) kimi fəxri adlara layiq görülmüş, iki “Şərəf nişanı” ordeni (1946, 1967), “Qırmızı Əmək bayrağı” ordeni (1959), “Qafqazın müdafiəsi uğrunda” (1945), “1941-45-ci illərdə Böyük Vətən müharibəsində fədakar əməyə görə” medalları, Az. SSR Ali Sovetinin fəxri fərmanları (1958, 1969) ilə təltif edilmişdir.

“Musiqi barədə söhbətlər”, “Qurban Pirimov”, “Azərbaycan dövlət opera театrı” (Q.Qasimovla müştərək) kitabları Ə.Bədəlbəyli qələminə məxsusdur.

Onun Azərbaycanda ilk dəfə olaraq tərtib etdiyi 1956-cı ildə çap olunmuş “Musiqi terminləri lüğəti” əhəmiyyət kəsb edir. Bu lüğət Ə.Bədəlbəylinin əsaslı elmi əsəri olan “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”ndən əvvəl çapdan çıxmışdır. Onun üzərində aparılan iş “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” elmi əsərinin 1969-cu ildə işıq üzü görməsi üçün hazırlıq idi.

* * *

Ə.Bədəlbəyli 19 aprel 1907-ci ildə Bakıda, ziyalı ailəsində anadan olmuşdur.

Bəstəkarın anası Qacar nəslindən idi, fars və ərəb dillərini bilirdi. O, şairə Xurşud Banu ilə sıx ünsiyyətdə idi, onun təşkil etdiyi musiqi dərnhəyində fəal iştirak edərdi, orada klassik Şərq poeziyasından müxtəlif parçalarla çıxış edərdi.

Şuşada anadan olmuş atası Bədəlbəy uşaq vaxtından Azərbaycan musiqisini, muğamları dinləyirdi, bu sənətin bütün incəliklərini bilir, onları gözəl ifa edirdi. Sonralar, o, ictimai həyatda fəal iştirak edərək, ümumtəhsil ideyasını müdafiə etdi. Uzun illər o, 6 saylı rus-müsəlman məktəbinə rəhbərlik etmişdi, sonralar bu məktəb xalq arasında “Bədəlbəy məktəbi” adlanırdı. Həyatı müdrikliyə malik olan Bədəlbəy uşaqlarında əməyə məhəbbət aşılaya bilmiş, onlara layiqli təhsil vermişdir.

Bədəlbəylilər ailəsi bir çox ədəbiyyat və incəsənət xadimləri ilə ünsiyyət saxlayırdı. Təbiidir ki, H.Cavid, S.S.Axundov, Ü.Hacıbəyli kimi şəxsiyyətlərlə tanışlıq gənc Əfrasiyabın dünya görüşü və qavrayışına təsir göstərməyə bilməzdi. Gələcək sənət seçkisi də təsadüfi deyildi. Bədəlbəyli ailəsinin böyüməkdə olan, həyata atılan gənc üzvləri yaşlı nəslin mütərəqqi niyyətlərinə hüsn-rəğbət göstərməyə, teatrla, ədəbiyyatla maraqlanmaya bilməzdi. Təsadüfi deyil ki, Əfrasiyab artıq lap gənc yaşlarından humanitar elmlərə və musiqiyə meyil göstərirdi. Artıq altı yaşında o, tardə çalmağı öyrənmişdi, doqquz yaşında isə atasının rəhbərlik etdiyi rus-müsəlman məktəbinin şağırdı olarkən onu Bakıda yeni açılmış musiqi məktəbinə, skripka sinfinə qoydular. Qeyri-adi musiqi qabiliyyəti, xalq mahnılarını, muğamı bilməsi onu yaşdlarından fərqləndirirdi. 1923-cü ildən 1926-cı ilə qədər Ə.Bədəlbəyli Bakıda Ş.Məmmədovanın təşkil etdiyi teatr texnikumunun dinləyicisi olmuşdur. Orada Fatma Muxtarova kimi görkəmli aktyorlar, yazıçı Abdulla Şaiq, dramaturq Abbas bəy Haqverdiyev və b. dərş deyirdi. Təbiidir ki, onlarla tanışlıq, bir sıra hallarda bəziləri ilə dostluq gənc Ə.Bədəlbəyliyə təsir etmiş, onda klassik ədəbiyyat və müasir yazıçı və şairlərin əsərləri ilə daha dərindən tanış olmaq həvəsi oyatmışdı.

Məlum olduğu kimi, 20-ci illərdə Azərbaycan ictimaiyyətini yeni sosial-ictimai şəraitdə milli incəsənətin inkişaf problemləri narahat edirdi. O dövrdə professional musiqi yalnız Ü.Hacıbəyli, Z.Hacıbəyov, M.Maqomayevin ilk operaları ilə təmsil olunduğu üçün təbiidir ki, mübahisə və müzakirələrdə iştirak edənlərin bir-birinə tamamilə zidd fikirləri opera sənəti ətrafında cəmləşmişdi. Müzakirələrin bütün materialları qəzet və jurnal səhifələrində çap olunurdu (1924-cü ildə “Kommunist” və 1928-ci ildə “Bakinski raboçi” qəzetlərində). Musiqi sənətinin inkişaf yolları barədə mübahisə-müzakirələrdə Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Xalq Maarif naziri Mustafa Quliyev (Samit təxəllüsü altında çap olunan) və bir çox başqaları iştirak edirdilər.

Publisist fəaliyyətinə yenidən başlamış Ə.Bədəlbəyli də bu qızğın mübahisələrin iştirakçılarına qoşuldu¹.

1924-cü ildə “Kommunist” qəzetinin səhifələrində musiqiçinin ictimaiyyətin diqqətini cəlb edən ilk məqalələrindən biri olan “Türk musiqisi və operası barədə” çap olundu. Ə.Bədəlbəylinin dövrü mətbuatda çoxillik fəaliyyətinin başlanğıcı bu məqalə ilə qoyuldu.

Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev kimi, onu da o illərdə çoxsaylı mübahisə və müzakirələrdə toxunulmuş milli incəsənətin inkişaf yollarının seçilməsi barədə məsələlər narahat edirdi. Mütərəqqi incəsənət xadimləri qarşısında duran bu mühüm problem bir sıra digər zəruri məsələlərə də toxunurdu. Doğma incəsənətin taleyinə ürəyi yanan musiqi xadimləri onlara biganə qala bilməzdi. Müzakirələrdə qaldırılan mühüm məsələlərdən biri də ifaçılıqda xalq aləti tarın rolu idi. “Tar üzərində hökm” məqaləsində Əfrasiyab Bədəlbəyli Üzeyir Hacıbəylinin bu alətin bərpası barədə fikrini cəsarətlə müdafiə edərək, tarın milli ifaçılıq (instrumental) musiqisində mühüm rolunu qeyd etmişdir. Bu barədə Üzeyir Hacıbəyli də dəfələrlə danışmışdı. Milli professional musiqinin sonrakı illərdə inkişafı mütərəqqi xadimlərin musiqi sənəti problemləri barədə mülahizələrinin doğru olduğunu sübut etdi və bir

¹ Təhsil illərində Ə.Bədəlbəyli “Kommunist” qəzeti (azərb. dilində) redaksiyasında tərcüməçi işləyirdi. Ə.Bədəlbəyli “Azərbaycan bəstəkarları” kitabında I c., Işıq, Bakı, 1986.

sıra simfonik əsərlərin partituralarının tərkibində getdikcə daha böyük əhəmiyyət kəsb edən xalq çalğı aləti tarın əhəmiyyətini təsdiq etdi.

Humanitar elmlərə meyil Əfrasiyab Bədəlbəyli Azərbaycan Dövlət Universitetinin şərq fakültəsinin dilçilik şöbəsinə gətirib çıxardı. O, 1924-cü ildə ora daxil olmuş və 1930-cu ildə oranı bitirmişdir. Elə həmin illərdə o, eyni zamanda musiqi məktəbində oxuyur, öz musiqi təhsilini davam etdirirdi. Beləliklə, bütün təhsil illərində və əmək fəaliyyətinin başlanğıcında Əfrasiyab Bədəlbəyli musiqi, teatr və ədəbiyyatla məşğul olurdu. Daim oxuduğu kitablar, müstəqil surətdə öz üzərində çalışması gənc Əfrasiyabın dünyagörüşünü genişləndirirdi.

Türk musiqi məktəbində təhsil alarkən Ə. Bədəlbəyli, şagirdlərin öz gücülə hazırladıqları “Arşın mal alan” operettasının tamaşasında iştirak edirdi. Bu dövrdə o, konsertmeyster kimi xalq çalğı alətləri ansamblı ilə Moskva və Minskə qastrol səfərlərində olmuşdur. Universitetdə təhsil alarkən Ə. Bədəlbəyli C. Cabbarlı pyeslərinin tamaşaya qoyulduğu dram dərnəyində fəal iştirak edirdi. Bəstəkar burada yazıçı ilə tanış oldu, tanışlıq tezliklə onların yaradıcılıq fəaliyyətində müəyyən rol oynayıb möhkəm dostluğa çevrildi. Bəstəkarın diqqətini cəlb edən C. Cabbarlı pyesləri onu bu pyeslərə musiqi yazmağa həvəsləndirdi. Ə. Bədəlbəyli Azərbaycan dram teatrında musiqi bölməsinin müdiri işləyirdi. Yazıçının yaradıcılığı Ə. Bədəlbəyliyə bir musiqiçi, incəsənət xadimi kimi böyük təsir göstərmişdi. Müxtəlif illərdə Ə. Bədəlbəyli “Od gəlini” (1927), “Sevil” (1928), “Almaz” (1929), “1905-ci il” (1931), “Aydın” və b. pyeslərinin tamaşalarına musiqi yazır. O, həmçinin H. Cavidin “Si-yavuş” pyesinə (1932) də musiqi bəstələyir.

Məlum olduğu kimi, o zaman dram teatrında pyesləri tamaşaya qoyarkən musiqi montajı, yaxud folklor materialı ilə məhdudlaşırdılar. Musiqi montajının müəllifləri isə çox vaxt musiqiyə, bəstəkarlıq fəaliyyətinə heç bir daxli olmayan “musiqi bölməsinin müdirləri” olurdular.

1928-ci ildə C. Cabbarlının “Od gəlini” pyesi tamaşaya qoyuldu. Teatr afişalarında, müəllifin, səhnə quruluşçusunun adları ilə yanaşı, ilk dəfə bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəylinin adı da var

idi. Pyesə yazılan musiqi tamaşaçıların diqqətini cəlb etdi və o, məşhurlaşdı¹. Ə.Bədəlbəylinin Azərbaycan dram teatrı üçün yaratdığı musiqinin fərqləndirici xüsusiyyəti pyesin ideyası ilə bədii vəhdətdə olması idi və ona görə də böyük uğur qazanmışdı. O, bu və ya digər əsərin ideya-bədii məsələlərinin açılmasında dramaturq, tərtibatçı və ifaçıların müttəfiqi olaraq tamaşanı zənginləşdirdi. O, melodikliyi ilə fərqlənirdi².

Tamaşalarda xalq musiqi janrlarından geniş istifadə olunmuşdur. Məsələn, “Od gəlini” pyesinə “Heyratı” (döyüş səhnəsi-nə) və bəzi səhnələrə “azan” daxil edilmişdi.

Qadın qəhrəmanının əsas xasiyyətnaməsini verən mahnının musiqi tərtibatına daxil edilməsi uğurlu təcrübə oldu. Tamaşalarda səslənən və portret səciyyəsi daşıyan belə mahnılar sonralar populyarlaşdı və pyesdən kənarda ifa olunmağa başladı. “Od gəlini” pyesinin tamaşasından sonra əsərin qəhrəmanı Solmazın mahnısı, “1905-ci il” pyesindən Sonanın mahnısı da populyarlaşmışdı və s.

40-cı illərdə Əfrasiyab Bədəlbəyli S.Vurğunun “Fərhad və Şirin”, M.İbrahimovun “Xanlar” pyeslərinə musiqi yazmışdır. Əsərlər dram teatrında tamaşaya qoyuldu və uğur qazandı.

C.Cabbarlı ilə ünsiyyətdə olduğu üçün Ə.Bədəlbəyli, təbii ki, onun “Qız qalası” poeması ilə tanış idi. Ola bilsin ki, C.Cabbarlının Qala barədə əfsanəni tamaşaçılara romantikcəsinə təqdim edən bu əsəri bəstəkarı maraqlandırmış və onda əfsanəni, dəniz kənarındakı Qalaya öz adını vermiş qızın taleyini bir daha musiqidə dünyaya xatırlatmaq istəyi oyatmışdı.

M.F.Axundov adına Azərbaycan dövlət opera və balet teatrında 1930-cu ildə musiqi rəhbəri işləməsi onun üçün yaxşı diri-

¹ Pyesdə Azərbaycan xalqının ərəb işğalçılarına qarşı mübarizəsinin tarixi dövrü (XI əsr) əhatə olunur. Xalq arasından çıxmış qəhrəman Elxan (Babək) mübarizəyə rəhbərlik edir, ancaq məğlub olur və edam edilir. Ancaq Elxanın müqavimət əzmi, azadlıq ideyasına inamı və sədaqəti insanı heyran edir. Pyesin tamaşasının əsas vəzifəsi yazıçı ideyasını tamaşaçılara inandırıcı surətdə çatdırmaq idi. “Od gəlini” pyesindən başlamış yaradıcılıq əməkdaşlığı sonralar da davam etdi. Ə.Bədəlbəylinin pyesdəki yaradıcılıq tapıntıları onun sonrakı işlərində də uğur qazandı.

² Azərbaycan bəstəkarları. I cild, 1986, s. 206.

jorluq və bəstəkarlıq məktəbi oldu. Ə.Bədəlbəyliyə orkestr ilə iş də kömək etdi. Onda böyük orkestr əsərlərinin yaradılmasına maraq oyatdı.

Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin 10 illik yubileyinə Ə.Bədəlbəyli böyük tərkibli orkestr üçün ilk orkestr əsərlərini: “Bütün hakimiyyət Sovetlərə”, təntənəli “28 aprel” marşı, 1931-ci ildə isə müəllifin rəhbərliyi altında ifa olunan “Miniatürlər”i yaratdı.

1930-cu ildə Ə.Bədəlbəyli opera və balet teatrında işləməyə başlayır və “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərəm”, “Şah İsmayıl”, “Aşiq Qərib” kimi milli operalara dirijorluq edir.

Ə.Bədəlbəyli başa düşürdü ki, aldığı musiqi təhsili kifayət deyil və o, Moskva Dövlət Konservatoriyasında oxumaq üçün Moskvaya gedir. Burada o, professor K.Saracovun sinfində dirijorluqla məşğul olur. Opera tamaşalarına, simfonik orkestr konsertlərinə getmək, operalarda dirijorları müşahidə etmək, dirijorluq bacarığını artırmaq üçün yaxşı məktəb olur. Ancaq təəssüf ki, Moskvada təhsilini yarımçıq qoymağa məcbur olur (Ə.Bədəlbəyli M.Qliyerin “Şahsənəm” operasının tamaşasında iştirak etmək üçün Bakıya çağırılır)¹. Ancaq bu, ona musiqi təhsilini davam etdirməyə mane olmur. 1934-cü ildə o, Leninqrada gedir və bir müddət Kirov adına Opera və balet teatrının baş dirijoru V.Dranişnikovun assistenti işləyir.

Bir qədər sonra Ə.Bədəlbəyli Rimski-Korsakov adına Leninqrad konservatoriyası nəzdində musiqi məktəbinin bəstəkarlıq şöbəsində B.İ.Zeydmanın kompozisiya sinfində təhsilinə başlayır və 1938-ci ildə onu bitirir. Bakıya qayıdan Ə.Bədəlbəyli teatrdakı işini davam etdirir, opera və balet teatrında balet tamaşalarında dirijorluq edir.

Bu illərin iş təcrübəsi Ə.Bədəlbəyliyə çoxdan arzusunda olduğu balet üzərində işə hazırladı. Bundan bir qədər əvvəl məktəb məzunları üçün yazılmış və Q.Almaszadə tərəfindən tamaşa-

¹ “Azərbaycan bəstəkarları” kitabının müəlliflərinin yazdığına görə, bu operanın Azərbaycan mətninin ekviritmik tərcüməsi Ə.Bədəlbəyliyə məxsusdur və bu iş üçün o, Az. MİK-nın “Fəxri fərmanı” ilə təltif olunmuşdur.

ya qoyulmuş “Tərən” xoreoqrafik nağılı bəstəkar üçün yaxşı təcrübə oldu.

Bəstəkar üçün simfonik orkestrin müşayiəti ilə “Koroğlu” operasından rəqslərin ifası da təcrübə idi. Klassik balet nümunələri olmasalar da, onlar xoreoqrafiyanı (xalq tipində olsa belə) səhnəyə çıxarmağın mümkün olduğunu göstərdi.

1941-ci ildə başlamış müharibə bütün xalqın həyatında dəyişikliklər etdi. Bir çox incəsənət xadimləri kimi Ə.Bədəlbəyli də musiqi kollektivləri, mədəni-maarif təşkilatlarında rəhbər-təşkilatçı kimi fəal iş aparır, arxa cəbhədə çətin iş yerinə yetirirdi.

Keçmiş İttifaqın bütün xadimləri, Azərbaycan musiqiçiləri müharibənin ilk günlərindən cəbhəyə kömək etməyə çalışaraq müharibə hadisələrinə fəal surətdə öz münasibətlərini bildirdilər. Bəstəkarlar öz yaradıcı fəaliyyətlərini müharibə vaxtının vəzifələrinə tabe etdirdilər. Artıq 1941-ci ilin noyabr-dekabr aylarında iki birhissəli opera: M.Vaynşteyn və M.Kriştulun “Siqnal”, Əfrasiyab Bədəlbəyli və B.Zeydmanın “Xalqın qəzəbi” operaları yazıldı. Bu operalar müharibə dövrünün hadisələrinə canlı əks-səda idi. Hələ mükəmməl olmayan bu operalar ölkənin mübarizəsinə musiqi xadimlərinin canlı reaksiyası idi.

1943-cü ildən etibarən Əfrasiyab Bədəlbəyli filarmoniyanın direktoru və bədii rəhbəri vəzifəsini tutmuş və kollektivlərlə iş çoxlu güc və diqqət yetirmişdir. Filarmoniyada cəmləşən “Mahnı və rəqs ansamblı”, “Xalq çalğı alətləri orkestri” və digərləri şəhər və rayonlarda çıxış edir, bəzən cəbhədəki hissələrdə çıxış etməyə yola düşürdülər. Bu illərdə filarmoniyanın fəaliyyəti nəinki dayandırılmadı, o daha da səmərəli oldu. Filarmoniyada müntəzəm olaraq qastrollara gələn solistlərin, kollektivlərin konsertləri keçirilirdi.

Bu illərdə Bakıda gürcü mahnı və rəqs ansamblının, Lvovun xor kapellasının, Böyük teatrın simli kvartetinin qastrolları oldu. Səhnədə A.Qoldenveyzer, L.Oborin, E.Qilels, D.Oystrax, S.Rixterin konsertləri gedirdi. S.Prokofyevin müəllif konsertləri də bir hadisəyə çevrilmişdi.

1945-ci ildə qurtaran Böyük Vətən müharibəsi keçmiş İttifaqın bütün xalqlarını dinc həyata, yaradıcı əməyə qaytardı.

Dinc həyat şəraiti, mənəvi mədəniyyətinin inkişafı incəsənət işçilərinə müharibə hadisələrindən uzaq mövzulara diqqət yetirməyə imkan verdi. Müharibədən sonrakı illərdə milli incəsənətin bütün janrlarında mövzuların yeniləşməsi açıq-aşkar idi. Rəssamlıq, dramaturgiya yeniləşir, yeni romanlar, povestlər, şeirlər, pyeslər meydana gəlirdi. Vətənimizin tarixinə, poeziya və incəsənətinə marağın artması müşahidə olunurdu. Azərbaycanda müharibədən sonrakı illərin musiqi sənəti janr çeşidliyi ilə əlamətdar idi. Incəsənətin məzmununun ideya-bədii cəhətdən genişlənməsi, yeni obraz, yeni mövzuların təcəssümü müəllifləri təbii olaraq janrları yeniləşdirməyə, yeni, əvvəllər milli səhnədə mövcud olmayan opera əsərlərinin yaradılmasına gətirib çıxardı.

Bəstəkarların marağı məzmun və xarakterinə görə iki ziddiyyətli mövzu üzərində cəmləşmişdi – yaxın müasir dövr, adi dinc əmək adamlarının həyatı və ölkənin tarixi keçmişi, qəhrəmanların, görkəmli poeziya və incəsənət xadimlərinin obrazları. Bu cür bir çox mövzular teatr, kino səhnəsində meydana gəlirdi. Bir çox tarixi, qəhrəmani – vətənpərvərlik mövzuları yeni tərzdə həyata keçirilirdi. Nizami, Vəqif və digər böyük ədəbiyyat xadimlərinin obrazları yazıçılar, şairlər və musiqiçilərdə xüsusi maraq doğururdu.

Bir çox musiqi sənəti xadimləri kimi Əfrasiyab Bədəlbəyli də müharibədən sonra dinc həyata qayıtdı, müharibə illərində yarımçıq qalmış yaradıcılıqla məşğul olmağa başladı.

Əfrasiyab Bədəlbəyliyi tanıyan yazıçı Məmməd Səid Ordubadinin “Qılınc və qələm” romanı dərinlən maraqlandırır. Burada mütəfəkkir, filosof Nizami obrazı Gəncədəki tarixi hadisələr fonunda açılır. Müxtəlif siyasi və ictimai qüvvələrin toqquşması, güclü hökmdarların maraqları yazıçı tərəfindən yavaş-yavaş inkişaf edən hekayət şəklində verilib.

Nizami poeziyasını dərinlən sevən Əfrasiyab Bədəlbəyli artıq uzun illərdi ki, “Leyli və Məcnun”, “Xosrov və Şirin” və digər böyük poemaların yaradıcısının həyat və yaradıcılığı ilə bağlı olan məsələlər üzərində düşünürdü.

Onu xüsusilə “Leyli və Məcnun” poeması – sevgililərin faciəsi və buna feodal əsrinin reaksiyası – şairin həyatında baş verən hadisələr maraqlandırır. Baxmayaraq ki, müharibədən sonra

bəstəkarın qarşısında dinc həyata qayıdan teatrda çoxsaylı təşkilat məsələləri dururdu, onda Nizaminin həyatından musiqili tamaşa – opera yaratmaq fikri məlum mövzuda opera yazmaq ideyasına gətirib çıxardı.

50-ci illərdə Əfrasiyab Bədəlbəyli opera və balet teatrında dirijor işini davam etdirərək, xor və solistlərlə orkestr musiqisi janrlarına müraciət etdi.

Orkestr və vokal-orkestr musiqisinə bir neçə dəfə müraciət etməsi onun yeni düşüncələrindən xəbər verirdi. Beləliklə, 1950-ci ildə o, simfonik orkestr üçün “Simfoniyyə”, 1949-cu ildə soprano, bariton və xor üçün S.Vurğunun sözlərinə “And”, 1951-ci ildə M.Füzulinin sözlərinə bariton və xor üçün “Sülhün keşiyində” poemalarını yazdı.

Bəstəkarın son işi, öz librettosu əsasında yazdığı “Söyüdlər ağlamaz” operası oldu.

Əfrasiyab Bədəlbəyli bütün illər ərzində bəstəkarlıq və dirijorluq, pedaqoqluq fəaliyyəti ilə yanaşı, publisist kimi də fəaliyyətini də davam etdirirdi. Pedaqoq kimi o, Azərbaycan musiqi tarixi üzrə Bakı musiqi məktəbində, sonra isə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında orkestr, opera siniflərində dərs deyirdi.

Uzun illər ərzində Əfrasiyab Bədəlbəyli Bəstəkarlar İttifaqının musiqişünaslıq bölməsinə rəhbərlik etmiş, dəfələrlə Bəstəkarlar İttifaqının İdarə heyətinin üzvü seçilmiş, SSRİ Musiqi fondunun Azərbaycan şöbəsinə rəhbərlik etmişdir. 1971-ci ildə Xor cəmiyyətinə sədr seçilmiş, respublikada bu sənətin inkişafına böyük diqqət yetirmişdir.

Əfrasiyab Bədəlbəyli dəfələrlə bəstəkarların ümumittifaq və respublika qurultaylarına nümayəndə seçilmiş, həmçinin “Ədəbiyyat və incəsənət”, “Elm və həyat” qəzetlərinin redaksiya heyətinin üzvü olmuşdur. Bu nəşrlərin səhifələrində onun rəyləri, Azərbaycanın musiqi həyatını əks etdirən tənqidi və problemli məqalələri dərc olunmuşdur. O, dəfələrlə xalq musiqisi müsabiqələrinə, festivallara başçılıq etmişdir.

Yorulmaz istedadlı musiqi sənəti təbliğatçısı kimi Əfrasiyab Bədəlbəyli dənə-dənə radio və televiziya ilə çıxışlar etmiş,

Azərbaycan musiqisini yalnız vətənimizin şəhər və kəndlərində deyil, həm də onun hüdudlarından kənarda təbliğ etmişdir (1969-cu ildə Parisdə Azərbaycan musiqisi barədə mühazirələr-lə, 1970-ci ildə Moskvada IX Beynəlxalq İSMA konfransında çıxış etmişdir). Mavi ekranla çoxsaylı və hərtərəfli çıxışlarında bəstəkar, musiqi sənəti nəzəriyyəsi və tarixi, teatr həyatı, dünya musiqisi klassiklərinin, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığının müxtəlif məsələlərinə toxunmuşdur.

Onun musiqi təhsili, musiqi sənəti janrlarının inkişaf problemləri, ifaçılıq, opera və balet teatrının vəziyyəti, onun problemləri barədə yazdığı bir sıra kitabçalar, şübhəsiz ki, maraqlı idi, çünki müasirlərini narahat edən aktual məsələ və problemlərə toxunurdu.

Əfrasiyab Bədəlbəyli 1976-cı ildə Bakıda vəfat etmişdir. Onun musiqi irsi – “Qız qalası” baleti, “Nizami”, “Söyüdlər ağ-lamaz” operaları doğma incəsənətə xidmətin ən yaxşı nümunəsi-dir. Ölkə mədəniyyətinin çoxcəhətli xadiminin bütün həyatı buna həsr olunmuşdu.

II fəsil

“Qız qalası” baleti

Peterburq musiqi məktəbində oxuyarkən Ə.Bədəlbəyli milli balet yaratmağı arzulayırdı. O illərdə S.M.Kirov adına teatrın səhnəsində P.Çaykovskinin “Yatmış gözəl”, “Şelkunçik”, “Qu gölü”, A.Qlazunovun “Raymonda”, B.Asafyevin “Paris alovu”, “Baxçasaray fəvvarəsi” baletləri tamaşaya qoyulurdu. Bir çox şəhərlərin səhnələrində V.Çabukiani və b. tanınmış rəqqaslar çıxış edirdi. Gələcək bəstəkarın balet yaratmaq ideyasına marağı Azərbaycan incəsənətinin Moskvada keçirilmiş on günlükündən sonra daha da gücləndi. Onun Moskvada gördüyü baletlər bəstəkarı milli xoreoqrafik səhnələri təmsil etmək niyyətini gücləndirdi.

Bu məsələnin yerinə yetirilməsində fəal surətdə inkişaf etməkdə olan xalq xoreoqrafiya sənəti, filarmoniya nəzdində Mahını və rəqs ansamblının çıxışları müəyyən stimulaşdırıcı oldu.

Azərbaycanda klassik xoreoqrafiyaya tamaşaçı marağının inkişafına Moskva və Peterburq balet ustalarının qastrolları müəyyən dərəcədə imkan yaradırdı. Və tamamilə təbii ki, Bakıda məktəblər – balet rəqs studiyaları meydana gəlməyə başladı.

Azərbaycanda balet truppası meydana gələnə qədər folklor-etnoqrafiya formasına malik olan milli rəqslər həvəskar və şəxsi teatrların səhnəsinə opera, bəzən isə dram tamaşalarına bir element kimi köçürülürdü. Bu rəqslər əsərlərdə dramaturji cəhətdən vacib deyildi, onların yüngül, çox vaxt mücərrəd xarakteri rəqslərin ifadə vasitələrini və süita formasını müəyyən edirdi.

Bakı tamaşaçısının balet yaradıcılığına artan marağına rus səhnəsinin Y.Qeltser kimi görkəmli ustaları təsir etmişdi. Onlar klassik pa balet elementlərini, həmçinin “Dəniz qulduru”, “Don Kixot” baletlərindən kiçik səhnələri ifa edərək, divertisment səhnələrində çıxış edirdilər.

Təbii ki, bu, həm gənc teatrın, həm də 20-30-cu illərin tamaşaçısının bədii zövqünün tərbiyə olunmasında mühüm rol oynamışdır.

1922-ci ildə Bakıda xüsusi balet studiyası açıldı, buna qədər isə Peterburqlu balet artisti İ.S.Novikovun təşkil etdiyi şəxsi məktəb var idi. 1923-cü ildən Dövlət türk məktəbi açıldı. Burada musiqili dram teatrları üçün mütəxəssislər hazırlayır, həmçinin xoreografiyanı da öyrədirdilər.

Azərbaycan Dövlət filarmoniyası nəzdində xalq rəqs ansambllarının təşkili ilə milli rəqs folkloru yeni həyat qazandı, xalq rəqləri isə yeni konsert təfsiri kəsb etdi.

Xoreografiyanın inkişafı, milli baletlərin yaradılması və nümayişi üçün “Koroğlu” operasından səhnələrin böyük əhəmiyyəti var idi. Burada geniş rəqs epizodları səhnə əhvalatlarına əlavə edilirdi¹.

Beləliklə, klassik rus xoreografiyasının nailiyyətlərinə yiyələnərək, peşəkar rəqqaslar yetişdirərək, Azərbaycan xoreografiyası teatr üçün işləmiş rəqs folklorundan istifadə etməklə çoxpərdəli süjetli tamaşanın yaradılması mərhələsinə gəlib çıxdı.

1940-cı ildə bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli quruluşçu xoreoqrafla birgə tam xoreoqrafik təqdimatda milli balet yaratmağa nail oldu. Baletin premyerası 1940-cı il aprelin 19-da opera və balet teatrının səhnəsində olmuşdur.

İlk balet tərtibatçılarının qarşısında duran vəzifə çətin idi. Bu janra alışmamış dinləyici – tamaşaçını tamaşanın yeni tipinə cəlb etmək lazım idi. Xoreografiyada xalq melodiylarından geniş istifadə olunması ilk baleti tamaşaçıya yaxınlaşdırmağa kömək etdi.

Əfrasiyab Bədəlbəyli öz baleti üçün süjet kimi Azərbaycanda Xəzər dənizinin sahilindəki qəribə Qala barədə məşhur əfsanənin variantlarından birini seçdi. İnşası XII əsrə aid edilən bu qala barədə xalq arasında çoxlu əfsanələr gəzir.

¹ Məlum olduğu kimi, xalq rəqsinin teatr-səhnə təcəssümünün ilk nümunələri Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin ilk operalarında rast gəlinir. Burada onların rolu məişət səhnələrinin nümayişi ilə məhdudlaşır. Ancaq artıq Ü.Hacıbəyovun “O olmasın, bu olsun”, həmçinin “Arşın mal alan” musiqili komediyalarında rəqs kupletlərin əsasını təşkil edir, onların mahiyyətini nəzərə çarpdırır, musiqili komediyaların dramaturgiyasına əlavə olunaraq, qəhrəmanların müstəqil obrazlı xarakteristikalarına çevrilirdi.

Uzun illər bu orta əsr qalası tarixçilərin, şair və yazıçıların diqqət mərkəzində olmuşdur. Onun meydana gəlməsi, orta əsr memarları tərəfindən inşa olunması barədə çoxlu ehtimallar var. Onlardan biri onun inşasının şəhərin işğalçılardan müdafiəsi ilə bağlı idi, digər rəvayətə görə nəhəng qəribə qala yadelli işğalçıları şirnikləndirən şərq gözəlləri üçün sığınacaq idi. Ən inandırıcı, geniş yayılmış əfsanə sevgilisindən ayrı düşmüş və özünü qaladan dənizə atmış qız haqqındadır. Bu rəvayət xalq arasında geniş yayılmışdı.

Qəddar xanın xoşuna gəlmiş qız onu nişanlısından ayırmağa hazır olan xanın qəzəbindən sevgilisini xilas etmək üçün xana ərə getməyə razılıq verir. Xan dənizin ortasında qala tikməli olur. Beləliklə, Qız qalası tikilir. Zorla ərə verilən ümitsiz qız toy günü özünü dənizə atır.

Əfsanənin bu variantını süjetin əsası kimi götürən Əfrasiyab Bədəlbəyli çox maraqlı şairanə bir libretto tərtib etdi. Burada bütün epizodlar, səhnələr, hadisələrin gedişi tamaşanın əsas süjet xətti ilə məntiqi cəhətdən bağlı idi. Müstəqillik, sevmək hüququ, kiçik sadə adamların şərq qüvvələrlə mübarizəsi baletin əsas ideyası idi. Baletin mərkəzində gənc sevgililərin obrazı, onların dramı və faciəvi sonluq durur. Gülyanaqla sevgilisi Poladın taleyi müstəqilliyə can atan, istibdada, qəddarlığa qarşı duran bir çox gənclərin taleyidir. Bu, sevməyə və sevilməyə cəhddir. Sadə qız olan Gülyanaq və onun sevgilisi Polad zalım xana qarşı dururlar. Gülyanağın ölümü, onun zülmkarın iradəsinə tabe olmaq istəməməsi və qətiyyətlə dənizə atılması, ölümə tabe olması, ancaq xanın iradəsinə boyun əyməməsi cəmiyyətin aşağı təbəqələrində böyüməkdə olan yenilməz qələbə iradəsi, müqavimət gücünün artmasının başlanğıcıdır. Sevmədiyi xana boyun əyməkdənsə, ölümə üstünlük vermək – Gülyanağın qərarı belədir. Qəhrəmanın obrazında bədii ədəbiyyatda, yazıçı, şair, musiqiçilərin səhnə obrazlarında meydana gələn yeni tip qadın obrazının təmayülləri təşəkkül tapır. Gülyanaq sonralar Azərbaycan səhnəsində meydana gəlmiş obrazlar qalereyasına daxil olur. Bu, Nərgiz, Nigar, Şahsənəm, daha sonra Sevil və başqalarıdır.

Səhnə formasının müfəssəl işlənməsi, əhvalatın inkişaf vəhdəti, sadəlik bu lirik-dramatik tamaşanın fərqləndirici xüsusiyyətləridir.

Süjeti, melodizmi, xalq sənətinə istinad etməsi ilə diqqəti cəlb edən bu baletin ikinci redaksiyası 1959-cu ildə Moskvadakı On-günlük üçün Qəmər Almaszadə, rejissor İ.Hidayətzadə, V.Vronski və rəssam F.Qusak tərəfindən hazırlanmış və əsrin sonuna qədər səhnədə qalmışdır¹.

¹ **Birinci pərdə.** On yeddi il keçir. Dəniz kənarında yerləşən kənddə Gülyanaq adlı gözəl bir qız böyüyüb boya-başa çatır. O, burada analığı Aypəri ilə yaşayır. Toya hazırlıq gedir. Bir dəstə şən qız Gülyanaq başda olmaqla rəqs edirlər. Rəqsə qapılan Gülyanağın bilərziyi qolundan düşür. Qızlar onunla maraqlanırlar, ancaq Gülyanaq bilərziyin mənşəyini izah edə bilmir. Gülyanağın nişanlısı Polad peyda olur. Sevgilisini görən qız hər şeyi unudub onunla rəqs edir. Yavaş-yavaş qonaqlar toplaşır, şadyanalıq başlayır. Qəfildən Cahangir xan öz dəstəsi ilə gəlir. Donub qalmış kəndlilərə acıqlı baxışla göz gəzdirən xan gözəl qızları onun hərəmi üçün seçməyi əmr edir. Gülyanaq onun xüsusilə xoşuna gəlir. O, onun arvadı olmalıdır. Polad xanla mübarizə etməyə hazırdır. Kəndlilər onu qoymurlar və xana yalvarırlar ki, sevgililəri ayırmasın, axı onların artıq kəbinləri kəsilib. Ancaq xan amansızdır – Gülyanaq onun olmalıdır. Polad ölüm təhlükəsi qarşısındadır. Gülyanaq Poladı xilas etmək üçün xanın arvadı olmağa razılıq verir, ancaq şərti bu olur ki, xan onun üçün dənizdə Poladın hədiyyəsi olan xalçada toxunmuş qala kimi hündür bir qala ucaltsın. Gülyanağı saraya aparırlar. Xan kəndlilərə qalanı tikməyi əmr edir. **İkinci pərdə.** Keşikçilər tərəfindən tutulmuş Polad zindandadır. Sevgilisi ilə faciəvi ayrılıq onun gözləri önündədir. Tədricən onu yuxu aparır. O, yuxuda sehirli İrəm bağını və onun gözəl sakinləri arasında rəfiqələrinin əhatəsində Gülyanağı görür. Onlar qədim alətlərdə çalaraq rəqs edirlər. Poladla Gülyanaq da rəqsə qoşulurlar. Qəfildən Gülyanaqla Poladın xoşbəxtliyini məhv edən şər Şəddad peyda olur. Şəddadın simasında Polada Cahangir xanın cizgiləri görünür. Polad əcinnə ilə mübarizəyə başlayır və ona qalib gəlir. Ancaq təəssüf ki, xəyallar qəmli gerçəkliklə əvəz olunur. Polad zindanda oyanır. Birdən o, yuxarıdan asılmış kəndiri görür – Poladın dostları onun qaçışını təşkil edirlər. **Üçüncü pərdə.** Xan sarayında bayramdır. Qala ucaldılmışdır. Xan toya hazırlaşır. Şeypur səsləri gəlinin gəlişini bildirir. Onun kədərli siması təntənəli abu-havaya uyğun gəlmir. Yalnız xanın acıqlı baxışları altında o, rəqs etməyə başlayır, ancaq rəqsi bitirməmiş təqətsiz halda saray adamlarının qolları üstünə yığılır. Aypəri zala girir. Gülyanaq ona doğru gəlir və yalvarır ki, onu xilas etsin. Özünü itirən xan Aypərini bayıra çıxarmayı, Gülyanağı isə qalaya aparmayı əmr edir. Aypəri ona dəhşətli bir sır açır – onun ehtirası cinayətdir – Gülyanaq onun doğma qızıdır, bilərzik buna sübut

Yalnız 1995-ci ildə bu səhnə əsərinin yeni variantı bəstəkar M.Mirzəyev və quruluşçu rejissor F.Bədəlbəyli tərəfindən qoyuldu.

Baletin yeni variantında süjetin əsası dəyişdi, müəlliflər münaqişənin ictimai tərəfinə diqqəti artırdılar. Gülyanaq xalqın içindən çıxmış qız, onun sevib-seçdiyi gənc oğlan Polad və ona qarşı qoyulan, gənc Gülyanağın məhəbbətini qazanmağı çalışan Cahangir xan.

Librettodakı vurğuların dəyişdirilməsi ilə əlaqədar olaraq bəzi səhnələr baletdən çıxarıldı. Məsələn, Müqəddimə və iştirakçılardan Gülyanağın anası Aypəri tamamilə çıxarıldı. Cahangir xanın xarakteristikasına (onun leytmotivinə) dramaturji inkişafda daha təsirli səciyyə verdilər.

Yenidən harmonizasiya edilmiş və orkestrləşdirilmiş balet teatrının səhnəsində həyata yeni vəsiqə alaraq daha tərəvətli səsləndi.

* * *

Üç pərdə, müqəddimə və epiloqdan ibarət olan balet tamamilə klassik balet sənətinin qanunlarına uyğundur.

Müqəddimədə Cahangir xan, onun arvadı mövzusunun bir sıra əsas musiqili obrazları və Gülyanağın leytmotiv əhəmiyyəti kəsb edən ilk musiqili xarakteristikasının ilk cizgiləri verilir.

Birinci pərdə əsas qəhrəman obrazlarının nümayişidir. Eyni zamanda burada gənc sevgililərin zəhmli Cahangir xanla əsas münaqişəsi başlayır.

İkinci pərdədə klassik balet ənənələrinə əsasən qadın qəhrəmanın arzuları səhnəsi təqdim olunmuşdur. Əsərin süjeti ilə əla-

dur. Ancaq bu da xana təsir etmir. Sarsılmış Aypəri qonaqlardan kömək istəyir, ancaq xan onu danışmağa qoymur və öldürür. Qonaqlar sürətlə dağılırlar. Xan tək qalır. O, çıxışa doğru atılır, qalaya tərəf gedir, ancaq kəndə Poladla üzləşir. Rəqiblərin döyüşü xanın ölümü ilə nəticələnir. Polad qalaya tərəf atılır ki, sevgilisini xilas etsin. **Epiloq.** Gülyanaq ümitsizlik içində qalanın yuxarı meydançasında vurnuxur, qaçmaq üçün yol axtarır. Kiminsə tələsik ayaq səsləri gəlir. Nifrət etdiyi Cahangir xanın gəldiyini güman edən Gülyanaq qətiyyətlə qalanın kənarına qaçır və özünü dənizə atır. Meydançada peyda olan Polad sevgilisinin yalnız daş çıxıntıya ilişmiş küləyin titrətdiyi şərfini tapır.

qədər müəllif xəyallar səhnəsinə dramatik epizod əlavə edərək, xeyrin şərlə toqquşmasını göstərə bilmişdir – qəhrəmanlar səhnədə xanla üzləşirlər.

Üçüncü pərdə münafişənin sonrakı inkişafı və faciənin ən yüksək nöqtəsidir – qalada Poladın xanla mübarizəsi, şiddətli toqquşma və xanın ölümü.

Epiloq – dramın faciəvi sonluğu – qızın intiharı – zülmkarlığa qarşı üsyan.

Baletin kompozisiya planının əsasında hər pərdəni tamamlayan baş qəhrəmanların xanla qarşıdurması, toqquşması prinsipi durur. Kütləvi səhnələr hər bir pərdənin sonuna (baş qəhrəmanların çarpışması) qarşı qoyulur.

Təzadlı qarşıdurma prinsipi balet qəhrəmanlarının obrazları ilə əlaqədar olan kütləvi səhnələrin də əsasını təşkil edir.

Belə ki, birinci pərdədə xalqın həyatı, şən toy mərasiminə qarşı bu səhnəni tamamlayan zəhmli xanın gəlməsi və onun Poladla toqquşması qoyulur. Gülyanağın qəribə yuxusu xanla təzadlı səhnə ilə yarımçıq qalır, üçüncü pərdədə isə faciəyə qonaqların axışb gəlməsi qarşı qoyulur.

Təzad prinsipi yalnız hər pərdənin daxilində deyil, həm də balet obrazlarının, onların musiqili xarakteristikalarının qarşı-qarşıya qoyulmasında istifadə olunmuşdur.

Qəhrəman obrazlarının açılmasında hər dəfə qəhrəmanların səhnədə görünməsinə müşayiət edən leymotivlər böyük rol oynayır. Qəhrəmanların şəxsiyyəti və onların hissləri həm solo, həm də ansambl nömrələrində açılır.

Gülyanaq obrazı daha çoxcəhətli və realistcəsinə inandırıcı təsvir edilmişdir (şıltaq, Poladla səhnəsində zərif qız obrazından sonda faciəvi obraza qədər).

I pərdədə Poladla toyu ərəfəsində Gülyanaq şıltaq, vurğun bir qız kimi təsvir edilmişdir.



Sonralar, Cahangir xanın hökmü altında əzilmiş Poladın həyatını xilas etmək istəyən Gülyanaq ümitsiz və məyusdur.

Gülyanağın Bayatı-Kürddə (Andante) leytmotivi gələcək faciəvi hadisələr barədə xəbər verir. O, pərdənin dönüş anlarında – onun Cahangir xanla toqquşması zamanı səslənir.



Aşağı yönəlmiş, axıcı kədərli musiqi qəhrəmanın həsrət his-sini və izzirablarını əks etdirir, ritmik, harmonik və yeni tembr çalarlarında dəyişərək Gülyanağın faciəvi taleyini vurğulayır. Məhvə məhkum olmuş qız obrazı epiloqda ruh düşkünlüyü, ümitsizlik çizgiləri ilə dolğunlaşır.

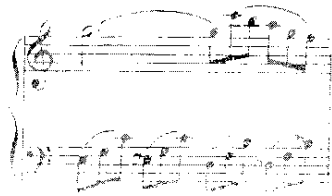
Gülyanağın faciəvi taleyini açan təsirli rəqslərdən biri də onun qalanın üst meydançasındakı son rəqsidir.

Qala mövzusu baletdə aşağı tembrli alətlərdə bir neçə dəfə səslənir.



Gülyanaqla Poladın məhəbbəti təsvir olunan epizodlarda, eləcə də Gülyanağa və onun rəfiqələrinə həsr olunmuş epizodlarda müəllif işıqlı, şən mövzulara müraciət edir. I pərdənin poetik adajiosunda Gülyanaqla Poladın hisslər dünyası açılır. Balletin ən yaxşı musiqili səhifələrindən biri məhəbbət leytmotivi rolunu oynayaraq, sonda məhəbbət apofeozu kimi səslənir.





Baletin ikinci qəhrəmanı – Gülyanağın nişanlısı Polad, Gülyanağı sevən və öz xoşbəxtliyi uğrunda mübarizə aparan gəncdir.

Baletdə xalqla bağlı olan Polad obrazı bütün əsər boyu onu müşayiət edən “Şur”da iradəli mövzu ilə xarakterizə olunmuşdur.



Cahangir xanın mövzusu ilə polifonik surətdə birləşərək, Poladın mövzusu xanla görüş səhnələrində qətiyyətli səslənir. Poladın obrazı I pərdənin Adajio-sunda, II pərdənin variasiyalarında, II pərdənin sonunda “Pas d'action” və III pərdədə Cahangir xanla Poladın təkbətək döyüşü səhnəsində açılır.

Cahangir xan leytmotivdə zəhmli, qəddar hökmdar kimi səciyyələnir. Onun mövzusunun səsləndiyi “Cahargah” məqamı və taxta nəfəsli alətlərin aşağı registri artıq ilk səhnədəki etiraz qəbul etməyən zalım hökmdarın qəddarlığını, amirliyini nəzərə çarpdırır. Baletdə leytmotiv, xanın əhval-ruhiyyəsini xüsusi qeyd edərək intonasiya cəhətdən dəyişir.



Xanın leytmotivi baletdə daha mütəhərrik olub, hər dəfə gərgin inkişafa məruz qalır. III pərdədə xanın mövzusu dəyişərək, ayrı-ayrı elementlərdən azad olaraq ən yüksək kulminasiya nöqtəsinə çatır.

Baletdə leytmotivlərdən geniş istifadə olunması müəllifin baleti simfonikləşdirmək cəhdindən xəbər verir, ancaq baletdə inkişaf etmiş simfonizm yoxdur, yalnız ona ayrı-ayrı cəhdlər var. Və bunun da çox açımı var, belə ki, bu, Azərbaycan musiqili-səhnə əsərində – balet janrında ilk təcrübədir.

Baletdə rəqs və mərasim oyunları şəklində xalq səhnələri geniş göstərilmişdir. Bizə belə gəlir ki, xalq mahnı və rəqslərinin həqiqi melodiyaqlarından istifadə edilən bu səhnələr ilk balet tamaşasının milli auditoriya tərəfindən qavranılmasında mühüm rol oynamışdır. “Ay bəri bax”, “Kikican”, “Tərəkəmə”, “Şalaxo” belə melodiyalardır. Baletin bir sıra səhnələrində muğam tipli improvizə olunmuş oxumalar, milli rəqs, ritmik quruluşların intonasiyaları eşidilir.

Musiqinin milli xarakteri I pərdədə Gülyanaqla Poladın toya hazırlıq səhnəsində əyani surətdə görünür – burada artıq adları çəkilən “Şalaxo”, “Tərəkəmə”, “Ay bəri bax” və b. səslənir.





“Qız qalası”nın müəllifləri milli musiqili cazibədar balet tamaşası yarada bildilər.

Baletin musiqisi pantomima deyil, məhz rəqs vasitəsilə xoreoqrafik obrazlar yaratmağa əsas verir. İlk balet üçün bu xüsusilə vacib idi, çünki ideyanın milli əsərin məzmununu açan yeni xoreoqrafik ifadə imkanı təsdiq olunurdu. Belə ki, II pərdədə Gülyanağın şirin xəyalları səhnəsində ənənəvi kordebalet rəqsləri – variasiyalar, Adagio ilə süita kimi təqdim edilmişdi.

Bəstəkar ənənəvi klassik baletlərdə olduğu kimi “Qız qalası”nda vals janrına müraciət edərək, bir neçə bölmədən ibarət geniş musiqili səhnə təqdim etmişdir.



Digər ənənəvi tipli geniş balet epizodu bir neçə kiçik bölmələrdən ibarət “Allegro”nun nəticəsi olan böyük “Adajio”dur.

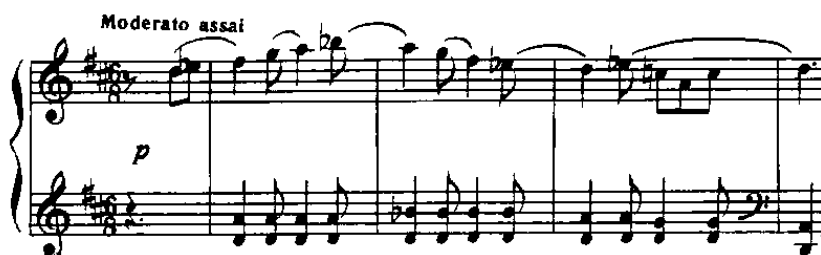
“Allegro”nun əsasını təsirli rəqs Pas d’action təşkil edir.



Bədəlbəyli baletdə ənənəvi balet tamaşasının mühüm məsələlərindən birini yerinə yetirir, o, qəhrəman obrazlarının səhnədə müşahidə olunan qabarıq portretini yaradır.

Janrın tələblərinə riayət edərək, bəstəkar qəhrəmanları – Gülyanaqla Poladı fərdiləşdirilmiş qabarıq səciyyədə təsvir edir.

Beləliklə, Gülyanaq Bayatı-şiraz variasiyaları ilə təqdim olunur, burada bəstəkar onun zərifliyini, şıltaqlığını nəzərə çarpdırır. Skripka və yuxarı tembrli taxta nəfəsli alətlərin səsləndirdiyi dəqiq ritmləşdirilmiş mövzu onu şıltaq, incə, qayğısız, həyatdan zövq alan bir qız kimi səciyyələndirir.



Polad – onun fərdiləşdirilmiş portreti olan variasiyalarla təqdim olunur. Poladın leymotivi kimi variasiyalar da onu ciddi, qətiyyətli, Gülyanaqdan fərqli səciyyələndirir.



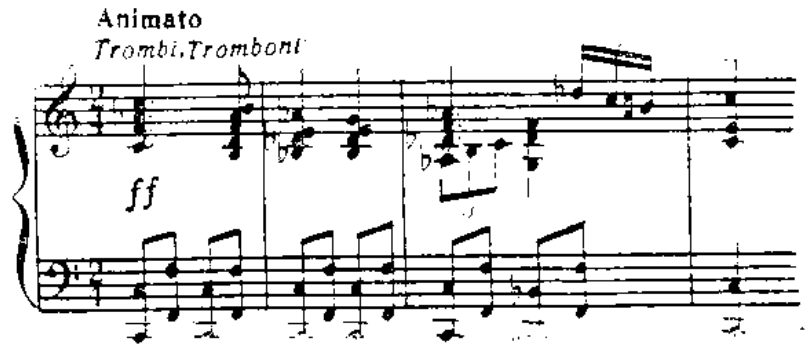
Baletin musiqili dramaturgiyasında divertisment-süita başlanğıcı çox güclü ifadə olunmuşdur. Hətta demək olar ki, o (süita-divertisment) dramaturgiyanın əsasını təşkil edir.

Bununla belə, baletin məhz xalq musiqisinə əsaslanması onun komponentlərini bütöv bir tam kimi üzvi surətdə bağlamağa imkan verir. Baletin bir dramaturji tam kimi qavranılmasında süjet – libretto böyük rol oynayır. Bundan əlavə, ayrı-ayrı intonasionaların, oxumaların, rəqslərin ayrı-ayrı fraqmentlərinin tez-tez xatırlanması bütün hadisələri yada salaraq bir-biri ilə bağlayır, həmçinin tamaşanın tam qavranılmasına imkan yaradır. Tamaşanın tamlığına baletin orkestrləşdirilməsi də kömək edir, burada da müəyyən leymotiv prinsipi qeyd edilir. Belə ki, məsələn Ü.Hacıbəyli ənənələrinə sadıq qalaraq, Ə.Bədəlbəyli orkestrə tar, zurna, dəf kimi xalq çalğı alətlərini daxil edir. Qəhrəmanlara orkestrin müxtəlif tembrli solo partiyaları verilmişdir.

Gülyanağı səciyyələndirən mülayim təlatümlü lirika skripkaların ifasında emosional, klarnetin zərif tembrində, kədərli qoboyda səslənir. Bəzən Gülyanağın mövzuları arfanın axımlı ifası, valtorna fonunda simli alətlərin pitsikatosu ilə müşayiət olunur.

Polad çox vaxt taxta nəfəsli alətlər qrupunun tembrləri, tar ilə təqdim olunur.

Bəstəkar Cahangir xanı trombon, tuba, gərənay, faqot, basklarnetin zəhmli səslənməsi, nadir hallarda isə simli alətlərin aşağı registrdə səslənməsi ilə səciyyələndirir.



Qeyd etmək lazımdır ki, divertisment süitaları ilə təqdim olunan kütləvi səhnələr baletin dramaturgiyasına müəyyən sabitlik gətirir, ancaq buna baxmayaraq, müəllif orkestr vasitələri ilə lazımi obrazlar yarada bilər. I pərdədəki qadın rəqsi aydın orkestr səslənməsi “Şalaxo” kişi rəqsinə qarşı qoyulmuşdur. II pərdənin süitasında gözəllərin oyunlarının şəffaf orkestrləşdirmə onların yüngüllüyünü nəzərə çarpdırır. III pərdə milli-səciyyəvi rəqslərin əlvan qalereyasıdır. Onların orkestrləşdirilməsi bu rəqslərin milli mənsubiyyətini xüsusi qeyd edir.

Baletdə ənənəvi, məşhur klassik baletlərin təcrübəsi ilə bağlı çox şey var. Xalq əfsanəsinə müraciətin özü ənənədən xəbər verir (Çaykovskinin baletlərini, Adanın “Jizel” baletini xatırlayaq).

Şirin xəyallar səhnəsi, qonaqların – müxtəlif millətlərdən olan nümayəndələrin pərdəyə daxil edilməsi ənənəvidir. Valsın baletə daxil olunması da ənənəyə riayət edilməsindən xəbər verir. Valsda müxtəlif şəkil və məqamlarda təqdim olunan mövzu parçaları xəbərdarlıq kimi səslənir.

Adagio və daha təsirli rəqs olan “Pas d'action” da ənənəvidir. Qeyd etmək lazımdır ki, belə bir rəqsın baletə daxil edilməsi Ə.Bədəlbəylinin klassik balet ənənələrinə sadıq qalmasının göstəricisidir. Partiturada hətta “Adagio” nömrəsinin olması da ənənəvi idi. Bu barədə artıq danışılmışdır. Adajioda mövzunun inkişafı belə ənənəvi idi. Adagio baletdə mərkəzi epizoddur. Burada adətən qəhrəmanların məhəbbəti açılır. Bu nömrə hisslərin inkişafını, qəhrəmanların öz məhəbbətinə inamını nümayiş etdirir. Demək olar ki, Adagio özünəməxsus məhəbbət poeması, məhəbbət

bət himnidir. Adajioda mövzunun inkişafı adətən tədrici inkişaf prinsipinə əsasən olur və parlaq, qalibiyyətlə səslənən finala yönəldir. Bu sxematik inkişaf formasına “Qız qalası” baletinin müəllifi Ə.Bədəlbəyli də “Adagio”da riayət etmişdir.

Adajioda incə, ifadəli mövzu ingilis sümsüyündə simli alətlər fonunda səslənir. İntensiv inkişaf edərək, onu tembrə zənginləşdirən (diapazonunu genişləndirən) polifonik səslərlə zənginləşərək – qalibiyyətli işıqlı səslənməyə gətirib çıxarır.

Keçən əsrlərin balet ənənəsinə görə Ə.Bədəlbəyli baletə qonaqların rəqsini daxil etmişdir. Gürcü, fars, özbək qonaqların rəqsləri belələrindəndir. Qonaqlarla səhnə baletdə işıqlı, bayram-sayağı şən koloriti ilə seçilən süitalardan biridir.

Yürüş marşı qonaqların toplanmasını müşayiət edən ənənəvi saray nömrəsidir.

Təmtəraqla səslənən melodiya (rast üstündə) vəziyyətin tən-tənəli olduğunu nəzərə çarpdırır.



Süita saray əhlinin rəqsi ilə başlayır (Allegro moderato). Saray xanımları rəqs edir. Onların hərəkətləri rəvan, səlisdir.

Bəstəkar onları rast üstündə həqiqi xalq mövzusu – rənglərlə xarakterizə edir, rəqs edənlərin yüngül, zərif hərəkətlərini səlis melodiya ilə verir. Ritmik quruluş qaval və ucadan səslənən üç-

bucağın tembri ilə seçilir. Rəqlər bir-birini əvəz edərək, xanı və onun qonaqlarını əyləndirir.

Gürcü qonaqların rəqsi xoreoqrafiyanın xalq tiplərini təqdim edərək, milli rəqs formalarının müxtəlif növlərini əhatə edir.



Lirik qadın rəqlərinin ruhunda səslənən asta giriş bölməsi (Andante h-moll) möhtəşəm, əzəmətli, eyni zamanda incə, zərifdir, Moderato bölməsində daha cəld rəqsə keçir, burada kişilər çıxış edir və tədricən sürətin artması bütün iştirakçıların qızgın, ehtiraslı presto com brio rəqsinə gətirib çıxarır. Rəqqasların iti hərəkəti taxta və simli alətlər qruplarının yuxarı registri və milli musiqi koloritini yaradan kvarta-kvinta səslənmələri, bas faqotların, kontrabasların, trombonların ostinant müsəyiəti ilə ruhlandırılır.

Fars qonaqların rəqsi (b-moll) iki hissədən – yavaş və cəld hissələrdən ibarətdir.



Birinci bölmə (Andante) zərif şərq gözəllərinin rəqsləri ruhunda “Çahargah” məqamındadır. “Çahargah” muğamının artırılmış 2-li intonasiyası rəqs edənlərin ehtiraslı xasiyyətnaməsini orqan punktunun fonunda gedən valehedici melodiya ilə xüsusi qeyd edir. İngilis sümsüyünün tembri, müşayiətin ostinantlığı geniş yayılmış İran melodiylarını xatırladır. Oxşarlıq rəqsin ikinci bölməsi, daha cevik Moderato-da – əsl fars rənginə “Çahargah” muğamına əsaslanan hissəsində daha da artır.

Xalq aləti tarın orkestrə əlavə edilməsi və onun simlilərin pit-sicatosu və kiçik təbilin dəqiq ritmik quruluş ilə birgə səslənməsi əsl fars xalq melodiyları ilə bənzərliyini bir daha nəzərə çarpdırır.

Rəqsin səslənməsini əsl xalq melodiylarına yaxınlaşdırmaq cəhdini “qonaqların özbək rəqsində” (Allego g-moll) görmək olar. Birinci kişi epizodu cəld rəqs, ikinci qadın rəqsi bir qədər asta, səlisdir. Özbək rəqsində əhəmiyyətli rol zərb alətləri qrupuna verilir. Nağaralar, hərbi təbil və sinclərdə (I h.) ostinant ritmik şəkilli parça səslənir. Musiqi canlandıqca o, böyük ritmik kəskinlik kəsb edir.

“Qız qalası”nda xalq-rəqs musiqisinin elementləri (ilk redaksiyalarda) baletdə klassik xoreoqrafik formalardan üstün idi, baxmayaraq ki bu, sırf balet səhnələrinin əhəmiyyətini azaltmırdı.

R.Fərhadova “Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” baleti” kitabında yazdığı kimi, “milli rəqslə klassik xoreoqrafiyanın təsbit olunmuş ənənələrinin nisbəti müəllifin üzərində səylə işlədiyi ən vacib və prinsipial problemdir. Xalq rəqslərinin ruhunu qoruyub saxlayarkən fotoqrafik dəqiqliklə başqa şəhərlərin opera te-

atrlarının səhnələrindəki balet tamaşalarında olduğu kimi xalq rəqslərini canlandırmaq mümkün deyildi”¹.

Gülyanağın qüssəsi, ürəyinin ağrısı, kədərli asta rəqsdə (g-moll) öz ifadəsini tapmışdır.



Rəqsin əsasına qoyulmuş “Bayatı şiraz rəngi”nin qəmli xarakteri qızın həsrət və ümüdsizliyini əks etdirir. Azərbaycan musiqisində tez-tez rast gələn vals ritmi təbii olaraq Gülyanağın səhnə hərəkətlərilə qovuşur. O, öz qəmli fikirlərinin ağırlığı altında dayanaraq, səhnədə yavaş-yavaş hərəkət edir. Ümüdsizlik ona öz təbii hərəkətini cəmləməyə imkan vermir, başına gələn bədbəxtliyə tab gətirə bilmir. Xalq rənginin qəmli fikirlər doğuran həzin melodiyası camaat arasında çox populyardır. Ə.Bədəlbəyli həm xalq melodiyasının xarakterini həssaslıqla duymuş, həm də onu səhnədə baş verən gərgin vəziyyətə uyğunlaşdırmışdır. Rəqsin xarakteri orkestr müşayiəti ilə qabardılır – ingilis

¹ Fərhadova R. Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” baleti. B., 1962, s. 72-73.

sümsüsü, alt, arfa, simli alətlər qəmli həsrət atmosferi yaradaraq, melodiyanı müşayiət edirlər.

Bütün keçmiş İttifaqda bu dövrdə milli respublikalarda (Özbəkistan, Başgirdistan, Tatarstan) ilk baletlər yaradılırdı. Yalnız A.Balançivadzenin SSRİ Xalq artisti V.Çabukiani tərəfindən səhnələşdirilmiş “Dağların ürəyi” baletinin meydana gəlməsi ilə klassik xoreoqrafiyanı xalq rəqsləri ilə üzvi surətdə uyğunlaşdırmaq cəhdi baş tutdu.

V.Çabukiani sübut etdi ki, etnoqrafik gerçəklikdən xilas olmaq və xalq rəqslərini klassik xoreoqrafiya ənənələri ilə zənginləşdirərək və xalq rəqslərinin milli ruhunu qoruyub saxlayaraq onları dəyişdirmək olar.

Həyat göstərdi ki, Ə.Bədəlbəyli və “Qız qalası” baletinin quruluşçusu təbii etnoqrafik mənbədən uzaqlaşaraq, xalq rəqslərini dəyişdirərək, onları klassik ənənələr ilə zənginləşdirmək və xoreoqrafik klassik rəqslərlə birləşdirməyi bacarıblar.

Beləliklə, Ə.Bədəlbəyli milli zəmində ilk baleti yaradaraq, Azərbaycan musiqi sənətində yeni səhifə açdı.

Bakı səhnəsində “Qız qalası”nın tamaşaya qoyulması açıq-aşkar göstərdi ki, Respublikada rəqs sənətində mürəkkəb məsələləri həll etməyə qadir olan istedadlı milli kadrlar var. İlk milli balet yeni mövzunun balet teatrı tərəfindən mənimsənilməsində bir cığır açdı, göstərdi ki, Azərbaycan truppası klassik irsə yiyələnmək vasitəsilə mühüm məsələyə – özünəməxsus milli tamaşanın yaradılmasına nail olmuşdur. Azərbaycan səhnəsində ilk dəfə olaraq klassik rəqsin xalq rəqs elementli milli plastika ilə sintezinə cəhd edildi.

Azərbaycan balet sənətinin ilk səhifəsi “Qız qalası” ilə açılır. Sonralar yaradılmış S.Hacıbəyovun “Gülşən”, Q.Qarayevin “Yeddi gözəl”, “İldırımli yollarla”, F.Əmirovun “Min bir gecə” baletləri balet sənətinin inkişafında mühüm rol oynadı.

Baletin tamaşaya qoyulması barədə

Baletin ilk tamaşası M.F.Axundov adına opera və balet teatrının səhnəsində respublikanın Xalq artisti İ.Hidayətzadə və baletmeysterlər RSFSR əməkdar artisti S.İ.Qevorkov və S.İ.Vronski tərəfindən qoyulmuşdur. Tamaşanın rəssamı Az. SSR əməkdar incəsənət xadimi F.Qusak idi. Baletin musiqisi quruluşçu rejissora, xüsusilə də baletmeysterə böyük imkanlar açdı.

Baletin musiqisi tamaşanın əsas xarakterini müəyyən edərək, quruluşçu və baletmeysterlərə tamaşanın mərkəzi süjet xətti ilə məntiqi surətdə bağlı olan bir sıra dramatik toqquşmalar yaratmağa imkan verdi.

Bundan əlavə, “Musiqi bizə Azərbaycan xalq rəqsinin elementlərini müasir xoreoqrafiya sənətinin texniki nailiyyətləri ilə uyğunlaşdırmağa imkan verdi”¹. Quruluşçuların yazdığına görə, onlar diqqətlə, ştaplardan, saxta xalq rəqslərindən çəkinərək, bəstəkarın partiturası göstərdiyi çərçivələrdən kənara çıxmıyaraq, xoreoqrafik vasitələrlə xalq əfsanəsinin bədii, realist nümayişinə cəhd edirdilər².

Tamaşanın ilk ifaçıları Q.Almaszadə – Gülyanaq, A.Urvantsev – Cahangir xan, L.Vəkilova – Gülyanaq, K.Bataşov və M.Məmmədov – Polad rolunda idilər.

İlk Azərbaycan balerinası **Qəmər Hacıağa qızı Almaszadəni** (10.03.1919) xüsusilə qeyd etmək lazımdır. O, 1924-cü ildə balet studiyasına daxil olub, 1930-cu ildə oranı bitirmiş, teatra qəbul olunmuşdur. Öz təhsilini mükəmməlləşdirmək arzusu onu 1932-ci ildə Moskva balet məktəbinə gətirmiş, burada o, M.M.Leontyeva, A.İ.Çekriginə klassik rəqs dərsi almışdır.

1934-cü ildə Bakıya qayıdaraq Qliyerin “Şahsənəm” operasında fars rəqsini və vakxanaliyanı böyük uğurla ifa etmişdir. Həmin ildə o, yenidən Leningradda öz təhsilini davam etdirməyə

¹ Şixlinskaya L. “Azərbaycan baletinin xoreoqrafik əfsanə naxışları” (rus dilində). Bakı, 1996, s. 67.

² “Bakinski raboçi” qəzeti 17.04.1940. “Qız qalası” baletindəki rəqslər barədə. RSFSR-in Əməkdar artisti K.Qevorkov və V.Vronskinin məqaləsi (rus dilində).

getmiş, “böyük balerina P.S.Ulanovanın anası M.F.Romanovanın” sinfində oxumuşdur.

Balerinanın yaradıcılıq tərcümeyi-halında onun xalq rəqs ansamblında işi əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Xalq rəqsinin özünəməxsusluğunu və zəngin imkanlarını dərk etmək üçün Almaszadə musiqiçilərlə birgə respublikanın rayonlarına gedirdi. “Bu səfər onun ifa ustalığını zənginləşdirən və onun yalnız balerina kimi deyil, həm də gələcək baletmeyster kimi yaradıcılıq fəaliyyətinə təsir edən yeni xalq rəqs məktəbi oldu”¹.

Klassik rəqs məktəbinə yiyələnmiş Q.Almaszadə rəqs folkloruna daha incə, nəfis çalar gətirdi. “Koroğlu” operasının II pərdəsindən, B.Asafyevin “Baxçasaray fəvvarəsi” baletindən qadın rəqsləri balerinanın ifasında unudulmazdır. Q.Almaszadə özünü lirik-dramatik rəqqasə kimi göstərmişdir. Onun çoxcəhətli istedadı ən mürəkkəb partiyalardan birində – Çaykovskinin “Qu gölü” baletində – Odetta-İdiliyada özünü göstərmişdir. O, həmçinin Ə.Abbasovun “Qaraca qız” (1965), F.Əmirovun “Şur” (1968) və b. baletlərdə baş rolların ifaçısıdır. Onun baletlərdə ifa etdiyi qəhrəman partiyaları həmişə özünün lirizmi səhnə temperamentini ilə fərqlənmişdir.

1936-cı ildən xoreoqrafiya məktəbinin bədii rəhbəri və pedaqoqu olan Q.Almaszadə, L.Vəkilova, Q.Hacıyeva, Z.Abasova və b. istedadlı balerinalar yetişdirmişdir.

1959-cu ildə Q.Almaszadə SSRİ Xalq artisti adına layiq görülmüşdür.

Gülyanaq rolunun digər ifaçısı SSRİ Xalq artisti **Leyla Məhət qızı Vəkilovadır** (29.01.1927). 1943-cü ildə Bakı Xoreoqrafiya məktəbini bitirən L.Vəkilova 1945-1946-cı illərdə öz ustalığını Moskvada təkmilləşdirir. 1943-cü ildən M.F.Axundov adına opera və balet teatrının solistidir. 1953-cü ildən xoreoqrafiya məktəbində müəllimdir. Milli baletdə yaratdığı obrazlar klassik rəqs texnikası ilə Azərbaycan xalq rəqsinin xüsusiyyətlərini özündə birləşdirmişdir.

¹ Şıxlinskaya L. “Azərbaycan baletinin xoreoqrafik əfsanə naxışları”. Bakı, 1996, s. 46.

Asafyev, Çaykovskinin baletlərində, Q.Qarayevin “İldırımlı yollarla”, A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” (Şirin) baletlərindəki obrazları ifadəlidir.



Leyla Vəkilova “Qız qalası” baletində