

**II fəsil**  
**CÖVDƏT HACIYEV**  
**(1917-2002)**



Cövdət Hacıyev böyük sənətkar və nadir şəxsiyyət kimi Azərbaycan klassik musiqisinin inkişafında xüsusi, özünəməxsus yer tutur. Cövdət Hacıyev yalnız istedadlı bəstəkar deyildi, eyni zamanda böyük ictimai musiqi xadimi idi. Həm də onun ictimai xadim olması formal xarakter daşılmırıldı, bu sahədə də o, xüsusi istedada malik idi. Bu, o deməkdir ki, Cövdət Hacıyev həm musiqi bəstələyəndə, həm müəllim kimi tələbələrə dərs deyəndə, həm də rektor kimi Konservatoriyaya, istər, tələbə qəbul edəndə, istərsə də, işləmək üçün kadr seçəndə, hər dəfə gələcək nəsillər qarşısındaki məsuliyyətini başa düşürdü. Əsl sənətkar və vətəndaş kimi C.Hacıyev öz sənəti ilə müasirliyin bir sıra çox əhəmiyyətli problemləri haqqında düşünməyə sövq edirdi. Bəstəkarın əsərləri Vətənimizin keçmişini və bugünü,

insanların hayatı və taleyi haqqında həyəcanlı düşüncələr kimi qəbul edilir. Onun musiqisi üçün səciyyəvi olan nikbinliyin, humanizmin, yüksək əxlaqın köklərini doğma incəsənətin dərinliklərində axtarmaq lazımdır. Onun yaratdığı epik-qəhrəmani, lirik və dramatik obrazlar məhz Azərbaycan xalq musiqisinin köklərindən qidalanmışdır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin simfoniya kimi ən əhəmiyyətli sahəsinin formalaşması və inkişaf tarixi Cövdət Hacıyevin adı ilə bağlıdır. Həyatın əhəmiyyətli hadisələrini ümumişdirən bu janr C.Hacıyevin yaradıcılığında onun bütün bəstəkarlıq fəaliyyətində mühüm ictimai və əxlaqi ideyaları ifadə edən əsas “magistral yoldur”. Bu, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində parlaq şəkildə təcəssüm olunan və yaradıcı gənclərimizin əsərlərində daha parlaq davamını gözləyən vətəndaşlıq ideyasının təzahürüdür.

Bəstəkarın yaradıcılıq yolu – xalq musiqisi irləndə, Azərbaycanda peşəkar musiqi mədəniyyətinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında əsası qoyulmuş ənənələrin milli bəstəkar tərəfindən inkişafi yoludur. Bu, nəhayət, dünya musiqi klassikasının təcrübəsinin üzvi mənimsənilməsi və fəal surətdə həyata keçirilməsi yoludur.

C.Hacıyev musiqisi üçün düşüncənin parlaq intellektual istiqaməti, ifadə vasitələrinin ciddi seçimi xarakterikdir. Hisslerin ifadəsində sünə həyəcan, dilin həddindən artıq bəzəkli olması ona yaddır. Onun kompozisiyaları üçün əhəmiyyətli bədii süjet, aydınlıq, inkişaf xətlərinin dəqiqliyi, dinamiklik səciyyəvidir. C.Hacıyev xalq musiqisi ilə çox yaxından bağlı olan sənətkar idi. Onun musiqisinin dərinliyində yüksək bədii mükəmməllik nümunələri, tükənməz yaradıcılıq ideyaları ortaya çıxır. C.Hacıyev musiqisinin mənəvi saflığının mənbəyi də məhz bu qırılmaz əlaqədədir.

C.Hacıyevin yaradıcılığı Azərbaycanın milli mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Ölkəsinin ictimai-sosial dəyişikliklərinin şahidi olan C.Hacıyev, öz musiqisində onu əhatə edən real aləmdən bəhs edir və buna sanki öz ürəyinin bir hissəsini verirdi.

C.Hacıyevin yaradıcılığının tədqiqatçıları tərəfindən mühüm işlər görülmüş, onun əsərlərinin dili haqqında bir çox vacib fi-kirlər deyilmiş, təhlillər aparılmışdır. Ancaq bəstəkarın bədii üslubunun qanuna uyğunluqlarına, onun əsərlərinin musiqi konsepsialarının xarakterinə, obrazlı quruluşuna müxtəlif baxışlar mövcuddur<sup>1</sup>.

## YARADICILIQ YOLU

Əhməd Cövdət İsmayılov oğlu Hacıyev 1917-ci il iyunun 18-də Azərbaycanın qədim, mənzərəli şəhərlərindən birində - Şəki-də (o zamankı Nuxa) anadan olmuşdur.

1924-cü ildə Hacıyevlər ailəsi Bakıya köçür. Kiçik yaşlarından gələcək bəstəkara xalq mahnlarını, aşiq musiqisini, muğamati dinləmək nəsib olur. Lakin eyni zamanda, ətrafında səslənən şəhər məişət musiqisi də onun təfəkküründə dərin iz qoyur. Erkən yaşlarından o, rus, Azərbaycan poeziyasını, ədəbiyyatını öyrənir və sevir. İbtidai musiqi məktəbini bitirdikdən sonra Bakı Konservatoriyası yanında skripka sinfi üzrə (əvvəlcə N.İ.Simberovun, daha sonra isə professor S.L.Bretanitskinin sinfində) fəhlə fakültəsində təhsil alır. C.Hacıyev 1935-ci ildə Konservatoriyanın nəzəriyyə-bəstəkarlıq fakültəsinə daxil olur.

C.Hacıyevin bəstəkarlıq sinfi üzrə rəhbəri – S.İ.Taneyevin və Q.E.Konyusun tələbəsi olmuş L.M.Rudolf gələcəyin geniş təh-silli musiqiçiləri olacaq tələbələrinə əsl peşəkarlığın və yüksək

<sup>1</sup> Абезгауз И. Симфония «Памяти Ленина» // Советская музыка, 1957, № 9; Абезгауз И. Развитие традиций // Советская музыка, 1963, № 4; Шейн С. Ахмед Джевдет Гаджиев. Москва, Советский композитор, 1962; Мурадова Е.Г. Джевдет Гаджиев. Баку, Азмузиздательство, 1965; Данилов Д. 4-я симфония «Памяти Ленина» // 55 советских симфоний. Ленинград, Советский композитор, 1961; Карагичева Л. Кара Карав - раздел об опере «Вэтэн» // Москва, Советский композитор, 1960; Абасова Э. Симфоническая поэма «За мир» Дж.Гаджиева // Искусство Азербайджана, VIII, АН Аз.ССР, 1962; Абасова Э. Сказ о самом человечном // Советская музыка, 1969, № 9; Касимова С. Опера «Вэтэн» К.Карава и Дж.Гаджиева // Ученые записки, № 1, Баку, 1969.

zövqün əsaslarını öyrətməyə çalışır və onlarda klassik irtsə əsl sevgi təbiyə edirdi.

Bu dövrde formallaşan bəstəkarlar nəslinin taleyində Ü.Hacıbəylinin əhəmiyyətini qiymətləndirməmək mümkün deyil. C.Hacıyev onun sinfində ilk dəfə Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına dərindən yiyələndi. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı C.Hacıyev və eləcə də bütün başqa Azərbaycan bəstəkarları üçün xalq ruhunun mahiyyətinin dərindən dərk edilməsi nümunəsi olmuşdur.

C.Hacıyevin ilk böyük əsəri bir hissəli Birinci simfoniya<sup>1</sup> ol- du. Əsərin sonunda bəstəkar «Axşam oldu» xalq mahnısından istifadə etmişdi. C.Hacıyevin Simfoniyası Q.Qarayevin əsərləri ilə yanaşı 1936-cı il aprelin 1-də Azərbaycanın Xalq Komissarları Soveti yanında İncəsənət İsləri üzrə Komitənin təşkil etdiyi bəstəkar kadrlarına baxış üzrə konsertdə səsləndi.

Konsertdə Ü.Hacıbəyli, L.Rudolf və Konservatoriyanın digər professorları iştirak edirdilər. Gənc bəstəkarların əsərlərinin müzakirəsindən sonra Komitənin sədri Ruhulla Axundov onların təhsillərini Moskvada davam etdirmələrinin qərara alındığını rəsmən elan etdi.

Burada R.Axundovun respublikada musiqiçi kadrlarının hazırlanması, onların yaradıcı maraqlarının istiqamətləndirilməsi ilə bağlı xidmətlərini xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Azərbaycanın gənc bəstəkarlarının əsərlərinin müsabiqəsində ona ikinci mükafatı təqdim edən münsiflər heyəti tərəfindən C.Hacıyevin qabiliyyətinin qiymətləndirilməsi böyük maraq doğurur: «Tələbə C.Hacıyevdə qabarıl surətdə özünü göstərən müsbət xüsusiyyətlər ona gələcəkdə musiqi yaradıcılığı cəbhəsinin olduqca qiymətli işçisi kimi baxmağa imkan verir. Onun əsərləri parlaq emosional məzmunla zəngindir və müəllif öz yaşıma görə əhəmiyyətli olan orkestri anlaması və gözəl səslənmə yaratmaq bacarığı ilə diqqəti cəlb edir»<sup>2</sup>.

Elə həmin il gənc müəllifin dirijorluğu ilə “Sosialist Azərbaycan” simfonik poeması səsləndirildi. Bir il sonra A.S.Puşkinin vəfatının 100 illiyinə həsr olunmuş yubiley təntənələrində onun

<sup>1</sup> Hacıyev C. 1944-cü ildə yazdığı əsəri özünün ilk simfoniyası hesab edir.

<sup>2</sup> Azərbaycan SSR OİMDA, f. 2889, op.1, d.18, s. 39.

“Sibirə məktub” adlı yeni simfonik əsəri ifa olundu. “Simfoniyet-ta”nı (fa-diyez minor) və fortepiano üçün yazılmış əsərləri də elə həmin dövrə aid etmək lazımdır. Bu əsərlərdə bəstəkarın simfonik janra, programlılıq meyili, müasirlik hissi, vətəndaşlıq tematikası, obrazların emosional coşqunluğu, milli ruhun ifadəsi kimi fərqləndirici üslub xüsusiyyətlərini qeyd etmək vacibdir.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabinetinin işində fəal iştirakı C.Hacıyevin qarşısında folklorun dərindən öyrənilməsi perspektivini açır. Kabinetin fəaliyyətinə cəlb edilmiş xalq musiqisi biliciləri – Cabbar Qarayağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Qurban Pirimovla ünsiyyət, Azərbaycanın rayonlarına folklor ekspedisiyalarında iştirak, fonoqramla yazılmış materialın nota köçürülməsi – bütün bunların hamısı tezliklə öz real bəhrəsini verdi. 1939-cu ildə bəstəkar üçqat tərkibdə orkestr üçün folklor materialına əsaslanan “Azərbaycan süütası”nı bitirdi. Bu üçhisəli kompozisiya parlaqlığı, bədii obrazların ehtirasılılığı ilə fərqlənən mülkəmməl əsərdir. Burada Azərbaycan xalq musiqisinin rəngarəng mahni-rəqs elementləri dinamik və emosional baxımdan gərgin musiqi inkişafı ilə qovuşur.

Əsər Q.Qarayevin “Azərbaycan süütası” ilə birlikdə 1939-cu il iyulun 25-də Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tələbə simfonik orkestri tərəfindən L.Ginzburqun dirijorluğu ilə ifa olundu. Bununla bağlı “Kommunist” qəzetində “İki gənc bəstəkar” başlığı altında məqalə dərc edilmişdi. Redaksiyanın rəsmi materialı kimi təqdim olunan məqalədə deyilirdi: “C.Hacıyevin əsəri zənginliyi, kamil forması, dolğunluğu, melodiyanın təbii inkişafı ilə fərqlənir. Doğma folklor onun mövzu materialına çevrilir. Bu, respublikada inkişaf etməkdə olan süita janrı üçün əla mənbədir”.

1938-ci ildə C.Hacıyevin çoxdankı arzusu həyata keçir: o, Q.Qarayevlə birlikdə Moskva Konservatoriyasında təhsil almağa gedir. Bu qərar Ü.Hacıbəylinin milli musiqisinin dünya səviyyəsinə çıxarılması, onun dünya musiqisinin, ilk növbədə, rus musiqisinin nailliyyətləri ilə zənginləşdirilməsinə dair başlıca məqsədinin həyata keçirilməsi yolunda həlqələrdən biri idi. C.Hacıyev özü sonralar dahi bəstəkarın mövqeyini düzgün qiyətləndirərək, “Ü.Hacıbəyov və rus klassik musiqisi” adlı mə-

qaləsində yazırı: "O başa düşmüşdü ki, Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin gələcək irəliləyişi üçün rus məktəbinin zəngin təcrübəyə malik bəstəkarlarının yaratdıqları musiqi xəzinəsini mənimsemək vacibdir"<sup>1</sup>.

Moskva Konservatoriyasında təhsil illəri C.Hacıyevin həyatında yeni mərhələ oldu. Həmin illərdə Moskvadan ədəbi-mədəni və hər şeydən əvvəl, musiqi həyatının doğurduğu əhəmiyyətli təəssüratlar gənc bəstəkarın ümumi musiqi-estetik inkişafında böyük rol oynadı. Onun tərbiyəsində A.İ.Aleksandrov (kompozisiya), S.N.Vasilenko (orkestrləşdirmə), Q.İ.Litinski (polifoniya), İ.V.Sposobin (harmoniya), L.A.Mazel (təhlil) və digər böyük pedaqoqlar iştirak edirdilər. C.Hacıyev onlardan mütərəqqi estetik prinsipləri, rus və dünya musiqisinə dərin həvəsi, əməyə ciddi münasibəti əzx etmişdir. Tələbəliyin qızgrün yaradıcılıq həyatı, S.Rixterin, A.Vedernikovun ifasında səslənən klassik musiqi, yeni xarici musiqi, postsovət ölkələrinin musiqisi, eləcə də, tələbələrin öz əsərləri ilə çıxış etdikləri musiqi toplantılarında iştirak C.Hacıyevin sənətkar kimi şəxsiyyətinin formallaşmasına təsir edir, onu çox və inadla işləməyə vadar edirdi. Bəstəkarın tələbə işləri arasında İkiqat fuqanı, Simli kvartet üçün Üç fuqanı qeyd etmək lazımdır. "Azərbaycan suita"sı ilə yanaşı, Konservatoriya daxilində keçirilən müsabiqədə mükafata layiq görülən Simli kvartet də böyük maraq doğurdu.

Kvartet milli misiqidə bu janrda yazılmış ilk əsər idi. Məzmunun obyektivliyi, tematizmin janr xarakteri, folklor aitonasiya yaxınlığı (birinci hissənin köməkçi partiyası "Bəxtəvəri" rəqs melodiyasına, skertsodan birinci epizod "Çoban-Bayatı" melodiyasına əsaslanmışdır) silsilənin quruluşundakı süita cizgilərini müəyyən edir. Hər hissə (sonata - alleqro, skertso, pastoral, oyun xarakterli final) sərbəst janr səhnəciyi əhəmiyyəti kəsb edir, bununla yanaşı, bəstəkar hissələrin obrazlı intonasiya baxımından birləşdirilməsinə cəhd edir (I hissənin köməkçi partiyası skertso da ikinci epizodun materialına çevrilir, birinci hissənin lirik obrazlarından finalın orta epizoduna doğru bağlar uzanır).

<sup>1</sup> Ədəbiyyat və incəsənət, 1948, 28 noyabr.

Kvartetin musiqisi bütövlükde lirik-pastoral tonlardadır. Müəyyən dərəcədə "dramatik" dərinləşmə lirik və janr obrazlarının ekspressiyasının gərginləşməsi hesabına baş verir. Lakin müəllif sona kimi inkişafın məhdudluğundan uzaqlaşmağa nail olmur. Ümumiyyətlə, Kvartetdə konkret-təsviri başlangıç mücərrəd fəlsəfi əhval-ruhiyyə üzərində üstünlük təşkil edir. Musiqinin diqqətəlayiq tərəfi səmimi hiss-həyəcanın təcəssümü, xalq sənətinin gözəlliyyinin təzahürü ilə bağlıdır. Burada gənc bəstəkarın təcrübəsizliyindən irəli gələrək, hələ ciddi üslub müstəqilliyi özünü göstərmir və fikir vasitəsizliyi heç də həmişə sənətkarlıq qanunları ilə uyğunlaşdırır. O, xüsusilə xalq musiqisinə əsaslanan məlosun tembr boyalarına, alətləşdirmənin şəffaflığına, fakturanın aydınlığını, kvartet yazısının dəqiqliyinə əhəmiyyət verir.

Özünün bütün bədii keyfiyyətləri ilə "Azərbaycan süitası" və Kvartet C.Hacıyevin yaradıcılığının birinci dövrünün ilkin yekunu kimi onun üslubunun xarakterik xüsusiyyətlərinin formallaşması nöqtəyi-nəzərindən maraqlıdır. Əgər janr simfonizminin əsaslarını qoyan süitada gələcəkdə bəstəkarın folklorun ilkin formalarına yaradıcılığını əsaslandıran əhəmiyyətli mənbə kimi müraciəti şərtlənirsə, Kvartetdə xalq musiqisi əsaslarının ümumavropa instrumental ənənəsilə qovuşdurulmasına cəhd edilir.

Moskva Konservatoriyasındaki uğurlu məşğələlərə mühərbişin başlanması ilə fasılə verilir. Vətənə qayıdan C.Hacıyev fəal şəkildə ictimai və yaradıcı işə qoşulur. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının yeni təyin edilmiş bədii rəhbəri kimi o, Beethoven, Çaykovskinin, Borodinin, Myaskovskinin, Prokofyevin, Şostakoviçin mühərbi illərində qəhrəmanlıq, qələbəyə inam, Vətənin müqəddəsliyinin simvolu kimi səslənən simfonik əsərlərdən ibarət konsert proqramlarının geniş təbliği üzrə təşkilati işlərdə fəal iştirak edir.

Mühərbi illərində bütün postsovet incəsənəti kimi Azərbaycan musiqisi də xüsusi yaradıcılıq yüksəlişi dövrü yaşayır. Mühərbi dövrünün hadisələri, insan faciələrinin görünməmiş miqyası insanların şüurunda əks olunmaya, çoxobrazlı hissələr qamması yaratmaya bilməzdi. Həmin dövrdə incəsənətdə vətənpərvərlik, Vətənin müdafiəsi, onun qəhrəmanı keçmişinin, xalqlar

dostluğunun tərənnümü fəal əks olunurdu. P.Çaykovskiyə görə, yalnız simfoniya "müsiqinin ən lirik fəlsəfi və hərtərəfli forması" olaraq, həyat münəaqışlərinin mürəkkəbliyini və dərinliyini təsvir edə bilərdi. Məhz bu dövrdə Azərbaycanda simfoniya janrıının əsasının qoyulmasında Q.Qarayev və S.Hacıbəyovla birlikdə C.Hacıyev də fəal iştirak etmişdir.

C.Hacıyevin ilk simfoniyası D.Şostakoviçin Yeddinci simfoniyası ilə açıldığı "hərbi" simfoniyalar siyahısına daxildir. Müharibə illərində yaranan bu simfoniya vətəndaşlıq, humanist ideyalar uğrunda mübarizə pafosu ilə yazılıb. İki hissəli simfoniyada iki obrazlı mühit - sülh və müharibə qarşı-qarşıya qoyulur. Skertsonun və finalın tipik əlamətlərini birləşdirən ikinci hissə birinci hissənin hazırlanmasında özünü göstərən dramatik inkişaf prosesini açaraq, müharibənin güclü, şər qüvvələrini hərəkətə gətirir. İkinci hissənin başlanğıcında yönəmsiz, qrotesk üslubunda kəskin xarakterli epizod Şostakoviçin "hərbi" simfoniyalarındaki "qəddar" obrazlarla qohumdur.

Döyüş səhnələri matəm yürüşü ilə – hələk olanların xatırəsinə özünəməxsus rekviyemlə əvəz olunur. Bu epizodun müsiqisinin formallaşmasında çağırış, xalqın qəzəbli harayı, qəmi, cəsarəti, müqəddəs mübarizədə xalqımızın qələbəyə sarsılmaz inamının ifadəsi yaranır.

C.Hacıyevin Birinci simfoniyasında Şostakoviçin Yeddinci simfoniyasının ideya-kompozisiya quruluşunun, düşüncə prinsiplərinin təsiri özünü göstərir. Bu, obrazların qarşılıqlı təsirində, onların programlı inkişafında, publisistik ehtirashlığı ilə yürüdülən fikirlərdə, nəhayət, kodada lirik obrazların çılğın-qəhrəmanlıq apofeozuyla dəyişilməsi təzahür edir.

Birinci simfoniyada lirik-dramatik konsepsiyanın janr materialına tabe olması prosesi başlayır ki, bunun da sonrakı əsərlərdə dərinləşcəyi müşahidə edilir. Bəstəkar hələ burada dramın qanunlarına tam yiyələnmədiyinə görə, ideya hələlik bir qədər program-bəyanat şəklində ifadə olunur. Lakin simfoniyada "həyat-müharibə" mövzusu yalnız ona xas olan rakursdan əks olunur. Bu, milli sənətkar gözü ilə müharibənin təsviri idi. Məhz burada C.Hacıyev yaradıcılığına xas, şəxsiyyəti əxlaqi yüksəkli-

yə qaldırmağa qadir olan ümumxalq xüsusiyyəti kimi qəhrəman formalaşır.

Birinci simfoniyannın ikinci hissəsi 1944-cü ildə Tbilisidə Zaqafqaziya respublikaları ongülüyündə səsləndirildi. Əsər Ə.Həsənovun dirijorluğu ilə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının simfonik orkestri tərəfindən ifa olundu. Yaradıcılıq diskussiyalarında musiqinin peşəkar keyfiyyətləri yüksək qiymətləndirildi, lakin bəstəkar guya xalq materialına kifayət qədər diqqət yetirilməməsinin nəticəsi olan, ayrı-ayrı hallarda mücərrədliyə çevrilən, musiqi obrazlarının yetərinçə konkret olmaması ilə bağlı iradlar da eşitməli oldu.

Belə ki, R.M.Qliyer C.Hacıyevin istedadının özünəməxsusluğunu, peşəkarlığa sahib olmasını, Şostakoviçin və impressionistlərin təsirini əks etdirən orkestrleşmədə ifadənin orijinallığını cəhd etməsini qeyd edirdi: «... yalnız xalq incəsənatının təsiri ilə realistik ənənələrdən kənara çıxılmır»<sup>1</sup>.

1945-ci ildə C.Hacıyev Q.Qarayevlə birlikdə “Vətən” operasını tamamladı (librettosu İ.Hidayətzadənin, şeir mətni M.Rahimin). Əsər Sovet Azərbaycanının 25 illiyinə həsr edilib və ilk dəfə 1945-ci il mayın 4-də M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında səslənib<sup>2</sup>.

Hələ 1938-ci ildə respublikanın İncəsənat məsələleri üzrə Komitəsinin sıfırı ilə Q.Qarayev və C.Hacıyev “Ayna” operası üzərində (librettosu yazıçı Ə.Məmmədxanlıının və opera rejissoru İ.P. Rappoportun) çalışmağa başlayırlar. Artıq müharibə başlayanda operanın bütöv bir aktı yazılmışdı və o vaxtlar Bakı Opera və Balet Teatrının keçmiş direktoru İ.Hidayətzadə gənc bəstəkarlara hərbi mövzü ilə bağlı “Ayna” operasının librettosunu dəyişdirməyi təklif etdi. Beləliklə “Vətən” operası üzərində işlərə başlandı<sup>3</sup>.

“Vətən” – post-sovet incəsənatının hərbi dövrünün qəhrəmani-vətənpərvərlik mövzusu istiqamətini əks etdirirdi. Müasir mövzunun, xüsusən belə yaxın olan mövzuların opera janrında

<sup>1</sup> Bakinski raboçi, 1944, 29 dekabr.

<sup>2</sup> Quruluşçu rejissor İ.Hidayətzadə, dirijor Niyazi, rəssam İ.Seyidova.

<sup>3</sup> “Ayna”dan introduksiyanın başlangıcı yeni operanın I aktında saxlanılır.

təcəssüm etdirilməsi çox çətin idi. Gənclərin müharibə haqqında milli opera yaratmaq bacarıqları xüsusiilə əhəmiyyətli idi. Eyni zamanda təkcə operanın ayrı-ayrılıqda qəhrəmanlarını deyil, həm də bütövlükdə kütlələri hərəkətə gətirən böyük vətənpərvərlik ideyası vətəndaşcasına düşünən bəstəkarların diqqətini cəlb etmişdi və operanın dramaturgiyası üçün əsasa çevrilmişdi. Bu, operanın dramaturji konsepsiyasının mahiyyətini təşkil edərək, janr istiqamətini müəyyənləşdirmişdir.

“Vətən” operasına keçən əsrin ortalarına xas olan bədii tendensiyalar təsir göstərmişdir. Həmin tendensiyalar insanların şüurunda baş verən nəhəng irəliləyişləri əks etdirməyə qadir olan kütləvi, yəni mitinq konsertlər, xor olimpiadaları, şəhərlərin küçələrində oynanılan kütləvi “səhnələr”, həyatın vacib məsələlərini əks etdirən incəsənət yaratmaq cəhdləri ilə şərtlənir. Mövzunun aktuallığı, iri plan, geniş kütləvi xor səhnələri, çağırış ariyalarının natiqlik intonasiyası (I şəkil, I aktın finalı) buradan irəli gəlir.

“Vətən”ə həmçinin opera janrını demokratikləşdirmək cəhdidə, onu mümkün qədər geniş auditoriyaya yaxınlaşdırmaq məqsədilə yaranan 1930-cu illərin mahnivari operaları da təsir edib. Mahnı-ariya ilə yanaşı, “Vətən”də ariozo kütləvi xalq obrazı xarakterinin əsas vasitəsi olur, qəhrəmanların hissələrini ifadə edir (I, III aktlardan xorlar, II aktdan Baxşının, III aktdan Vasyanın mahnısı və s.).

“Vətən”də epik dramaturgiya aşiq, muğam incəsəntindən qaynaqlanan xalq dramaturgiyasının xüsusiyyətlərinin özünə-məxsus şəkildə dəyişdirilməsi ilə bağlıdır. Gənc bəstəkarların öz operalarında xüsusiilə Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu”dakı milli klassik ənənələri davam etdirməyə cəhd göstərmələri vacibdir. «Koroğlu»da olduğu kimi, “Vətən”də də kütləvi və solo səhnələri sıx şəkildə əlaqəlidir, qəhrəmanlar və xalq öz hissələrində birdir. Lakin “Koroğlu”nun da, şübhəsiz, aid olduğu həqiqi incəsənət əsərinə məxsus olan xalq və insan xarakterlərinin təsvirindəki həmin yüksək dərəcəyə qalxmağa gənc bəstəkarlar o qədər də nail ola bilməmişlər.

Buna baxmayaraq, "Vətən"də milli opera janrında ilk dəfə olaraq, xalqlar dostluğu, şəxsiyyətin və cəmiyyətin harmonik münasibətləri, yeni vətəndaşlıq borcunun dərk edilməsi kimi problemlərə toxunulur. Dövrümüzün qabaqcıl ideyalarını və müasirlərimizin ən yaxşı cəhətlərini özündə cəmləşdirən opera qəhrəmanlarının hərtərəfli obrazları əhəmiyyətlidir.

Operanın qəhrəmanları və onları əhatə edən mühit vəhdət təşkil edir. Solo və kütləvi səhnələrin bölülmədə, əsasən sonuncu üstünlük təşkil edir. Solo və xor başlanğıclarının uzlaşması formaları müxtəlifdir: solo və xor partiyalarının dialoqları (I aktda Aslanın xorla ariyası, ariozo); solistlə xor səhnələri (IV səhnənin finalı); xalqın qəhrəmanların dərdinə şərık olduğu və xor partiyalarının solist partiyaları ilə qovuşduğu ansambl-xor səhnələri (I aktdan xorla sekstet); qəhrəmanın xorun öndəri kimi iştirak etdiyi xor səhnələrinin bolluğu. Operanın vətənpərvərlik ideyalarının və onun əsas qəhrəmanı olan xalqın xarakterinin açılmasında əsas vasitə kimi xor səhnələrinin üstünlüyü operanın dramaturgiyasında oratoriyalılıq xüsusiyyətinin mövcudluğunu müəyyən edir<sup>1</sup>.

Milli ruhlu, eləcə də, rus inqilabının, sovet kütləvi mahnılarının xüsusiyyətlərindən formallaşan vətənpərvər xorlar klassik qəhrəmanlıq-epik operaların əmənələrini davam etdirərək ümumiləşdirilmiş xalq obrazını yaradır. Daha konkret, həqiqi xalq xarakteri janr səhnələrində, məsələn, aşiq, mahnı və xalq rəqs musiqisinin parlaq ifadə olunduğu I aktda özünü göstərir.

Qəhrəmani-vətənpərvərlik ideyası təkcə kütləvi səhnələr vasitəsilə deyil, həm də operanın qəhrəmanlarının – Aslanın, Dilbərin, Mərdanın, Sergeyin obrazları vasitəsilə təcəssüm olunur. Ancaq "ideyaların və keyfiyyətlərin mücərrəd daşıyıcısı"<sup>2</sup> olaraq, operanın qəhrəmanları hərəkət etməkdən daha çox fikirləri ni bəyan edirlər.

<sup>1</sup> Bu düzgün müşahidə S.F.Şeyninin "Əhməd Cövdət Hacıyev" (rus dilində, Moskva, 1962-ci il, s. 21) broşürasında verilmişdir.

<sup>2</sup> Qarayev Q. 1956-ci ildə Azərbaycan bəstəkarlarının 1-ci qurultayında etdiyi hesabat məruzəsinin stenoqramından.

Opera müəllifləri baş qəhrəmanın səciyyələndirilməsində Ü.Hacıbəyli tərəfindən “Koroğlu” operasında təzahür edən aşiq mahnısı ilə solo opera formasının birləşdirilməsi prinsipini davam etdirirlər, Aslan obrazının xarakteristikasında da mahni, marş (II aktdan aria) kimi məişət janrları da diqqəti cəlb edir.

Dilbər surəti “Nərgiz”, “Koroğlu” operalarında yaradılan qadın obrazları qalereyasında növbəti personajdır. Onun xarakteristikasında I aktdan rəfiqəsilə səhnə, III aktdan təbii ki, lirik xalq mahni səhnəsi ilə əlaqəli olan iki aria nisbətən daha uğurludur.

Operaya Mərdan obrazı ilə daxili psixoloji hərəkət elementi gətirilir. Mərdanın xarakterindəki kəmhövsələlilik, coşqunluq, kəskin emosional reaksiya onun incə lirizmi ilə birləşir. Mərdanın simasının əsas cəhətləri dramatik təsirli formada açılır. Onun I aktdakı ariyası milli opera ariyasının möhtəşəm nümunəsidir və burada lirik-dramatik opera kantilenası üzvi şəkildə muğam monodiyasının ekspressiv intonasiyası ilə qovuşur. Bu prinsip qəhrəmanın sonrakı xarakterində də əsas prinsipə çevrilir: IV aktin ariyalarından, II, III aktların dramatikləşdirilmiş reçitativlərində görünür ki, Mərdan operada yeganə inkişafda olan obrazdır. Öz-özü ilə mübarizə Mərdanın mənən yenidən doğulması ilə başa çatır. Əgər digər qəhrəmanların xarakterlərində qəhrəmani başlangıç yalnız inqilabi və ya sovet kütləvi mahni tipinin melodiyası ilə ifadə olunurdusa, Mərdanın partiyasında lirikanın qəhrəmanlaşdırılması təmayülü müşahidə olunur.

Beynəlmiləlcilik, xalqlar dostluğu mövzusu Sergeyin, Vassyanın, rus döyüşçülərinin obrazları vasitəsilə açılır. Bu obrazların xarakterləri rus mahni janrının (III aktdan partizan xor mahnisi) elementlərinin mövcudluğunu və daha geniş – rus opera klassikasından alınmış monoloq ariyaların ənənələrini (III aktdan Sergeyin ariyası) müəyyən edir.

Opera dramaturgiyasında konfliktin musiqi təcəssümü birbaşa, açıq inkişaf etdirilən və ona qarşı qoyulan səhnənin intonasiya sahələrinin ayrılması ilə müəyyən olunur. Düşmənin təsviri ilə bağlı olan eks inkişaf xətti genetik olaraq müharibə illərinin simfonik təcrübəsində meydana gələn ifadə vasitələrinin həcmi ilə, ilk növbədə, D.Şostakoviçin Yeddinci, Səkkizinci simfoniyaları

ilə bağlıdır. Birbaşa açıq inkişafın və qarşılaşdırılan əks hərəkətlərin toqquşması ümumiləşmiş simfonik planda (II aktın 2-ci, 4-cü şəkillərinə girişdə) və konkret-obrazlı səhnələrdə (Mərdanın alman zabiti tərəfindən dindirilməsi) verilir<sup>1</sup>. İstintaqı müşayiət edən, məhbusların səhnə arxasındaki xorunda əsas münaqişəni daha qabarlıq göstərən psixoloji sətiraltı məna ifadə edilir.

Operanın dramaturgiyası qəhrəmani-dramatik, janr-məişət və lirk planlarda ziddiyyətlərin geniş və çoxobrazlı tətbiqinə əsaslanır. Açıq və əks intonasiya sahələrinin ziddiyyəti xarakterlərin toqquşması ilə və nəhayət, məişət səhnələrinin daxilindəki ziddiyyətlərlə uzlaşır.

Kompozisiya cəhətdən davamlı simmetrik formaların – xor səhnələrinin, ariyaların, ariozoların, onların simfonik inkişafının zənginliyi, birbaşa inkişaflı açıq səhnəyə yaxınlaşması, dinamikləşdirilməsi “Vətən”in əsas kompozisiya prinsiplərindən biridir. Həmin prinsip folklor, xüsusilə də dramaturgiyanın açıq inkişaf xəttinin xarakteri ilə bağlı olan aşiq musiqisi elementlərində leytintonasiya rolunda öz ifadəsini tapır. Buraya operanın kütłəvi və solo səhnələrində vətənpərvərlik xətti və birləşdirici başlangıçın əsas ifadə vasitələri olan kütłəvi mahnı marşını aid etmək olar.

Dramaturgiyada birbaşa açıq inkişaf xətti habelə I aktda, yalnızın tematikasında xorun melodiyasının inkişafı prosesində əldə olunan leytintonasiya mənası ilə yaradılır: Vətənin simvolu kimi səslənən final rəqs, xalq qüvvəsinin gücünü tacəssüm etdirir.

Bununla yanaşı, operanın musiqi dramaturgiyası librettonun çatışmazlıqlarının öhdəsindən gəlməyərək, münaqişəni bir qədər ləng açır, fəal hərəkət illüstrasiyalarla əvəzlənir. Ümumiyyətlə, operada yalnız ekspozisiya nümayışı prinsipi həm hadisələrin təsvirində, həm də iştirakçıların xarakterlərinin açılmasında (Mərdan istisna olmaqla) üstünlük təşkil edir.

Operanın musiqi dili fəal hərəkətli olub, milli zəmində yaranaraq, folklor üslubunu yaradıcılıqla canlandırır. Müəlliflər fəal

<sup>1</sup> Mənfi personaj olan alman zabitinin xarakterində tenor-altinodan istifadə ənənəvi olaraq D.Şostakoviçin operalarına aiddir (“Burun” operasında məhəllə nəzarətçisi, “Katerina Izmaylova”da Zinovi Borisoviç).

şəkildə müxtəlif intonasiya təbəqələrini opera, vokal və teatr ifadə maneraları ilə ümumiləşdirməyə çalışırlar.

Melodramatik təsirin intensivləşdirilməsi prosesində ritmin dinamik mənasının gücləndirilməsi, harmoniyalar, polifoniylar, opera formalarının dinamikləşdirilməsi böyük rol oynayır. Müəlliflər orkestr dramaturgiyasına yiyələnməkdə xüsusi bacarıq göstərmişlər. Orkestrləşmə səhnələrin və eləcə də, ayrı-ayrı nömrələrin dinamikləşdirilməsi prinsipinin həyata keçirilməsində mühüm amildir. Açıq inkişaf xəttinə malik səhnələrdə o, çox hərəkətli olub, qəhrəmanın mənəvi dünyasının hər bir anını qeyd edir. Kənar səhnələrdə, tamamlanmış nömrələrlə o, formaların simmetrikliliyini üzə çıxarır. Tembrlərin ayrılması, qarşı-qarşıya qoyulması dramaturji münaqişəni qabarlıq ifadə edir (birbaşa inkişaflı açıq xəttin xarakterində orkestr koloritinin aydınlığı, şəfaliğι, fleyta-pikkolonun soyuq, cingiltili tembrləri, surdinalı bərular, valtornalar – dramaturji xəttin təsvirində əks xətti təşkil edir). İnstumental musiqi ifadə vasitələrindən istifadə (döyüş səhnələrini təsvir edən epizodlara orkestr girişləri), oratoriya janrına yaxınlıq (oratoriya-simfonik planda xor ümumiləşdirmələrinin əhəmiyyətli rolu) operanı xeyli zənginləşdirir.

“Vətən”də milli opera musiqisinin ən qabaqcıl tendensiyalarından biri cəmləşdirilmiş şəkildə ifadə edilir: həyat hadisələrinin geniş realist təcəssümü, yaradıcılıq ənənələrinin sintezi. Gənc müəlliflərin mütərəqqi ideya-estetik mövqeləri bir daha göstərdi ki, “Vətən”də Azərbaycan operası rus və dünya bəstəkarlarının qabaqcıl bədii axtarışları istiqamətində inkişaf edərək müasirliyə qovuşmuşdur və bizim ölkəmiz çoxmillətli opera sənətinin nailiyatləri sırasında ləyaqətli yer tutmuşdur. Milli üslubun yaranmasında müəyyən mərhələ olan “Vətən” Azərbaycanın opera sənətində müasirlik problemini geniş şəkildə qarşıya qoymuş, gənc bəstəkarların öz dövrünün ideyalarını janr vasitəsilə bədii surətdə əks etdirmək bacarıqlarını sübut etdi.

1945-ci ildə C.Hacıyev Q.Qarayevlə birləşdə Moskva Konservatoriyasında, D.Şostakoviçin sinfində təhsilini davam etdirir.



C.Hacıyev və Q.Qarayev D.Şostakoviçlə birlikdə

Şostakoviçin sinfi tərkibinə görə çox güclü idi, Q.Qarayev və C.Hacıyevlə yanaşı, B.Çaykovski, Q.Qalının, A.Çuqayev, K.Xaçaturyan da bu sinifdə oxuyurdu. Dahi bəstəkarın musisqisi, şəxsiyyəti bəstəkarların gənc nəсли arasında ona böyük nüfuz qazandırmışdı.

Şostakoviç bir pedaqoq kimi, tələbəni öz axtarışlarında haqlı olduğuna inandırmağı, ondan inamlı, sərbəst yazı üslubuna və müstəqil yaradıcılıq düşüncəsinə malik bəstəkar hazırlamağı bacarırdı. C.Hacıyevi də, bir çox gənc musiqiçilər kimi, Şostakoviçin öz tələbəsinin cəsarətini, bədii səylərini qiymətləndirməyi bacarması çox cəlb edirdi. Dərslərdə tez-tez yenicə yazılan əsərlərlə bağlı mübahisələr yaranırdı, böyük musiqi hadisələri müzakirə olunur, daim yeni musiqi ilə tanışlıq həyata keçirilir, yazılar dinlənilir, təəssüratlar və fikir mübadiləsi olurdu.

C.Hacıyev bu barədə belə yazırırdı: "Gözəl illər idi, onda biz qeyri-adi dərəcədə çox şey öyrənirdik, müəllimimizin öyrətdiklərini böyük həvəslə mənimseməydik. Amma həmin məşğələlərdə başqa şeylər də olurdu. Dmitri Dmitriyeviç bizə yenicə tamamlığı əsəri göstərir, fikirlərini, bəzən də şübhələrini bölüşürdü. Hətta bu zaman belə görkəmli sənətkarın bizim qarşımızda utan-

ması bizi təəccübləndirirdi. Görünür, həqiqətən dahi şəxsiyyətlərə mənəvi ciddilik, sadəlik, nəzakətlilik xasdır”<sup>1</sup>.

D.D.Şostakoviç bəstəkarın yaradıcı yüksəlişinə və formalasmasına böyük təsir göstərmədir. C.Hacıyevin yazdığı kimi, “bizim hər birimiz üçün D.D.Şostakoviçin təkcə partiturası gözəl nümunə, yüksəklik deyildi. Onunla ünsiyətin özü çox faydalı idi. Bu zaman istər-istəməz yaradıcılıq alovu ilə yanırsan, daha yaxşı olmaq, bacardığından daha çox şey etmək istəyirsən”<sup>2</sup>.

Öz tərəfindən D.D.Şostakoviç həmişə öz yetirmələri olan Q.Qarayevin və C.Hacıyevin yaradıcılığına maraq göstərir və qayğı ilə yanaşırıdı. 1944-cü ildə Tbilisi ongönlüyüündən az sonra D.D.Şostakoviç özünün Azərbaycan KP MK katibinə 1947-ci il 20 oktyabr tarixli məktubunda yazırırdı: «İki gənc bəstəkar Qarayev və Hacıyev böyük səy nümayiş etdirirlər. Onlarda böyük istedad, gənclik, enerji, öz xalqına faydalı olmaq arzusu var»<sup>3</sup>.

D.D.Şostakoviç ömrünün sonuna kimi C.Hacıyevlə mehriban, dostluq münasibətlərini saxladı. C.Hacıyevin bu sətirlərin müəllifinə təqdim etdiyi D.D.Şostakoviçin məktublarından birində oxuyuruq: “Əziz Cövdət! Bu gün Sizə 24 prelüdiya və fuqamı hədiyyə göndərdim. Təəssüf ki, bu nəşrdə bəzi xətalar gedib. Mən onları düzəlddim. Ümid edirəm ki, Sizdə hər şey uğurlu alınacaq. Həyat yoldaşımıza və uşaqlara salamımı çatdırın. Əllərinizi möhkəm sıxıram. D.Şostakoviç”.

C.Hacıyev D.D.Şostakoviçin rəhbərliyi altında Üçüncü simfoniya<sup>4</sup> üzərində işləyir və 1947-ci ildə Moskva konservatoriyasında onu uğurla tamamlayıır. Üçüncü simfoniya bu vaxta qədər yazılan əsərlərdən təkcə fikirlərinin həcmi, forması, həyatı geniş əhatə etməsi, dövrün ruhuna dərindən nüfuz etməsi ilə deyil, həm də poetikasının xüsusiyyətləri, bədii obrazlılığın quruluşu ilə fərqlənirdi. Ona həyatsevərlik, humor, fəal dəyişkən ruh, müharibədən sonrakı quruculuq atmosferi, xalq kütlərinin doldurduğu meydanların

<sup>1</sup> Bakinski raboçi, 1972, 7 sentyabr.

<sup>2</sup> Yenə orada.

<sup>3</sup> Azərbaycan SSR Oktyabr İnqilabı Mərkəzi Dövlət Arxiv, f. 411, op.10, d. 303, s. 51.

<sup>4</sup> 1946-ci ildə yazılan ikinci simfoniya müəllif tərəfindən çap olunmayıb.

bayram hay-küyü xas idi. Lakin bu, zahiri görünüş idi, onun arxasında müharibənin qəlbərdə silinməz iz qoyduğu qəhrəman həyat təəssüratları dururdu.

Q.Qarayevin İkinci sinfoniyasındaki dramatik konsepsiyanın qarşılumasından, S.Hacıbəyovun İkinci simfoniyasının lirik-epik konsepsiyanından fərqli olaraq, C.Hacıyevin Üçüncü simfoniyası janr obrazlarını fərdiləşdirərək, onları daxili sətiraltı məna ilə zənginləşdirərək xüsusi janr, psixoloji konsepsiya yaradırdı.

“C.Hacıyev Üçüncü simfoniyasında obrazları intellektual məzmunla zənginləşdirməyi, müasir həyatın dinamikasını ənənəvi intonasiyalarla doldurmağı bacardı ki, bu, artıq əsl Şostakoviç məktəbi idi”, – musiqişünas İ.V.Abezqauz bəstəkarın yaradıcılığna həsr etdiyi məqaləsində belə yazırıd<sup>1</sup>. Milli simfonik musiqidə yeni olan təkcə Üçüncü simfoniyanın "ciddi" və "qeyri-ciddi" ziddiyət bolluğu konsepsiyası deyil, sərf musiqi arxi-tektonikası, templərin müxtəlifliyi, başlıcası real dinamika və simfonik yiğcamlıq, gözəl canlı kompozisiya idi.

Üçüncü simfoniya milli üslubun yaranmasında keyfiyyətli sıçrayışı təmin edən əsərlərdən biri idi. Birinci simfoniyadan, “Vətən” operasından başlamış milli və ümumbəşəri, müasir keyfiyyətlərin üzvi sintezi prosesi Üçüncü simfoniyada özünün real təcəssümünü tapır. Simfoniya C.Hacıyevin yaradıcılığında onun bəstəkar kimi formalasdığı dövrə yekun vuran əlamətdar əsər olur. O, kamil yaradıcılıq, ustalıq dövrünün başlanmasına şahidlik edir.

C.Hacıyevin Üçüncü simfoniyası 1950-ci illərin sonlarında Azərbaycanın konsert təcrübəsində səsləndirilməyib. Sonralar simfoniyanın lent yazılışı respublika və keçmiş post-sovet məkanında yayımlanıb, partiturası isə 1962-ci ildə nəşr edilib.

C.Hacıyevin arxivində D.D.Şostakoviçin məktubu saxlanılır. Həmin məktubda dahi bəstəkarın öz tələbəsinin bu əsərinə münasibəti ifadə olunur: “29.X.1947-ci il. Əziz Cövdət. Niyazinin dirijorluğu ilə Sizin simfoniyanızın birinci hissəsini radioda dinlədim. O, çox gözəl səslənir, lakin mən onun tempini daha canlı təsəvvür edirəm”.

---

<sup>1</sup> Абезгауз И. Развитие традиций // Советская музыка. 1963, № 4.

Moskva Konservatoriyasını bitirdikdən sonra C.Hacıyev Bakıya qayıdır və 1947-ci ildən bəstəkarlıq kafedrasında çalışır, əvvəlcə polifoniya, alətşünaslıq siniflərində, daha sonra isə bəstəkarlıq sinifində dərs deyir. 1949-cu ildə o, Süleyman Rüstəmin şeirinə dörd hissəli oratoriya, 1950-ci ildə fortepiano üçün "Ballada" yaradır.

C.Hacıyev yaradıcılığının yetkinlik dövrü Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin çiçəkləndiyi dövrə təsadüf edir. Məhz bu dövrdə C.Hacıyevin Azərbaycan simfonizminin uğurlu inkişaf mərhələsi ilə bağlı olan iki əsəri - "Sülh uğrunda" simfonik poeması və Dördüncü sinfoniyası yarandı.

1950-ci illərin əvvəllərində yaradılan böyük sayıda programlı simfonik poemalar arasında yalnız fikir orijinallığı, musiqi istedadı ilə fərqlənən əsərlər yadda qaldı. Onların arasında C.Hacıyevin "Sülh uğrunda" poemasını xüsusi qeyd etmək olar. Əsər ilk dəfə 1951-ci ilin noyabrında Niyazinin dirijorluğu ilə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının simfonik orkestri tərəfindən ifa olunub. Həmin il dekabrın 3-də əsər SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının V plenumunda Ümumittifaq radiosunun simfonik orkestri tərəfindən ifa edilib. Bəstəkar öz istedadının və sənətkarlığının gücү ilə obrazların xarakteri və dinamik planlı poemanın standart sxemini parlaq, yaddaqalan musiqi obrazları ilə zənginləşdirməyə nail olub. Programın musiqi oxunuşunun orijinallığı, poetik fantaziyaların təravəti, parlaq milli xüsusiyyətləri "Sülh uğrunda" poemasının təkcə ölkəmizdə deyil, Çexoslovakiya (indi Çexiya, Slovakiya), Polşa, Bolqarıstanda populyarlıq qazanmasına səbəb oldu. 1952-ci ildə C.Hacıyev həmin əsərə görə SSRİ Dövlət mükafatına layiq görüllüb.

Müharibə illərində və müharibədən sonrakı ilk illərdə nəhəng sıçrayış etmiş milli simfonik musiqi janrının sürətli inkişafi davam edirdi. 1947-1950-ci illər ərzində musiqi mədəniyyətimizi şöhrətləndirən Qara Qarayevin "Leyli və Məcnun" simfonik poeması, Fikrət Əmirovun "Şur" və "Kürd-Ovşarı", Niyazinin "Rast" simfonik müğamları kimi əsərlər yaradıldı və simfoniya janrı inkişaf etməkdə davam etdi. 1940-ci illərdə Qara Qarayevin, Cövdət Hacıyevin, Soltan Hacıbəyovun əsərləri ilə yanaşı 1950-ci illərin əvvəllərində Süleyman Ələsgərovun "Gənclik", Midhət Əhmədovun

“26 Bakı komissarının xatirəsinə”, Rauf Hacıyevin “Gənclik”, Həsən Rzayevin “Babək” əsərləri də yarandı.

Daha yüksək zirvəyə ucalan əsər C.Hacıyevin Dördüncü simfoniyası oldu. Bu böyük miqyaslı, ideoloji və bədii problem-lərin qoyuluşu, münaqışlı məsələlər, milli simfonik üslubun da-ha da təkmilləşdirilməsi ilə fərqlənir. Dördüncü simfoniyada C.Hacıyevə klassik simfoniya mədəniyyəti ənənələrinin varisi rolunda çıxış etmək müyəssər oldu. Bununla yanaşı, ona dünyaya müstəqil münasibətini qoruyub saxlamaq, öz yaradıcı şəxsiyətinə sadiq qalmaq nəsib oldu.

C.Hacıyev 1952-ci ildən 1956-ci ilədək Dördüncü simfoniya üzərində işləyir. O, böyük hazırlıq işləri aparırdı.

Beş hissəli simfoniya İnsan zəkasının məşəli və sonda xalqın qələbəyə inamı ilə dolu xalq epopeyasının mürəkkəb, dramatizmlə dolu mübarizəsini yaradır. Dördüncü simfoniya böyük ideyalarla işıqlanmış sosial əhəmiyyətli mövzuları əhatə edir. Simfoniyanın mürəkkəb estetik əsası gözəl etik, yüksək poetik, kəskin dramatik, janr və plakat obrazlarında ifadə olunub. Burada əvvəlki əsərlərdə olduğundan daha çox ön planda səsi dramatik hadisələrin mərkəzində eşidilən simfoniyanın qəhrəmanının obrazı durur. C.Hacıyev yaradıcılığının milli kökləri burada da-ha dolğun və müxtəlif formada meydana çıxır.

Dördüncü simfoniya keçən əsrin 50-ci illərinin musiqi sənətinin həyatında əsas mərhələ oldu. Əvvəlcə 1956-ci ildə Azərbaycan bəstəkarlarının I qurultayının konsertinin açılışında ifa olunan dan bir il sonra Moskvada SSRİ bəstəkarlarının II qurultayının konserti bu əsərlə açıldı (Moskva filarmoniyasının orkestri, dirijor Niyazi). D.Şostakovitş simfoniya haqqında təəssüratlarını “Bakinski raboçi” qəzetində “Yaradıcılıq nailiyyətlərini möhkəmləndirək” adlı məqaləsində bölüşür: «Qurultayın ən mühüm hadisələrindən biri Cövdət Hacıyevin Dördüncü simfoniyasının ifası oldu. Simfoniya son dərəcə güclü təəssürat doğurdu. Mənə elə gəlir ki, son dövrə Sovet İttifaqında yaranan ən iri simfonik əsərlərdən biridir»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Bakinski raboçi. 1956, 30 mart.

Dördüncü simfoniya İnsan şəxsiyyətinə həsr olunmuş trilogiyanın birinci hissəsidir. Trilogiyanın II hissəsi – 1960-cı ildə yazıldı və 1962-ci ildə SSRİ bəstəkarlarının III Ümumittifaq qurultayında ilk dəfə ifa olundu. Kvartet-poema arasındakı dövrdə bəstəkar əsasən kamera əsərləri üzərində işləyir: Skertso, forte-piano üçün sonata, xor miniatürləri – “Alma dərən qızlar” (sözləri M.Rahimin) və “Gülüm” (sözləri Nizaminin).

Kvartet-poema da simfoniya kimi həyat təcrübələrini geniş planda həkk edir və bu zaman bəstəkar hətta program məzmununu olmadan real hadisələrin elə qeyri-adi tiplərə ayrılmamasına nail olur ki, əsər hadisələrin konkret süjet yerləşdirilməsi xarakteri əldə edir. Emosional ümumiləşdirmələrin bolluğu Kvartetdə dərin psixologizm və fəlsəfiliklə uzaşır.

1957-ci ildən 1969-cu ilədək C.Hacıyev rektor kimi Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına rəhbərlik edir. Bu dövrdə rektor vəzifəsində işləyən doğma incəsənətin təleyinə dərin maraq, özünə münasibətdə ciddilik və tələbkarlıq, yaradıcılıq məsələlərində güzəştə getməmək, erudisiya C.Hacıyevə respublikanın ən nüfuzlu musiqiçilərindən biri adını qazandırdı. Konservatoriaya rəhbərlik etdiyi illərdə C.Hacıyev akademik personalın qocaman nümayəndələrinin təcrübəsinə dayaqlanaraq gənc pedaqqoq qüvvələrini məsuliyyətli sahələrə cəsərətlə cəlb etdi. Onun təşəbbüsü ilə Azərbaycan xalq musiqisi kafedrasının işi bərpa edildi, kamera ansamblı kafedrası açıldı.

1962-ci ildə Konservatoriya yanında opera studiyasının açılışı əhəmiyyətli hadisə oldu. Elə həmin il C.Hacıyevin təşəbbüsü, görkəmli mədəniyyət xadimlərinin dəstəyi ilə respublikada Xalq Konservatoriyası təşkil olundu. Bu hadisənin zəhmətkeşlərin kütləvi estetik musiqi tərbiyəsində böyük praktiki rolü barədə çox danışmaq olar. Konservatoriyanın ifaçılıq həyatında da böyük irəliləyişlər baş verdi. Üç Zaqqafqaziya müsabiqəsində (1960-1969-cu illər) respublikanın peşəkar ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəlişini nümayiş etdirən istedadlı ifaçılar nəslİ irəli sürüldü.

1969-cu ildə Yerevanda keçirilən üçüncü müsabiqənin programına üç respublikanın bəstəkarlarının əsərləri daxil edildi. C.Hacıyev yazdı: “Hesab edirəm ki, qarşımızda yeni, enerjili və bac-

riqlı gənc müsiqilərin ifasında Ermənistan, Gürcüstan, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin daxil edildiyi program açıqlanır. Ona görə də, ifaçıların müsabiqəsi Zaqafqaziyənin bəstəkarlıq sənətinin bayramı, respublikalarımızın yaradıcılıq məktəblərinin orijinallığının, kamilliyinin və ustalığının təsdiqidir”<sup>1</sup>.



1975-ci ildə Şuşada Üzeyir Hacıbəylinin ev muzeyinin  
açılışında Cövdət Hacıyevin çıxışı

O zamanlar Konservatoriyanın professor-müəllim heyətinin tərkibində parlaq şəxsiyyətlər çalışırdılar – T.Brenner, Q.Şaroyev, Q.Burşteyn, D.Danilov, İ.Abezqauz, S.Şeyn, L.Karaqicheva və başqaları. Konservatoriyanın Qara Qarayevin başçılıq etdiyi bəstəkarlıq kafedrasında nəinki keçmiş ittifaqın müxtəlif respublikalarından, həmçinin xarici ölkələrdən də tələbələr təhsil alırlıdalar. Əlbəttə, rektor Cövdət Hacıyevin yaratdığı xüsusi intellektual yaradıcılıq atmosferi tələbələrin həm təhsilində, həm də münasibətlərində yeni stimul yaratdı.

Rektor C.Hacıyev Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının işində elmi düşüncənin inkişafına xüsusi diqqət ayırırdı. Onun

<sup>1</sup> Bakinski raboçi. 1969, 15 iyun.

dövründə bir neçə illər ərzində kafedraların elmi-tədqiqat işlərinin ən yaxşı nailiyyətlərinin ümumiləşdirildiyi "Elmi qeydlər" ("Ученые записки" АГК) məqalələr toplusunun buraxılışı davam edirdi. 1963-cü ildən kompozisiya kafedrasının professoru olan C.Hacıyev Azərbaycan bəstəkarlarının bir neçə nəslini təbiyə edən pedaqoq kimi hörmət və sevgi qazanmışdır. Onun yetirmələri arasında Nazim Əliverdibəyov, Fəridə Quliyeva, Aqşin Əlizadə, Ramiz Mırışlı, Cavanşir Quliyev, Gülnaz Abdullazadə, Həsən Adıgözəlzadə, Cəmil Əmirov, Ağadadaş Dadaşov, Adilə Yusifova, Cahangir Zülfüqarov, Rəşid Şəfəq, Eldar Mansurov, Nəriman Məmmədov və başqalarının adları çəkilə bilər.

C.Hacıyev öz tələbələrini ədəbiyyata, incəsənətə, daha geniş mənada, həyata böyük qiymət verən intellektuallar kimi təbiyə edərək, onları musiqi ədəbiyyatının dərindən öyrənilməsi yollarına, musiqi haqqında kitabların və məqalələrin oxunmasına məharətlə yönəldirdi. Gəncləri öz professorlarında yalnız dərin və müxtəlif tərəflili musiqi mədəniyyəti deyil, həm postsovət, həm də xarici musiqi mədəniyyətində yeniliyə dəyişməz maraq cəlb edirdi. C.Hacıyev özü hesab edirdi ki, "gənclərin təbiyəsi məsuliyyətli vəzifədir. Burada onlara bilikləri öyrətmək, onlara qarşı obyektiv, dürüst olmaq bacarığı təbiyə edə bilmək üçün takt, texnoloji silahlanma lazımdır. Tələbə ilə kiçik yoldaş, sənət dostu kimi davranışmaq və onunla eyni səviyyədə danışmaq lazımdır"<sup>1</sup>.

C.Hacıyevin yaradıcılığının növbəti mərhələsi İnsan şəxsiyyətinə həsr olunmuş trilogiya üzərində işlə bağlıdır. Onun "İnsan. Yer. Kosmos" adlı beşinci simfoniyası yarandı. Bu əsər yaradıcı ağlın təntənəsini ucaldan, ulduzlar dünyasını fəth edən, ən yüksək humanist idealları yaradan insanın qalibiyət himni oldu.

Simfoniya ilk dəfə 1974-cü ildə Azərbaycan bəstəkarlarının IV qurultayında (dirijor - əməkdar incəsənət xadimi Rauf Abdullayev) ifa edildi. 1975-ci ildə elə həmin ifada o, Tbilisidə "Zaqafqaziya baharı" festivalında səsləndi.

C.Hacıyevin Beşinci simfoniyasında 1950-ci illərin sonu və 1960-ci illərin əvvəllərində Azərbaycan musiqi mədəniyyəti

<sup>1</sup> Müəllifin C.Hacıyevlə səhbətindən.

üçün xarakterik olan tendensiylər öz əksini tapıb. Geniş beynəlxalq mübadilə, qabaqcıl dünya incəsənətindəki təzahürlərə artan maraq Azərbaycan bəstəkarlarının ifadə dilinin genişlənməsinə, yenilənməsinə gətirib çıxartdı. Eyni zamanda həmin dövr mühüm dəyişikliklər və ideya-bədii məzmunla yadda qalır. Buna sosializm və kapitalizm, xeyir və şər, sülh və müharibə qüvvələri arasında ziddiyətlərin kəskinləşməsi də təsir etdi. Həyat hadisələrinin fəlsəfi mövqedən dərk edilməsi, daxili mənəvi rakursda insan həyatının psixoloji ifadəsi dramatik münaqişənin böyük geniş əhatəliliyinə, obrazların intellektuallaşmasına, musiqi diliñin kəskinliyinə səbəb olurdu. Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisində 60-cı illərdə dünya musiqisində olduğu kimi neoklassizm kimi bədii cərəyanın inkişaf mərhələsi başlayır.

1960-cı illərdə Q.Qarayevin kamera musiqisində neoklassisizmin bəzi ənənələrinin milli folklor elementləri ilə bədii-ahəngdar qovuşması yeni üslub keyfiyyətləri yaradır. Neoklassik instrumentalizmin ənənələri Soltan Hacıbəyovun orkestr üçün Konsertində, Fərəc Qarayevin "Konçerto-qrosso", Aqşin Əlizadənin "Kamera simfoniyası", İsmayıllı Hacıbəyovun "Orkestr üçün Konsertino" kimi əsərlərdə instrumental yazı üslubunun təşəkkültünə səbəb olur.

Rasionalizm, həyatı məntiqi sistem kimi onun çoxcəhətliliyi ilə dərk etməyə rasionalist cəhd Q.Qarayevi Üçüncü simfoniyada dodekafon yazı texnikasından istifadəyə gətirir. Bu əsər S.Slonimskinin, R.Şedrinin əsərləri kimi milli-xarakterik çizgilərini itirmir. Q.Qarayev ortodoksal üsullardan istifadə edərək öz üslubunun normaları ilə əlaqələri kəsmədən, yeni təbəqələri, milli folklorun yeni xüsusiyyətlərini dərindən aşkara çıxaraq, onların həyatı məzmununu açmağa vadar edir.

C.Hacıyevin Beşinci simfoniyası da Q.Qarayevin Üçüncü simfoniyasında qoyulan istiqamət məcrasına daxildir. Bəstəkar əhatəsində olduğu həyat hadisələrinə dəqiq reaksiya verərək təkmilləşməyə cəhd edir, musiqidəki bu "dalğa"ya səs verməyə bilmir.

Onun üçün yeni olan yazı üslubuna yiyələnərək, onu başqa üsullarla qismən uyğunlaşdıraraq istifadə edən C.Hacıyev Beşinci simfonianın obrazlarının intellektual məntiqinə, dərin xüsusiyyətlərinin üzə çıxardılmasına diqqət yönəldir. Bu halda

onun üslubunun programlılıq, improvizasiyalı-axıcı ifadə tərzinin və fəal-təsirli epizodların qarşılaşdırılmasının dinamikası, ilkin xalq mənbələrinə münasibət, lirik antitezaların təmizliyi və yüksəkliyi kimi ən əhəmiyyətli xüsusiyyətləri saxlanılır.

Beşinci simfoniya C.Hacıyevin yaradıcılığının yeni mərhələsinə təşkil edir. Simfonianın “Zaqafqaziya baharı”nda ifa olunmasından sonra ilk təəssüratını gürçü musiqişünəsi P.Xuçua “Azərbaycan simfonik musiqisi” əsərində ifadə edib: “C.Hacıyevin iki-hissəli və yeddi fəsilli Beşinci simfoniyasında obrazlar ardıcılıqla açılır: İnsan. Torpaq. Kosmos. Simfonianın əvvəlində verilən kosmos mövzusu musiqili fikir leytmotivi kimi bütün əsərdən keçir. Kosmosu fəth etmək istəyən İnsan mövzusu mühüm dramatik funksiyanı yerinə yetirir. Yalnız ümumi konturlarda əvvəlcə nəzərdə tutulmuş bu iki təkbətək döyüşən və qarşılıqlı əlaqəli mövzu bir sıra maarifləndirici pillələrin öhdəsindən gələrək, əsas ideyanın tamamlanmış musiqidə təcəssüm etməsinə gəlir. Kosmosun fəthi mövzusu insan dühləsinin, onun yaradıcı ruhunun himni kimi təntənəli səslənir. C.Hacıyev irimiqyashlı fikrin təcəssüm etməsi üçün variasiyanın, fuqanın və sonatanın ənənəvi formalarından texnikanın və müasir orkestrləşmənin tonallığına qədər musiqi ifadəliliyinin ən zəngin arsenalından geniş istifadə etdi. Lakin söhbət İnsan obrazının tam formallaşmasından gedəndə, onda musiqinin xarakteri nəzərəçarpacaq dərəcədə aydınlaşır, “insanılışır”<sup>1</sup>.

C.Hacıyevin son əsərləri arasında fortepiano üçün “Musiqi lövhələri” və Altıncı simfoniyası da qeyd olunmalıdır. Uşaqlar üçün nəzərdə tutulmuş mövzuda təmiz, işıqlı ideyaların dünyası təcəssüm olunub. Musiqi doğma, mehriban təbəssümlə, yüngül yumorla zəngindir.

Altıncı simfoniya formasına görə bir qədər qeyri-adidir: hər birinə klassik və müasir poeziyadan epiqraf verilmiş üç hissə doqquz fəslə bölünür. Bu, böyük bir tarixin özünəməxsus musiqi salnaməsidir.

Bəstəkara Albaniyada, ADR-də, Suriyada və Türkiyədə olmaq nəsib olub. Bu zaman o, həmin ölkələrin həyatı və musiqi

---

<sup>1</sup> Şərqiş şəfəqi, 1975, 25 may.

mədəniyyəti ilə, onların bədii təhsil sistemi, böyüyən gənc bəstəkarlar nəсли ilə tanış olub. Öz növbəsində o, həmin ölkələrdə öz milli musiqi mədəniyyəti, onun yüksək humanist idealları haqqında danışıb.

C.Hacıyev yaradıcılığı təkcə bəstəkarlıqla məhdudlaşmamışdır. Bəstəkar dinləyicilərə sözlə də təsir etməyi vacib bilirdi, bu na görə də respublika və mərkəzi qəzetlərin səhifələrində zaman-zaman həvəslə çıxış edirdi. C.Hacıyevi ümumestetik problemlər və bəstəkar gənclərin axtarış istiqamətləri narahat edirdi.

“Gənclərin yaradıcılığının qiymətləndirilməsində başlıca nədir, onlarda nəyi qiymətləndirir və təşviq edir?» sualını o, belə cavablandırıb: «Bu haqda düşünərkən, mən daim bizim dövrümüzün musiqi incəsənəti üçün tipik mürəkkəb hadisə olması fikrinə qayıdır. Söhbət istedad və texnologiyaların qarşılıqlı təsirinin nisbətindən gedir. Mən əminəm ki, incəsənətdə, sözsüz pis və ya yaxşı sistem yoxdur. Vasisə deyil, onun tətbiqinin məqsədə uyğunluğu həllədicidir. Və ona görə də gənclərlə işləyərkən, mən hər şeydən əvvəl, geniş dünyagörüşünə, yüksək mədəniyyətə malik, “zamanı hiss etməyi” bacaran adamlar tərbiyə edirəm”<sup>1</sup>.

Bəstəkar bir sıra məqalələrini Azərbaycan musiqisinin görkəmli klassiklərinə də həsr etmişdir: “Ü.Hacibəyov və rus klassik musiqisi”<sup>2</sup>, “Xalqın sevimli sənətkarı”<sup>3</sup> (Bülbül haqqında) və s. C.Hacıyevin müəllimi D.Şostakoviçin yaradıcılığı, şəxsiyyəti barəsindəki qeydləri xüsusi səmimiliklə qələmə alınıb: “Canlı klassiklər arasında”<sup>4</sup>, “Azərbaycan musiqisinin müəllimi və doslu”<sup>5</sup>. Adı çəkilən sonuncu məqalədə C.Hacıyev D.Şostakoviç barədə yazır: “Yüksək dərəcəli bəstəkara xalq qarşısında, yaşadığı dövr qarşısında sənətkar borcu hissi xasdır”. Bu sözlər C.Hacıyevin özünün yaradıcılıq və ictimai-musiqi fəaliyyəti üçün epiqraf ola bilər.

<sup>1</sup> Nəsillərin estafeti // Musiqi həyatı. 1977, № 10.

<sup>2</sup> Kommunist, 1978, 28 noyabr.

<sup>3</sup> Yenə orada, 1957, 29 dekabr.

<sup>4</sup> Bakinski raboçi, 1966, 24 sentyabr.

<sup>5</sup> Yenə orada, 1972, 7 sentyabr.

1977-ci il iyunun 18-də bəstəkarın 60 yaşı tamam oldu. Hökumət C.Hacıyevin yaradıcılıq fəaliyyətini yüksək qiymətləndirərək onu ordenlə təltif etdi.

80-ci illərdə bəstəkar dahi müəlliminə həsr edilmiş kamera – instrumental janrında “D.Şostakoviçin xatirəsinə Dilogiya” əsərini yaradır. “Dilogiya”nın birinci bölümü kvintet, ikincisi – kvartet üçün yazılib. 90-cı illərdə Azərbaycanın yaşadığı mühüm problemlər C.Hacıyev yaradıcılığının diqqət mərkəzində idi. Bakının Qara Yanvarı, Qarabağ faciəsi, xalqımızın yaşadığı dramatik həyatı bəstəkarın Altıncı, Yeddinci simfoniyalarında təcəssüm edilmişdir. Bəstəkarın 75 illik yubileyində “Şəhidlər” adlı Yeddinci simfoniyası Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda uğurla ifa olunmuşdur.

1997-ci ildə C. Hacıyev son Səkkizinci simfoniyasını bəstələyir. Əsər xalqımızın unudulmaz öndəri Heydər Əliyevə həsr edilmişdir.

Bəstəkar simfoniyani müdrikcəsinə “Onu zaman seçib” adlandırmışdır. 1997-ci ildə anadan olmasının 80 illiyi münasibəti-lə Cövdət Hacıyev “Şöhrət” ordeni ilə təltif edilmişdir.

Cövdət Hacıyev həyatının son anlarına qədər sənətinə olan münasibəti ilə, pedaqoji məsləhətləri ilə özünə, həmkarlarına, tələbələrinə olan ciddi tələbkarlığı, xeyirxahlığı ilə başqalarından seçilirdi.

2002-ci il yanvarın 18-də Cövdət Hacıyev ağır xəstəlikdən sonra vəfat etmişdir.

## KAMERA-İNSTRUMENTAL YARADICILIĞI

C.Hacıyev yaradıcılığında dəfələrlə kamera musiqisi janrında əsərlər yazmışdır. Bəstəkar kamera musiqisinə, bir növ, simfonik musiqini də cəlb etmişdir. Çox güman ki, onun instrumentalizmində müxtəlif sahələrin qarşılıqlı keçidi buradan yaranır: simfoniyaları daha çox ansabl-solo, kamera əsərləri isə konsert-simfonik xarakterilə fərqlənir.

1960-cı ildə bəstəkarın yaradıcılığının kamilləşdiyi dövrdə yazdığı Kvartet-poema qədim milli ənənələrin müasir musiqinin prinsipləri ilə sintezinin gözəl nümunəsidir.

Kvartet-poema bəstəkarın üslubunun əsas xüsusiyyətlərini yekunlaşdırılmış şəkildə əks etdirir və C.Hacıyevin Dördüncü simfoniyası ilə başlanan İnsan şəxsiyyəti mövzusunu davam etdirir. Kamera janrının xüsusiyyəti onun ifadəsinin yeni aspektlərini şərtləndirir. Bu əsər dövrümüz, insanlar, həyat haqqında düşüncədir. Bir çox cəhətlər bu əsərin üslubunu Beethovenin, Şostakoviçin yetkin dövrdə yaratdığı kvartetlərlə müqayisə etməyə imkan yaradır. Həyat ziddiyyətlərinin kəskinliyi, reçitativ-mono-loq üslubunun (girişin mövzusu) xüsusi melosu Şostakoviçdən gələn cəhətlərdir.

Təsadüfi deyil ki, C.Hacıyev öz əsərini kvartet-poema adlandırib. Bununla da obrazların poetik ilhamını, emosional həyecanının intensivliyini öncədən müəyyən edib.

Strukturuna görə birhissəli kvartetin aparıcı obrazı artıq girişin (Andante sostenuto) musiqisində yaranır ki, burada dərin fikir ehtiraslı təsirli formada ifadə edilir. Sonra birinci skripkanın ekspressiv monodiyasına keçən əzəmətli-sərt xoral muğam instrumentalizminin tipik prinsiplərini ümumiləşdirir.

Bu janrın ruhunun mahiyyətini dərk edən C.Hacıyev bir neçə cizgi ilə ona xas improvisasiya-prelüdiya tərzli intonasiya ifadəsini, fikrin ümumi epik-yüksək tipini yaradır. Mövzu xalq ifaçılığında muğama instrumental giriş olan möhtəşəm dəraməd kimi təntənəli səslənir.

Sonra öz əksini tapan sonata allegrosunun əsas və köməkçi mövzuları obyektiv janr xarakterinə malikdirlər. Onlarda həyat gücünün qaynaması, yorulmadan hərəkət fəallığı əks olunur. Üçüncü simfonianın finalının obrazları kimi mövzular meydan musiqisi, xalq bayramları ilə bağlanmışdır. Əsas mövzuların oxşarlığı (ilk 4 xanə) xüsusilə doğma görünür. Rəqs hərəkətinin plastikası, qıçılcım saçan həyatsevərlik əhval-ruhiyyəsi burada da özünü göstərir.

**Allegro**

Kvartet-poemanın əsas mövzusunun iradəli xarakteri kvartaya sərt sıçrayışla yaradılır, pulsasiyalı akkord fonu daha çox sonrakı inkişaf (əsas mövzu – üchissəlidir) zamanı fəallaşır. Ritmik yerdəyişmələr, aksentlər, yüksək registrlərə "sıçrayışlar" musiqinin qəhrəmanlı xarakterini gücləndirir.

Kvartetin dramatik konsepsiyasında iki bir-birinə zidd obrazlar dairəsi yanaşı qoyulur: birincisi, subyektiv həyəcanlar sahəsi ilə bağlıdır, insanların mürəkkəb və incə mənəvi aləmini (girişin mövzusu) əks etdirir; ikincisi, bizi əhatə edən dünyanın obyektiv lövhələrinə yönəldilmişdir (sonata alleqrosunun mövzuları).

Üç dəfə – başlanğıcda, reprizdən və kodadan əvvəl giriş mövzusu ilə Kvartetin sonata strukturunun inkişafı kəsilir, hər dəfə dinləyicini həyatı fəlsəfi dərk etməyə məcbur edir. Zülmət-dən işığa fasıləsiz keçidlər, müxtəlif obrazların və hadisələrin toqquşması əsərin musiqi dramaturgiyasını kəskinləşdirir. Uzunmüddətli yüksəlişlər və kulminasiyalar, dinamik yüksələn emosiyaların gücü Kvartetin forma quruluşunun poema-romantik principini şərtləndirir. İslənmədə girişin melodik obrazlarının birbaşa açıq inkişaf tendensiyası buradan irəli gəlir – əsas mövzu ilə bağlı altısəsli fuqatonun dinamikası Re-majorda iri planla verilmiş köməkçi mövzunun himn xarakterini önə çəkir. Onun intonasiyası reprizadan əvvəl səslənən Andante sostenuto bölməsinə nüfuz edir. Kvartet-poemanın bütün intonasiya materialı təmiz instrumental motorika sferasına cəlb olunaraq burada cəmləşir.

C.Hacıyev ansamblın ölçüsünə görə kiçik zaman çərçivəsində obrazlı-bədii qarşılaşdırılmaların maştablılığına, əsl simfonik vüsətli inkişafa nail olur. Dördüncü simfoniya kimi, Kvartet-poemada da təsvir olunan hadisələr miqyasına görə əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir. Genişliyinə görə Kvartetin musiqisi simfoniyanın ruhuna tam uyğundur. İnkişaf prosesində simfonik vüsət əldə edərək, həyəcanların səmimiliyi, çalarların zənginliyi ilə, fəlsəfi ümumiləşdirmələrin dərinliyi ilə diqqəti cəlb edir. İnkişafın kulminasiya anlarında kodadan əvvəl, kodanın özündə inkişaf xüsusi qüvvə kəsb edir. Burada bəstəkar fortissimo çalan alətlərin yüksək registrlərindən istifadə edərək əsl "simfonik vəsitələri" tətbiq edir və eyni zamanda, bütün ansamblı basın dayağı olmadan üst diapazonun gərgin tessiturasına yüksəldir. Obrazların xüsusi coşqunluğu, onlara məxsus romantik pafos C.Hacıyevin ilhamlı musiqisini fərqləndirən əhəmiyyətli keyfiyyətlərdən biridir. Kvartet-poemanın musiqisində xalq materialına da yaqlanaraq, bəstəkar ona romantik çalarlar verir.

Bu, xüsusilə girişin musiqisinə aiddir ki, burada muğam xüsusiyyətləri özünəməxsus bir şəkildə təcəssüm etdirilir. Xoralda çahargahın, segahın lad-intonasiyaları xromatik enən motiv-həlqələrdən "toxunmuş" melodiyaya (solo skripkanın) keçir ki, bu da romantik iztirabları əks etdirir.

Əsas və köməkçi mövzularda milli ibarələr, oxumalar melosun və janr obrazlarının bünövrəsi kimi çıxış edir. Burada melosda əhəmiyyətli rolu musiqinin lad mahiyyəti ilə bağlı olan kvarta intonasiyası, artırılmış sekundalar və üçtonlar oynayırlar.

Bəstəkar hətta əsərin konstruksiyasında muğam silsiləsi üçün tipik olan improvizasiya və janr bölmələrinin qarşılaşdırılmasından istifadə etməyə çalışır. Bu halda xalq musiqi alətlərinin qədim formaları əsas götürülür. Bəstəkar müasir texnologiyadan istifadə edərək, dövrün ideoloji ümumiləşdirməsinin geniş perspektivini yaradır – improvizasiyalı yavaş templi bölmələrdə (iriş) fəlsəfi dərinlik janr bölmələrində (əsas, köməkçi mövzular) müasir əhvali-ruhiyyənin dinamikliyi ilə birləşir.

Bəstəkarın instrumental palitrası zəngindir. Yavaş bölmələrdə solo fraqmentlər fasılısız çalınan sonata alleqrosundan da-

ha çoxdur. Ancaq bütün tuttilər sıx, qatı səslənmə yaratmır. Alətləşdirmə burada da şəffaf qalır, bununla belə, səslərin ikiləşdirilməsinə və melodiyani çalan və orqan punktunu saxlayan alətlərin arasında geniş interval quruluşunun tətbiq olunmasına üstünlük verilir. Muğam instrumentalizmindən gələn xüsusiyyətlər kimi yavaş bölmələrdə unison ifadə tərzini və muğam-ladının tonikası ətrafında uzunmüddətli gəzişmələri qeyd etməliyik.

Müəllif tembrlərin ifadəli imkanlarından maraqlı şəkildə istifadə edir. Skripka və violanın yüksək registrində işıqlı, nikbin köməkçi mövzu səslənir. Onun ekspozisiyadakı inkişafında pizzicato və arconun qarşılaşdırılması texnikası maraqlı tətbiq edilir. Dərin milli zəminin, müasir məzmun, forma və dillə parlaq sintezi C.Hacıyevin Kvartet-poemasının əsas xüsusiyyətləridir. Bu əsər milli kamera musiqisinin parlaq və maraqlı əsərlərindən biridir.

### FORTEPIANO ƏSƏRLƏRİ

C.Hacıyevin 1950-ci ildə yazdığı “Ballada”sı pianoçuların çox sevdikləri əsərdir. Azərbaycan musiqisində ballada janrı ilk dəfə opera janrında yaranıb (R.Qliyerin “Şahsənəm” operasından Şahsənəmin balladası, Ə.Bədəlbəylinin “Nizami” operasında Rənanın balladası). Fortepiano musiqisində isə bu janra ilk dəfə C.Hacıyev müraciət edib. C.Hacıyevin pyesini gələcək Dördüncü simfoniyannın “eskizi” hesab etmək olar, burada habelə Kvartet-poemanın romantik pafosu, konsert parıltısı sezilir. “Ballada”da romantizm tendensiyaları, keçmişə meyil, xalq incəsənətinin şairanə tərənnümü aydın şəkildə hiss olunur. Lakin bununla yanaşı, burada XX əsr bəstəkarının səmimi həyəcanlarının mürəkkəb diapazonu ilə qabarlıq üzə çıxan yeni romantizm hissiyyatı qorunub saxlanılır. “Ballada”nın musiqisi keçmişin qəhrəman obrazlarını canlandırır. Əsərin başlangıcına və sonuna düşüncə-hekaya xarakterli tematizm xasdır ki, bu da orta bölmədə döyüş epizodunu çərçivəyə alır.



C.Hacıyevin təfəkküründə inkişaf məntiqinə tabe olaraq, muğam obrazı klassik prinsiplərini arsenalından götürülmüş təkrar, registr dinamikası, sekvensiya, modulyasiya kimi tipik işlənmə vasitələrilə dinamikləşdirilir. Bu, muğam obrazına fəallıq, kəskinlik, dramatik elementlər gətirir.

Muğamin epik mahiyyəti pyesin konstruktiv quruluşunu da müəyyən edir: onun ikihissəli quruluşuna son söz - koda köməkçi olunur. Sanki həyəcanlı xəyal canlı hekayəçinin emosional təxəyyülü ilə yox olur və sonra yenidən uzaq keçmişin ötəri lövhələri yaddaşda canlanır. Muğamin mahiyyətini əsərin özünəməxsus fakturası müəyyən edir. Belə ki, incə barmaq texnikası ilə yanaşı mövzunun unison ifadəsi, akkordika ilə bərabər, muğam instrumentalizmi elementlərindən istifadə olunur. Fortepianonun kulminasiya anlarında yüksək registr diapazonunu əhatə edən instrumental möhtəşəmlik sanki "Ballada"nın çərçivələrini genişləndirir, ona geniş miqyas, konsertlilik aşılıyor.

1956-cı ildə C.Hacıyev Sonata, 1957-ci ildə fortepiano üçün Skertsə yazır. Bəstəkarın üslubunun kristallaşmasında mühüm rol oynayan "Ballada"dan fərqli olaraq bu əsərlər S.Prokofyev pianizminə retrospeksiya kimi qəbul edilir. Doğrudur, bu zaman bəstəkar xalq musiqisinin ifadəli sisteminin hüdudlarından kənarra çıxmır. Xüsusilə bu, Sonataya aiddir. Sonatanın klassik kompozisiyasına xas impulsiv və lirik başlangıç nəinki əsas və köməkçi mövzuların tematizmində, həm də ona məxsus olan hərəkət tiplərində – allegro və andantedə qütbləşdirilir. C.Hacıyevin Sonatasının birhissəli strukturu daxilində allegro - emosiyaların coşqun axını, enerjili obrazlar mühitiidir. Andante - sonata allegrosunun işlənmə bölməsinin daxilində lirik epizod olub, reprizadan əvvəl səslənir.

Bəstəkarın fortepiano üçün yazdığı Skertsosu uşaqlıq dünyası, fantastika ilə bağlıdır. Sonata kimi, Skertso da fakturasına, obrazlarına görə Prokofyevin fortepiano musiqisinə, xüsusilə, "Ötəri anlar" silsiləsinə yaxındır. Üçhissəli "Skertso"nun kənar hissələrində skertsonun oynaq xarakterində marşvarilik təzahür edir. Pyesin nağılsayağı koloriti təkcə melodianın ecazkar şəkli ilə deyil, həmçinin ritmik quruluşunun zənginliyi, harmonik dilinin mürəkkəbliyi ilə yaradılır.

C.Hacıyevin "Musiqi lövhələri" Şumanın, Çaykovskinin, Prokofyevin uşaq pyesləri kimi uşaq təəssüratlarının və həyəcanlarının dünyası ilə bağlı program başlıqlara malikdir. Bunlar epik hekayə-pyeslər ("Əfsanə", "Nağıl"), uşaq məişətinin lövhələri ("Gəzinti", "Zarafat", "Etüd"), janr-rəqs səhnəcikləridir ("Marş", "Yavaş rəqs"). Süita "Epiloq"la - müəllifin qısa son sözü ilə bitir. Müəllif pyeslərin maraqlı adları ilə janrin şərtiliyini uşaq psixologiyası üçün adət edilmiş hazırlıq oyunlara tabe edir. Musiqi incə bədii zövqü, artistizmi, sadə ifadə vasitələrindən istifadə ilə fərqlənir. "Musiqi lövhələrində" pyeslərin ardıcılılığı belədir: "Gəzinti", "Əfsanə", "Zarafat", "Etüd", "Marş", "Yavaş rəqs", "Epiloq".

"Musiqi lövhələrində" epik-hekayə tonu, hətta pyeslərin sürət işarələrinin sadə nisbəti belə bir fikri təsdiqləyir: silsilədə yavaş templər üstünlük təşkil edir. Yalnız üç pyes ("Gəzinti", "Zarafat", "Etüd") sürətli templərə malikdirlər. "Epiloq" a yaxınlaşdırıqca templər yavaşıdır. Bundan başqa, "Epiloq" obraz və intonasiya baxımından "Yavaş rəqs" də hazırlanır. Silsilənin konstruksiyası həm bütövlükdə, həm də tərkib hissələrində ətraflı və dəqiq düşünülmüşdür. Pyeslərin strukturu əksər hallarda sadə üçhissəli ("Gəzinti", "Nağıl"), rondo ("Marş") çərçivələri ilə məhdudlaşdırılır, bəzən improvizasiya olunmuş melodik inkişaf sərbəst forma ("Epiloq") yaradır.

"Musiqi lövhələri" həm tam, həm də ayrı-ayrı nömrələrlə ifa oluna bilən əsərdir. Onun uşaqlara gözəl hədiyyə olduğuna şübhə yoxdur və əsər fortepiano repertuarında layiqli yer tutur.

C.Hacıyev fortepiano musiqisi ilə yanaşı, 1950-ci illərdə "Ey gül" (sözləri Nizaminin), "Bağda alma dərən qız" (sözləri

Məmməd Rahimin) adlı xor miniatürləri bəstələmişdir. Onlara solo soprano və xor üçün Süleyman Rüstəmin sözlərinə yazılmış çox məşhur oratoriyanın üçüncü hissəsi də aiddir ("Laylay"). Sayca az olmasına baxmayaraq, xor miniatürləri bəstəkarı xor yazısının görkəmli uстası kimi xarakterizə edir. Bu əsərlərdə sənətkarın poetik dünyası, mənəvi gözəlliklər, öz təbiətinə görə nikbinlik və zəriflik əksini tapır. Xor miniatürlərindən hər biri obrazları tamamilə konkret olan bitmiş bədii əsərdir. "Mənim gülüm" xor qəzəli sevginin ətri ilə dolub daşır; öz uşağıni layla çalaraq yatırdan ananın yumşaq, zərif obrazı "Laylay"da yaradılır. Sonuncuda Azərbaycanın "beşik mahnısı" ənənələri əks olunur. Qeyri-adi xoşbəxtlik hissi, əməyin sevincləri "Bağda alma dərən qız" xorunda janr-məişət səhnəciyini yaradır.

Bəstəkar Nizaminin, Süleyman Rüstəmin, Məmməd Rahimin poetik intonasiyalarının xüsusiyyətlərini çatdırı bilir. O, yalnız mətni deyil, həm də sözlərin dinamikasını ifadə etməyə çalışaraq mətnaltıya diqqətlə yanaşır. M.Rahim və S.Rüstəmin sözlərinə bəstələnən sillabik metrikaya (heca vəzni) əsaslanan sətirdə (4+4+3) heca ölçüsünün tipik nisbətinin xarakterik olduğu lirik rübaiılər-bayıtı xor miniatürlərinin poetik əsasıdır. Bayatı – lirik xalq mahnilarının mətn əsasını təşkil edir. "Laylay"da bəstəkar bayatıdan daha ənənəvi şəkildə istifadə edir. Lirik janr melodiyasının ifa tərzinin melodikliyi, onun quruluşunun yığcamlığı, solo sopranonun partiyasında lirik kantilenanın ziddiyəti məhz buradan irəli gəlir.

1956-cı ildə Nizaminin "Ey gül" qəzəlinin sözlərinə yazılmış əsər milli xor musiqisinin incisidir. Bəstəkar Azərbaycan milli xarakterinin xalq mahnilarında, muğam monodiyasında səslənən elegiyasına, kədərli "siminə" nəzakətlə toxunmağa çox incə şəkil-də müvəffəq oldu. Bu lirik-elegiya intonasiyası başqa xor miniatürlərində də üslub "dominantını" müəyyən etdi və onların musiqisini xüsusi səmimiliklə, yumşaq rənglə boyadı. Nizaminin "Ey gül" lirik qəzəlinin mahiyyəti yalnız gözələ sevginin yüksək və lehədici tərənnümü ilə açılmış, həm də C.Hacıyevin poetik musiqisinin emosional təzahürü ilə dərinə gedir. Artıq sərbəst vokalizasiya ilə xalq muğam improvisasiyaları üslubunda iki dəqiq kup-

letin karşılaşdırılmasını ehtiva edən “Ey gül” kompozisiyasının özü vokal improvisasiyası, təsnif-mahnı və rəng-rəqs intermediyaları ilə növbələşmiş müğam silsiləsini xatırladır.

80-ci illərin ən orijinal əsərlərindən biri D.D.Şostakoviçin xatırəsinə yazılmış “Dilogiya”dır. Müəlliminə həyatı boyu səcdə edən, onun yaradıcılıq prinsiplərini dərindən bilən və onları öz əsərlərində milli ənənələrlə yeni tərzdə birləşdirən Cövdət Hacıyev “Dilogiya”nı iki hissəyə ayırrı. Birinci hissəni bəstəkar “Qamayun” adlandırır və kvintet instrumental tərkibindən istifadə edir (skripka, fleyta, alt, violonçel, fortepiano). D.D.Şostakoviçin soprano, skripka, violonçel, fortepiano üçün yazılmış Aleksandr Blokun “Yeddi şeir” silsiləsi, demək olar ki, simfoniklaşdırılmış yeni tipli vokal-instrumental dram janrına daha çox bənzəyir. Şostakoviç bu əsərdə insan faciəsini, şəxsiyyətin mənəvi iztirablarını dərindən göstərə bilmüşdür. Silsilənin arxitektonikası koloristik – tembr inkişafının dramaturji rolü, tematizmin yüksək səciyyəli intonasiya birliyi – bunlar hamısı D.Şostakoviçin On dördüncü simfoniyasını hazırlayan amillərdəndir. D.Şostakoviçin vokal silsiləsinin ikinci bölümü olan “Qamayun”da dəyişmələr musiqidə xüsusi ruh yüksəkliyi atmosferi yaradır. Maraqlıdır ki, “Qamayun” – “Humayun” sözlərinin fonetik oxşarlığından istifadə edərək, C.Hacıyev, birinci hissənin quruluşunda “Humayun”, “Şüştər” müğamlarından istifadə etmişdir. Bu, həm dahi Şostakoviçin obrazını açıqlayır, həm də onu düşünən Haciyevin daxili düşüncələrini səsləndirən dramatik monoloq – müğam monodiyasıdır. Lakin bəstəkar musiqinin inkişaf prosesində öz fəlsəfi kredosuna sadıq qalaraq həyata, gələcəyə inamlı yanaşır və mənəvi işıq saçan xoral ilə hissəni bitirir. ”Dilogiya”nın ikinci hissəsi (kvartet) – “Dörd freska” adlanır. Birinci – “Burleska” tokkato janrıının xüsusiyyətlərini göstərir. ”Düşüncələr” gerçəklisinin amansız və aramsız zamanında insanların tənha olduğunu, dramatik düşüncələrini təsvir edir. ”Matəm marşı”nda bəstəkar insan faciəsini ümumbəşəri səviyyəyə qaldıraraq, sanki kiçik həcmli rekviyem yaradır. ”Dilogiya”nın belə tragik zirvəsindən sonra səslənən ”ölümüzlük” (son hissə) əsərin dramaturgiyasında sanki qaranlıqdan – işığa, şərdən – xeyirə

fəlsəfəsini canlandırır. D.Şostakoviçin monoqramının dəfələrlə təkrarı “Dilogiya”nın əsas konsepsiyasını, ideyasını – yaradıcı insanın, musiqi incəsənətinin qələbəsini, ölümsüzlüyə qovuşmasını tərənnüm edir.

Cövdət Hacıyev sənətində lirik-fəlsəfi, epik-fəlsəfi mövzular “Dilogiya”da da özünəməxsus yer tutur. İnsanın bu gerçəklilikdəki yeri, yaradıcılığın əbədiyyətə qovuşması, Ölüm və Həyat, Zamanın sehrli anları, insan mənəviyyatının, ruhunun yüksəkliyi – bu suallar əvvəlki əsərlərində də, son yaradıcılıq illərində də Cövdət Hacıyev düşüncələrinin diqqət mərkəzindədir.

## SİMFONİK YARADICILIĞI

Azərbaycan simfonik musiqisində C.Hacıyevin yaradıcılığı xüsusi yer tutur. Onun ilk böyük əsəri olan Azərbaycana həsr olunmuş poemasının yarandığı dövrdən keçən illər ərzində respublikada musiqi mədəniyyətinin, xüsusilə simfonik incəsənətin siması tanınmaz dərəcədə dəyişmişdir. Həmin dəyişikliklərdə cəmiyyətin inkişafının bütün gedisi, onun mənəvi kamilləşməsinin çətin yolu həkk olunub. Öz xalqının həyatına və maraqlarına dərindən bağlı olan bəstəkar kimi C.Hacıyev bu böyük yolu mərhələlərini öz yaradıcılığında, xüsusilə simfonik əsərlərində təcəssüm etdirib.

Simfonik musiqi janrı və simfoniyalar C.Hacıyevin həyat təassüratlarını geniş ifadə etməyə və bədii şəkildə dərk etməyə imkan verir. Malerin sözləri ilə desək, bəstəkar hər bir yeni simfoniyada sanki yeni bir dünya qurur. C.Hacıyevin simfoniyalar dünyası müasir dövrün aktual problemləri ilə zəngindir. Onun simfonik əsərlərinin hər biri ölkəmizin həyatını ona xas görmə bucağından əks etdirir, onun əsasən seçilmiş ideya-bədii kontekstdə vacib olan tərəflərini qeyd edir. Bəstəkarın doğma torpağını tərənnüm edən “Azərbaycan” poeması, Birinci və qismən Üçüncü simfoniyalar Böyük Vətən müharibəsinə həsr edilmişdir, “Sülh uğrunda” poemasında bəstəkar sülh qüvvələrinin, humanizmin müdafiəsinə qalxır, Dördüncü, Beşinci, Altıncı simfoniyalarda cəmiyyətdə baş verən dəyişikliklər, ictimai sarsıntılar,

xalqın öz mənəvi dəyərləri uğrunda mübarizəsi ifadəsini tapmışdır. Hər halda C.Hacıyevin musiqisi o qədər böyük ifadə gücünə və konkret obrazlılığı malikdir ki, bu da onun əsərlərinin geniş anlamda programlılığı haqqında danışmağa imkan verir. Yaradıcı və dağıdıcı qüvvələrin toqquşması, qəhrəmanlıq və mübarizə, onun qurbanlarının doğurduğu kədər, humanizmin böyük və məğlubedilməz gücү, çətinlik və qələbənin sevinci C.Hacıyevin simfonik musiqisində hadisələrin inkişaf mənzərəsini eks etdirir. Burada daxili mənəvi dəyərləri vəsf edən insanın iç dünyasının ən yaxşı və gizli hüdudlarını, yüksək gözəlliyi tərənnüm edən səhifələr vardır. Müasirliyin qızığın problemlərinin təcəssümündə, onların geniş fəlsəfi anlamında bəstəkar simfonizmin münaqişəli-dramatik xəttinə meyil edir. Əgər erkən əsərlərində ("Poema", "Azərbaycan süütası") janr, gözəl təsviri obrazlar hökmranlıq edirsə, artıq Böyük Vətən müharibəsinə həsr edilmiş Birinci simfoniyada ən dərin hissəyyatlar və zaman ideyası cəmləşir, bəstəkar irimiyyashlı münaqişə problemlərinin həllinə yaxınlaşmağa cəhd edir.

Üçüncü simfoniyada musiqinin janr mahiyyəti psixologizmə zənginləşərək yenə də əsərdə subyektiv, şəxsi başlanğıcın obyekтив prizmadan, yəni ümumxalq miqyasda həll olunmasına imkan yaradaraq üstünlük təşkil edir. Dördüncü və Beşinci simfoniyalar – münaqişəli-dramatik, fəlsəfi məzmun cəhətdən zəngin böyük epik ictimai-tarixi freskalardır.

Simfoniyalarda lirik-psixoloji, dramatik başlanğıcın dərinləşməsi prosesi tədriclə baş verir. Üçüncü simfonianın Largosundan Dördüncü simfonianı açan Bax obrazına qədər ehtiraslı pafos və möhtəşəmliklə dolu yol uzanır. Həm də indiki halda xalq muğamının tipik xüsusiyyətlərini ifadə edən lirik obrazlar onlara xas ifadə obyekтивliliyini saxlayır. C.Hacıyev musiqisinin milli etik və estetik təsəvvürlərlə subyektiv-lirik mahiyyətinin sintezi belə həyata keçirilir. Beşinci simfoniyada C.Hacıyev simfonizminə xas olan teatral obrazlılıq, səhnənin gözlə görünmə qabiliyyəti, obrazların təsviriliyi intellektual-psixoloji başlanğıclla uzlaşır.

C.Hacıyevin Üçüncü simfoniyası milli simfonik musiqidə nisbətən daha parlaq və əhəmiyyətli əsərlərdən biridir. Sovet İttifaqında əsrin mürəkkəb “şəxsiyyətə pərəstiş” dövründə əsər dirləyicisinə dərhal yol tapa bilmədi. Zaman öz düzəlişlərini etdi – simfonianın musiqisinin estetik quruluşunda çox şeylər aydınlaşdı. Məzmunun özünün ziddiyyətləri müasirliyin, əsərin qəhrəmanının yaşadığı həyatın burulğanlarından doğur. Simfonianın finalının musiqisi insan cəsarətinə, müdrikliyə və varlığın əbədiliyinə himn kimi səslənir.

Bu obrazlı konsepsiya Simfonianın fəal-təsirli inkişafı, janr hadisəsinin geniş axını, sonata allegro formasının ümumiliyi baxımından qohum olan kənar hissələrinin struktur məntiqi ilə qeyd edilir. İkinci hissə – Largo – kənar hissələrlə ziddiyyət təşkil edir. Burada hərəkət daxilə, yəni qəhrəmanın poetik, uca və eyni zamanda təmkinli, ehtirashlı mənəvi aləminə nüfuz edir.

SİMFONİYANIN ÜÇ HİSSƏSİ MÜSTƏQİLDİR VƏ EYNİ ZAMANDA BİRBAŞA MƏNTİQİ İNKİŞAF İLƏ BİR-BİRİLƏ DƏRİNDƏN BAĞLIÐIR.

Proporsiyaların sıxlığına, ahəngdarlığına, bütövlüyüünə və inkişafın effektivliliyinə görə C.Hacıyev musiqisində I hissə (allegro, si-bemol minor) diqqətəlayiqdir.

Məhz burada simfonianın ən əhəmiyyətli üslub xüsusiyyəti olan "klassisizm" tam şəkildə aydınlaşdırılır. Musiqidə Şostakoviçə, xüsusilə onun Doqquzuncu simfoniyasına doğru əlaqələr uzanır. Erkən Vyana klassisizminin üslub cizgilərinin C.Hacıyev musiqisinin milli zəmini ilə uzaşması orijinal bədii nəticə verir. Hər dəfə trubaların fanfarlarının yaranması (ekspozisiyanın sonunda, kodada, finalın başlangıcında) hərəkətə teatrallıq elementlərini gətirərək birinci hissəni açır.

Tutqun rənglərə (si-bemol minor tonallığı) baxmayaraq, əsas mövzu fəal-iddiyalı xarakterlə fərqlənir. Onun iradəli səslənməsi, enerjili ritmi buna imkan yaradır.

Əsas mövzu üç dəfə ardıcıl səslənərək, hər dəfə bir qədər is-tehzalı kadansla "qətiyyətli" yekunlaşdırılır. Rus bəstəkarlarının Şərqi mövzularına uyğun stillizə edilmiş bağlayıcı mövzunun da-xil edilməsi yeni personaj kimi qəbul edilir.

Köməkçi partiya ilə yeni üslub növü başlayır.

Allegro

Cor.      ingl. 

Musiqidə, bir tərəfdən, sadəlik, qabarlıq vurğulanın oyunba-zılıq, uşaq sadəlövhəlüyü; digər tərəfdən, qətiyyət, yeni qüvvə ifadə edilir (mövzunun ikinci elementi). İslənmə prosesində hətta əsas mövzunun bütöv görünən simasında daxilən ziddiyətli elementlərin qarşidoruması dialektikası aydınlaşır: mövzuların çev-rilmiş variantı simli alətlərdə və əsas tezis isə ağac-nəfəsli alətlərdə səslənir. Daha çox dərin dəyişiklik köməkçi mövzuda hiss edilir. Melosun tembr dəyişməsi, ritmik genişlənmələri, polifo-nik qatların üst-üstə qoyulması, registr dəyişiklikləri, səslənmənin sixlığı kimi üsullar temaların obraz mahiyyətini kökündən dəyişdirir.

İslənmədə verilən gərginlik atmosferi reprizanın musiqisində xüsusi iz buraxır. İronik elementlər, ekspozisiyalarda nəzərdə tu-tulan və işlənmədə daha açıq ifadə edilir, komiklik reprizanın mövzularının xarakterinə və quruluşuna öz düzəlişlərini edir. Obrazlar iriləşir (köməkçi mövzu kütləvi rəqs obrazına kimi bö-yüyür), təfərrüatlar aradan qaldırılır (əsas mövzunun ifadəsi azaldılır).

Köməkçi mövzunun xarakteri pozulur, rəqs hərəkətləri get-dikcə daha çox güclənir. Koda bölməsində köməkçi mövzunun iki daxilən ziddiyətli tematik elementi eyni vaxtda təzadlı səs-lənərək, həyat enerjisini təsdiq edir.

İkinci hissə (Largo, Re-major) dərin ciddi, həyəcanlandırıcı qəlb etirafı kimi səslənir. Simfonianın ümumi dramaturgiyasında Largo simfonianın psixoloji xəttinin açılmasında mərkəzi hissədir. Məhz burada yalnız xalqın (girişin epik obrazı) deyil,

həm də şəxsiyyətin daxili dünyası – simfoniyanın qəhrəmanının zaman haqqında, özü haqqında düşüncələri açılır. Birinci hissənin janr obrazlarından sonra hərəkət subyektiv-psixoloji sferaya keçərək çətinləşir. Eyni zamanda, Largo-nun dərinliklərində xarici dünyyanın (skertso epizodu) lövhələri ilə psixoloji obrazların sintezi vasitəsilə final hazırlanır.

Bir qədər sərt, improvisə olunmuş ikinci hissəyə girişdə inkişaf edən melodik xətt müğəm monodiyasına xas ornamentikadan məhrum edilmişdi. O, "iri planla" – ağır, açıq, Şur ladında şərh edilir.

Sonra solo qoboyda ilhamla hissənin əsas mövzusu səslənir. Onun daxili ekspressiyası polifonik dəyişmə metodu ilə böyüyür. O, geniş inkişaf edərək, getdikcə yuxarı qalxan tükənməz melodik axın yaradır.

Largonun simfonik dramaturgiyası tematizmin variant ümumişləşdirməsi metoduna əsaslanaraq, eyni zamanda sonata təfəkkürünün xüsusiyyətləri ilə dolğunlaşdırılmışdır. İnkişaf dinamikasına meyillilik, repriza bölməsində intonasiya-obraz transformasiyaları bunu sübut edir.

Final qığılçım saçan şənlik dünyasına aparan bayram fanflarları ilə başlanır. Əsas mövzu özündə marş və xalq mahnı – rəqs əhval-ruhiyyəsini birləşdirir.

Köməkçi mövzunun zərif "uçuşu" getdikcə möhkəm yerisə, iradəli intizama çevrilir. Köməkçi mövzuda sanki finalın dinamik enerjisi cəmləşir.

İşlənmədə əsas mövzu aparıcı əhəmiyyətini saxlayır.

Reprizada əsas mövzu ixtisar olunub. Köməkçi mövzu kütləvi təntənəli bayram marş-yürüşünə çevirilir. Bayram xarakterini təkcə "tutti" deyil, həm də timpani, triangolo, tamburino, gran casse, ksilofonun daxil edilməsi də gücləndirir. Kodada ritmlərin qüdrətli axımında finalın əsas və köməkçi mövzusunun parçaları dinamik surətdə qarşılaşdırılır. Sonra finalın əsas mövzusunun intonasiyalarının və birinci hissənin köməkçi mövzusunun birləşməsi baş verir. Xüsusi effekt ağır mis alətlərinin səslənməsində əsas mövzunun keçirilməsi ilə əldə edilir. Hissənin başlangıcında ona məxsus zərif skertsoluq, yüngüllük, cəldlik itir – mu-

sıqı sərbəst vüsət, monumentallıq imkanı əldə edir. Simfoniya apofeozi, varlığın sevincini təsdiqləyən kodayla tamamlanır.

Üçüncü simfoniya müəllifin axtarışlarına yekun vurur, o, həmçinin milli simfonizmin yetkinliyini nümayiş etdirməsi ilə yadda qalır.

C.Hacıyevin Üçüncü simfoniyasında D.Şostakoviçin Doqquzuncu simfoniyasındaki obrazlarda olduğu kimi, teatral çıxmənalılıq, heyrətləndirici üslub paradoksları yoxdur. C.Hacıyev inkişaf ərzində yalnız Largo-da janr obrazlarını deyil, həm də kənar hissələri təsirli psixologizmlə dolğunlaşdırır. Bu daxili qat birbaşa açıq inkişaf prosesində aydınlaşdırılır. Bu haqda artıq simfoniyanın hissələrinin təhlili prosesində danışılmışdır.

Fikrin bütövlüyünə, arxitektonikanın mütənasibliyinə, ifadənin lakonizminə, inkişafın məntiqinə görə C.Hacıyevin Üçüncü simfoniyası 1940-cı illərin digər simfonik əsərlərini üstələyir. Onda aydın şəkildə bəstəkarın simfonik üslubunun xüsusiyyətləri özünü göstərir. Bu, simfonianın janr-psixoloji konsepsiyasının xüsusiyyətinə, mövzunun geniş ekspozisiya nümayişinə (əksər hallarda üchhisəli formada yazılmışlar), sonata alleqrosu işləmələrində aktiv inkişafa aiddir. Bu halda başlıca olaraq C.Hacıyev yalnız intonasiya-lad quruluşu ilə üzvi surətdə bağlı deyil. Həmçinin janrlar, inkişaf prinsipləri, bütövlükdə Azərbaycanın xalq musiqisi təfəkkürünün ifadəli sistemi ilə bağlıdır. Onun üçün bu, bəstəkarın fantaziyasını qidalandıran mənbədir. Onun rəngarəng cəhətlərindən istifadə edərək, onları Avropa simfonik ənənəsinin yoluna cəsarətlə daxil edən C.Hacıyev dünya simfonik klassikasını yeni obrazlılıq ilə zənginləşdirməyə çalışmışdır.

\* \* \*

1951-ci ildə yazılmış və bir ildən sonra SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüş “Sülh uğrunda” simfonik poeması milli, ümmülikdə isə müasirliyin aktual problemlərinə həsr olunmuş musiqi incəsənətinin ən maraqlı əsərlərindən biridir. C.Hacıyev mövzu axtarmayıb, onu həyat özü yetişdirib.

Müharibə başa çatdıqdan sonra və xüsusilə 1950-ci illerin əvvəllərində bütün planeti sülh tərəfdarlarının hərəkatı dalğası bürümüşdü, insanlar faşizmin misli görünməmiş qəddarlıqlarını, nəhəng pisliklərini nifrətlə damğalılmış Stokholm müraciəti ilə bağlı imzaları toplanrdı. Vətənpərvər sənətkar C.Hacıyev bu əsərdə sülh və müharibə haqqında öz fikirlərini ifadə etdi.

Poemanın musiqisi mübarizəyə, hərəkətə çağırın yüksək humanizm ideyaları ilə zəngindir. Onda cəsarətin və qəzəbin, əzab və zəfərin obrazları müqayisə edilir. Bu obrazlar geniş inkişaflı giriş və koda ilə əhatə olunmuş sonata allegrosunun "yiğcam" strukturunda öz əksini tapmışdır. Fikrin yüksəkliyi, bəzi teatral elementlər, parlaqlıq, əsl kütləvilik əsərə bir qədər bədii təşviqat xarakteri verir. Burada incəsənət sahələrinin – poetik, estrada, kinematoqrafiya, teatr, xor olimpiadalarının sovet və milli simfonik janra təsiri aydın görünür.

Bəstəkar tərəfindən verilmiş başlıq ümumi ifadə edilmiş programı qabaqcadan kifayət qədər müəyyən edir. O, əsərin "yiğcam" düşünülmüş dramaturgiyasında açılır. Hadisələrin bir qədər düzxətli inkişafı zamanı poemada hər yeni mərhələ əvvəlki ilə bağlanmışdır.

Sonata allegrosu çərçivəsində sülh və müharibənin kontrast bədii sferalarının hərəkəti əsas və köməkçi partiyaları sahəsinə toxunur. Həm də köməkçi partiyada müharibənin obrazları dələyi ilə ifadə edilmişdir. Əsərdə sülh və müharibə güclərinin toqquşması verir və nəhayət, reprizada sülh qüvvələrinin qələbəsi təsdiqlənir. Poemanın musiqi obrazları parlaqlığı, ifadənin konkretliyi ilə fərqlənir. Əsərin geniş inkişaflı girişи hadisələrin özü-nəməxsus proloquudur. Onda bədii obrazların bilavasitə konkretləşdirilən intonasiya-melodik məzmunu gələcək tematizmin mənbəyinə çevirilir. Girişin ilk xanələrindən epik cəhətdən geniş mövzunun möhtəşəm unisonları diqqəti cəlb edir. Musiqidə əvvəldən güc, xalq ruhunun qüruru hiss olunur. O, xalq qüvvələrinin sülhə, xeyrə, quruculuğa doğru birləşməsi meyilini ifadə edir.

\* \* \*

Poemanın əsas və köməkçi partiyaları miqyasca geniş, aydın bölgülü (üçhisəli forma) strukturdur. Onların orta bölmələrində materialın inkişafı baş verir. Əsas partiyada fəal-yaradıcı inkişaf həyat obrazları ilə, Vətənlə bağlıdır. Kəskin dramatik xarakterinə görə köməkçi partiya müharibənin gətirdiyi ağrı, qəzəb hissələrini təcəssüm etdirir. Partiyaların reprizası ilkin tezisin pafosunu gücləndirərək ekspozisiyadakı kulminasiya zirvələrinə çevrilir. Əsas mövzunun melodiyası girişin (allegretto) ilk xanələrdən segah lad-intonasiya dönmələrindən yaranaraq, sonralar Şura modulyasiya edilir.

Andante sostenuto. Maestoso

Əsas mövzunun janr əsası rəqs və marşı sintezləşdirir.

Allegretto

Xarakterikdir ki, mövzunun qurulması prosesində marş başlangıcının güclənməsi obrazın qəhrəmanlaşdırılmasına (repriza-da keçirilmədə) səbəb olur.

Ümumiyyətlə, poemanın tematizminin janr təbiəti, onun inkişaf prinsipləri xalq musiqisi ilə dərindən bağlıdır. Bəstəkar üzvi surətdə, təbii olaraq onun tipik xüsusiyyətlərini Avropa instrumental ənənəsi ilə uyğunlaşdırmağa cəhd edir. Əsas partiyanın mövzusunda Şur ladı ibarələrinin variantlı inkişafı, Avropa musiqisi üçün tipik olan materialın işlənilməsi prinsipləri ilə birləşərək, dolğunlaşdırılan aktiv hərəkətin vahid axınıını yaradır. Köməkçi partyanın mövzusunda Şüştər muğam monodiyasına məxsus intonasiya üslubu və milli opera-monoloq formalarına məxsus deklamasiya başlangıcı qovuşdurulur.

L'istesso tempo

Cor.  
ingl.

*p*

İşlənmə bölməsində əsərin gərginliyi güclənir. Əsas və köməkçi partiyaların mövzuları gərgin inkişaf prosesinin əsasını yaradırlar. Dinamik surətdə coşan dalğalar, nəhayət, əsərin ilk epik mövzusunun (maestoso) təntənəli surətdə əks etdirdiyi kulminasiyasına gətirir. Unison ifadə, orkestrin tuttisi, Lya-bemol majorun parlaq tonallığı, mövzunun ritmik böyüdülməsi sülh uğrunda mübarizəyə aparan xalqın bütövlükdə plakat obrazını yaradır.

"Sülh fanfarları" ilə başlayan repriza Yer kürəsində sülhə, xoşbəxtliyə can atan milyonlarla insanın təntənəli yürüşünün kodada bayram zəfəri ilə bitən möhtəşəm rəsmidir. Musiqinin nikbin səslənməsini pozmamağa çalışaraq bəstəkar reprizadan dramatik köməkçi partyanın nümayisini çıxarıır. Orkestrləşmə vəsittəsilə yaxınlaşan təntənəli xalq yürüşünün təsviri əyani və təsirlidir. Orkestrdə bütün alətlər "söndürülür" – simli alətlərin "adımları" və barabanın titrəyişli səslənməsi saxlanılır və bu fonda solo klarinet əsas partiyada xalq rəqs melodiyasını çalır. Qalan alətlər və qruplar tədricən daxil olunur. Musiqidə müharibəyə qarşı mübarizədə birləşmiş insanların yaxınlaşan təntənəli yürüşünün demək olar ki, real, səsli panoraması yaranır.

Görünən reallığı əks etdirən səs təsvirli əsərlərdə yaradılan belə üsul, şübhəsiz, bilavasitə dinləyiciyə emosional təsir etməyə hesablanıb. Burada teatr və kino sənətinin spesifik obrazlılığının ekspressiv üsullarından istifadə edilib.

Poemanın kodası ilə bitən təntənəli yürüşün musiqisi sülhə, əməyə, quruculuğa himn kimi qəbul edilir.

Sonuncunun elementləri "sülh fanfarları"nın formanın hər bölümünü qabaqlamasında, hadisələrə reaksiya verən qəhrəmanın səsi kimi səslənən köməkçi partianın mövzusunun monoloq xüsusiyyətində və əsərə yeni mövzuların daxil edilməsində (məsələn, işlənmədə violonçelin və valtornanın qəhrəmanı monoloqu) özünü bürüzə verir. Eyni zamanda, poemanın dramaturgiyası təsirli məzmunla, materialın birbaşa açıq inkişafının elementləri ilə dolğunlaşdırılmışdır. Burada əsas partianın janr obrazı və "sülh fanfarları" obrazı ilə bağlı mövzu birbaşa açıq münaqişəli başlanğıcın daşıyıcısıdır. İntensiv inkişaf prosesində əsas mövzunun xalq melodiyası rəqs janrının inkişafında qəhrəmanlaşdırılır, allegronun reprizasında isə finalda təntənəli marş-yürüşə çevrilir. İşlənmədə köməkçi partianın mövzusu da qəhrəmanlıq mərhələlərindən keçir.

Poemanın tematizmi möhkəm janr əsasına malikdir. C.Hacıyev üçün mövzu daim böyük estetik, dramatik və konstruktiv əhəmiyyət kəsb edir. Səxavətli melodik istedad onu dəyişmir və ona görə də o, konstruksiyanın, səs fonunun, koloritin yaradılmasında kompensasiya axtarmır. Üslubuna görə poemanın mövzuları xalq musiqisi ilə bağlıdır və muğam, aşiq musiqisi, rəqs janrlarının tipik xüsusiyyətlərinə əsaslanmışdır. Bəstəkarın həmin mənbələrə yaradıcı şəkildə yanaşması vacibdir, bəzi hallarda mövzuların məqam quruluşunu, digərlərində xalq-janr musiqisini başqa janrların qanunauyğunluqları ilə məharətlə sintez edir.

C.Hacıyev melodikasının özəlliyi məqam baxımından çoxtər-kiblilikdə, tez-tez verilən məqam modulyasiyalarının orijinallığındadır. Artıq girişin epik mövzusunda melodianın qısa parçası boyunca çahargahın və segahın məqam ibarələrinin uyğunlaşdırılması baş verir; girişin sonunda Segahdan Şura modulyasiya olunur.

Xalq-rəqs başlanğıcının və marşın sintezi əsas partianın mövzusuna yeni obrazlılıq verir.

Köməkçi partianın mövzusunda müğam monodiyasının ifadəli ekspressiyası opera monoloqunun həyəcanlı nitqi ilə güclənir. İsləmədə (violonçel və valtornanın solosu) qəhrəmanlıq mövzusunda sovet kütləvi mahnılarının quruluşu ilə xalq mahnı intonasiyalarının qarşılıqlı əlaqəsi simfonik poemanın intonasiya obrazlılığını zənginləşdirir, bu kompozisiyanın yaradılmasında bəstəkarra ilham vermiş hadisərlər onun konkret əlaqəsini gücləndirir.

Orkestrin tərkibi xüsusilə diqqətəlayiqdir (poema üçqat tərkib üçün yazılıb). Yazının dekorativliyi, böyük strixlərlə ifadənin üstünlüyü, kulminasiyalarda möhtəşəm səsləşmə ilə yanaşı, poemanın orkestrində solo monoloqlar (islənmədə köməkçi partiya, mövzu) üstünlük təşkil edir. Artıq təntənəli yürüşün bədii obrazının yaradılmasında orkestr koloritinin (kodada marş) effektiv və inandırıcı rolu haqqında danışılır.

Vətəndaşlıq pafosu ilə humanist ideallar uğrunda mübarizə ruhunda yazılmış “Sühl naminə” simfonik poemasının musiqisi bu gün döyüş meydanlarında yenidən qan töküldüyü, revansızmanın və neonasizm qüvvələrinin, terrorizm baş qaldırdığı bizim günlərdə aktual məna kəsb edir. Poemanın musiqisi insanların ürəklərində təcavüzə, müharibəyə nifrəti dərindən dərk etməyə vadər edir və onları sülhün müdafiəsinə hazır olmağa çağırır.

\* \* \*

Dördüncü simfoniyanı C.Hacıyev 1956-cı ildə yazıb. Simfoniyanın musiqisində azadlıq, xoşbəxt gələcək ideyaları ilə işıqlandırılmış xalq həyatının panoraması açılır. Simfoniyyada birinci yeri fəal-qəhrəmani, təsirli obrazlar tutur. Məhz onların inkişafı vasitəsilə əsərin əsas ideyası həyata keçirilir. Bundan əvvəl yazılmış əsərlərin ən yaxşı xüsusiyətlərini ümumiləşdirərək, Dördüncü simfoniya bununla birlidə kompozisiyanın yeniliyini, hər hissənin inkişafını, bütövlüyünü və dramaturgiyanın birliyinin dinamikliyini, geniş düşüncə əhatəliliyini və başqa keyfiyyətləri özündə cəmləşdirir. Simfoniya beş hissədən ibarətdir.

Birinci hissə (Adagio, si-bemol minor) – “Reçitativ fantaziya” – bütün simfoniyanın dramaturgiyasının, obrazlı-intonasiya özayının cəmləşdiyi epik proloq kimi səslənir. Hissənin kompozisiyasının üçhisəli mahiyətini təşkil edən iki kontrast obraz özündə gələcək instrumental dramın rüşeymini eks etdirir: sərt postulat hissin reaksiyasını həyəcanlandırır. Birinci mövzu xalq haqqında böyük, epik rəvayət kimi səslənir. Taxta-nəfəsli simli alətlər qrupunun unisonunda Bayati-Şiraz müğamında yüksək və monolit surətdə səslənən mövzu müğam stilistikasının tipik elementlərindən istifadə edərək, onları Bax musiqisi ənənələri ilə orijinal tərzdə sintezləşdirir - bəstəkar sanki özünün müğam variantını yaradır.

Adagio ( $\text{♩} = 50-54$ )

3

Epiqraf mövzusunun birinci hissəsinin melodiyası bir neçə melodik mərhələdən, bir-birinin ardınca gələn dalgalardan formalaşır. Mövzunun ikinci hissəsinin melodiyasını başlayan üçtonluğun əmələ getirdiyi təkan kulminasiya zonasına doğru intensiv hərəkət yaradır, ondan sonra enmə - Bax musiqisinə bənzəyən "fərdi özəyi" özündə eks etdirən orkestrin unison passajları başlanır. Onlar melodik axının enerjisini tam tükəndirirlər və “Reçi-

tativ-fantaziya”nın birinci hissəsini Baxa oxşar sərt təntənəli kadensiya ilə bitirirlər. Ancaq Baxda kadensiylar əksər hallarda melodik axına cəlb olunaraq bir qədər “pərdələnmişdir”, amma C.Hacıyevdə kadensiylar mövzu-epiqrafi bütün inkişafı boyu qabarlıq şəkildə parçalayır. Muğamdan uzaqlaşaraq, onu Bax ənənələri üslubunun ən tipik elementləri ilə sintezləşdirərək, müəllif Bayati-Şirazın emosional təbiətini yenidən mənalandırır. Lirik muğam epik xüsusiyyətlər kəsb edir. “Reçitativ-fantaziya”nın orta bölməsinin musiqisinin kameralılığı, onun dərin təmkinli xarakteri yenidən inkişafa dramatiklik aşlayan yüksək epik improvisasiyalı monoloq reçitativ epizodlarını daxil edən Baxın üslubunu xatırladır. Musiqinin ümumi koloriti sanki konturları yumşaldan rənglərlə boyanıb. Musiqi daxili düşüncə ilə, fikir və hisslerin konsentrasiyası ilə zəngindir.

“Reçitativ-fantaziya”nın reprizasında möhtəşəmlik, musiqinin geniş əhatəliliyi mövzu-epiqrafin qanuna uyğun keçirilməsi ilə güclənir. Kodaya daxil olan mis-nəfəsli alətlərin fanfarları simfonianın birinci hissəsinin düşüncəli xarakterindən ikinci hissəsində sonata allegrosunun aktiv hərəkətə keçidini hazırlayırlar.

Andantino molto cantabile

Cor. ingl.

Tr.-ba

Arpa

İkinci hissə (Allegro non troppo) simfonianın musiqisinin qəhrəmanlıq istiqamətini müəyyən edir. "Reçitativ-fantaziya"nın zahiri təmkinli tonu arxasında güc, mübarizə ezmə aktiv hərəkət planına keçir. Qəhrəmanlıq bəstəkar tərəfindən şəxsiyyəti əlçat-

maz əxlaqi yüksəkliyə qaldırmağa qadir olan ümumxalq xüsusiyyəti kimi təqdim edilir. Fasılısız yüksəliş və əsas partianın musiqisinin hərəkəti prosesində inqilabi mübarizə və coşqunluq obrazı yaradılır. Köməkçi partianın lirik melodiyası yüksək ideallar haqqında xalq nəgməsi kimi səslənir.

İşlənmə bölməsi miqyasının iriliyi, konfliktli məzmunun məqsədyönlülüyü ilə fərqlənir. Obrazlar inkişaf orbitinə cəlb olunaraq ilkin simasını dəyişdirirlər. Dramın yeni mərhələsi yavaş tempin allegro-ya dəyişməsi ilə başlanır. İri planla işlənmə bölümünü üç mərhələyə bölmək olar: birincisi – do-minorda əsas partianın materialı əsasında eyni dinamik səviyyədə qurulur. İkinci – mübarizə, qəhrəmanlıq epizodu özünün inkişaf xarakteri ilə fərqlənir. Ümumi hərəkət getdikcə aktivləşərək, yenilənən intonasiya axını kulminasiya zirvəsinə çatdırılır ki, burada köməkçi partianın transformasiya edilmiş mövzusu səslənir.

Mövzu işlənmə bölməsinin döyüşkən ruhlu atmosferinə daxil olaraq, cəsarətli natiqlik xüsusiyyətlərini kəsb edir. İşlənmənin üçüncü epizodunda “Reçitativ fantaziya”dan iki mövzu səslənir.

İşlənmə və reprizanın sərhəddində bərabər səviyyədə iki dinamik kulminasiya verilir: hərəkətin kulminasiyası (marş) və hərəkətə reaksiya verən, onun nəticəsini göstərən kulminasiya (əsas partianın reprizası). C.Hacıyevin simfonizmi üçün yenilik əsas partianı öz orbitinə cəlb edən kulminasiya zonalarının iri həcmidə olmasıdır. Repriza güclü şəkildə ixtisar edilib.

Uzunmüddətli hazırlıq sayəsində reprizada əsas partianın mövzusu yüksələr, ritmik artırılma ilə verilir. Musiqi qəhrəmanlıq, igidlik pafosu ilə aşılanmışdır. Əsas partianın mövzusunun inkişafı muğam epiqraf-mövzusunun səslənməsi ilə kəsılır, bu da hərəkəti dramatikləşdirən musiqinin səslənməsinə yüksək qəhrəmanlıq pafosu verir. Bu möhtəşəm kulminasiyanı bitirən kədərli, təsirli reçitativin ardınca özündə koda funksiyasını birləşdirən köməkçi partiyada lirik aydınlaşma başlayır (Andantino).

Major tonallığında köməkçi partianın musiqisi, simli alətlərin akkordları ilə dəstəklənən solo skripkanın tembri mənəvi gözəlliyyin obrazı kimi səslənir.

Koda tam sükut əhval-ruhiyyəsini yaratmır. Simfonianın əsas obrazlarını xatırladaraq, o, hərəkətin gözlənilməzlik hissini doğurur.

Üçüncü hissə, skertso (allegretto) ikinci hissənin dramatik ləşdirilməsindən sonra özünün obyektiv səslənməsi ilə zəruri səkitlik gətirir. Skertsonun temalarında canlı həyatın nəbzi hiss olunur, sanki kütləvi bayramların atmosferi yaranır. Bəstəkar skertso üçün çox gözəl və simmetrik forma - trioda kiçik variasiyalı silsilə elementləri olan mürəkkəb üçhisəlli forma seçib.

Üç müxtəlif xarakterli mövzunun növbələşməsi kənar hissələrin əsasını təşkil edir. Reprizada onların təkrarı quruluşa konsentrik elementlər gətirir (ABCDABC).

Hissə boyunca rəqs və marş ritmləri ilə dolğun skertsonun kənar hissələrinin mövzuları onlara məxsus olan xarakteri saxlayaraq bir-birini əvəz edirlər. Qasırga kimi sürətli birinci mövzu həyatın tükənməz cərəyanını simvollaşdırır. Musiqinin bütöv axını həyat güclərinin bütövlüyü hissini yaradır.

Ağac-nəfəsli alətlərdə simlilərin akkordları və zərb alətlərinin xarakter ritmi ilə müşayiət edilən rəqs mövzusu Azərbaycan qadın rəqslərinin incəliklərini və gözəlliliklərini xatırladır. Xalq musiqisində olduğu kimi, rəqs mövzuları strukturunun periodikliyi, inkişaf üsullarının sadəliyi ilə fərqlənir. Orkestrin gah taxtanəfəsli, gah simli qrupları tərəfindən mövzunun fragməntlərinin yüngül, virtuoz imitasiya-variantları səsləndirilir. Musiqi həm də xalq humoru tərzində parlaq rənglərlə qığılçım saçır. Skertsonun birinci hissəsində, kulminasiyada marş epizodu (Fa major) güc əldə edən rəqs hərəkətinin simasını dəyişdirir.

Trio strukturu variasiyalı "minisilsilə" yaradır (mövzu və beş variasiya). Variasiyaların mövzusu skertsonun giriş mövzusunun transformasiyası əsasında təşkil olunmuşdur.

İnkişaf prosesində dinamika artır, orkestr xətləri "qalınlaşdırılır". Kulminasiya zirvəsində, alətlərin simli və ağac-nəfəsli qruplarının yüksək registrində hissənin giriş mövzusu kəskin şəkildə səslənir. Skertsonun reprizində tematik material, demək olar ki, dəyişməz təkrarlanır: tanış mövzuların sayışlığı hərəkətin çox sürətli burulğanı kodaya qədər davam edir. Qəfildən hə-

rəkət dayanır, solo klarnetlərdə, valtornalarda xatırlatma kimi mövzu-epiqrafin qısa frazasi səslənir və sanki dayanmış hərəkəti davam edərək, akkordların coşqun gurultuları hissəni sürətlə bitirir.

Dördüncü hissə, Passakalya (Largo) – faciəli aspektde "Reçitativ-fantaziya"nın yüksəlmiş həyəcanını, ikinci hissənin təsirli qəhrəmanlığını açan simfonianın dramatik kulminasiyasıdır. İkinci hissənin Sonata allegrosunun dağidıcı təzyiqinə qarşı bu bölüm də sanki rekviyem durur. Orada kədərin sərtliliyi və böyük-lüyü affektasiyalardan azad, həqiqətən cəsarətin gücü ilə ifadə edilmişdir. Bu hissənin musiqisində isə, Beethovenin sərt qəhrəmani epik matəm marşlarının ənənələri və ziddiyətlərin kəskinliyi, Şostakoviçin passakalyalarına məxsus homofon və polifonik prinsiplərin qarşılıqlı təsiri sərbəst yaradıcılıqla sintezləşdirilmişdir. Bəstəkar yalnız şəxsi, subyektiv həyəcanları deyil, həm də azadlıq uğrunda həlak olmuş insanlar haqqında ümum-xalq kədərinin nəfəsini, mübarizədə itkinin hədsiz ağrısının, dəyaniqli cəsarətin və iradənin özünü ifadə etməyə nail olub. Artıq passakalyanın mövzusunun musiqisində, ifadənin bütün təmkinliliyi ilə insanın tam həyəcanla, çarəsiz fikirlərlə dolu, ölüm haqqında düşüncələrlə təsirlənmiş mənəvi dünyası gizlənir.

Dördüncü bölüm də – passakaliyaya xas olan variasiya quruşu ilə sonata – allegro formasının elementləri birləşir. Passakaliya – mövzu və on variasiyadan ibarətdir. Mövzu və onun üç variasiyası sanki sonatanın əsas partiyasının analoqudur. Sonrakı beşinci və altıncı variasiyalar isə, sonatanın köməkçi partiyasının analoqu kimi qəbul olunur. Yedinci və səkkizinci variasiyalar arasında polifonik inkişafə müdaxilə edilən üslubca homofon üslubda yazılmış allegro-risolutto epizodu parlaq teatrallığı, inkişafın itiliyi ilə diqqəti cəlb edir.

Allegro-risoluto-nun musiqisi simfonianın ikinci bölməsinin köməkçi partiyasının temasını səsləndirir. Mövzunun həyəcanlı xarakteri, geniş registr diapazonu, yüksəliş və enişlərin növbələşən mərhələləri, yeni zirvəni fəth etmək cəhdı - hər şey bütovlukdə sanki narahat və cəsarətli, "dövrün addımı"nın özündə cəmləşdirmiş bütöv musiqi obrazı yaradır.

Mis-nəfəslilərin ifa etdiyi passakalyanın mövzusu simli və ağaç-nəfəsli alətlərdə köməkçi partiyanın mövzusu ilə uzlaşan kontrapunktdur. Kompozisiya baxımından səkkizinci və doqquzuncu variasiyalar repriza, funksiyası daşıyırlar.

Doqquzuncu variasiyanın mövzusunun inkişafını davam etdirən ən ifadəli reçitativ hekayənin obyektiv planını subyektivə çevirir və əvvəl gələn epizodun dramatik gərginliyini azaldır, ürəkdən ürəyə gedən hissələrə yol açır. Passakalyanın kodası olan onuncu variasiyada xarici dünyanın obrazları daha da aydın işıqlandırılır. Müsiqisinin ümumi rəngi açılır. Fleytanın, qoboyun insanı monoloqları səmimi gözəlliklə doludur, səmimi hiss və davam edən həyatın hərəkətə çağırın rəmzləri kimi səslənirlər.

Beşinci hissə (*allegro non troppo*) simfonianın ideya yekunudur. Bu hissədə nikbin optimist planda simfonianın bədii dramaturgiyasının fəlsəfi, dramatik, faciəvi xətləri ümumiləşdirilir. Finalın müsiqisi əvvəl gələn intonasiya-tematik inkişafı sintezləşdirir.

Finalın özünəməxsus bir şəkildə şərh edilmiş sonata strukturunun inkişafının əsas nişanları sanki möhkəm böyük pyedestalı tədricən tikir, onun zirvəsində xalqın həyatının dağılmaz gücünü, ideyalarını təsdiq edən "heykəl" – koda-apofeo yerləşir.

Finalın işlənmə bölməsində münaqişə yoxdur. Bəstəkar, lirik seyretmə sferasının dərinliyinə gedərək, keçmişə sanki düşüncəli baxışla göz gəzdirir. Kinematoqrafiya "axınları" kimi, qələbənin təntənəsinə çətin yoluñ faciəsini xatırladaraq, əvvəlki hissələrin əsas mövzuları ardıcılıqla verilir.

Beşinci hissənin əsas mövzusunun finalın reprizasında səslənməsi kodanın mərkəzinin hazırlıq mərhələlərindən biridir. Kodanın kulminasiyاسında segaha əsaslanan "Çoban-Bayati" xalq melodiyası və onunla kontrastlıq təşkil edən ikinci hissənin mübariz səslənən əsas mövzusu xalqın azadlığını, qalibiyətini tərənnüm edir.

Maestoso

Tr-be

Tr-ni

V-ni I

V-ni II

V-le

Kodada zirvəyə yüksəlmə artan templə gedir: musiqidə həm tematik, həm də lad-harmonik, faktura dəyişməsi ilə sanki daha da geniş və işıqlı üfüqlər açılır. Koda – kulminasiyanın təsirlili və emosional gücünün əsas mənbəyi ondadır ki, qələbənin görünən obrazını bəstəkar dramatik mübarizə obrazının təsdiqlənməsi vasitəsilə təcəssüm etdirir, çünki o nə qədər gərgin olarsa, onun nəticəsi olan qələbə bir o qədər sevincli olar.

\*\*\*

Dördüncü simfonianın dramaturgiyasının özünəməxsusluğu epik başlangıçın lirik-dramatik, psixoloji elementlərlə zənginliyindədir. Bu proses tədrici idi. Onun Birinci simfoniyada nəzərə çarpan cizgiləri Üçüncü simfoniyada aydın görünürdü, Dördüncü simfoniyada isə tam gücü ilə aşkara çıxdı. Üçüncü simfoniyada şəxsi, subyektiv cəhətlər xalq musiqisi əsaslarının obyekтив üstün-

lüyünə tabe olur ki, bu da məlum ölçüdə milli simfonizmin formalığı ilk dövrlərdə klassiklərin vəsiyyətlərinə ehtiyatlı yanaşma ilə izah olunurdu. Üçüncü simfoniyada həllədici amil müasir dövrün hadisələrinin ümumiləşdirilmiş forması kimi istifadə olunan mahnı, rəqs, marş, aşiq musiqisi janrlarının konkretliyidir.

Musiqisi dramatizmlə, pafosla, fəallığı ilə fərqlənən Dördüncü simfoniyada ziddiyyətin əsasında janr deyil, psixoloji prinsip durur. Simfoniyanın hadisələri daim müəllifin şəxsi reaksiyası ilə qarışır. Daxili hissələrə dərin qapılma (“Reçitaiv-fantaziya”nın ikinci mövzusu, Passakalyanın mövzusu), reçitativlərin çoxluğu (ikinci hissənin kodası, Passakalya) buradan yaranır. Bəstəkarın təkcə əsərin programının deyil, həm də müəllifin hayatı anlayış tərzinin ifadəsi olan simfoniyanın birinci hissəsinə verdiyi ad buradandır.

Musiqinin real məzmunu hansısa ölçüdə onu hayatı münaqişəli vəziyyətlərlə, dinamik səhnələrlə, xarakterlərlə, hadisələrin mahiyyətinə varmaq cəhdini ilə səhnə dramına yaxınlaşdırır. Dramın əsas qəhrəmanı xalqdır. Ziddiyyətli obrazların emosionallığının kəskinleşməsi, onların xüsusi poetizmi bir çox hallarda musiqinin xarakterinə romantikləşmə əlaməti verir ki, bu da bəstəkarın başqa əsərləri ilə bağlı (“Sülh naminə”, “Kvartet-poeema”, “Ballada”) artıq qeyd edilib.

“Reçitaiv-fantaziya” silsiləsinin dramatik kompozisiyası sanki qəhrəman və xalqın əlaqəsinin vəhdəti ilə fərqlənir. Qalan hissələrin obrazlı emosional profili ilk baxışdan sanki ənənəvidir. Adətən, klassik simfoniyada olduğu kimi, skertsoda və Passakalyanın facieli ekspressiyasında xalq məişətinin lövhələri II və V hissələrin obrazları ilə çərçivələnmişdir. Lakin inkişafın daxili mənətiqinə əməl edən müəllif silsilə daxilindəki vurguların yerini, hissələr daxilində tənasübləri və funksiyaları dəyişir. Dramatik hekayəni davam etdirən və silsilənin dramaturgiyasında dönüşən Passakalya simfoniyada inkişafın mərkəzi olur. D.Şostakoviçin ardınca C.Hacıyev onu final qarşısında yerləşdirir – facieli ekspressiya obyektiv bədii assosiasiyalarda həll edilir. Artıq inkişafın dəyişən və sonata prinsiplərinə uyğunlaşdırılan Passakalya janrlarının xüsusiyyətləri, polifonik kulminasiyanı

hazırlayan homofon epizodun müdaxiləsi haqqında danışılıb. C.Hacıyev sonata allegrosu-nun, məsələn, simfonianın ikinci hissəsinin formasını da özünəməxsus şəkildə şərh edir. Sonata bölməsinin əsas hissələri burada dramın iki aktı kimi inkişaf edir: ekspozisiyaya əsas və köməkçi partiyaların ziddiyətli obrazları daxil edilib və onların inkişafının kəskin münaqişəli təbiəti müəyyən edilir. Aktiv hərəkət işlənmədə açılır ki, orada sonata-islənmə prinsipi inkişafının dəyişən prinsipilə sıx sarlaşır. Muğam epiqrafının transformasiya edilmiş müdaxilələri, intonasiya-ritmik, polifonik vasitələrlə həyata keçirilmiş bədii modifikasiyalar buradandır. İslənmənin kulminasiya zirvəsi reprizin başlangıcı ilə uyğun gəlir. Sonuncu əhəmiyyətli dərəcədə azaldılmışdır.

Möhtəşəm yüksəlişdə əsas partiya cəsarətli müqavimətin ideyasının bəyannaməsi kimi səslənir. Muğam mövzusu kulminasiya yüksəlişinin ikinci dalğasını – epiqrafi başlayır.

Repriza dramın kulminasiya reçitativindən sonra qəbul edildiyi kimi köməkçi partiyanın rolunun xüsusilə artdığı sanki son aktıdır. Formanın bütün, həm xarici, həm də daxili bölmələri köməkçi partiyaya yönəldilmiş kəskin dramatik təsiri ilə vahid xətti möhkəmlədir. Sonuncu inkişafın məqsədi və nəticəsinə çevrilir, bəstəkar finalın sonata formasını belə şərh edir. Finalda allegronun hüdudları ikinci hissədəki kimi qabarlıq deyil. Ekspoziya mövzularının dinamik səviyyəsi demək olar eynidir. İslənmə dramatik gərginliyi gücləndirmir, zəiflədir. Reprizdə köməkçi mövzu yoxdur. Hər iki hissədə sonata formalarının ümumi məqamı yekun mövzunun, dəqiq reprizin, sonuncunun ixtisarının, islənmə və reprizin, repriz və kodanın hədlərinin bölgüsünün olmamasıdır.

C.Hacıyev sonata strukturunda kodalara xüsusi yer ayırır. Məhz həmin reçitativlər zəngin sakit sözardlarında müəllifin baş verən hadisəyə (ikinci hissənin kodası, Passkalya) reaksiyası verilir. Finalın kodası təkcə hissənin deyil, həm də bütün simfonianın məna kulminasiyasıdır. Bu, onun fəlsəfi ideyanı bəyan edən intonasiya tematik ümumləşdirməsidir – epik qəhrəmanlar ölməz olduğu kimi, xalq və xalqın azadlıq, müstəqillik haqqında

ideyaları ölməzdir. Musiqidə bu, ideallara sədaqət andı kimi səslənir.

C.Hacıyevin sonata strukturlarının dinamik inkişaf etdirilməsində, əhatəliliyində, məqsədyönlülüyündə tematizmin xalq-janr təbiəti ilə inkişafın dəyişən prinsiplərinin əlaqəsi böyük rol oynayır. Ümumiyyətlə, dəyişkənlik, variantlıq materialın inkişafı üsulları deyil, Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik yaradıcılığında düşüncənin milli formasının ən yayılmış metodunun mənasını əldə edən kompozisiya tərzidir. İfadə və tematizmin inkişaf üslubu kimi ikinci hissənin əsas və köməkçi partiyalarının üçhisəli formalarının hüdudlarında dəyişkənlik hərəkətə, obradın dramatikləşdirilməsinə yardım edir. Sonata kompozisiyasına nüfuz edən variasiyalıq skertso triosunda, Passkalyada homofon epizodda, beşinci hissənin işlənməsində variasiya dəyişikliklərinin hazırlanmasına kömək edir.

Yayılan-dəyişən periodiklik ikinci və dördüncü hissələr boyunca köməkçi partiyaların mövzusunun məruz qaldığı dəyişikliklərdə nəzərdə tutulur. Bəstəkar tərəfindən Passakalyada sonata təfəkkürü prinsiplərlə və xalq-janr tematizminin dəyişən inkişafıyla birləşən polifonik variasiyalılıqdan istifadə olunması əhəmiyyətli dərəcədə daha mürəkkəb dramaturgiya yüklenməsidir.

Xalqın ən möhtəşəm janrı olan muğam bəstəkarın musiqisində bəzən öz mahiyyətini dəyişir. Məsələn, “Bayati-şiraz” kimi lirik muğam Dördüncü simfoniyada qəhrəmanlaşdırılır, epik – fəlsəfi ümumiləşdirmə dərəcəsinə qaldırılır.

Folklorun belə yaradıcı şəkildə yenidən intonasiyalaşdırılması bir başqa hallarda da müşahidə olunur. Belə ki, məsələn, Segaha əsaslanan xalq instrumental melodiya olan “Çoban-bayati” simfonianın kodasında epik, mərd-qəhrəmani apofeozunu ifadə edərək bəstəkar tərəfindən yenidən dərk edilir. “Çoban-bayati” musiqisinə qədimlik, əsl xəlqilik xasdır. Onda sanki muğam, marş, mahnı, rəqs (yallı) vahid bədii tamda qovuşur. Simfoniyada geniş estetik-ümumiləşdirici əsasa belə nail olunur.

Simfonianın tematizmində işlənən xalq təcrübəsində tez-tez təsadüf olunan tipik janr-folklor çizgiləri təkcə öz aralarında deyil, həm də daha uzaq laylarla qarşılıqlı əlaqəyə girir (ikinci

hissənin köməkçi partiyasının mövzusunda mahni-ağlamayı müşayiət edən "quslı" fonu kimi). İnqilab dövrünün sanki leksik əlaməti olan marş Dördüncü simfoniyanın tematikasına xüsusi ilə xasdır.

Xalq məqam sisteminin təməlində olmaqla simfoniyanın tematizmi canlı müəllif müdaxiləsini hiss edir. Təmiz məqam sərhədləri skertsonun triosunda (Şur), finalın əsas mövzusunda (Bayatı-şiraz) verilib. Digər hallarda bəstəkar bir melodiya çərçivəsində bir neçə məqamın intonasiyalarını "presləyir" (ikinci hissənin əsas partiyasının mövzusunda Bayatı-şiraz, Şüstər, Şur; finalın birinci köməkçi mövzusunda Rast, Çahargah və s.).

Bayatı-şiraz muğamının yaradıcı şəkildə yenidən mənalandırılması barədə dəfələrlə xatırladılıb. Simfoniyanın əksər mövzularının əsası olaraq o leytməqama çevrilir və onun vasitəsilə silsilənin intonasiya-dramatik birliliyi həyata keçirilir.

Xalq musiqisi bəstəkarın sintaksisindən, kompozisiya-struktur texnikasından başqa, hətta polifoniyyaya, orkestrləşdirməyə də təsir edir.

Ümumiyyətlə, C.Hacıyevin simfonik təfəkkürünə polifonik təbiət xasdır. Onu xarakterizə edən xüsusiyyətlər ümmumavropa prinsiplərinin sintezi, xalq instrumentalizminə məxsus texniki pedallar, ostinat baslar, figurlar, ziddiyyətli melodik xətlərin uzaşmasıdır.

Emosional baxımdan parlaq kombinasiyalarla zənginləşmiş polifonik üsullar bəstəkar tərəfindən daim məntiqi düşünülüb, dramaturji şərtlənib.

Polifonik başlanğıcın hökmranlığı fakturanın çoxlaylılığı, səslərin və akkord qatlarının parlaq fərdiləşdirilməsi ilə fərqlənən simfoniyanın ekspressiv orkestr üslubuna səbəb olur. Böyük cizgilərlə və rənglərin qarışdırılması, monumentallığı ilə - tutti-nin üstünlüyü, zərb, mis alətlərinin yığımı ilə fərqlənən orkestr partiturası C.Hacıyev tərəfindən yazılmışdır. Eyni zamanda onun üçün kamera melodikliyi, şəffaf faktura, səslərin təmizliyi və hamarlığı, simli və ağac-nəfəsli alətlər kantilenanın hökmranlığı, solo "ariozosunun" bolluğu, alətlərin "dialogları" tipikdir.

Bəstəkarın orkestr palitrasında tembr obrazın dramaturgiya mahiyyətindən ayrılmazdır. Melodik-kompozisiyanın əhəmiyyətli komponenti olaraq, tembr və ya formanın (ikinci hissənin işlənməsində fortepianonun tətbiqi – yeni bölmənin başlanğıcı) inkişafının anlarını ayırır və kulminasiyaları (ikinci hissənin epi-zodlarında mis alətlərin tembri, Passakalya) gücləndirir.

Bəstəkarın orkestr düşüncəsinə xas xalq-janr mənşəli tematizminin dəyişkən inkişafı tembr dəyişkənliliyi ilə üzvi şəkildə bağlıdır. Xalq alətlərinin xarakterini və səslənmə xüsusiyyətini təkrar edən spesifik səslənmə (xüsusilə skertso) mühüm yer tutur. Dördüncü simfoniya yüksək bədii yaradıcılıq düşüncə nöqtəyi-nəzərindən ən maraqlı və əhəmiyyətli əsər deyil. Bu, epik-dramatik, fəlsəfi, bədii konsepsiyanın folklor ənənələri ilə yaradıcı təkrarının uzlaşduğu ilk milli simfonik əsərdir.

Sımfoniya sahəsində C.Hacıyevin uğurları müəllifin fərdi tapıntıları çərçivəsindən kənara çıxır və həm milli, həm də ölkəmizin ümumi musiqi mədəniyyətinin uğuruna çevrilir.

\* \* \*

«İnsan. Torpaq. Kosmos» adlı Beşinci simfoniya şəxsiyyət və xalq mövzusuna həsr edilmiş trilogiyani tamamlayır. Sosial əhəmiyyətli faktlar haqqında öz sözünü demək cəhdidən bəstəkar üçün ətraflı düşünülmüş ideyadır və bir daha onun vətəndaş mövqeyini sübut edir. Bəstəkar simfoniya üzərində 1970-1972-ci illərdə işləyib.

Sımfoniyanın programının əsasını xalq dühləsinin qələbəsi təşkil edir. Çünkü kosmosu fəth edənlərin həyata keçirdiyi işlərin geniş tarixi panoramı arxasında xalq obrazı, onun əzmkarlığı, hər bir şeyə qadir olduğu durur.

Sımfoniyanın kompozisiyası qeyri-adidir: o iki hissədən və yeddi fəsildən ibarətdir.

Bir şey aydınlaşdır ki, sımfoniyanın musiqisində torpaq və kosmos insan hissələrinin prizmasından qəbul edilir. Sımfoniyanın bütün dramatik “relyefi” iki emosional qütb arasında qurulur.

Bu, bir tərəfdən dinamik obrazlar, yaradıcı pafos ifadə edən həqiqətin axını, əhatə olunan həvəs (II, III, IV fəsillər), və ya xalqın tükənməz həyat qüvvələridir (VI fəsil). Obrazlılığın bu müstəvisinə kosmosla bağlı təmiz təsviri fraqmentlər, peyklərin, kosmik gəmilərin çağırış siqnalları daxil olur. İkinci sahə seyretmə obrazları, İnsanın taleyi, varlığın köklü məsələləri üzərində düşüncələrlə bağlıdır (I, V, VII fəsillər). Bu obrazların lirik məhiyyətində öz-özünü təhlil etmənin, güclü, cəsarətli şəxsiyyətin həyat yolunun qaçılmaz kədərin öhdəsindən müdrikcəsinə gəlməsinin çalarları hiss olunur.

Beşinci simfoniyanın bu obrazlar sahəsinin qarşılıqlı təsirinə əsaslanan musiqili-dramatik inkişaf silsiləsinin məntiqi sonda ikinci başlangıcı təsdiqləyir. İnsan adamlar üçün yaradır və sonuna kimi yaradaraq qalır.

İnsanın iç dünyasının ifadəsi ilə bağlı obrazlarda "cərəyanlar"ın vokal intonasiya ilə ifa edilməsi hiss olunur. Onlar bədii inkişafın ümumiləşdirilməsi zonasını kimi formanın mərkəzi məqamlarında yaranır. Burada birinci plana simli qrupun solo ifa edən alətləri çəkilir. Buna C.Hacıyevin əvvəlki əsərləri üçün xarakterik olan Beşinci simfoniyada ümumiləşmiş-fəlsəfi məna kəsb edən monoloqlaşdırma tendensiyası təsir edir. Simfoniyanın təsviri səhifələrində sonoristik effektlərə meyil hiss olunur. Dramaturji münaqişənin ifadəsində və inkişafında qütb ifadəli vasitələrdən istifadə olunur.

Yeni dodekafoniya kompozisiya texnikasına müraciət edən bəstəkar artıq seriya sıralarının qurulmasında fərdi üslubuna məxsus parlaq milli müəyyənliyi saxlamağa çalışır.

Tipik motivlər seçərək, inversiyanın köməyi ilə bəstəkar onların modifikasiyalarını öz üslubü üçün tipik olan motiv-variant dəyişikliklərinə məruz qoyur.

Musiqi dramaturgiyasının tələbləri C.Hacıyevi Beşinci simfoniyada adı kompozisiya formalarından geri çekilməyə vadə edir. Simfoniyanın fəsilləri müxtəlif obrazlı emosional vəziyyətləri ifadə edərək, kino kadrları kimi bir-birini əvəz edirlər və ya ən yüksək emosional gərginlik nöqtəsində və ya yerləşdirilmə effekti ilə qurtarırlar. II və III, IV və V, VI və VII fəsillər ara-

sında attaca üslubu zahirilikdən uzaqdır – fəsillər sanki biri-birinə daxil olur. Bununla əlaqədar olaraq yeni fəslin başlanğıçı dramaturgiyanın inkişafında döngəni və materialın yeniliyini qiymətləndirərək daha çox retrospektiv hesab oluna bilər. Hərçənd əsərin heç də bütün detalları üslub vəhdətində birləşmir, yeddihisəli dövr birbaşa açıq məcazi-tematik inkişafın məntiqi ilə fərqlənir. Bütün simfoniya vasitəsilə, diniyəcisiyə əsərin çox-ölçülü bədii məzmununda istiqamətləndirməni yüngülləşdirən "nişan" rolunu yerinə yetirərək leyttema və ya birinci fəslin başlangıcında ifadə edilmiş leyttezis verilir. Əsərin bütövlüyü həmçinin materialın reminissensiyasının qəbulu, intonasiya-ritmik dövriyyələrin ümumiliyi, seriya-sıraların bəstəkar tərəfindən və rilməsinə əsaslanan ahəngdar komplekslər ilə əldə edilir. Simfonik silsilənin intensiv inkişafında birbaşa açıq fikrin qabarılığını vurğulayan yeni keyfiyyətə bu inkişafın keçidlərinin məntiqini tutmağa icazə verən böyük düyünlər və dramaturgiya hərəkətinin döngələri aydın seçilir. Bu halda bəzən həddindən artıq yüksəlmə təəssüratını yaradan son dərəcə detallaşdırmanı, müsiqi prosesinin bir qədər məcburiyyini qeyd etməmək olmaz.

Əsərin dramaturji konsepsiyası artıq simfoniyanı açan nisbətən əhatəli birinci fəsildə Largo-da görünür.

Əzəmətlə səslənən mövzu sanki bütün simfoniyanın psixoloji əsasıdır. Bu, bir növ, bütün fəsillərin inkişafını keçirən, onların vahid bədii və konstruktiv ideyasına tabe edən, intonasiya "kök sisteminin" möhkəmliyi, üzviliyi və insanların birliyini təmin edən leyttezisdır.

Leyttezinin dramaturji inkişafında artıq birinci fəsil boyunca rəngarəng tembr, səslənmə dinamikasının dəyişiklikləri böyük rol oynayır.

Birinci fəslin müsiqisi ilə janr münasibətində kəskin ziddiyyət sonrakı üç "klassik" fəsili yaradır. Bu – kiçik tokkata – ikinci fəsil, simfonik silsilədə analoji skertsodur. O, bilavasitə fuqa ilə – üçüncü fəsillə birləşir.

Dördüncü fəsil əvvəlki tematizmə qayıtmadan sərtləşdirilmiş şəkildə tokkata obrazlarını davam etdirir, bu da cari kompozisiyada repriza prinsiplərinin mövcudluğu haqqında danışmağa im-

kan verir. Eyni zamanda, üçüncü və dördüncü fəsillərə aydın ifadə edilmiş üchissəlilik xüsusiyyətləri xasdır.

Tokkata kimi fuqanı da konstruktiv rasionalizm fərqləndirir.

Polifonik axında inkişafın hər yeni dairəsi əvvəlkindən daha genişdir. Reprizada fuqanın mövzusunun keçirilməsi bəstəkar üçün adı qanuna uyğun ifadədə verilmişdir.

Dördüncü fəsli açan silsilənin ikinci hissəsi (allegro), simfonianın ideya-dramatik xəttini davam etdirir.

Fəslin konstruksiyasının (kontrast orta bölməsi olan üçissəli forma) simmetrikləyini, müvazinətini qeyd etmək lazımdır. Fəsil simfonianın başlangıcı kimi, həmçinin birinci serianın vertikal proyeksiyası olan tutti akkordlarının "ritmik jestikulyasiyası" ilə açılır. Sonra yaranan bas simililərin royal, fəqot, kontrafaqotda mövzusu ikinci fəslin tokkatasının hərəkətini daha çox dinamikləşdirilmiş səviyyədə yeniləyir. Xanənin yeni hissəsindən hər dəfə başlanan birinci serianın kəsiyi variantının təkrarları müşayiətin fakturası ilə uzlaşmadan fasiləsiz hərəkətdə düzülür. Elə görünür ki, serianın eyni kəsiklərinin sonsuz təkrarı statikliyə və dinamik sönüklüyə gətirib çıxarmalıdır. Amma metroritmik dəyişkənlilik – aralar, assimmetrik aksentlər, həmçinin tembr gərginliyi sayəsində bu baş vermir. Burada həmçinin faktura böyük rol oynayır.

Sonra hərəkətə ritmik-zərb başlangıcının gücləndirilməsinə kömək edən üsullar daxil olur. Gərginliyi artıraraq, eyni sərt akord "massivi" səslənir.

Dördüncü fəslin sanki memar əlilə mütənasib şəkildə yaradılmış kulminasiyاسında – simfonianın leyttezisi adagio tempində, mis alətlərin unisonunda səslənir. Dramatik istiqamətini dəyişən leyttezis burada taleyin labüdüyüünün dərk edilməsi ki mi qəbul edilir.

Əgər əvvəlki əsərlərdə nail olunmuş kulminasiyanın kəskinliyi reçitativlərdə – son sözdə dağılırdısa, burada onları sonor effektler (akkord-pedallar), hərəkətin ümumi formaları (royalın solosu) əvəz edir. Leyttezin bir daha idilliya kimi səslənəcəyi Adagio, Andante tranquillo bölmələri bir qədər qəsdən uzadılmış kimi görünən fəslin təzadlı orta hissəsini yaradırlar. Dördüncü

fəslin reprizi tematik deyil, məna mahiyyəti kəsb edir. Melodik xətt artıq tanış seriyaya kanonik imitasiyaların qısa həlqələrindən qurularaq, çevrilmiş şəkildə, inversiyalarda, böyümə və kiçilmədə və müxtəlif tembr boyalarında verilir. İmitasiya olunan parça kanonik surətdə genişlənərək və çoxaldılaraq beşinci fəslin başlangıcına uyğun gələn kulminasiyaya gətirir (Adagio).

Burada genişləndirilmiş şəkildə daha çox təntənəli surətdə, bərkdən, sanki nəhəng xorun səslənməsində, əsərin leyttezisi səslənir.

Adagio

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The instruments are: V-ni I (Violin I), V-ni II (Violin II), V-le (Viola), V-e (Cello), and C.-b. (Double Bass). The score is in common time (indicated by 'C') and common key signature (indicated by 'G'). The dynamic marking 'fff' is present at the beginning of each staff. The music features melodic lines with various note heads (open, closed, etc.) and stems, some with grace notes and slurs. The overall style is somber and expressive, characteristic of the Adagio movement.

O, sanki zamanın dönməz olaraq keçib getdiyini, insanların öz həyatının məqsədi haqqında fikirləşməli olduğunu xatırladan xəbərdarlıq kimi səslənir. Hissiyyata boyanmış fikirlərin pafosu sonrakı lirik-fəlsəfi epizodu təcəssüm etdirir. Musiqidə müdrik Bax başlangıcı hiss olunur. Ondan simfonianın məna kulminasiyasına – yeddinci fəslin xoralına aparan xətt davamını tapır. Skripkanın solosu, "xor" müşayiətini xatırladan polifonik-ahəngdar fakturanın fonunda insan hisslərinin dərinliyi ilə təsir edir və etiraf-monoloq kimi qəbul edilir.

Bu musiqidə skripka reçitativlərinin Bax tərzli ifadəliliyi milli intonasiya quruluşu ilə birləşir.

Fəslin sonunda C.Hacıyev simfonizmi üçün adı olan hissərin ekspressiv dinamikasından sakinlik halına keçid verilir.

Beşincidən sonra altıncı fəsil (allegretto) skertso bütövlükdə saf xalq humoru və temperamenti ilə fərqlənir.

Altıncı fəsil dinamik, həyatsevər obrazların inkişaf xəttini yekunlaşdırır. Allegronu başlayan mövzu döyükən təntənəli kişi rəqs yürüşünün xasiyyətində verilmişdir. Bu musiqisinin xarakterində Azərbaycanın yallı tipli xalq kütləvi rəqslərinə məsus xüsusiyyətlərdən istifadə olunur.

Altıncı fəslin kulminasiyası allegro-maestoso bölməsidir. Orkestrin tutti səslənməsi aşiq havalarının möhtəşəm rəqs-yürüş xarakterini alır.

Yedinci fəsil iki hissəyə bölündür: allegretto – sərt şəkildə artan sonor səslənmələr sahəsi olub, simfoniyanın leyttezisinin bas simli və ağac-nəfəsli alətlərin ifadəsində son dəfə keçirilməsinə gətirir. Bölmənin sonunda dominanta predikt simfoniyanın ideya-məna yekunu olan xoralın səsləndiyi ikinci bölmənin – Andante cantabilenin Do major tonallığını hazırlayıır.

Xoral açılış təəssüratı yaradır. Bəstəkar bu effektə dinamikanın dəyişilməsi, tembr, fakturanın təzad məqam boyalarının (G-dur) yeni təbəqələşməsi ilə nail olur. Atmosfer o qədər təmiz və yüksəkdir ki, onda o qədər dinclik, sakinlik, gözəlliklər var ki, sanki xoral oxuma başqa dünyadan səslənir. Xoralın mövzusu simfoniyanın digər lirik mövzuları üzərində ucalaraq onları öz daxili şəfəqilə işıqlandırır, insanın mənəvi dünyasının musiqidə vəsf olunan qeyri-adi təmizlik və ucalıq simvolu kimi istifadə olunur.

Bəstəkar simfonik formaların şərhinə maraqlı şəkildə yanaşır. Beşinci Simfoniyanın ənənəvi anlamı burada sanki köhnəlir, simfonik dövr üçün adı olan hissələrin növbələşməsi yoxdur, sonata allegro formasından istifadə olunmur. Bununla belə, ümumilikdə düşünən bəstəkarın fikrinin geniş əhatəliliyi sayəsində simfoniya sosial fərdi kateqoriyalar kimi qəbul edilir. Fəsillərin kontrast növbələşməsinə simfonik silsilənin əlamətləri təsir edir. Bu, C.Hacıyev düşüncəsinin konseptuallığından irəli gəlir. Onun üçün hər bir silsilənin həlqəsi ciddi müəyyən edilmiş drama-

turgiya funksiyasını yerinə yetirən bütöv tamin elementidir. Artıq Beşinci simfoniyanın öz bədii qütblerinin, inkişafın öz dialektikasının, öz nəticəsinin mövcudluğu haqqında deyilib. Simfonik forma C.Hacıyev tərəfindən milli bədii normalar planında yenidən düşünülüb. Yeddi fəsildən hər biri (yeddi – Şərqdə sehrlili rəqəmdir) bitirilmiş tam kimi qəbul edilmir, amma tərkib hissəsi kimi inkişafın monotematik vahid xəttinin parçasıdır.

Məhz burada konstruksiyanın variasiyalılığında və süitalılığında muğam silsiləsinə – dəstgah prinsipinə yaxınlıq müəyyən olunur. Bədii məntiq bəstəkara fəsilləri monolit tam halında möhkəmlətməyə imkan verir, birbaşa açıq inkişaf prinsipinin köməyi ilə ya ilkin, ya da dəyişdirilmiş şəkildə simfoniyanın leyttezisi qayıdır. Həm də bu zaman intonasiya əsası dəyişmir, tembr rənglənməsi, səslənmənin dinamikası isə qalır. Fəsillərin özlərinin musiqi forması ya sərbəst, ya da aydın ifadə edilmiş üçhisəli (I, III, IV fəsillərin) xüsusiyyətlərə malikdir.

Bəzən fəsillərin arasında formanın mürəkkəb üçhisəlilik hədləri özünü göstərir. Belə ki, dördüncü fəsil ikinci fəslin obraz-məna baxımından reprizidir, amma üçüncü fəsil bu halda təzadlı orta bölməni yaradır. Tematik repriz dördüncü və simfoniyanın leyttezisinin materialı olan beşinci fəslin başlanğıçı arasında nəzərə çarpar. Altıncı fəslin strukturu güzgülü və variasiyalı formanın (orta epizodda) elementləri ilə beşhisəli formanın xüsusiyyətlərini uzlaşdırır.

Simfoniyada musiqi hadisələrinin sıxlığı o qədər yüksəkdir ki, bu, təbii olaraq inkişaf və sakitləşmə mərhələlərinin növbələşmələrinə gətirir. Simfoniyada belə "dincəlmələr" hərəkətin ümumi formalarından istifadə edilən lirik, yavaş, bəzən çox uzaqlımsı bölmələr və son qurumlar olur ki, burada tematizm "göz qabağında" əriyir.

Beşinci simfoniyada folkloru "eşitmə sistemində" yeni cüccətilər hiss olunur. Bu, Azərbaycan xalq mahnı-rəqslərinin, muğam janrlarının, aşıq musqisinin melosunun məqam -intonasiya və struktur qanuna uyğunluqlarının həyata keçirilməsi əsasında əmələ gələn qısa nəfəslə tematizmdir. Bu, həmçinin simfonik ostinato, materialın variasiyalı-dinamik inkişafıdır. Bu, nəhayət,

C.Hacıyevin ilk dəfə istifadə etdiyi, xalq musiqi çalğısı təc-rübəsindən "eşitdiyi" sonor effektlərdir. Muğamın formalaşma prinsiplərini böyük simfonik dramaturgiya səviyyəsinə qaldıran bəstəkar onu bu janr üçün spesifik olan müasir musiqi yazısının xüsusiyyətləri ilə uzlaşan inkişaf üsulları ilə zənginləşdirir.

C.Hacıyevin musiqi dili milli xüsusiyyətlərini itirmədən, Beşinci simfoniyada seriya texnikasının elementlərinin sərbəst istifadəsi ilə genişlənir. Seriya texnikası bəstəkar üçün təfəkkürün üzvi metodу olmadan və simfoniyaların üslubunun xarici qatını təşkil edərək, yalnız simfoniyanın bəzi fəsillərində (II, III) müəyyən edilmiş bədii məqsədlə istifadə olunur. Daha dərin üslub qatı bəstəkar üçün Beşinci simfoniyada bir qədər yenilənən ənə-nəvi melodik-ifadə dili ilə bağlıdır. Simfoniyanın musiqisində tonal təfəkkür tərzi, tematizm anlayışı hökmranlıq edir. Hətta partitura ilə səthi tanışlıq belə, onun tematik elementlərlə dolğunluğunu göstərir.

Simfoniyanın musiqisinin inkişafında ritmik, polifonik amillər, orkestrləşmə xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Beşinci simfoniyanın orkestr dili parlaq ifadəlidir. Orkestrin tərkibinə müəllif zərb alətlərinin böyük qrupunu daxil edir – ksilofon, vibrafon, celesta, üçbucaq, bloklar, tamtam, tomtom. Simfoniyanın forma quruluşunda zərb alətlərinin rolu böyükdür. Onlar bölmənin sonunu, başlangıcınu ifadə edirlər (birinci fəslin sonunda və altıncı fəslin əvvəlində tamburo tremolosu), kulminasiyadan əvvəlki gərginləşmədə iştirak edirlər, solonun inkişafında (birinci fəsildə zərb alətlərinin tembr-ritmik improvisasiyası) ek-sentrik effektlər yaradırlar. Ritm-zərb funksiyası həmçinin royala (altıncı fəsildə) da verilir, amma əksər hallarda royal konsert aləti (xüsusilə dördüncü, beşinci fəsillərdə) kimi istifadə olunur. Əvvəlki kimi lirik epizodların koloriti simli və ağac-nəfəsli alətlərlə təyin edilir. Adətən, fəsilləri bitirən monoloq epizodlarda (birinci-də fleytaların, üçüncüdə kontrfaqtun solosu) solo ifa edən alətlərin funksiyası ifadəlidir.

\*\*\*

Cövdət Hacıyevin yaradıcılığı milli musiqi mədəniyyətinin böyük hadisələrindəndir. Onun bəstəkar kimi şəxsiyyətinin formallaşmasına folklor, milli klassika, avropa, rus musiqi incəsənəti çox təsir edib. Bütün bu ənənələr üzvi və təbii surətdə qovuşaraq, C.Hacıyevin parlaq üslubunu əks etdirən və daha çox onun simfonik əsərlərinin nümunəsində izlənilən özünəməxsus bədii vəhdət yaratmışdır.

Bəstəkarın musiqisi vətəndaşlıq pafosu, demokratizmi, bədii parlaqlığı və məzmunun dərinliyi ilə fərqlənir. Onun hansı mövzuya müraciət etməsindən, insanların yaradıcı əməyindən, Böyük Vətən müharibəsi hadisələrindən, xalqın həyatından, Kosmosun fəthindən yazmasından asılı olmayaraq o, öz ölkəsinin tarixinin adı salnaməçisi kimi qalmır. Bu hadisələr romantik, filosof sənətkarın mövqeyindən dərk edilir. Onun əsərlərində təsvir edilmiş hissələr, obrazlar adilikdən azaddır, onlar şairanə surətdə vəsf olunur, müxtəlif təəssüratlar, həqiqətlər şəxsi təfəkkür prizmasından keçirilərək dərk olunur. Bəstəkarın simfonizminə məxsus epik dramatikləşmə və psixoloji dərinliklərə varma principləri buradan meydana gəlir. C.Hacıyevin simfoniyalarının qəhrəmanı ictimai, vətəndaş kateqoriyalardan kənarda deyil. O, yüksək əxlaqi, etik və estetik idealların təsdiqlənməsi üçün fəal şəkildə mübarizəyə qoşular. Bütün bunlar simfoniyaların musiqisinə canlılıq və müasir səslənmə gətirir.

C.Hacıyevin yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf yolları ilə paralel formalışdır və təbii ki, onun yaranma prosesini və milli üslub problemlərini tamamilə əks etdirir. C.Hacıyev milli simfonik forma məsələsinin həllinə böyük töhfə vermişdir. Uzunmüddətli yaradıcı axtarışlar prosesində bəstəkar orijinal kompozisiya strukturlarını tapmış, onlarda klassik simfonik mədəniyyətinin möhkəm ənənələrilə xalq musiqisinin (tematizm, formallaşma, instrumentalizm) qanuna uyğunluqlarının üzvi sintezinə nail olmuşdur.

C.Hacıyevin simfoniyalarının konseptuallığı, programlılığı simfonik silsilənin quruluşunun ümumi qanuna uyğunluqları haqqında danışılıb. Onun simfoniyalarından hər birinin simfonik dramaturgiyası fərdiləşdirilmiş və əsərlər barədə fikirlərlə müəy-

yən edilmişdir. Bundan irəli gələrək, simfoniyaların musiqi formasında ümumi tendensiyalar – ziddiyətlərin qütbləşdirilməsi və ənənəvi sxemlərdən azad izah edilməsi hiss olunur. Fikrin da-ha çox konkretləşdirilməsi məqsədi ilə müəllif onlardan ümumi-ləşdirmə vasitələri və obrazların əsasları kimi istifadə edərək simfoniyaların musiqisinə digər janrları (marş, rəqs, muğam, mahnı, passakalya, xoral) daxil edir. Simfoniyaların musiqisinin konkret bədiiliyi ilə əlaqədar səs təsviri anları - idilliya və ya qorxunc-qəzəbli planda ifadə edilmiş təbiətin simvolları da olur. Obrazların xarakteri, onların təcəssüm etdirilməsi üsulları, dramaturji tematizminin xüsusiyyətləri, formaları və bəstəkarın simfoniyalarının üslubunun digər məqamları bu haqda danışmağa imkan verir. C.Hacıyevin simfonik üslubu bədiiliyin simfonik, kamera və səhnə tiplərinin məhsuldar sintezini təşkil edir. Bu səbəbdən onun əsərlərində böyük bədii güclə fərqlənən parlaq, miqyaslı xarakterlər yaradılmışdır.

"Reçitativ-fantaziyanın" epik gücünü, Dördüncü simfonianın "Passakalya"sında ümumxalq kədərini, Beşinci simfonianın yavaş templi hissələrində fikrin ehtiraslı gərginliyini xatırlayaq. Bu musiqini dinləyərkən, həmişə hiss edirsən ki, qarşımızda XX əsrin bəstəkarı tərəfindən yazılmış, müasir yazı texnikası vasitələrlə həyat təəssüratlarının mürəkkəb dünyasını təcəssüm etdirən simfoniya durur.

C.Hacıyevin musiqisi öz dilinə, psixoloji təsir qüvvəsinə görə dərin milli ruhludur. Onun yeni və köklü musiqi intonasiyasının xarakterində milli və orijinal xüsusiyyətlər təzahür edir. Bəstəkar folklorla yaradıcılıqla yanaşır. Onun nümunələrindən sitat gətirməyərək, eyni zamanda, xalq musiqisinin qanuna uyğunluqlarına istinad edir. Bəstəkarın musiqisinin optimizmi, onun düşüncəsinin epik quruluşu folklorun dərinliklərindən gəlir.

C.Hacıyevin musiqi dili xalq musiqisinin müxtəlif janr əlamətlərini ümumiləşdirərək, onun muğama daha çox üstünlük verməsi aydın görünür. Məhz muğam janrı bəstəkarın yaradıcılıq ideyaları üçün güclü stimul olaraq, onun düşüncələrini əks etdirir. C.Hacıyevin melosu xalq vokal və instrumental musiqinin mahnı və rəqs, muğam və aşiq havaları kimi tiplərinin

vəhdətindən əmələ gəlir. C.Hacıyev folklorun müxtəlif qatlarını, yalnız rus-sovet simfonik mədəniyyətinin, İ.S.Bax dövrünün musiqi ənənələri ilə deyil, həm də müasirliyin canlı musiqi dili, bəlağatlı nitqi, təntənəli marş və inqilabi ruhu ilə uzlaşdırılmışdır.

Azərbaycan xalq musiqisinin monodik quruluşu yalnız tematizm quruluşunu və formallaşma prinsiplərini müəyyən etmədən bəstəkarın yaradıcılığında mühüm rol oynayır. Bəstəkar özünə-məxsus üsullarla Azərbaycanın milli, klassik peşəkar ənənələrini bacarıqla üzə çıxarır. Süni müasirləşdirmədən uzaq olan bu üsullar bütün gözlənilməz ifadə vasitələri ilə xalq sisteminin sanki yeni variantıdır.

C.Hacıyev yaradıcılığı yalnız Azərbaycan xalqına deyil, həm də dünya incəsənətinə töhfədir. Onun yaradıcılıq prinsiplərinin təsirini, xarakterini, xəttini bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisində hiss etmək olar. C.Hacıyev musiqidə öz yolunu taparaq, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq probleminin orijinal şəkildə həllinə nail olmuşdur. Bəstəkarın yaradıcılıq şəxsiyyətinə qürurluq, əminlik, ideyalılıq xasdır. Buna görə Cövdət Hacıyev musiqisi canlı, öz "siması" olan musiqidir. Xalqımız bu musiqi ilə fəxr edə bilər.

**III fəsil**  
**SOLTAN HACIBƏYOV**  
**(1919-1974)**



Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Soltan Hacibəyovun adı və yaradıcılığı musiqi mədəniyyətimizdə böyük və şərəfli bir yer tutur. Parlaq istedadlı musiqiçi, ictimai xadim və pedaqoq olan S.Hacibəyov Azərbaycan milli simfonik üslubunun formallaşması və inkişafında, 1940-1970-ci illər Azərbaycan musiqisində realist tendensiyaların inkişafında mühüm rol oynamışdır. Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin davamçısı olan, klassik rus musiqisinin ən gözəl nümunələri əsasında təhsil alan S.Hacibəyov sənətdə öz yolunu tapmağa, öz münasibətini bildirməyə çalışırdı.

Müasirlik ab-havasına malik əsərlərində S.Hacibəyov reallığın müxtəlif cəhətlərini əks etdirirdi. Dövrlə bu həmahənglik onun həyatsevərliyi, parlaqlığı ilə seçilən musiqisinin obrazlı-emosional quruluşu ilə vəhdətdə idi. Onun musiqisində müasir həyat proseslərinin dinamikası çox gözəl verilib.

S.Hacıbəyovun yaradıcılıq marağı bir çox janrları əhatə edib. O, kantata, uşaqlar üçün opera, balet, kamera-instrumental əsərlər də yazmışdır, lakin simfonik musiqi bəstəkarı daha çox cəlb edirdi. Məhz bu sahədə onun istedadı özünü daha parlaq göstərir və məhz simfonik janrda yazdığı əsərlər onu nəinki Azərbaycanda, həmçinin ölkəmizin hüdudlarından kənardı da məşhurlaşdırılmışdır.

Soltan İsmayıł oğlu Hacıbəyov 1919-cu il mayın 8-də Qarabağın Şuşa şəhərində dünyaya göz açıb. 1930-cu ildə Hacıbəyovlar ailəsi Bakıya köçür. 1937-ci ildə orta məktəbi bitirən S.Hacıbəyov Bakı musiqi məktəbinə, A.Kolpinskinin truba sinfinə daxil olur.

Həmin dövrdə peşəkar Azərbaycan musiqi sənətinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı, həm də onunla qohumluq əlaqələri və bu əlaqələr daxilində six ünsiyyət gənc musiqiçinin yaradıcılığının formallaşmasına böyük təsir göstərmişdir.

S.Hacıbəyov 1938-ci ildən 1940-cı ilə qədər Bakı Musiqili Komediya Teatrında dirijor işləyir. Onun Ü.Hacıbəylinin operettasının təsiri altında yazdığı ilk böyük əsəri olan “Qızılgül” (1939) musiqili komediyasının yaranması da bu dövrə təsadüf edir. 1940-cı ildə Bakı Musiqili Komediya Teatrinin səhnəsində (dirijor A.Loxovitski, rejissor S.Əliyev) “Qızılgül” musiqili komediyasının uğurlu premyerası Soltan Hacıbəyovun bəstəkar olmaq qərarını tam qətiləşdirir.

“Qızılgül” mahiyyətcə Soltan Hacıbəyovun ilk bəstəkarlıq təcrübəsi idi. Bəstəkarın operetta kimi böyük və mürəkkəb janrda gücünü sınaması ilə bağlı olaraq, təbii ki, musiqi dramaturgiyasında bəzi çatışmayan cəhətlər də özünü göstərmişdir. Operettanın ən uğurlu səhifələrində isə S.Hacıbəyovun yaradıcılığının aydın tematizmi, konkretliyi, xalq mahnı və rəqslerini əla duymaqlı keyfiyyətləri özünü aydın bürüzə verir.

1941-ci ildə Soltan Hacıbəyov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsinə, professor B.İ.Zeydmanın sinfinə daxil olur. Təhsil illərində o, müxtəlif janrlara müraciət edir: fortepiano üçün iki prelüdiya: (a-moll və es-moll), sonata, simli kvartet, simfonik variasiyalar, vokal əsərlər – “Güllərin söhbəti”, “Neftçi mahnısı” (İ.Zamanskinin sözlərinə), “Quşcuğaz” (A.S.Puş-

kinin sözlərinə), “Tənha yelkən ağarır” (M.Lermontovun sözlərinə) kimi mahnı və romanslarını bəstələyir.

Əlbəttə, bu sadalanan əsərlərin bədii dəyəri eyni dərəcədə qiymətləndirilə bilməz; rus poeziyası obrazlarının bəstəkarın milli musiqi təfəkküründən sözülləb keçərək tərənnüm olunduğu romanslar daha maraqlıdır.

Soltan Hacıbəyovun Konservatoriyada təhsil aldığı illər Böyük Vətən Müharibəsi illərinə təsadüf edir ki, məhz bu tarixi fakt da həmin dönəmdə bütün incəsənətin ideya xəttini müəyyən edirdi. Qəhrəmani-vətənpərvərlik tematikası milli musiqidə simfoniya janrının inkişafına daha böyük vüsət verir. İlk simfoniyaların yaradılmasında Qara Qarayev, Cövdət Hacıyevlə bərabər Soltan Hacıbəyov da iştirak edir.

Soltan Hacıbəyov Birinci simfoniyasında milli musiqinin janr və formalarını ümumdünya simfonizminin ənənələri ilə sintez etməyə çalışır.

Bəstəkarın simfoniya janrında yazdığı bu ilk əsər, təbii ki, qüsurlardan xali deyildi, lakin ən vacib cəhət ondan ibarət idi ki, artıq burada bəstəkar tərəfindən folklorun ən qədim qatlarına müraciət üçün zəmin yaranır.

Məhz bu dövrdə S.Hacıbəyov insanların ağır müharibə şəraitində qəhrəmanlıq və dözümnü, həyata məhəbbətini tərənnüm edən bir sıra kütləvi mahnılar yazır. “Döyüşçülərin nəğməsi”, eləcə də Sovet İttifaqı Qəhrəmanları Q.Qasımovə, İ.Məmmədova həsr olunmuş mahnılar, əfsanəvi 416-cı diviziyaya həsr olunmuş xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Marş” bu qəbildən idi.

Bəstəkar teatr musiqisinə də yetərinçə diqqət ayırrırdı. Məsələn, o dövrdə Bakıda səhnəyə qoyulmuş S.S.Axundovun “Eşq və intiqam” (1943), S.Rəhmanın “Aşnalar” (1945), S.Vurğunun “İnsan” (1945) pyeslərinə yazılmış musiqini qeyd etmək olar. Azərbaycanda sovet hakimiyətinin qurulmasının 25 illiyinə həsr etdiyi Kantata da bəstəkarın diqqətəlayiq əsərlərindəndir.

S.Hacıbəyovun orkestrlə skripka üçün Konserti – Azərbaycanda ilk instrumental konsertlərdən biri olaraq, milli musiqidə yeni janrın mənimsənilməsi sahəsində uğurlu nümunə kimi xüsuslu qeyd edilməlidir.

Bəstəkarın 1945-ci ildə yaradılmış ən parlaq əsərlərindən biri "Karvan" simfonik lövhəsidir (ikinci redaksiyası 1952-ci ildə). "Karvan"da A.Borodinin və N.Rimski-Korsakovun təsviri simfonizm ənənələrindən istifadə olunmuşdur.

İlk simfoniyadan fərqli olaraq, "Karvan"da bəstəkarın yaradıcılıq istedadının yaxşı xüsusiyətləri daha qabarlı şəkildə özünü bürzə verir, konkretlik və lakonizm, formanın simmetrikliyinə məyillilik, koloritli orkeströvka kimi üslub xüsusiyətləri özünü göstərir. "Karvan" tanınmış sovet dirijorlarının repertuarına daxil olaraq S.Hacıbəyovun ən məşhur əsərlərindən birinə çevrilmişdir.

S.Hacıbəyovun 1946-ci ildə Azərbaycan Konservatoriyasını bitirərkən diplom işi kimi yazdığı İkinci simfoniya, "Karvan"dan fərqli olaraq, obrazlı-emosional xüsusiyətləri ilə diqqəti cəlb edir. Bu əsər Qara Qarayevin İkinci simfoniyası, Cəvdət Hacıyevin Üçüncü simfoniyası ilə yanaşı, milli instrumental musiqi janrının inkişafındakı böyük irəliləyişlərdən xəbər verirdi.

S.Hacıbəyovun İkinci simfoniyasında Böyük Vətən Müharibəsi mövzusu Birinci simfoniya ilə müqayisədə daha geniş, dərin və təsirli işlənilmişdir. Obrazlı intonasiya quruluşunun aydın ifadə olunmuş dramaturgiyası, formanın dəqiqliyi, musiqi materialının mənimsənilməsi gənc müəllifin peşəkarlığının nəzərə-çarpacaq dərəcədə artmasına dəlalət edir. İkinci simfoniyanın xalq-məişət tematizmi yaradıcı şəkildə yenidən mənalandırılır, öz üslub keyfiyyətlərini itirmədən üzvi şəkildə simfonik ənənələrlə birləşdirilir.

1960-cı illərdə S.Hacıbəyov yenidən bu əsərə qayıdır, bir da-ha üzərində işləyir, materialı ixtisar edir, orkeströvkanı yeniləşdirir. Yeni redaksiyada əsərin ümumi strukturu daha tam, bütöv bir şəkil alır. İkinci simfoniya S.Hacıbəyovu püxtələşmiş bir bəstəkar kimi təsbit edən əsər sayla bilər.

1947-ci ildə S.Hacıbəyov uşaqlar üçün "İskəndər və çoban" adlı opera yazır. Operanın librettosunu M.Seyidzadə Nizaminin "İsgəndərnamə" əsərinin motivləri (Makedoniyalı İskəndərin buynuzunun olması barədə əfsanə) əsasında yazılmışdır.

S.Hacıbəyovun operası bir pərdə və üç şəkildən ibarətdir. Uşaq ifaçılığının imkanlarını nəzərə alaraq, bəstəkar operanın

məzmununu bədii ifadəli musiqi ilə səciyyələnən səhnə obrazlarında təqdim etmişdir.

Uşaqlar üçün musiqi bəstələmək həvəsi sonralar da davam edir. Bir qədər sonra, 1949-cu ildə o, uşaqlar üçün mahnılar silsiləsi yaradır. Bəstəkar uşaqlarla onlara aydın olan dildə danışır, fərdi üslubunu itirmədən onlara yaxın obrazlar seçir. Ətraf aləmin reallıqlarının təsvirində bəstəkarın yaradıcılıq üslubuna xas aydın konkretlik, musiqidə həyat nəfəsi, sevinc dolu melodiyalar ona uşaq dünyasını inandırıcı şəkildə işləməyə imkan verir.

Bəstəkarın uşaqlar üçün əsərlərində tematika rəngarəngdir. Həm məktəbli həyatından səhnələr (dörd mahnı silsiləsi), həm təbiət təsvirləri ("Yeni il", "Bahar" – 1945) burada yer almışdır. 1953-cü ildə bəstəkar "Oynaq topum", "Laylay", "Bənövşə", "Bahar gəldi", "Yolka", "Pioner marşı" əsərlərini yaradır. Bütün bu mahnılar musiqisi emosional xarakteri ilə seçilir, ifası çox asandır və hər biri milli uşaq musiqi ədəbiyyatına verilmiş dəyərli töhfədir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yüksəlişi ilə seçilən 50-ci illərdə S.Hacıbəyovun yaradıcılığı iki böyük əsəri ilə dolğunlaşır – "Gülşən" baleti və simfonik orkestr üçün "Uvertüra".

"Gülşən"də çox aktual, rus baleti tərəfindən az işlənmiş bir mövzu – yaradıcı əmək əks olunmuşdur. Bu əsərdə kollektiv əməyin pafosu parlaq, qabarlıq verilmiş, böyük ümumi əhəmiyyət daşıyan xalq səhnələri yaradılmışdır. Azərbaycan musiqi-xoreoqrafiya sənətində müasir mövzunun işlənməsi təcrübəsi baxımından ilk əsər olmaqla, "Gülşən" də bəzi çatışmazlıqlardan xali deyil. Əsas çatışmazlıq librettoda (librettosu H.Almaszadə) və bununla bağlı olaraq musiqidə də əsl konfliktli dramaturgiyanın olmamasıdır. "Konfliksizlik nəzəriyyəsi" adlandırılan və o dönəmdə sovet incəsənətinin müxtəlif sahələrində əksini tapan fikirlərin də bunda az təsiri olmamışdır. Bununla belə, "Gülşən" bəstəkarın balet qanunlarını çox yaxşı duyduğunu sübut etdi; "Gülşən"in təbiətcə oynaq rəqs musiqisi yalnız formanı deyil, plastik obrazların mahiyyətini musiqi xarakteristikalarının, tamamlanmış rəqs nömrələrinin rəngarəng orkestroviğində yaradıb.

1950-1953-cü illərdə S.Hacıbəyov xalq çalğı alətləri orkestri üçün xalq mahnıları və müğamlar üzərində işləmələrini yazır: "Sarı bülbül", "Leyla", "Qarabağ şikəstəsi", "Bayatı-kürd", "Kürdün qızı". 1956-cı ildə bəstəkar yeni folklor nümunələrinin toplanması və nota yazılması məqsədilə Naxçıvan və Zaqatala bölgələrinə səfər edir. Bu səfərin nəticəsi olaraq səs və fortepiano üçün "Gülşən", "Mənim gözəlim", "Ceyran bala" kimi vokal miniatürlər yaranır. Bu əsərlərin sadə, incə harmoniya, məqam əsası xalq melodiyalarının milli özünəməxsusluğunu zərif və dəqiq şəkildə əks etdirir. Xüsusiylə, xalq lirikasının təsirli nümunələrindən olan "Mənim gözəlim" mahnısı diqqətəlayiqdir.

Bəstəkarın dördşəsli xor, solo bariton və simfonik orkestr üçün yazdığı "Partiya haqqında mahnı" da (S.Rüstəmin sözlərinə) bu dövrə aiddir. Ukraynanın Rusiyaya birləşdirilməsinin 300 illiyi münasibətlə 1959-cu ildə ən yaxşı vokal əsər üçün ümumittifaq müsabiqəsi elan edilir. Soltan Hacıbəyov bu münasibətlə səs və orkestr üçün "Ukraynaya salam" (Z.Cabbarzadənin sözlərinə) adlı mahnı bəstələyir. Münsiflərin qərarı ilə bu mahnı üçüncü mükafata layiq görülür. "Ukraynaya salam"da Azərbaycan musiqi ənənələri ilə kütləvi qəhrəmanlıq mahnılarının xarakterik xüsusiyyətlərinin qovuşdurulması özünü biruzə verir. Əsərdəki marş ritmi, melodiyanın relyefli cizgiləri də buradan irəli gəlir.

S.Hacıbəyov M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına uzun illər rəhbərlik etmiş və filarmoniyanın yaradıcı kollektivlərindən biri olan Mahnı və Rəqs Ansamblı üçün bir sıra əsərlər yaratmışdır: "Vətən" suitası (1955), "Məzəli əhvalat" (1956) humoristik səhna.

50-ci illərin ənəməli əsərlərindən biri də simfonik orkestr üçün yazılmış və bəstəkarın yaradıcılığında müasir mövzu xəttini davam etdirən "Bayram uvertürası" idi.

Əsərdə Vətənin ümumiləşdirilmiş obrazı, xalqın mənəvi güclü təcəssüm olunur. Bu mənada S.Hacıbəyovun "Uvertüra"sı xalqın musiqili simvoluna çevrilmiş Ü.Hacıbəyovun "Koroğlu" uvertürasının ideya-obraz məzmununu yeni, müasir üslubda davam etdirir.

“Uvertüra” S.Hacıbəyovun bəstəkarlıq üslubunun əsas xüsusiyyətlərini aydınlaşdıraraq və təsbit edərək, onun yaradıcılığında yeni mərhələ açır. Burada bəstəkar müasir instrumental musiqi sahəsinə milli xarakterli obrazlar gətirməyə nail olmuşdur. Artıq “Gülşən”nin partiturası orkeströvkanın gözəlliyi və effektivliyi ilə seçilirdi, lakin “Uvertüra”da S.Hacıbəyovun bu sahədəki ustalığı nəzərəçarpacaq dərəcədə artır. Partitura parlaqlığı, orkestr boyalarının seçimi, yeni səs kombinasiyaları ilə seçilir.

Azərbaycan bəstəkarlarının birinci qurultayı münasibətilə (1956) yazılmış bu “Uvertüra” Niyazinin rəhbərliyi altında Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında səslənərək böyük şöhrət qazanır.

1950-ci illərin sonunda S.Hacıbəyovun şöhrəti daha da artır. O, nümayəndə heyətinin tərkibində Bolqarıstan, Çexoslovakiyaya səfər edir. Bu ölkələrin musiqisi ilə tanışlıq xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı “Bolqar suitası” (1957) və “Çex rəqs” (1958) tərənnüm olunur.

1960-cı illərdə S.Hacıbəyov teatr musiqisi sahəsində işləməyə davam edir. C.Cabbarlının “Aydın”, S.S.Axundovun “Eşq və intiqam” və “Tərlan”, Z.Xəlilin “Qatır Məmməd”, M.Hüseynin “Alov”, S.Rəhmanın “Əliqulu evlənir”, M.İbrahimovun “Kəndçi qız” əsərlərinə musiqi bəstələyir. Teatr musiqisi ilə yanaşı, bəstəkar bu illərdə simli kvartet üçün də əsərlər yazar.

Ansambl musiqisi janrı S.Hacıbəyovu lap çıxdan özünə cəlb edirdi. 1943-cü ilə yazılmış “Simli kvartet” – tələbəlik illərinin məhsulu idi. 1949-cu ildə o, simli kvartet üçün Birinci və İkinci skertsonu yaradır. Xüsusilə Çexoslovakiyada Ostrovski kvartetinin repertuarına daxil edilən və müəllifin məhz bu kollektivə həsr etdiyi İkinci skertsosu böyük şöhrət qazanır. Çex skripkaçısı Voytex Meritin rəhbərlik etdiyi Ostrovski kvarteti bu skertsonu Çexoslovakianın bir çox şəhərlərində ifa edirdi.

1962-ci ildə simli kvartet üçün üç pyes – “Rəqs”, “Andante”, “Skertso”, 1963-cü ildə “Andante” və “Fuqa”, 1964-cü ildə isə, bəstəkarın Hindistan səfəri təəssüratlarının nəticəsi kimi “Hind mövzusunda süita” ərsəyə gəlir.

S.Hacıbəyovun instrumental miniatürlərinin xüsusiyyəti xalq musiqisi ilə canlı bağlılığı, melodikanın təravətliliyi, emosionallığı idi. Bu əsərlərdə bəstəkarın diqqəti əsasən janr tematikasında cəmlənmiş, o, kvartet texnikasının müxtəlif üsullarından istifadə etmişdir. İkinci skertso və "Rəqs" də stakkato və leqatonun kontrastları, yüngül qlissandolar və müxtəlif strixlərin kombinasiyaları çox effektli alınmışdır. Qeyd olunan miniatürlərdə S.Hacıbəyov alətləşdirmənin şəffaflığına üstünlük verir və musiqi materialını rəngarəng tembr boyaları ilə işqalandırır.

S.Hacıbəyovun simfonik orkestr üçün "Konsert"ində 1960-cı ilərdəki musiqi yaradıcılığının xarakterik təmayülləri bariz surətdə əksini tapmışdır. Bu baxımdan bəstəkarın barokko dövrünün musiqi irləsinə, orkestr üçün konsert janrlarına, qədim süitalara, kameralı üslubuna, obraz məzmununun obyekтивliyinə marağının qeyd olunmalıdır. "Konsert"ın mühüm keyfiyyəti bəstəkar tərəfindən XX əsr musiqisinin ən yeni ənənələrinin dərindən mənimənənilməsi və buradan da xalq yaradıcılığının janr-intonasiya quruluşunun yeni rakursdan mənalandırılması ilə bağlıdır. Bu planda "Konsert" yalnız bəstəkarın deyil, ümumilikdə Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında yeni mərhələ olmuşdur. O dövrlərdə Azərbaycanda yaradılmış bir çox musiqi əsərləri kimi, S.Hacıbəyovun "Konsert"ində D.Şostakoviç, B.Bartok və XX əsrin digər korifeylərinin yaradıcılığından vərislik əlaqələri duyulur.

S.Hacıbəyovun simfonik orkestr üçün "Konsert"ində janr xüsusiyyətləri daha dərin qatların – şəxsiyyət mövzusunun açıqlanması üçün fon kimi istifadə olunur. Bu Konsertə qədər yazılımış ayrı-ayrı əsərlərdə subyektiv, lirik başlangıç janr, epik cəhətlər fonunda, demək olar ki, görünməz olurdu. "Konsert" də isə, psixoloji problematikanın açılması istiqamətində dəyişiklik hiss olunur. Burada ilk dəfə olaraq, insan obrazı önə çəkilərək, onun daxili aləminin bütün mürəkkəbliyi üzə çıxarılır. "Konsert" 1964-cü ilin martından – Moskvada dirijor Gennadi Rojdenstvenskinin rəhbərliyi altında Ümumittifaq Radiosunun Simfonik Orkestrinin ifasında ilk dəfə səsləndirildiyi andan geniş şöhrət qazanır.

1964-cü ildə S.Hacıbəyov Hindistanda səfərdə olarkən oradakı musiqini dinləyə-dinləyə artıq simfonik əsərin planını fikrində hazırlamışdı. Və beləcə, beş hissəli simfonik suita – “Hindistan lövhələri” yaranır.



Niyazi, S. Hacıbəyov, D.Şostakoviç və Q.Qarayev

Artıq əsərin adı onun təsvirendici şəkildə yazılıdığını açıqlayır. Bəstəkarın hind xalqının həyatı, məişəti, mənəvi aləmi ilə tanışlıqdan aldığı təəssüratlar rəngarəng, canlı və real obrazlarla ifadə olunmuşdur. Bəstəkar hind musiqisinin tipik qanunauyğunluqlarını və ənənənlərini ümumiləşdirməyə çalışır. Lakin bu zaman folklorə münasibətdə S.Hacıbəyovun fərdi bəstəkarlıq keyfiyyətləri də az rol oynamır.

\*\*\*

Görkəmli musiqiçi və ictimai xadim S.Hacıbəyov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin müxtəlif sahələrində böyük xidmətlər göstərmişdir. Müxtəlif illərdə o, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına rəhbərlik etmiş, Azərbay-

can Bəstəkarlar İttifaqının sədr müavini, 1963-cü ildən SSRİ Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin üzvü olmuşdur.

1947-ci ildən S.Hacıbəyovun taleyi Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası ilə bağlı olub; bəstəkar burada müəllim, dosent, professor, 1969-cu ildən isə rektor vəzifəsində çalışıb.

S.Hacıbəyovun alətləşdirmə sinfini bir neçə bəstəkar və müsiqışunaslar nəslinin nümayəndələri bitirmişdir.

Konservatoriyyada rektor olarkən S.Hacıbəyov tədris prosesinin yaxşılaşdırılmasına istiqamətlənmiş bir sıra konkret tədbirlər həyata keçirir: nəzəri bəstəkarlıq fakultəsinin xalq-nəzəri və tərxi-nəzəri şöbələrini birləşdirir, folklorşünaslığın inkişaf etdirilməsi məqsədilə yenidən Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabinetinin (1930-cu illərdə Bülbülün rəhbərliyi altında yaradılmışdı) fəaliyyət xəttini bərpa edir, 1971-ci ildə Azərbaycan xalq musiqisi kabinetini açır.

1971-ci ildə musiqi ictimaiyyəti Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılmasının 50 illik yubileyini təntənəli şəkildə qeyd etdi. Konservatoriya Qırmızı Əmək Bayrağı ordeni ilə təltif olundu.

Professor-müəllim heyətinin əməyi qiymətləndirildi.

Musiqi incəsənətinin inkişafında və yüksək ixtisaslı kadrların hazırlanmasında göstərdiyi xidmətlərinə görə S.Hacıbəyov iki dəfə Qırmızı Əmək Bayrağı Ordeni ilə təltif edilmiş, 1973-cü ildə SSRİ xalq artisti adına layiq görülmüşdür.

S.Hacıbəyov 1974-cü il sentyabrın 19-da qəflətən dünyasını dəyişmişdir.

### BİRİNCİ SİMFONİYA “KARVAN” SİMFONİK LÖVHƏSİ İKİNCİ SİMFONİYA

Xalq musiqisi janrlarına əsaslanma, fəal ritmika, melodiyanın genişliyi və ahənglərin yeni səslənmələri S.Hacıbəyovun Birinci simfoniyasının musiqisinə sadəlik, təbiilik və canlılıq verir. Məhz bu keyfiyyətlər 1944-cü ildə Tbilisidə keçirilən Qafqaz

respublikalarının musiqi incəsənəti dekadasında R.Qliyerin, Y.Saporinin, S.Vasilenkonun bu əsər haqqında müsbət və yüksək fikir söyləmələrinə əsas vermişdir. Birinci Simfoniyanın məhiyyətində müəyyən bir program olduğunu müəllif özü də qeyd edir: "Simfoniyada mühəribənin dağlılığı insan həyatını (I hissə), fəlakət dolu dəhşətli mənzərəni (II hissə) göstərməyi və nəhayət, düşmənə nifrat, qələbəyə ümid hissərini (III hissə) ifadə etməyi qarşıma məqsəd qoymuşdum."

S.Hacıbəyovun Birinci simfoniyasında ümumiləşmiş Vətən, xalq, düşmən obrazları aparıcı rol oynayaraq, musiqinin bütün inkişaf prosesi boyunca modifikasiyaya uğramır. Simfoniyada ekspozisiyalılıq prinsipinin fikrin prosessual inkişaf məntiqi üzərində üstünlük təşkil etməsi də buradan irəli gəlir ki, bu da gənc bəstəkarın simfonik formanı sxematik şəkildə qavramasından xəbər verir.

Skertsoda D.Şostakoviçin Yedinci simfoniyasından "hücum epizodu"nın təsirini qeyd etmək olar. Lakin Şostakoviçdə "Hücum mənzərəsi"nin, konkret real hadisələrini – yaxınlaşan düşmən qoşunun tank kolonlarının, qurbanların fəryadına qarışmış səslərini izləyiriksə, S.Hacıbəyovda hücum ideyası "təhlükə mövzusu" ilə mexaniki şəkildə təkrarlanan marşvari "hücum mövzusu"nın qarşılaşdırılması əsasında təsvir olunur.

Simfoniyanın final hissəsi bir-birini əvəzləyən epizodlarla yanaşı, silsilənin tam və üzvi yekunu deyil. Bu – sxematik qələbə-bayram musiqisidir. Bununla belə, S.Hacıbəyovun Birinci simfoniyası ümumiyyətlə plakat planlı olmasına baxmayaraq, müəyyən məziyyətlərlə diqqəti cəlb edir. Əsərin dəyərli cəhətlərindən biri xalq mahnlarından qaynaqlanan zəngin melodikaya malik olmasıdır (birinci hissədən əsas və köməkçi mövzular, finalda Şüstər məqamına əsaslanan epizod). Mahnvari mövzular və instrumental simfonik tipli tematizm bu simfoniyada sanki iki sərbəst təbəqə əmələ getirir ki, bu da, heç şübhəsiz, əsərin musiqi quruluşunun üslub rəngarəngliyinə təsir göstərir. Simfoniyanın xalq-mahnı tematik əsası milli folklorun müxtəlif janrlarına xas olan variasiyalı inkişaf prinsipini şərtləndirir. Lakin bila-vasitə əsas mövzuda faktura və tembr vasitələri ilə variasiya olunma əsas obrazı dəyişmir. Yaxud, məsələn, birinci hissənin köməkçi mövzusu işlənmə xarakterinə malik variasiyalar sayəsində inkişaf edir. Köməkçi mövzunun başlangıç intonasiyası halqasının bəndlərlə təkrarlanması zamanı orkestr səslənməsinin dinamikasında fərqlər özünü göstərir. Dinamikanın yüksəlişi ritmik gərginlik, sekvensiya bölünmələri, köməkçi mövzudan ayrılmış motivlərin təkrarlanması yolu ilə baş verir.

Birinci simfoniya bəstəkarın yaradıcılıq üslubunda başlangıç mərhələ olmaqla yanaşı, həmçinin Azərbaycan simfonizminin formallaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir: bu əsərdə müşahidə edilən milli musiqi prinsiplərinə əsaslanan inkişafın dünya, xüsusən rus simfonizm ənənələri ilə sintez edilməsi tendensiyası “Karvan” simfonik lövhəsində və Böyük Vətən Müharibəsi hadisələrinə həsr olunmuş İkinci simfoniyasında davam etdirilir.

\*\*\*

“Karvan” orkestr pyesi kimi geniş tanınan musiqinin ilkin variantı S.Hacıbəyov tərəfindən 1945-ci ildə Məhdimqulu adına Türkmenistan Dövlət Opera və Balet teatrının sifarişi ilə yazılmış “Kəminə və Qazi” operasının simfonik epizodunu təşkil edirdi. Daha sonra bu fragmənt konkret janr-simfonik lövhə xü-

susiyyətlərini qazanaraq, sərbəst formaya qədər inkişaf etdirilir. İlk dəfə bu əsər Niyazinin rəhbərliyi altında Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri tərəfindən ifa olunub. 1955-ci ildə əsərin Ü.Hacıbəyova həsr olunmuş yeni orkestr redaksiyasında partiturası işıq üzü görür. Orta Asiya mənzərələrini əks etdirən "Karvan"ın musiqisində S.Hacıbəyovun peyzaj təsvirinə meyil göstərməsi üzə çıxır. Bəstəkar burda özünü mənzərəçi rəssam kimi göstərir. Təbiət obrazlarının təsvirində S.Hacıbəyov fərdi, təkrarolunmaz ustalıq, həssas bədii duyum göstərmişdir. "Karvan" simfonik əsəri musiqi vasitələrinin seçimindəki ixtiraçılıq, parlaq obrazlılıq və ifadəliliyi ilə seçilir. "Karvan"ın obraz rəngarəngliyi açıqlanmış süjet programına malik olmasa da, bir çox məqamda A.Borodinin "Orta Asiyada" simfonik pyesinə yaxındır. Cənub təbiətinin mənzərəsi – ucsuz-bucaqsız səhralar, karvanlar və karvanbaşının qəmlili musiqisi konkret bədii ifadə vasitələri ilə açıqlanır

Əsərin qayəsində fəlsəfi məna da var: insan və təbiət vəhdətdədir. Tələsmədən hərəkət edən karvanın ayaqları altında qalan səhranın möhtəşəm mənzərəsini seyr edən insan sanki təbiətin qoynunda əriyərək yox olur. Əsərin musiqi mövzuları xarakterikdir və xüsusi obrazlı ləkələrlə fərqlənir.

"Karvan"da bəstəkarın əsas məqsədi əsərin arxitektonikasının bitkinliyinə və mütənasib quruluşuna nail olmaqdan ibarət idi. Program başlanğıcı əsərin üçhisəli strukturunu müəyyən edir. Əsərin əsas mənasını təcəssüm etdirən anlar belə bir sxem üzrə inkişaf edir; karvanın görünməsi, təbiət hadisələrinin coşması, karvanın uzaqlaşaraq gözdənitməsi.

Artıq girişin ilk səslərindən ritmik impuls meydana gəlir ki, bu da bütün miniatür boyu karvanın daimi hərəkətinin təsvirini yaradır. Giriş hissədə əmələ gələn səs fonu iki elementdən ibarətdir. Birincisi – ucsuz-bucaqsız səhranı, məkanı və sükütu təmsil edir və sadə, ləkələrlə – bas klarnet, fagot və skripkanın flajoletlərinin sanki isti havada əriyən sədaları ilə yaradılır. İkincisi – hərəkətin ritmi ilə bağlı olub, çox sadə şəkildə, bas simli alətlərin və arfanın "addımları" ilə, təcəssüm olunur. Onların yeri yekrəng və müntəzəmdir – eyni kvarta gedışları

əks hərəkətdə də təkrarlanır. Bu, rəvan, süst “yuxulu” yırğalanmanı xatırladır. Kiçik bir təsviri detal – ksilosfon və zinqirovların cingiltili sekundaları, fleytanın yüngül “uçuşları” dəvələrin qumrovlarının səsləşməsi ilə assosiasiya olunur.

Musiqidəki konkret təsvir “Karvan”da tematik materialın xüsusi lakonizminin üstünlük təşkil etməsini şərtləndirir. Şərti olaraq “Karvan mövzusu” kimi adlandırılan mövzu dörd xanədən ibarətdir. Bu pillə-pillə enən, kvinta diapazonu ilə məhdudlaşdırılmış melodiya klarnetin ifası ilə müşayiət olunur.

Melodiyanın sanki pauzalarla “kəsilmiş” bölmələri, ikinci əskidilmiş pillə vasitəsilə yaradılan harmonik effekt, melodiyanın xarakterik fonla gücləndirilən ritmik yekrəngliyi, bas klarinetin tembri “karvan mövzusu”na sərt-arxaik görünüş verir. Əsərin əsas obrazı da onunla əlaqəlidir və dəfələrlə keçirilərək, harmonik və orkestr boyaları ilə zənginləşdirilir.

Əsərin ikinci obrazı ilk dəfə olaraq solo fleytada səslənən mövzu ilə bağlıdır.

Andante con moto

Onun quruluşunda və inkişafında bir çox amillər bəzəkli muğam monodiyasına söykənir – improvisizeli quruluş, intonasiya

fazaları ilə inkişaf, eyni bir emosional rakursda uzun müddət qalma bu qəbildəndir.



Lakin inkişaf prosesində “muğam” mövzusu sanki durğunluqdan çıxır, onun intonasiyaları daha həyəcanlı və dinamik olur. Musiqi çoxqun reçitativ monoloq cizgiləri əldə edir ki, bu da öz kökləri ilə muğama bağlıdır.

“Karvan”ın hər iki əsas mövzusunun ekspozisiyası boyu ümumi tonal plan dəyişilməz qalır və d-moll çərçivəsi ilə məhdudlaşır. Yalnız reçitativ monoloq mövzunun ifadəsi zamanı g-moll – subdominanta sahəsinə yönəlmə baş verir. Tonal sferanın milli özünəməxsusluğu “Karvan”ın hər iki mövzusunun məqam əsasının xüsusi koloriti ilə: “Şur” muğamı və onun bölmələrindən biri olan “Hicaz”la müəyyən edilir.

Simfonik lövhənin birinci bölməsi əvvəl simlilərin, daha sonra mis nəfəsli alətlərin ifasında akkordlarla “karvan mövzusu”nın təsviri ilə bitir. Mövzuda gərginliyin artmasına sanki aşiq musiqisində eşidilən kvarta-sekunda səslərin güclənməsi təsir edir. Səslənmənin dinamikası artaraq orta bölmədə kulmina-

siya nöqtəsinə çatır. Səhrada qəfil yaranan qasırğanın mənzərəsi sanki dinləyiciyə əyani şəkildə görünür. Birinci hissənin musiqi materialı burada nəzərəçarpacaq dərəcədə mənalandırılır. Ritmik fon əvvəlki ağır ahəngini itirək, iki dəfə tezləşir. Fleytanın solosunda triol intonasiyalar qarşılıqlı şəkildə kəsişirlər, uzaşırlar. Burada akkordların müşayiəti ilə “karvan mövzusu”nun əzmlı fanfarları israrlı səslənir. Səslərin sürətli axımının qarşısını gözlənilmədən orkestrin titrək tutti-si saxlayır. Bu andan etibarən əsas tonallığın dominantlığı ön plana keçir. Gərgin harmonik fonda yüngül imitasiya olunmuş səsləşmələr – “karvan mövzusu”nun əks-sədaları yaranır. Tədricən musiqidə sakitlik, səslənmədə tarazlıq yaranır. Yenidən başlanğıc bölmənin təqdimolunma qaydasında bəzi dəyişikliklərlə mövzular sakitcə səslənir. Səslər getdikcə azalır, yox olur – karvan da gözdən itir... lap uzaqdan güclə eşidilən zinqirovların da səsi kəsilir.

“Karvan”的 üçhisəli kompozisiyası dəqiqliq quruluşu və bitkinliyi ilə seçilir.

“Karvan”的 mövzuları bütün əsər boyu elə bir böyük modifikasiyalara uğramır və bəstəkar tərəfindən verilmiş ilkin xarakteristika dəyişilməz olaraq qalır. Əsərin programı materialın təşkili metodunu şərtləndirir ki, burada təkrar və variasiyalılıq aparıcı prinsiplər kimi önə çıxır. “Karvan”的 əsas tematizminin qarşılıqlı intonasiya əlaqəsindən danışmaq olar. Sərt-asketik “karvan mövzusu” ilə fleyta partiyasının oynaq-zərif mövzusu arasında ümumi cəhatlər çoxdur. Musiqi tematizminin vahid ahəng-intonasiya əsası bir sıra müxtəlif kontrapunkt uyğunlaşmalarda xüsusiyyət aydın görünür, məsələn reprizdə: eyni vaxtda “karvan mövzusu” ilə fleytanın melodiyası arasındakı ziddiyət intonasiya yaxınlaşması baxımdan eyni bir obrazın iki cəhəti kimi qəbul edilir.

“Karvan”的 orkestr tərtibatı təmiz tembrləri, şəffaflılığı və partituranın “yüngüllüyü” ilə seçilir. Burada solo alətlərin – fleyta, klarnet, skripka, faqotun partiyaları zəngin surətdə təqdim olunur. Orkestrə xüsusi tembrə malik xarakter alətlər – arfa, ksilofon, zinqirovlar daxil edilir. Birinci mövzunun inkişafında tembr dəyişmələri prinsipindən istifadə olunub. Birinci hissə bo-

yu “karvan mövzusu” növbə ilə klarnetdə, faqotda, skripkada və mis nəfəs alətləri qrupunda keçir. Bu rəngarəng tembr variasiyaları mövzunun ifadəli keyfiyyətini zənginləşdirir, müxtəlif kolitli səslənmələrə yol açır. S.Hacıbəyovun ustalığı orkestrdə crescendo üsulundan məharətlə istifadə etməsində də özünü göstərir ki, bu da çox yerinə düşən və xüsusən karvanın yaxınlaşması effektinin təzahürü ilə bağlıdır; tədricən orkestrin tərkibində mis nəfəsli alətlər qrupuna üstünlük verilir, eyni zamanda səs dinamikası da artır, ayrı-ayrı alətlərin solo ifa prinsipi orkestr qruplarının solo ifası ilə əvəzlənir.

Orta hissə boyu tutti hökmranlıq edir. Bu halda orkestr fakturası sıxlışdırılır, ağac-nəfəsli alətləri və simli alətlər qrupunun yüksək registrlerinin kəskin-gərgin səslənməsi “karvan mövzusu”nu aydın intonasiya ilə ifa edən mis alətlərin akkordları ilə qarışır. Reprizada tədrici diminuendo prinsipindən istifadə olunur ki, bu da alətlərin sayının azaldılması, aşağı registrə kecid və səslənmənin *ppp* qədər azaldılması ilə müşayiət olunur.

“Karvan”da S.Hacıbəyovun təsviri obrazlar yaratmaq bacarığı daha qüvvətlə özünü bürüzə verir. Bəstəkarın bu yaradıcılıq xəttini sonrakı əsərlərində də izləmək olar.

\*\*\*

Mühəribədən sonrakı illər Azərbaycan simfonik musiqisinin sürətli dirçəliş mərhələsidir. Bu dövrdə yaradılmış Q.Qarayevin İkinci simfoniyası və S.Hacıbəyovun İkinci simfoniyası (1946), C.Hacıyevin Üçüncü simfoniyası (1947) – bəstəkarların yetkin ustalığının nümunələri sayıla bilər.

Xalqın faşist işgalçılardırı üzərində qələbəsi, əmin-amanhıqın, sülhün bərqərar olunması həyatı dəyərlərin bütün təzadları və ziddiyətləri ilə eks etdirilməsinə, onların çoxcəhətliliyinin dərk olunmasına yol açırdı. Geniş, sabit dünyagörüşünün və onun yaradıcı təcəssümünün təzahürü olan simfoniya janrı da məhz bu tələblərə cavab verməli idi.

S.Hacıbəyovun Birinci simfoniyasında özünəməxsus şəkildə təcəssüm olunan milli mövzu, İkinci simfoniyada “keyfiyyətcə-

yeniləşmiş şəkildə – müasir ideyalar, hisslər, yeni həyat ritmləri və intonasiyalar sayəsində dirçəldilir”<sup>1</sup>.

S.Hacıbəyovun İkinci simfoniyasında öz xalqını sevən və onun həyəcanlarını hiss edərək cavab verən bir sənətkarın vətənpərvərlik pafosu duyulur.

Dörd hissəli simfonianın əsasını xatirələrin dramatizmi, sakit düşüncələr, qələbə sevinci təşkil edir. Əsərin dramaturji konflikti epik miqyas və ümumiləşmələr qazanan xalq-vətənpərvərlik konsepsiyasına əsaslanır.

S.Hacıbəyovun İkinci simfoniyasının dörd hissəsi bəstəkarın qarşısına qoymuş bədii məqsədin ardıcıl olaraq açıqlanmasına xidmət edir: hüzn səhnələrindən, xalqın rəşadətli mübarizə səhnələrindən (I hissə) başlamış, janr-məişət səhnələrinin dinamikliyi (skertso) və qəhrəmanlıq lirikası (Andante) vasitəsilə işgalçı düşmən üzərində qələbə sevinclərinə qədər (final) – bunlar simfonianın ideya-dramaturji konsepsiyasını təşkil edir. Dramaturji baxımdan simfonianın birinci hissəsi daha mühüm əhəmiyyətli və iri həcmlidir. Burada hərb və sülhlə bağlı konfliktli obrazlar musiqiyə daxil edilir. Birinci hissənin obraz məzmunun diapazonu da genişdir; həm müharibə həyəcanı atmosferi, nifrət dolu etirazların gücü, həm mübarizə əzmkarlığı var, həm də qəmli lirika – müharibədə həlak olanların xatirəsinə rekviyem öz təzahürünü tapır.

Simfonianın dramaturji tamlığının yaranmasında birinci hissənin giriş mövzusu böyük rol oynayır və dinləyicini simfonianın obrazlar aləmi ilə tanış edən proloq kimi qəbul olunur., Moderato bölümünün başlangıcında səslənən kvinta sədası unison şəkildə bütün orkestr qruplarında keçərək, ümumxalq fəlakət siqnalı kimi səslənir.

Bu səda yalnız giriş mövzusunun deyil, simfonianın, demək olar ki, bütün əsas mövzularının intonasiya rüşeyimi kimi çıxış edir. Skripka, ağaç-nəfəsli alətlər, valtorna, violonçel, trombon və kontrabasların ifasında kvinta sədasının kanonik səsləşməsi

---

<sup>1</sup> Абезгауз И.В. Талант, гражданственность, мастерство // Советская музыка, 1968, № 2.

böyük registr diapazonunu əhatə edir, ümumilikdə, orqan səslənməsinin təessüratı yaranır.

Girişin ikinci bölməsi – Andante qayğılı düşüncələr, ağır fikirlər atmosferi ilə bağlıdır. Materialına görə, bu, başlangıç bölmənin – Moderato-nun davamı olub, lakin bir qədər dəyişilmiş şəkildə verilir. Burada interval gedişləri nisbətən məhduddur (kvintanın əvəzinə tersiya), ritmika qırıq nəfəslidir. Andante bölməsində temp sona doğru daha da zəifləyir. Pauzalarla kəsilən (3 xanə, 2 xanə, 1 xanə) Andante mövzusu baş vermiş hadisələrdən təsirlənmiş insanın hissələri ilə assosiasya yaradır. Giriş hissənin bölmələri – Moderato və Andante arasında qəti sərhəd çəkmək mümkün deyil. Bu, müxtəlif cəhətlərdən təqdim olunmuş vahid bir obrazdır: müharibə ilə bağlı həyəcanlı xəbər – bu xəbərə emosional reaksiya. Bu baxımdan bütün giriş hissə boyu ostinato saxlanılan punktir ritmik şəkil də obrazın tamlığına təsir göstərir.

Giriş – simfoniyanın başlangıç emosional tezisi, onun dramaturji düyün nöqtəsidir; həyəcanlı, qəmli musiqidə qədim epoğun əlamətləri hiss olunur. Girişin musiqisi “Şur” muğamının məqam əsası ilə, xüsusən “Hicaz” bölməsi ilə bağlı olub, muğam dəstgah silsiləsindən dəramədlə - instrumental prelüdiyanın obrazı ilə assosiasiya olunur.

Simfoniyanın bütün hissələrində giriş mövzusu dəfələrlə təkrarlanaraq, Vətən obrazının simvolu, fəal mübarizəyə səsləyən daxili səsin təcəssümü kimi çıxış edir. Bu mövzu böyük emosional qüvvəyə və özünəməxsusluğa malikdir. Epizodik olaraq səslənməsinə baxmayarq, girişin musiqisi möhkəm surətdə yaddaşlara həkk olunur, musiqinin bütün inkişafı boyu özünü göstərməklə, əsərin əsas qayəsi kimi qəbul edilir. Silsilənin üçüncü hissəsində girişin mövzusu məhz bu qisimdə özünü göstərir. Ciddi düşüncə və hissələrin dəyişməsini ifadə edən Andante-nin obrazlar aləminə daxil olarkən isə, onun şəkli dəyişir. Ritmik genişlənmə sayəsində birinci hissənin əvvəlindəki punktılı ritmik şəklin kəskinliyi, sərtliliyi yumşalır. Girişin mövzusu solo violoncellerdə (hissənin əvvəlində) və trubalarda (Andante-nin sonunda) səslənərək, Andante-ni çərçivəyə alır. Simfoniyanın

finalindəki introduksiyada girişin mövzusu şəklini dəyişərək (intervalların kvinta və sekstaya qədər genişlənməsi, yuxarıya doğru hərəkət), təntənəli, qəhrəmanlıq ruhunda səslənir.

Giriş təkcə həyəcan və narahatlıq simvolu kimi çıxış etmir. O, birinci hissədə çoxplanlı obraz mənası kəsb edir. Epik başlıq kimi, giriş mövzu birinci hissənin əsas və əlavə mövzularından əvvəl səslənir, bununla da onların obraz mənasını dəqiq surətdə bir-birindən ayırır. Birinci hissənin reprizası qarşısında giriş mövzusunun səslənməsi dramaturji rolu baxımından analoji xüsusiyyətə malikdir. Girişin materialı işlənmə bölməsində fon əhəmiyyəti qazanmaqla, musiqinin inkişafında emosional gərginliyi gücləndirir. Musiqinin inkişaf prosesində dönüş anlarında – emosional yüksəlişlərin kuliminasiyalarında çıxış etməklə, girişin musiqisi dərin daxili mənasını qoruyub saxlayaraq, mübarizənin əsas məqsədini xatırladır: bu mövzu Vətən obrazı ilə bağlıdır. Eyni vaxtda, girişin kompozisiya struktur rolu da mühümdür. Sonrakı hadisələrin əhəmiyyəti barədə xəbər verən giriş üzvi şəkildə birinci hissənin əsas partiyasına daxil olur.

Əsas partiya – müharibə ilə bağlı xalqın üzərinə düşmüş ağır sınaqlar haqqında qəmlı hekayə, dinc, xoşbəxt günlər barədə xatırə kimi səslənir.

Moderato

Arch  
unis.      div.  
unis.      div.  
unis.      div.  
unis.      div.  
unis.      div.

Mövzunun inkişaf etdirilməsində əsas metod variantlılıqdır ki, bu da onu xalq mahnıları nümunələrinə yaxınlaşdırır. Musiqinin ümumi strukturu – güzgülü repriza elementlərinə malik üçhisəli formadır.

Reprizada əsas mövzunu yenidən simli alətlər səsləndirir. Reprizanın sonuna doğru simlilərin səsi tədriclə azalır, yalnız yüksək registrdə skripkanın tembri saxlanılır. Əsas partiyadan köməkçi partiyaya keçid sərbəst aralıq hissə olmadan baş verir. Girişin materialına əsaslanan çox da böyük olmayan beşxanəli Andante dəhşətli hadisələr haqqında xatırlatma kimi səslənir.

Əgər əsas partiya monoloq-hekayə kimi qəbul edilirsə, köməkçi partiya obyektiv-lirk tonlara boyanmış monoloq-düşüncədir.

**Andante moderato**

Archf

Əsas partyanın monolit bütövlüyündən fərqli olaraq, köməkçi partiya melodik-intonasiya məzmununu ilə fərqlənən, bir-birini tamamlayan iki tematik elementin birləşməsindən ibarətdir. Onlardan biri qəmli, hüznlü düşüncələri, digəri dolu etirazı tərənnüm edir. Köməkçi partyanın birinci tematik elementi improvisasiya quruluşuna görə fərqlənir.

Onun quruluşu və inkişaf prinsipi, “Bayati-Şiraz” muğamı ilə bağlıdır. Köməkçi partyanın reprizasında birinci tematik element kompakt beşsəsli kanonda simlilərin ifasında səslənir. Onun orkestr koloriti – kameralıdır, şəffafdır.

Köməkçi partiyannın ikinci tematik elementi melodiya-intonasiya məzmununa görə yeni deyil, ilkin müğam-improvizə elementindən əxz olunub.

Baş verən dəyişikliklər xanə ölçüsünün vəznlənməsi və metrik vurguların böyük fəallığı nəticəsində baş verir. Simlilərin sərt unison çalğısında, kontrabaslarda e-moll-un ağır tonika səsinin ostinatosu fonunda ikinci tematik element, demək olar ki, nitq ifadəliliyi əldə edir. "Etiraz mövzusunun" (köməkçi partiyannın orta epizodunun mövzusunu belə adlandırmaq olar) üç dəfə keçirilməsi müharibəyə qarşı publisist pafosla fərqlənən monoloq kimi qəbul edilir.

Lirik köməkçi partiyannın obrazı qəhrəmanlıq, mərdlik xüsusiyyətləri ilə tamamlanır. "Etiraz mövzusunun" inadla təkrarlanması kulminasiya – Andante maestozo-ya gətirib çıxarır. Dəhşətli hadisələr haqqında özünəməxsus xatırlatma kimi, Andante maestozo-ya simfoniyanın girişindən motiv daxil olunur. Köməkçi partiya skripkaların yüksək registrdə səslənməsinin zəifləməsi ilə bitir.

Birinci hissənin işlənmə bölməsi qəfildən, hazırlıqsız başlanır. Onun üç bölməsi epik, möhtəşəm döyüş səhnəsinin ardıcıl mərhələləri kimi təqdim olunur. Birinci bölmə – fuqatonun marş şəkilli mövzusu aqressiv qüvvələrin obrazını ifadə edir və intonasiya baxımından S.Hacıbəyovun Birinci simfoniyasının skert-sosundakı hücum mövzusunu xatırladır. Fuqatonun inkişaf dinamikası yüksəlmə və enmə fazalarının ardıcıl əvəzlənməsi ilə xarakterikdir. Növbəti bölmədə – Piu mosso xalq mübarizəsinin qəhrəman obrazları nümayiş olunur, onların təkamül prosesində əks qüvvələrin enerjisi aktivləşdirilir. Lakin getdikcə "Etiraz mövzusu"nun mis alətlərində möhtəşəm səslənməsində xalqın obrazında qəhrəmanlıq xarakteri təsvir olunur.

"Etiraz mövzusu"na daxil edilən qısa motivlər orkestr qrupları üzrə "paylanır". Onlar böyük ritmik enerjiyə malikdir və trombon, truba, tuba, valtorna, simli və ağac-nəfəsli alətləri qruplarında israrla təkrarlanmaları orkestr məkanını doldurur. Böyük kulminasiyadan sonra birinci hissəni başlayan girişin materialı yenidən bütünlüklə təkrarlanır.

Birinci hissənin reprizası nəzərəçarpacaq dərəcədə ixtisar edilib. Əsas partiyada yalnız ilkin quruluş qorunub saxlanır, əlavə partiyanın miqyası daha çox ixtisar edilir – tamlığını itirir, daha fragmentar olur, eləcə də köməkçi partiyanın iki tematik elementinin ifadə olunmasında da ardıcılıq dəyişir. Reprizdə mənə yükü “etiraz mövzusu”nun üzərinə düşür. Valtornun solo ifasında, “c” tonik səsi fonunda o, daha mərdanə və hüznlə səslənir Birinci hissənin xarakterində ballada xüsusiyyətləri hiss olunur. Bu, əsas mövzunun təhkiyə quruluşunda, xanələrin metrik strukturunda (9\8), ümumi sərt, tutqun koloritində, hisslerin gərginliyində, sonata Allegro-nun yekun bölmələrində lirik “şərhələr”in mövcudluğunda özünü göstərir.

Skertso – simfonianın ikinci hissəsi silsilədə ikili rol oynayır. Bir tərəfdən, birinci hissənin dramatizmini artırır, digər tərəfdən, birinci hissənin dramaturji xəttini davam etdirərək, düşmənlə mübarizəyə hazır olan xalqın enerjisini tərənnüm edir. Skertsonu başlayan mövzunun özəyi Azərbaycan xalq rəqsinə yaxın metroritmik quruluşa malikdir.

Mürəkkəb üçhisəlli formada yazılmış skertsonun orta epizodu bir neçə tematik elementə malik olması ilə fərqlənir. Bu elementlər gah çox, gah da az dəqiq və sabit, oynaq şəkildə bir-biri ni əvəz edərək, son nəticədə oyun xarakterli bütöv bir mənzərə yaradır.

Birinci tematik element solo skripkada səslənir. Bu melodiya “des-g” triton intonasiya ilə yekunlaşan nəğmə xarakterli melodiyadır. Mövzunun müşayiətində səslənən bas simlilərin pissikatosu və faqotun sərt, kəskin stakkatosu da daxil olaraq, emosional həyəcan atmosferi yaradır.

Solo trubaların gur tembrində rəqs mövzusu səslənir. Gur səs axınına düşən mövzu daha çox şücaət, mərdlik xarakteri qazanır: əvvəlki gərgin enən hərəkət fəal yüksəlişlə əvəz olunur, sekvensiya halqaları bölünməyə məruz qalır, faktura sixlaşdırılır. Kulminasiyaya çatdırılan mövzu orkestrin ağac-nəfəslə alətlər qrupunun sürətli figurasiyalarında əriyir. Nəzərəçarpacaq dərəcədə “qəhrəmanlaşdırılmış” bu epizoda uyğun olaraq, birinci hissənin köməkçi partiyasından Bayatı-şiraz mövzusu trubaların ifasına

daxil edilir. Başlangıçda xarakteri daha çox lirik olan bu mövzu skertsonun qəhrəman obrazları sferasına daxil olaraq, böyük dəyişikliyə uğrayır. Kvinta sədاسının sonunda əlavə edilən ritmik artım ona güclü məqsədyönlü xüsusiyyətlər aşılıyor.

Skertsonun repriza hissəsinin əvvəlindəki şən obrazları geri qaytarır.

Lakin kodada şən rəqs mövzusu soyuq və sərt səslənir. Ağac-nəfəsli alətlərin müşayiətilə, rəqs mövzusunun ikinci xanəsindən mərkəzləşmiş motivin mexaniki fasılısız təkrarlanması bu təessüratı daha da gücləndirir. Skertso onu başlayan solo trubaların kvarteti ilə sona çatır.

Skertsonun dinamikası, onun hərəkətinin impulsivliyi üçüncü hissənin musiqisi ilə – Andante ilə tarazlaşır, o, İkinci simfoniya-da silsilənin ağır templi üçüncü hissəsinin ənənəvi funksiyasını daşıyır. Andante simfoniyanın ideyasının açılmasında daha bir halqadır. O, birinci hissədən yalnız intonasiyası ilə deyil, həm də musiqinin lirik istiqaməti ilə seçilir. Andante-nin lirikası qəhrəmanlıq, mərdlik xüsusiyyətləri ilə əhatələnib və solo violonçeldə müşayiət olunan giriş mövzu ilə başlayır. Bu mövzu ilə Simfoniyanın giriş mövzusunun intonasıya yaxınlığı aydın sezilir.

Andante-nin musiqisində əvvəldən səslənən düşüncə – mövzuya cavab olaraq, yüksək registrdə skripkaların ifasında “ümid mövzusu” (şərti olaraq belə adlandırmaq) səslənir. Ümumi tutqun koloritdə günəş şüası kimi peyda olmaqla, o, gələcək qələbənin müjdəcisi kimi qəbul edilir.

Andante-nin orta hissəsi əsas mövzunun variasiyalı dəyişmələrinə əsaslanır. Mövzunun diapazonu sona qədər genişlənir.

Andante-nin sonunda giriş mövzusunun və “ümid mövzusu”nun təkrarlanması materialın qısaldırılması hesabına yarımcıq repriza yaradır ki, bunu repriza – koda da adlandırmaq olar.

Dördüncü hissə – final simfoniyanın obrazlarının inkişafına yekun vurur. Bu yekun əvvəlki hissələrdəki materialın cəmlənməsi ilə deyil, həm də humanist qüvvələrin qələbəsi ideyasını tərənnüm edən yeni, plakat obrazın təsdiqlənməsi ilə əldə olunur. Finalda bəstəkar geniş janr rəsmi-ümmümxalq şəhərəsini yaradır.

Finalın birinci mövzusu əvvəlki hissələrin dramaturji inkişaf xətlərindən irəli gələn təbii nəticədir.

Mövzu melodiya baxımından yekcins deyil. Burda marş ritmi ilə birləşən mahnı və instrumental musiqi elementləri özünü göstərir.

Finalın ikinci mövzusu tonallıq cəhətdən birinci ilə əlaqəlidir və üzvü şəkildə onun davamıdır. Musiqidə baş rolda melodiya deyil, ritmlərin şıltaq oyunu, orkestr registrləri və tembrlərinin ziddiyətli şəkildə qarşı-qarşıya qoyulması vacib rol oynayır.

Getdikcə bayram obrazını yaradan ağac-nəfəsləri və simli alətlərin səsləşməsi ikinci plana ötürülür. Ön planda isə, birinci hissənin köməkçi mövzusu durur. Şən, yüksək emosional əhval-ruhiyənin müharibədə həlak olan qəhrəman üçün axıdan hüznülü göz yaşlarını xatırladan valtornanın monoloqunun dramatizmi ilə uzaşması psixoloji ikiplanlılıq yaradır.

Finalın birinci dramatik-kədərli mövzusu simli və ağac-nəfəsləri alətlərinin kompakt tembrində verilir.

Finalın reprizası ekspozisiya ilə müqayisədə elə bir xüsusi dəyişikliyə uğramır. Koda birinci hissənin əsas və köməkçi mövzularının birləşməsinə əsaslanır. Dueti əsas mövzu başlayır, köməkçi mövzu isə iki xanə sonra çıxış edir. Əsas mövzunun metrik sferasına (9/8) daxil olaraq, köməkçi mövzunun xanə ölçüsü dəyişir. (birinci hissənin ekspozisiyasında 3/4). Əsas mövzu f-moll tonallığında verilir. Köməkçi mövzu da elə bu tonal "məkana" daxil edilir. Koda yalnız finalın kulminasiyası kimi qəbul edilmir. Burada birinci hissənin mövzularının təkrarlanması obrazlı məna daşıyır. Təhkiyənin son fazasının onun başlangıcı ilə qarşılaşdırılması simfoniyann ideya genişliyini daha əyani, real edir. "Qələbə" mövzusunun finalında "Vətən" mövzusuna yüksəlmə ideya ümumiləşməsinin dərinliyinə təsir göstərir. Vətənin faciəvi taleyi ilə bağlı mövzuların birinci hissədən qaytarılması qələbənin parlaq bayram rəngləri ilə işləndiyi əsərin son hissəsində dirləyici tərəfindən bütün bəşəriyyətə ünvanlanmış çağrış kimi qəbul edilir – böyük humanist ideyaları müdafiə etmək, dünyani müharibə təhlükəsindən qorumaq.

Strukturuna görə, final rondo xüsusiyyətlərinə malik mürəkkəb üçhisəli formadan ibarətdir. Bilavasitə kodaya keçən bu üç böyük bölmə finalın formasının əsasını təşkil edir. Lakin hər bölmənin quruluşunun ayrıca təhlili, eləcə də tematizmin inkişaf xüsusiyyətləri və üsullarına diqqət rondo prinsipinin rolunu da aydın edir. Bu, hər şeydən öncə, dəfələrlə və inadla “qələbə mövzusu”nun təkrarlanmasından özünü göstərir. Beləliklə, finalda üç hissəli strukturun sintetik formasının və rondonun əlamətləri açıq-aydın görünür.

İkinci simfonianın silsiləsində digərlərinə nisbətən daha çox inkişaf edən əlavə partiya (“etiraz mövzusu”) xalq fəlakəti obrazının mənasını qazanır. Müxtəlif qiyafələrə düşərək, o, birinci hissənin gərgin dinamikasına daxil olur və birinci hissənin ekspozisiyasında ciddi və sərt hərbi çağırış kimi səslənir; Andante-də əhəmiyyətinə görə “müəllifin” monoloquna yaxınlaşır, nəhayət, birinci hissənin reprizasında və əsərin finalında gah kamera rekviyemi kimi, gah da müharibə qəhrəmanlarının xatirəsinə ağı kimi qəbul edilir.

Sinfonianın humanist özülə malik obrazlarında qəhrəmanlıq-epos xüsusiyyətləri də aydın hiss olunur. Bu, birinci hissədəki Più mosso epizodunun aktivliyində, skertsonun rəqsvari melodiyasının ritmik enerjisində, Andante-nin qəhrəmanlıq məcmusunda, finalın qələbə-bayram dinamikasında özünü göstərir.

Müharibə obrazlarının yaradılması üçün istifadə edilən intonasiyaların asketizminə zidd olaraq, humanist obrazların xarakteristikasında (məsələn, “etiraz mövzusu”) insan nitqinə yaxın olan hərarətli, canlı intonasiyalardan istifadə edilir. “Etiraz mövzusu”nda nitq intonasiyaları ilə oxşarlıq, “Segah” muğamının daha ifadəli intonasiyalarından istifadə hesabına, bu intonasiyanın aktiv metroritmik dəyişməsi, eləcə də mövzuların təkrarlanmaları arasında tez-tez baş verən çoxmənalı təzadlar və simlilərin solo tembri sayəsində yaranır. Obrazların diapazon genişliyi – epik, dramatik, lirik, məişət obrazları – ifadə vasitələrinin xarakterik və müxtəlif şəkildə qarşılıqlı nüfuz etməsinə gətirib çıxarır.

Janr müxtəlifliyi və xüsusən, lirik və epik planın məqsəd-yönlü qarşılaşdırılması İkinci simfoniyaya dərin dramaturji məna, mürəkkəb bədii məzmun verir. İnstrumental reçitativ hissə-

lərdə meydana çıxan və “müəllifin sözü” kimi səslənən (Andante-də və finalda) “müəllif haşıyə çıxmaları”, aydın səslənən müəllif kredosu, silsilənin yekununda açıq ifadə olunan lirizm – bütün bunlar İkinci simfoniyaya böyük lirkilik, fikir subyektivliyi verir və əsasında duran ifadəli, dramaturji prinsipləri bir qədər lirk-dramatik simfonizmin prinsipləri ilə yaxınlaşdırır.

İkinci simfoniyani Böyük Vətən Müharibəsinə həsr olunmuş xalq epopeyası adlandırmış olar. Epik Vətən obrazları (giriş, birinci hissənin əsas və köməkçi partiyaları), döyüş səhnələri (birinci hissənin fuqatosu), xalq etirazı obrazının konsentrasiyası və xalq qələbəsinin təsdiqlənməsi (final) – buna parlaq sübutdur.

Ayrı-ayrı hissələrdə lirk-dramatik simfonizm elementləri olmaq şərtilə, İkinci simfoniyada epiklik böyük çəkiyə malikdir.

Epik elementin üstünlük təşkil etməsi birinci hissənin əsas və əlavə partiyalarının qapalılığında və bitkinliyində, silsilə boyu giriş mövzunun dəyişmədən təkrarlanması, ekspozisiya çərçivəsində əsas partianın mövzusunun üç dəfə keçirilməsində özünü göstərir. Epik prinsipin üstünlüyü birinci hissənin işlənmə bölməsində antoqonist başlangıçın konfliktli toqquşması mənzərəsinin təsvirində də görünür.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, simfonianın əsas musiqi obrazları mühəribə dövrünün müxtəlif janrlarına – həm ənənəvi folklor, eləcə də kütləvi janrlarına əsaslanır. Onlardan istifadə böyük rola malikdir və yalnız ona görə yox ki, bəstəkar Böyük Vətən mühəribəsinin xalq təfəkküründə obrazlı-bədii təcəssümünə çalışır, həm də ona görə ki, o, özü, hətta hissələrini, bədii düşüncələrini ifadə edən zaman, bu formalar çərçivəsində düşünür. Doğma folkloru və şifahi ənənələrə malik peşəkar musiqi janrını – muğamı gözəl bilməsi S.Hacıbəyova onun yalnız xarakterik intonasiya və formayaradıcı xüsusiyyətlərindən deyil, həm də tembr zənginliyindən və milli instrumental musiqinin rəngarəngliyindən geniş istifadə etməyə imkan verir.

Mahnı mövzularında melodik xətt ilkin motivi təkrarlayan və variasiya edən halqalardan ibarət zənciri xatırladır. Xalq mahnı mövzuları üçün tipik olan bu inkişaf birinci hissənin əsas partiyasının mövzusunda meydana gəlir. Rəqs mövzularında melo-

diyalar qısa nəfəsləri olması, dəqiq ritmi, kvadrat strukturu ilə (skertso mövzusu, ikinci final mövzu) seçilir. Bəstəkar muğam janrından daha geniş istifadə edir. Muğam quruluşunda olan mövzuların melodiyaları bəzən onun müəyyən parçaları ilə üst-üstə düşərək, (“etiraz mövzusu”) bilavasitə muğaminin əsas intonasiyalarından doğulur, bəzən isə, muğaminin bütün səs sırası əsasında qurulur.

Sinfoniyada muğama xüsusi əhəmiyyət verilir, belə ki, məhz onun silsilələrdən keçməsi hesabına (“etiraz mövzusu”) xalq obrazının təsdiqlənməsinə nail olunur.

Sinfoniyanın mövzularında xalq-məişət janrlarından istifadə edərkən bəstəkar sadəcə onların musiqi üslubunun olduğu kimi köçürülməsi ilə məşğul olmur, doğma musiqi dilinin ənənələri üzərində yaradıcı şəkildə işləyir. Məsələn, “etiraz mövzusu”nda birinci mənbəyə – muğama yaxın intonasiya özülünü göstərməklə, musiqinin sonrakı inkişafını yeni ahəng quruluşuna (Segah-Rast) sərbəst modulyasiya yolu ilə, musiqinin nitq xarakterinə xüsusi ifadəlilik verən sərt intervallar tətbiq etməklə xalq musiqisindən fərqli bir istiqamətə yönəldir.

Mövzuların janr əsası tematik inkişafın xarakterinə məlum nişanələri qoyur. Deyildiyi kimi, xalq musiqisinin inkişafı üçün səciyyəvi olan təkrar prinsipi, variantlılıq, variasiyalılıq S.Hacıbəyovun simfoniyasında silsilənin daha böyük bölmələri üçün (Andante-nin orta bölməsi) aparıcı metodlardır.

Sinfoniyanın musiqi materialının inkişaf etdirilməsi üsullarına: “açar” mövzuların mütəmadi təkrarlanması (“etiraz mövzusu”nun Andante və finalda təkrar edilməsi) silsilənin bölmələrinin inkişafına simfoniyanın giriş hissəsinin leytmotivinin daxil edilməsi aiddir. Mövzuların bir-birinə qarşılıqlı nüfuz etməsi də böyük rol oynayır, simfoniyanın intonasiya-tematik məzmunu girişin materialından tövəyir.

İkinci simfoniyada orkestr yazılışı da dramaturji inkişafaya tabe olur. O, müəyyən ölçülü orkestr təbəqələrindən, uzun müddət davam edən tembrlərdən istifadə yolu ilə geniş dekorativ naxışları ilə fərqlənir.

S.Hacıbəyov alətlərin tembr xüsusiyyətlərini çox yaxşı hiss edir. Simli alətlər, xüsusən skripkalar qrupu geniş və ifadəli şəkildə təfsir olunub. Onların səmimi tembrindən birinci hissənin xarakter baxımından lirik olan əsas və köməkçi partiyalarında, skertsonun orta epizodunda istifadə olunur. Qəhrəmanlıq ruhunun daşıyıcısı kimi mis alətlər qrupu çıxış edir; skertsonun janrməişət obrazlarını ağac-nəfəsli alətlər daha yaxşı çatdırır.

Sinfoniyada tembr daramaturgiyası musiqinin inkişaf prosesindən ayrı qalmır və onun əsas mərhələlərini əks etdirir.

Girişdə verilən “Vətən mövzusu” silsilənin bütün sonrakı hissələrində simlilərin ifasında səsləndirilir. Birinci hissənin reprizasında valtornada səsləndirilən “Ağrı” mövzusu eyni tembrdə finalda da təkrarlanır. Bu cür məna “tağları”na partiturada tez-tez rast gəlinir. Ayrı-ayrı alətlərin solo ifası davamlı xarakter daşıyır. Bu, əsasən valtornanın və skripkaların solo ifasında “etiraz mövzusu”nun səslənməsinə aididir.

İkinci simfoniyanın orkestr tərtibatı üçün alətlərin funksiyalarının dəqiqliyi xarakterikdir. Materialın ekspozisiyası zamanı, bir qayda olaraq, eyni növ alətlər qrupundan istifadə olunur, daha sonra digər qruplar da səslənməyə qoşulur, orkeströvkəda dialoq prinsipi isə üstünlük təşkil edir.

İkinci simfoniya bəstəkarın yaradıcılığının birinci mərhələsinə yekun vuran əsər olmaqla, eyni zamanda S.Hacıbəyovun bədii-kompozisiya ustalığına yiyələnməsi yolunda böyük paya malikdir.

### **“GÜLŞƏN” baleti**

S.Hacıbəyovun 1950-ci ildə yazdığı “Gülşən” baletində müsiqili xoreografiya vasitələri ilə yeni həyat quruculuğunun mənzərəsi yaradılır, insanların qarşılıqlı münasibətlərindəki estetik məsələlərə, dostluq və məhəbbət mövzularına toxunulur.

Bəstəkarın milli rəqsin xüsusiyyətlərini yaxşı bilməsi, müasirliyi incəliklə duyması ona parlaq və rəngarəng balet partitura-sı yaratmağa imkan vermişdir..

Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” və S.Hacıbəyovun “Gülşən” baletləri milli musiqili xoreoqrafiyada böyük tərəqqiyə yol açan əsərlər olub, Q.Qarayevin balet yaradıcılığına da təkan vermişdir.



Gülşən baletindən səhnə

“Gülşən”nin birinci redaksiyasında (librettosu Qəmər Almaszadənin) bir sıra çatışmazlıqlar özünü biruzə verirdi. Baletdə süjetin çoxplanhılığına nail olunmamış, iştirakçıların xarakterləri zəif inkişaf etdirilmişdir. Süjetin dramaturji açılması baxımından “Yuxu səhnəsi” bir qədər saxta görünürdü. Baş verənlərin reallıqdan təxəyyülə keçməsi (köhnə baletlərə xas olan xüsusiyyət kimi) məzmununa görə az əsaslandırılmışdır və ənənəvi balet divertimentini yaratmaq cəhdı kimi qəbul edilirdi.

Baletin 1958-ci ildə Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənətinin İkinci dekadasına hazırlanmış ikinci redaksiyasında librettoçular (Q.Almaszadə və P.Abolimov) süjet planını bir qədər dərinləşdirirlər.

Son variantda “Gülşən”in musiqili-səhnə kompozisiyası aydınlığı və lakonikizmi ilə seçilir. Burada lirika və möişət, təbiət mənzərələri ilə əməyin təsviri üzvi şəkildə bir-birinə çulğalaşır.

S.Hacıbəyovun üç pərdəli baletində xalq obrazı aparıcı əhəmiyyətə malikdir. Bu, həm hadisələrin əsas hərəkətverici qüvvəsi, həm də musiqili dramaturgiyanın canlı özəyidir. Kollektiv səhnələrdə (I aktda “Pambıq yiğimi”, I aktın birinci şəklində “Fəhlərlə səhnə” və “Fəhlələrin rəqsı”) əmək mövzusu rəqs vasitəsilə açılır.

Əmək rəqsleri, onların plastikası əmək prosesinin ritmikliyini, ahəngdarlığını çatdırır. “Pambıq yiğimi” epizodunda peyzaj poetikləşdirilir, əməkdən doğan sevinc aşilanır. Musiqinin əsasında fleytanın ifasında “Çoban-bayati” melodiyası durur.

Xalq musiqi praktikasında geniş yayılmış bu lirik improvisasiya bəstəkar tərəfindən yenidən mənalandırılır. Musiqinin dəqiqliçiliyi axınına Gülsənin leytmotivi qatılır. Bununla da onun obrazının xalqla qırılmaz bağlılığı vurğulanır. Melosun sərbəst variasiyası, metrikanın reçitativ-improvizə olunmuş sərbəstliyi “Çoban-bayati” musiqinin özünəməxsusluğunu incəliklə imitasiya edir.

“Pambıq yiğimi” nömrəsi əhəmiyyəti və geniş musiqi materialına görə sərbəst simfonik lövhəyə qədər böyük və ümumiş əhəmiyyət kəsb edərək, kollektiv əməyə münasibəti ifadə edir.

“Gülşən”də xalqın obrazının traktovkasında, balet ənənəsinə uyğun olaraq, rəqs süitasına daha böyük rol ayrılır. Üzvi şəkildə musiqi dramaturgiyasına daxil olaraq, o, tamaşanın kollektiv qəhrəmanının xarakterinin ifadə edilməsində əsas vasitədir. Cox vaxt süitäya daxil edilmiş ayrı-ayrı nömrələr qəhrəmanların əlavə xarakteristikasını almağa kömək edir. Bu yolla ikinci pərdədə “Qızların valsi”nda zərif tonlarda Gülşən və Azadin xəyalpərvərliyi təsvir olunur. Həmin pərdədə “Kişilərin rəqsı”ndəki qəhrəmanlıq-şücaət ritmləri Gülsənin xarakterinin mübarizliyini, enerjisini vurğulayır.

“Gülşən” baletində Azərbaycan rəqsinin ünsürləri, janr rəngarəngliyi geniş tərzdə istifadə olunur.

İştirakçıların özünəməxsus rəqs hərəkətləri ilə yanaşı, odlu temperamentli kişi rəqsleri və incə ornamenti, plastikası ilə fərqlənən gözəl, yumşaq qadın rəqsleri də böyük dəqiqliklə təqdim

olunur. Baletdə qədim “Yallı” rəqsi yeni mənə kəsb edir. Bütün balet boyu musiqinin inkişafı prosesində intonasiya cəhətdən hazırlanın və finalda səslənən “Yallı” xalqın ruhunun qəhrəmanlıq obrazının simvolu kimi baletin ideyasını tərənnüm edir.

Diapazon baxımından böyük olmayan mövzunun sadəliyi və lakonizmi, ölçülü-marş ritmi, mis və zərb alətlərinin güclü ifası ilə orkeströvka, güclü tutti baletin nikbin ideyasına müvafiq emosional əhval-ruhiyyə, bayram təntənəsi yaradır.

Xalq səhnələri ilə bilavasitə əlaqədə baletin aparıcı obrazlarının – yeni əxlaqın, əməyə yeni münasibətin daşıyıcıları olan Gülsən və Azadın xarakteristikaları verilir. Bütün balet boyu Gülsənin daxili gözəlliyyi, əmək uğurları, qələbələri ilə bağlı mövzular işlənilir. Onun timsalında zəmanə qadınlarının ən gözəl xüsiyyətləri birləşdirilib – qadınların enerjisi, yorulmazlığı, əməyə münasibəti, səmimiliyi, məhəbbətdə zərifliyi, maraqlarının kollektivin maraqları ilə üst-üstə düşməsi.

Gülsənin xarakteristikasında “Pambıq yiğimi” səhnəsindəki rəqs mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu rəqs onun xalqdan ayrılmaz olduğunu vurgulayır. Qəhrəmanın lirik xarakteri I pərdədə “Gülsənin Azadla adajiosu”nda emosional musiqi ilə açıqlanır.

I aktın II şəklində “Uşaqlarla rəqs” vasitəsilə Gülsənin təbiətinin gənclik xüsusiyətləri çatdırılır.

Rəqs Gülsənin simililərin ifasında zarafatyana-yüngül musiqili sual frazasi üzərində qurulur. Ona uşaqların xorunu xatırladan fleytaların ifası ilə cavab verilir. Rəqsin birinci bölməsindəki musiqinin tondan-tona keçməsi, gözəl skertsonu vals ilə əvəzləndirir.

Müsbət balet qəhrəmanlarının ənənəvi rolunda Gülsənin sevgilisinin obrazı – mühəndis Azad durur. Gülsən (birinci və üçüncü pərdədə “Adajio”) və Əhmədlə (birinci pərdədə “variasiylar”) birgə xarakteristika ilə yanaşı, Azad pantomim səhnələrdə çıxış edir: “Azadın hekayəti” və “Arzu səhnəsi”. Azadın yeganə solo rəqsi üçüncü pərdədəki “Variasiya”dır.

Baletin dramaturji konfliktini zahirən yaradan Əhmədin obrazıdır. Hisslər və ictimai borc, Gülsənə məhəbbətlə onun seçdiyi oğlana nifrət hissi arasında mübarizə Əhmədin qəlbində çevrilmiş yaradır – o, dostluq borcunu şəxsi hissələrindən yüksək tutur.

Baletdə “Əhmədin qısqanlığı”, “Əhməd tək” səhnələri vəsi-təsilə personajın daxili təlatümləri verilir. Pantomimalarla rəqs arasında sərhədlər çox vaxt silinərək yoxa çıxır. Bu, məsələn, “Kolxoçuların qayıtması” səhnəsində baş verir. Bu səhnədə pantomima bilavasitə və üzvi şəkildə parlaq boyalı xalq rəqsinə keçir. “Daşqın səhnəsi”ndə pantomima hərəkətverici rol oynayır.

Musiqi kompozisiyasının bütövlüyünün əsas prinsipini baletin ayrı-ayrı nömrələrinin aydın struktur tamlığının simfonik inkişafın ardıcılılığı ilə uzlaşması təşkil edir. Buna leytmotivlər, xüsusən Gülşənin leytmotivi, onların qarşılıqlı əlaqəsi və inkişafı əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərir.

Baletdə Gülşənin leytmotivi aparıcı əhəmiyyət kəsb edir. “Bayatı-Şiraz”ın məqam əsası, oxunaqlı kantilena, melodik çevrələrin plastikliyi ona zəriflik, dalğınlıq nəcib qadınlıq görkəmi verir. Gülşənin leytmotivi I aktın “Adagio”sunda bütünlükə iştirak edərək, romantik poetikləşdirilmiş kantilenaya qədər yüksəlir. Daha sonra “Adagio”nun sonunda, birinci pərdədə “Pambıq yığımı” rəqsində “Azad və Əhmədin variasiyaları”nın kodasında mahiyətə dəyişməz olan bu mövzu yaxın tonallıqlara transpozisiya edilir.

“Arzu səhnəsi”ndə Gülşənin leytmotivi melodik konturlarını saxlamaq şərtilə üzvi şəkildə Gülşən və Azadin əlvən xəyalları mühitinə daxil olur. Əmək prosesini tərənnüm edən üçüncü pərdədə “Qızların rəqsi”ndə Gülşənin leytmotivi öz plastikliyini itirir və ritmik cəhətdən bölünərək, marş şəkilli xüsusiyyətlər əldə edir.

Baletin musiqisinin inkişafındakı bütövlük, tamlıq yalnız leytmotiv işlənilməsi vasitəsilə deyil, həm də ayrı-ayrı musiqi fraqmentlərinin, bəzən hətta bütöv rəqslərin reminissensiyası üsulu ilə yaradılır.

Musiqinin bütün parlaqlığına rəğmən, “Gülşən” baleti bir sıra çatışmazlıqlardan xali deyil. Bu, hər şeydən əvvəl, süjetdəki dramatik konfliktin librettoda kifayət qədər əsaslandırılmaması ilə bağlıdır. Əsas iştirakçıların “üçbucağı”nı təşkil edən obrazların toqquşması xarici süjet faktoru xarakteri daşıyır. “Gülşən”in musiqi dramaturgiyasına da öz təsirini göstərən librettodakı çatışmazlıqlar bəstəkarın imkanlarını məhdudlaşdırılmışdır. Musiqi

dramaturgiyasında konfliktli toqquşan xətlərin kifayət qədər inkişaf etdirilməməsi baletin musiqisində sağlam və aydın emosiyaları, ümumilikdə sakit ahəngi şərtləndirir.

“Gülşən”nin musiqi dili dərin ifadəli milli xarakteri ilə fərqlənir. Baletin rəqs səhnələrində əmək, məişət, təbii, adət-ənənələrlə bağlı müxtəlif lövhələr – buradan da Azərbaycan xalq musiqisinin təkrarolunmaz xüsusiyyətləri öz əksini tapır.

“Gülşən”nin birinci redaksiyasinda “Səməni” və “Qazaxı” kimi xalq rəqsləri bütünlükə istifadə olunmuşdu. İkinci redaksiyada isə, onlar çıxarılmışdı. Yalnız üçüncü pərdədə, “Rəfiqələrin rəqsi”ndə və “Yürüş”də “Tərəkəmə” və “Vağzalı” xalq rəqslərinin parçalarından istifadə olunub. Lakin onların da intonasiya quruluşu bəstəkar tərəfindən özünəməxsus orijinal üslubun axarında üzvi şəkildə həll olunur. Məsələn, “Rəfiqələrin rəqsi”ndə əsas olaraq götürülən lirik toy rəqsi “Vağzalı” S.Hacıbəyov tərəfindən qəhrəmanlıq xarakteri daşıyan rəqsə çevrilir. Nəticədə, “Rəfiqələrin rəqsi” xalq rəqsinin yeni, bəstəkarlıq variantı kimi qəbul edilir. “Yürüş”də əsas olaraq “Tərəkəmə” rəqsinən istifadə edərkən bəstəkar bu rəqsin məqam və forma təşkilini qoruyub saxlamışdır. (Mayə – Segah – Şikəsteyi-fars – Mayə – Segah). Eyni vaxtda prototipə “yeniliklər” də daxil edilir. Orta bölmədə (Şikəsteyi-fars) melodik hərəkət, xalq variantında olduğu kimi, dominantə “predikt”inin təkrarlanması yolu ilə sonrakı dinamikaya yol açılır. Xalq rəqsinin melodik əsası saxlanılmışdır, intonasiya inkişafındakı dəyişikliklər, melizmlərin xanənin qeyri-zərbəli hissəsində paylanması, ritmik nüanslar bu kimi yeniliklərə aiddir.

Baletin rəngarəng, zərif orkestr nüansları ilə zəngin instrumentovkası da xüsusi diqqət tələb edir. İstedadlı orkestr tərtibatı ustası olan S.Hacıbəyovun “Gülşən”in partiturasında çox ixtiraları üzə çıxır. Müxtəlif orkestr tembrlərini uyğunlaşdırmaqla o, orkestr səslənməsinə lazımı zənginlik və təravət verən maraqlı boyalar tapır. “Daşqın səhnəsi”ndə, “Fəhlələrlə səhnə”də və baletin finalında qatı tembrlərdən, ağır bas səslərdən, orkestr “tutti”-sindən istifadə olunur. İstrumentovkanın zərifliyi və gözəlliyi ilə “Gülşənin uşaqlarla rəqsi”, I aktda “Qızların rəqsi” xüsusi-

lə alətləşdirmənin zərifliyi və gözəlliyi ilə seçilir: bu nömrələrdə zinqirovların səsi xüsusi kolorit yaradır.

Bəstəkar ustalıqla orkestr tembrlərini balet qəhrəmanlarının xarakteristikasında tətbiq edir. Beləcə, Gülsənin obrazı qoboy və simlilərin isti lirik tembri ilə əhatələnir (I aktda “Adagio”). Azərbaycan peyzajının obrazı Azərbaycan xalq çalğı aləti tütəyin səsi ilə assosiasiya olunan fleyta-pikkolonun gur tembri ilə vurgulanır. “Fəhlələrin rəqsi”ndə truba, trombonların tembrindən istifadə olunur.

Baletin partiturasında daha çox istifadə olunan solo alətlər fleyta-pikkolo və qoboydur. Fleyta və qoboyun solo ifasından “Pambıq rəqsi”ndə, “Gülsən və Azadin adajiosu”nda istifadə olunur.

Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin daxil edilməsi ilə parlaq orkestr partiturasını S.Hacıbəyov baletin xalq janrı səhnələrində tətbiq edir: “Kolxozçuların qayıtması” və “Qızların rəqsi”nə – tar, “Yürüş”ə – zurna və dəf, “Əsəd kişisinin rəqsi”nə – balaban daxil edilib. Mis və zərb alətləri də çoxşəkilli istifadə olunub, zərb alətləri xalq tembrlərindən istifadə etməklə S.Hacıbəyov xalq musiqisi alətlərinin səsləndirilməsinin imitasiyasında ifadəli-təsirli effektə nail olur. Truba, skripka, faqot və barabanın kombinasiyasında sazin səslənməsi yaradılır (III aktda “Qızların rəqsi”). “Əhmədin qızlarla rəqsi”ndə alt tembrindən istifadə etməklə isə, kamançanın səsinə bənzər səs əmələ gəlir.

“Gülsən” baletinin premyerası 1950-ci il dekabrın 30-da keçirilmişdir. Tamaşanın uğur qazanmasında M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrı kollektivinin bu tamaşaaya ayırdığı yaradıcı maraq, quruluşa peşəkar diqqət böyük rol oynamışdır. Tamaşanın quruluşunun uğurlu olmasına istedadlı balerina, SSRİ Xalq artisti, baş rolin ifaçısı, həm də libretto müəllifi və quruluşçu xoreoqraf Qəmər Almaszadə nail olmuşdur. Q.Almaszadə milli rəqs xüsusiyyətlərini klassik formalarla uzlaşdırıran xoreoqrafiya vasitələri ilə partituranın quruluşuna çox uğurlu açar tapa bilmüşdür. Milli rəqslər baletdə xalq obrazının xarakteristikasının mahiyyətini açıqlayır.

Q.Almaszadənin tərəf müqabilləri də ona layiqli artistlər olmuşdur – K.Bataşov (Azad) və Y.Kuznetsov (Əhməd). Rəssam

Ə.Almaszadə tərəfindən ümumi şən koloritli rəngli dekorasiyalar hazırlanmışdır. I aktda pambıq sahəsinin mənzərəsi və III aktda parlaq bayram səhnəsi rəssamın işində daha uğurlu alınmışdır. Dirijor Niyazi baletin partiturasını diqqətlə oxuyaraq, həssaliqla yanaşmış və onu daha əlvan rənglərlə təfsir etmişdir.

“Gülşən”in premyerası geniş ictimai rezonans doğurmuşdur. Çoxsaylı resenziyalarda deyilirdi ki, S.Hacıbəyovun obrazlı musiqisi sayesində teatr müasir həyatı, zəhmətkeş-qurucu insan obrazlarını xoreoqrafiya dilinə çevirə bildi.

1952-ci ildə “Gülşən” baleti SSRİ Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür. Bu mükafatlara musiqinin müəllifi S.Hacıbəyov, librettoçu, quruluşcu və Gülşən rolunun ifaçısı Q.Almaszadə, dirijor Niyazi, artistlər K.Bataşov və Y.Kuznetsov layiq görülmüşlər.

1959-cu ildə “Gülşən” baleti M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında ikinci redaksiyada səhnələşdirilmiş və Moskvada keçirilən ikinci Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti dekadasında Böyük Teatrın səhnəsində ifa olunmuşdur.

### SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN “UVERTÜRA”

Azərbaycanda uvertüra janrının inkişafında milli musiqimizin klassiki Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının uvertürası böyük rol oynayaraq, yalnız operanın ideyasının üzvi ümumiləşməsi kimi deyil, həm də sərbəst forma kimi böyük əhəmiyyətə malikdir.

“Koroğlu”nın uvertürasında xalq musiqisinin janr və formalarının rus simfonizminin ənənələri ilə sintezi, xalq musiqi təfəkkürünün ümumi prinsiplərinin dərin fərdi ifadəsi – bu janrın gələcək inkişafında bünövrə rolunu oynamışdır. Uvertüra janrının inkişafında R.M.Qliyerin “Şahsənəm” operasının uvertürasının məhsuldar və müsbət təsirini də qeyd etmək yerinə düşər.

Böyük Vətən müharibəsi illərində Azərbaycan bəstəkarlarının uvertüralarında qəhrəmani-vətənpərvərlik tematikası üstünlük təşkil edirdi. Buna misal olaraq, Niyazinin “Döyüşdə” (1941), Süleyman Ələsgərovun “Bayram uvertürası” (1945), Midhat Əhmədovun “Qəhrəmanlıq uvertürası” (1945) əsərlərini misal göstərmək olar.

XX əsrin 50-ci və sonrakı illərində milli uvertüra janrı yeni mövzularla zənginləşir: əmin-amanhıq sevinci, qəhrəmanlıq pafosu İ.Quliyev, N.Əliverdibəyovun uvertüralarında ifadə olunur. O.Zülfüqarovun “Şənlən xalqım” uvertürası bu janrin parlaq nümunəsi sayıla bilər.

Yuxarıda qeyd olunan milli simfonik uvertüra nümunələri arasında S.Hacıbəyovun 1956-ci ildə bəstələdiyi “Uvertüra” xüsusi yer tutur. Əsər sevinc dolu koloriti ilə, musiqinin inkişaf prosesinin ümumi dinamik məqsədyönlülüyü ilə, forma yiğcamlığı və maraqlı orkeströvkası ilə diqqəti cəlb edir. S.Hacıbəyovun “Uvertürası”nda klassikanın ən gözəl ənənələri öz təzahürü-nü tapır.

S.Hacıbəyovun “Uvertürası”nda bu janrin ən yaxşı nümunələrinə xas müsbət keyfiyyətlər toplanmışdır – obrazların ziddiyəti və xarakterikliyi, ifadənin ləkənövəliyi, “hadisələrin” nisbətən sürətlə bir-birini əvəzləməsi, inkişafın aydın məntiqiliyi, musiqinin parlaqlığı, coşqunluğu. S.Hacıbəyovun uvertürası hər hansı bir təkrarçılıqdan uzaqdır. Doğma milli musiqinin, eləcə də rus klassik və Avropa musiqisinin ən təsirli ənənələri müəllif tərəfindən fərdi bədii üslub nöqtəyi-nəzərindən işlənilmişdir.

“Uvertüra”的 tematizminin parlaqlığı, inkişafın ümumi obrazlı-məna istiqaməti əsərdə proqramlılıq keyfiyyətləri aşkar edir. Musiqi xalqa, onun qüdrətinə, yaradıcı qüvvəsinə həsr olunmuş himn kimi səslənir.

“Uvertüra”的 musiqi dramaturgiyası əsərin əsas ideyasının parlaq formada, mükəmməl şəkildə açılmasına və təsdiqinə istiqamətlənib.

Əsərdə sonata allegro formasının ölçüləri dəqiq düşünülmüş detalları ilə seçilir və kifayət qədər ləkənövəlidir. Əsər bütövlükdə bir nəfəsə açıqlanır və kulminasiyaların məqsədyönlü surətdə paylanması nəzərdə tutan vahid bir kompozisiya kimi qəbul edilir.

“Uvertüra”的 əsas mövzusu əsərin atmosferini müəyyən edir: onun sevinc dolu zəngin musiqisi dinləyicidə kütləvi bayram şənliyi təəssüratı yaradır.

Presto

Bütöv, birnəfəsə səslənən əsas mövzu struktur baxımından üç hissəlidir. O, orta hissədə bir neçə kiçik bölməyə ayrıılır.

Birinci bölmə bütövlükdə, əsas mövzunun obrazının əsasını təşkil edən oyun başlanğıcını gücləndirən tematik variant kimi qəbul edilir.

İkinci bölmədə əvvəlki materialın inkişafı əsas mövzunun orta hissəsində yerləşən sonuncu bölməyə gətirib çıxarır ki, bu da əsas mövzunun başlanğıcındakı “təkanverici” intonasiyaya əsaslanır. Bu intonasiyanın ısrarlı təkrarından sonra repriza səslənir.

Əsas mövzunun quruluşu simmetriklidi ilə fərqlənir: onun orta hissəsindəki bölmələrin hər birində fərdi tematik özək ümumi hərəkət formaları ilə – enən və ya yüksələn qammavari fiqurasiyalarla əvəz olunur. Bu, bir tərəfdən, aydın şəkildə bir bölməni digər bölmədən ayırrı, digər tərəfdən, musiqinin inkişafındakı fasıləsizliyi təmin edir.

Əsas mövzuda birləşdirilmiş rəqs və marş xüsusiyyətləri musiqiyə dolğunluq, tükənməz enerji, xüsusi təntənə aşılıyır. Əsas mövzunun dinamik inkişafına ritmin möhkəmliyi də təsir göstərir. Bu yalnız əsas mövzunun deyil, ümumilikdə bütün əsərin mühüm emosional-ifadəli komponentidir. “Uvertüra”nın əsas mövzusuna nəzər salarkən diqqəti ilk cəlb edən – ritmin dəqiq, ciddi təşkil olunmasıdır. Ritmik fiqurlarının dövri təkrarlanması –

yalnız əsas mövzunun hər bölməsi çərçivəsində deyil, onun ümumi inkişaf prosesində xarakterik olan bir keyfiyyətdir. Məhz bu, musiqinin hərəkətini eyni bir istiqamətdə təşkil edir.

Moderato

Arpa

Archi

Qısa ritmik figurların və bütöv xanələrin dövri təkrarlanmasıının əsasında ritmik ostinatlıq durur. “Uvertüra”nın musiqisinin inkişafında onun rolu böyükdür. Bir tərəfdən, musiqi materialının dinamikləşməsinə təsir göstərir, digər tərəfdən, müəyyən qədər sabitlenmiş hərəkətin ümumi formaları boyu ideya-obrazın tamlığı, vəhdəti effektini yaradır.

Əsas mövzudan köməkçi mövzuya keçid üzvi surətdə baş verir. Əsas mövzunun inkişafının sonuncu fazası dinamikanın gücləndirilməsi ilə xarakterizə olunur, sonradan bu, enən xromatikləşmiş gedişlərdə zəifləyərək, “Uvertüra”nın köməkçi mövzusuna gətirib çıxarır.

Simlilərin ifasında səslənən köməkçi mövzuda təcəssüm olunan obraz hərarətli hissələrə bürünmiş səmimi, ürəkdən gələn xeyirxah lirika ilə bağlıdır.

Mövzunun ümumi xarakteri işıqlı, elegiya çalarına malikdir. Musiqidə kantilena xüsusiyyəti və deklamasiya-nitq ifadəliliyi uzlaşır.

Əsas və köməkçi mövzular arasındaki zahiri fərqə baxmayaraq, onların kompozisiya quruluşu ilə bağlı bir ümumilik var. Hər iki mövzunun strukturunun əsasında musiqi dinamikasının yüksəlişi və enməsi fazalarının mütənasibliyi prinsipi durur. Bu, mövzulara simmetriklək xüsusiyyəti verir, formanın dəqiqliyinə təsir göstərir. Metroritmik baxımdan köməkçi mövzu əsas mövzu ilə müqayisədə daha “sərbəstdir”. Əsas mövzuda olduğu kimi, köməkçi mövzunun müşayiətində də xromatik əks hərəkətli quruluşlar böyük rol oynayır.

Kömürəkçi mövzunun melodik əsası xalq mahnı qaynaqları ilə birbaşa əlaqəlidir.

Onun inkişafının dolğunluğunda polifonik faktor da az rol oynamır. Əgər əsas mövzu üçün homofon-harmonik quruluş xarakterikdirsə, köməkçi mövzunun melodiyasının təbiəti onun inkişafında əsas faktorlardan biri olan polifoniyanı meydana çıxarıır. Simlilərin ifasında köməkçi mövzunun imitasiyalı – tematik inkişafına truba və valtornaların ifasında yeni melodik xətt qoşulur. Tədricən registr və tembrlərin qat-qat yiğilması polifonik əsası qatlaşdırır. Simlilər köməkçi mövzunu səsləndirməkdə davam edir, mis alətlər imitasiya işini həll edir, ağac-nəfəsli alətlərin partiyası isə, həmin fragməntin harmoniya fakturasına əsaslanır.

İşlənmə bölməsinin ümumi məqsədi – ekspozisiyanın əsas musiqi obrazlarının ifadə imkanlarının maksimum şəkildə açılmasından ibarətdir. İşlənmə bölməsinin kompozisiyası əsas və köməkçi mövzuların ayrı-ayrılıqda və birgə inkişafı üzərində qurulmuş bir sıra bölmələrdən ibarətdir. Onların daxilində gizli qalmış təzadlı elementlər aşkara çıxarılır.

İşlənmə bölməsi faqotun solo ifasında sakit, marş quruluşlu, bir qədər qroteskli səslənən mövzu ilə başlanır. Demək olar ki, onun əsasını köməkçi mövzunun çevrilmiş şəkildə verilən ilkin

intonasiyası təşkil edir. İslənmənin əvvəlində iştirak edən alətlərin sayı minimuma qədər azalır. Faqot, fleyta tematik, simlilər isə, müşayiətçi funksiyasını daşıyır.

Faqotun mövzusunun növbəti halqası solo fleytanın ifasında təkrarlanır. Bu iki alət arasında tematik funksiyanın sonrakı növbələnməsi özünəməxsus kəskin xarakterli dialog yaradır. Solo alətlərin tembr və registr fərqi burada böyük rol oynayır.

Daha sonra əsərin inkişaf prosesinə “Üvertüranın” əsas mövzusunun fleytaların, klarnetin ifasında səslənən və violonçellərin qısa passajları ilə müşayiət olunan motivi daxil olur, orkestrin müxtəlif registrlərində səslənərək kəskin xarakter alır. Dinamikanın güclənmə dərəcəsindən asılı olaraq, inkişaf prosesinə başqa alətlər də qoşulur, orkestr tərkibi artır. Dəfələrlə təkrarlanmalar, bir-birini əvəzləyən solo alətlərin səslənməsi humor təbiətini yaradır. Musiqinin yüngül, əyləncəli, oyun xarakteri işlənmə bölmənün əvvəlindəki kobud-biçimsiz koloritini zəiflədir.

Skertso motivinin intensivliyi ümumi hərəkət formalarının yaranmasına gətirib çıxarır. Kənar registrlər – simli və ağac-nəfəsli alətlərin partiyası ritmik pulsasiya ilə zənginləşir. Orta registrdə isə, mis nəfəsli alətlərdə köməkçi mövzunun ayrı-ayrı intonasiya elementlərinin şəffaf polifonik toxunması özünü göstərir. Solo faqotun mövzusu burada mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onun bu prosesdə iştirakı hər dəfə yeni bölmənin əvvəli ilə bağlıdır. Bu, ona əlaqələndirici-intermedia mənasını verir.

Birinci bölmədə orkestr səslənməsində artan dinamika kulminasiya nöqtəsinə çatr. Yüksək registrdə ağac-nəfəsli alətlər və skripkaların kəskin trelləri fonunda, yenidən işlənmə bölməsinin başlangıç mövzusu səslənir. Simlilərin tembri ilə uzaşaraq, mis nəfəsli alətlərin gur, parlaq tembri, dəqiq stakkato ritmi onda sərt xarakter yaradır. İslənmənin ikinci bölməsi köməkçi mövzunun intonasiya-tematik parçasını inkişaf etdirir. Köməkçi mövzunun ayrı-ayrı intonasiya elementlərinin polifonuk toxunması ağac-nəfəsli alətlərin figurasiyalı hərəkəti fonunda simli alətlərin vasitəsilə inkişaf etdirilir.

Bu figurasiyalı hərəkətin əsasını əsas mövzdən almış üçsəsli motiv təşkil edir. Əsas mövzdən köməkçi mövzuya daxil edilən ayrı-ayrı intonasiyalar zamanı yaranan sərbəstlik mövzu-

ların üzvi əlaqəsi və dərin daxili vəhdətin nəticəsidir. Materialın inkişafının əsas metodu subdominantə dairəsi üzrə inkişaf edən sekvensiyadır. Yüksələn sekvensiya həlqələri üzrə hərəkət edən köməkçi mövzu H-dur-a – ikinci bölmənin tonallığına modulyasiya edir. Vahid tonal mühit ilə bu cür əhatələnmə bölməyə tamlıq və bitkinlik verir.

İnkişaf prosesi güclü dinamik dalğa ilə yuxarıya doğru irəli-ləyərək “a” pedal səsində dayanır – beləliklə, işlənmənin yeni bölməsi başlayır. Bu bölmə əsas mövzunun skertso motivinə əsaslanır. Motiv ritmik cəhətdən hamarlanır, coşqun notlar yox olur, musiqi mərdlik xarakteri qazanır.

Bas simlilərin, mis-nəfəslı alətlərin və faqotun möhtəşəm, ahəngdar unisonlarına mis alətlər qrupu və ksilofonun təntənəli akkordları cavab verir. Orkestr partiyasının emosional gərginliyi ağac-nəfəslı və simli alətlərin aşağı registrində pedal səslə güclənir və mövzunun mərdlik xarakterini daha da gücləndirir. Ağır cəngavər mövzunun səslənməsi işlənmənin daha bir yeni bölməsinə yol açır. Əvvəlcə musiqinin ritmik nəbzi sabitləşir. Truba və trombonların qırıq-qırıq akkordlarının fonunda violonçellərin ifasında qəmli, ehtiraslı “Şüstər” muğamına əsaslanan kantilena səslənir.

Daha sonra violonçel melodiyasının səslənməsinə fasılərlə fleyta, faqot və klarnetin ifasında qısa, kəskin-ritmik motiv qarışır.

İmitasyalı səslənmələrdə meydana çıxan bu skertso xarakterli motiv aparıcı mövzunun lirik təbiətinə zidd deyil. Violonçel mövzusunun kəskin akkordlu müşayiəti ilə onun təbii əlaqəsi obrazın ikiplanlılığına səbəb olur. Violonçel mövzusu əsas mövzunun “mətnaltı” atmosferini – “Uvertüra”的nə aparıcı musiqi obrazını qoruyaraq, sanki axın kimi ifadə olunur.

Ostinat hərəkətdə C-dur-un dominantası üzərində qurulan və bununla da onu möhkəmləndirən uzlaşmalar inadla təkrarlanır. Xromatik hərəkətin bas kompleksi C-dur-un dominantası üzərində təbəqələnməsi nəticəsində yaranan sərt, kəskin harmoniyalar səslənmədəki gərginliyi son həddə çatdıraraq əsas pauza ilə qeyd olunur. Bunun arınca işıqlı, şadlıq əhval-ruhiyyəli repriza gələrək, parlaq orkestr tutti-si ilə “Uvertüra”的nə əsas möv-

zusunu və onun saf səslənməsi ilə bərq vuran C-dur tonallığını təsdiqləyir.

“Uvertüra”da zərbi müğam janrı ilə də asossiasiya olan mövzulara rast gəlinir. Bu, violonçel mövzusunun qurulmasında, melodiyanın açılmasında, deklamasiya sərbəstliyində və müşayiətin ritmik ostinatlığında təcəssüm olunur.

“Uvertüra”的 əsas mövzularının janrı xarakterində faktura az rol oynamır. Əsas mövzuda melodiya və müşayiətin aydın differensasiyası müşahidə olunur. Məhz dəqiq, kompakt əsas mövzunun müşayiətinin xarakteri onun musiqisinin janrı mənbəyini bürüzə verir – bu, marşdır. Onun sərbəst hərəkətli, xromatizmlərlə zəngin inkişafı dinamikanı müəyyən edən stimullardan biridir və əsas mövzunun musiqi obrazına yaxındır. Melodiya şaquli şəkil-də, böyük planda, artıq faktura detalları ilə əhatələnmiş halda inkişaf edir.

Soltan Hacıbəyovun “Uvertüra”nın polifonik yazı tərzində xalq musiqi sənətindən gələn daha sabit prinsiplərdən istifadə olunur. Ekspozisiyada köməkçi mövzunun zəngin inkişaf prosesində polifoniya xüsusiylə böyük rol oynayır. Ekspozisiyada mövzunun “h”-dan “fis”-a transpozisiyası zamanı melodiyanın aparıcı xəttini təşkil edən simlilərdə solo trubanın ifası, eləcə də violonçel və kontrabasların qısa imitasiyası qoşulur. Bu üç xəttin kanon üzləşməsi dördə bir xanədə aktiv-konsentrasiyalı musiqili inkişaf yaradır.

Soltan Hacıbəyovun “Uvertüra”sı tək-tək obrazlara görə yox, ümumi ruhu və üslubuna görə Azərbaycan xalq musiqisi ilə dərinən bağlıdır. Folklorun daha tipik xüsusiyyətlərinin daha uğurlu seçimi və ümumiləşdirilməsi nəticəsində bəstəkar maksimum şəkildə folklora yaxınlaşır, eyni zamanda, “Uvertüra”nın səs tərkibinin təkrarolunmaz fərdiliyini də saxlayır. “Uvertüra”nın obrazlarının və musiqi dilinin dərin milli köklərinə görə S.Hacıbəyovun yaradıcılıq üslubunun formallaşmasında böyük mərhələ əsəri kimi xarakterizə olunur..

## SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN KONSERT

Simfonik orkestr üçün Konsert təzadların parlaqlığı, orkestr rənglərinin zənginliyi və rəngarəngliyi ilə seçilən böyük bir kompozisiyadır. Digər əsərlərində olduğu kimi, "Konsert"də də S.Hacıbəyovun yaradıcılıq üslubunun xarakterik xüsusiyyətləri və obrazların janr-məişət səciyyəsi öz ifadəsini tapır. Lakin "Karvan", yaxud "Uvertüra"dan fərqli olaraq, "Konsret"də janr-məişət təsviri fon rolunu oynayır. Bu fonda psixoloji "hadisələr" – bəstəkarın həyat haqqında, sənətkarın cəmiyyətdəki yeri barədə fikirləri, onun dünyada baş verən mürəkkəb proseslərinin dərinliyinə varmaq cəhdləri açıqlanır.

"Konsert"in ideya-dramaturji məzmununun yeniliyi təsviri və psixoloji, obyektiv və subyektiv planlı obrazların mürəkkəb uzlaşmasından ibarətdir. S.Hacıbəyovun buna qədərki yaradıcılığı ilə müqayisədə yenilik əsərin bütün musiqi quruluşunda özünü göstərir – tematizmin lakonikliyi, "tezisvari"liyi, musiqi dilinin bütün komponentlərinin qırılmaz əlaqəsi, kompozisiyanın üslub bütövlüyünü şərtləndirən "tembr-harmoniya", "tembr-ritm" fenomeninin yaranması xüsusi qeyd olunmalıdır.

"Konsert"də yeni bədii səviyyədə xalq musiqi dilinin qanunayğunluqları öz təcəssümünü tapır. Bəstəkar folklor xəzinəsindən onun intonasiya-ritm sistemini və janr-obraz strukturunu geniş surətdə əzx etmişdir. Janr-məişət mövzularında folklorun məqam-intonasiya xüsusiyyətləri mürəkkəb harmonik dil səviyyəsində gərginləşir. Burada səslərin kəskin paralelizmlərindən, çarpanlaşmalarından istifadə edilir. Bəstəkar tez-tez melodiya və harmoniyanın məqam-funksional çalarlarının qəsdən üst-üstə düşməsi üsulundan istifadə edir. Nəticədə, ənənəvi melodiya ibarələri çox vaxt qeyri-adi səslənir (birinci bölmədə rəqs mövzusu). Xüsusilə əsərin səs materialının intonasiya mahiyəti ilə üzvi şəkildə qovuşmuş orkestrləşməsi yüksək virtuoz səviyyədədir. Bəstəkar tembrlərin, rəng çalarlarının seçimində tükənməz yaradıcı fantaziyasını nümayiş etdirərək, musiqi alətlərini konser-solo tərzində təfsir etməyə çalışmışdır.

Qədim konsert janrı C.Hacıbəyov tərəfindən yeni milli əsasda dirçəldilmişdir. Azərbaycanda bu cür təcrübə artıq Əşrəf Abbasovun “Konsertino” (1955) əsərində öz əksini tapmışdır.

S.Hacıbəyovun “Konsert”ində bəstəkarın bədii görüşləri prizmasından “köhnə” və “yeni”nin orijinal qovuşması meyillərini özündə ehtiva edən müasir musiqi klassikasının nailiyyətləri mənimşənilmişdir. Nəticədə, milli qaynaqlarla sıx əlaqəli olan və müasir musiqi dilinin səviyyəsinə cavab verən bənzərsiz əsər yaradılmışdır. Birhissəli əsərin ideya-bədii konsepsiyası dörd bölmədə açıqlanır. El şənliyinin çoxrəngli mənzərəsi (birinci və ikinci bölmələr), subyektiv-lirk düşünənlər (üçüncü bölmə), daim hərəkətə çağıran həyat burulğanı (dördüncü bölmə) bir-birini əvəz edir. “Konsert”in quruluşunu əmələ gətirən bu dörd bölmə sonata-simfonik silsilənin hissələrinə uyğun gəlir. Birinci bölmə – əsərin ideya-məna mərkəzidir, ikinci bölmə əvvəlkinin obrazlı inkişafını davam etdirir, yeni cəhətlərini açır, üçüncü bölmə – əsas dramaturji xətti dərinləşdirir, dördüncü bölmə isə, silsiləni yekunlaşdırır. “Konsert”in birinci bölməsinin musiqisi ciddi, fəal hərəkətli olub, orkestr rənglərinin zənginliyi ilə parlayır. Bu bölmənin musiqisi yüngül işq saçan axını ilə dirləyicidə sevinc, bayram hissələri doğurur. Birinci bölmədə musiqinin inkişafı, kütləvi bayram şənliyinin parlaq mənzərəsi müəyyən dərəcədə kinosüjetin dinamikası ilə müqayisə oluna bilər. Filmdə kadrlar sürətlə dəyişdiyi kimi, burada da müxtəlif musiqi epi-zodları bir-birini əvəz edir.

Giriş hissə yalnız birinci bölmənin deyil, bütünlükdə əsərin tematik “konspekt”i qismində çıxış edir. Giriş biri digərindən tersiya məsafəsində geri qalan iki akkordla başlayır. Onları val-tormanın xromatizmlı figurasiyası əvəz edir. Daha sonra fleytaların ifasında rəqs motivi ona qoşulur. Səslərin sürətli axımını saxlayan qəfil pauzalar, registrlerin tez-tez dəyişməsi, melodik xəttin yüksəliş və enişləri, ayrı-ayrı alətlərin şəffaf solo ifası ilə dolğun səslənmənin bir-birini əvəzləməsi – bütün bunlar bayram əhval-ruhiyyəsi yaradır. Bölmənin birinci mövzusunun – fleytanın ifasında səslənən axıcı rəqs melodiyasının sonrakı ifadəsinə fleyta-pikkolonun kəskin frazaları, faqot və trubaların replikaları

müdaxilə edir: sanki ümumi bayram şənliyində ara-sıra karnaval maskaları gözə dəyir.



Bu replikalarda rəqs mövzusu bir qədər gərgin səslənmə kəsb edir: onun ümumi axarı bu tembr müdaxilələri ilə pozulur, bu, musiqi fakturasını mikrotəzadların zərif oyunu ilə zənginləşdirir.

Birinci bölmənin ikinci mövzusu simlilər qrupunun ifasında səslənir və melodiya rəqs quruluşludur, lakin birinci mövzunun lirikasına əks olaraq, mərd, coşqun əhval-ruhiyyəyə malikdir. Onun kvarta-kvinta xarakterli harmonik müşayiətin bir-birindən aydın şəkildə bölgüsü və eyni zamanda onların üzvi əlaqəsi ikinci mövzunu bir qədər aşiq musiqisinə yaxınlaşdırır.

Hər iki mövzunun işlənmə bölməsinin birinci böyük dalğası “aşıqsayağı” mövzusunun motivini ifa edən mis nəfəslə və simli alətlərin səsləşməsi üzərində qurulur.

Birinci bölmə “aşıqsayağı” mövzusunun xarakter ritmik fiquru ilə də yekunlaşır (barabanın sədaları).

“Konsert”in ikinci bölməsi faqotun solosu ilə açılır. Birinci bölmənin sonundakı gərgin atmosferdən sonra ikinci bölmənin skertsoya bənzər musiqisi sanki yarımcıq qalmış xalq bayram şənliyini bərpa edir.

İkinci bölmə effektli şəkildə yekunlaşır – yüksək zirvədə gərgin xarakterli mövzu kəsilir, müşayiətə dici melodik xətlərdən ibarət six toxunuşlu fonun düyün nöqtələri zərb alətlərinin solo ifasında ani şəkildə açılır. Bundan sonra yenidən “aşıq” mövzusundan ritmik fiqur verilərək, həmin bölməni əhatə edir.

Üçüncü bölmə – Andante – “Konsert”in əsas leytintonasiyasının truba və trombonlarda ifası ilə başlayır. Andantenin musi-

qisi poetik əhval-ruhiyyəsi ilə fərqlənir və əsərin lirik mərkəzi kimi düşünülmüşdür.

Moderato

Burada pauzalar böyük rol oynayır. Bəstəkar hərəkəti dayandırmaqdan və dirləyicini uzun müddət düşüncələrə dalmağa məcbur etməkdən çəkinmir. Bu tendensiya bütün Andante boyu davam edir və tematizmin ifadəsinə xüsusi monoloq quruluşu aşılıyır.

Andante hissəsini yekunlaşdırın koda sakit xarakter daşıyır. Musiqi təbiət mənzərəsinin təəssüratları oyadır. Eyni zamanda, bu musiqi müəllifin psixoloji fikirlərinin məhsulu və ifadəsi olub, təbiətin ucsuz-bucaqsız genişliyi, həyatın sonsuzluğu ilə assosiasiya olunur.

Dərin fikirli mövzunun səslənməsi qəflətən trombon və trubaların sərt və boğuq ifası ilə pozulur. Onun intonasiya əsasını birinci bölmənin rəqs mövzusu təşkil edir. Sərtliyinə və kəskinliyinə görə o, qaçılmasız ölüm obrazını ümumiləşdirən orta əsrlərin kilsə oxumasını – “dies ire”ni xatırladır.

Qəflətən ağac-nəfəsli alətlər, simlilər, mis nəfəsli alətlər, arfanın harmonik fonunda birinci bölmənin rəqs mövzusunu səsləndirirlər. Artıq rəqs mövzusu ümumi səslərin burulğanında gərgin xarakter kəsb edir. Onun üzərində mis-nəfəsli alətlərin ifasında kontrapunktik təbəqə şəklində səslənən yeni mövzu gələcək finalın əsas mövzusu kimi birinci dərəcəli əhəmiyyət kəsb edir. Artıq üçüncü bölmənin çərçivəsində onun əhəmiyyəti hər xanədən-xanəyə daha da artır.

Finalda mövzu iki elementə bölünür ki, bunlardan da hər biri mis nəfəslə alətlər qrupunun partiyaları arasında bölüşdürürlür. Truba və valtornaların “qarşidurması” gərginliyi artırır. Qarşısi-alınmaz bir qüvvə, durmadan hərəkət edən kütlə obrazını yadadır.

Finalın mövzusunun nümayishi birinci bölmədəki mövzunun ritmi ilə kəsılır və yenidən bərpa olunaraq, daha sərt hökmə səslənir. Durmadan artan burulğanlı hərəkətdə son dəfə birinci bölmənin rəqs mövzusu özünü göstərir və orkestrin digər qrupları ilə dəstəklənən mis-nəfəslə alətlərin “xor”u final mövzusunu təntənəli şəkildə ifa edir. Orkestrdə tədricən qruplar azalmağa başlayır. Registrler zəifləyir, uzaqda fleytanın təksəslə figurasiyası susur. Qısa akkord “Konsert” i tamamlayır.

“Konsert”in obraz məzmunu geniş və çoxtərəflidir. Burada xalq bayramı şənliyi, dərin düşüncələr və peyzaj assosiasiyaları özünü göstərir. Janr-rəqs mühiti birbaşa ardıcıl inkişaf xəttini kəsb edir. O, “Konsert”in bütün bölmələrindən keçərək, finalda yeni çalar qazanır. Üçüncü bölmədə subyektiv-psixoloji obrazların “axınından” sonra finalın musiqi inkişafının atmosferində janr-məişət obrazları onlara xas olan sadəliyi və həyatsevərliyi itirir, sərt, hətta bir qədər dramatik xarakter əldə edirlər.

“Konsert”dəki hər bir obrazın emosional aydınlığı, konkretliyi onun dəqiq tematizmi ilə müəyyən edilir. Mövzuların aydın quruluşu, melodik görünüşü, struktur sadəliyi “Konsert”in mövzularının qavranılmasını asanlaşdırır.

Əsərin musiqi dilinə xas olan lakonizm və zənginlik bütün tematik materialın xarakterik keyfiyyətidir. Lakin lakonizm burada fikrin yarımcıq qalması demək deyil.

“Konsert”də hər bir obrazlar dairəsinə müəyyən xarakterli mövzular uyğun gəlir. Janr-məişət, rəqs xarakterli obrazlar qısa ritmik-intonasiya rüşeyminin əsasında inkişaf edən mövzularda təcəssüm olunurlar. Finalın musiqisinin sərt, hökmü xarakteri əsas aparıcı mövzunun, eləcə də orta əsr xoralını xatırladan giriş mövzusunun sərt melodik konturları sayəsində yaradılır.

“Konsert”in əlamətləri – qeyri-adi, aktiv inkişaf, əsasən, ritmik dinamikanın hesabına yaranır. Bu musiqinin rəngarəngliyi, fəallığı, kəskin ifadəliliyi böyük dinamik impuls hesabınadır.

S.Hacıbəyov folklor xəzinəsindən Azərbaycan xalq musiqisinin qiymətli və parlaq bədii keyfiyyətlərindən olan metroritmin itiliyini, rəngarənglik və əsrarəngizliyini əzx etmişdir.

“Konsert”in musiqi dinamikasının ən fəal mənbəyini xalq musiqisindən mənimsənilmiş metroritmik quruluş təşkil edir.

Musiqinin inkişafında geniş yayılmış elementlərdən biri ritmik ostinatodur. Məhz onun sayəsində böyük dinamiklik, gərginliyin artırılması effekti hiss olunur.

İki-üç hissəli ölçülərin qeyri-bərabər uzlaşmasından başqa, poliritmik uzlaşmalara da rast gəlinir. Quruluşca poliritmik epizodlardan hər biri iki müxtəlif ölçülü təbəqəni birləşdirir: aparıcı melodiya xəttində və müşayiətdə. Eyni hal birinci hissənin ikinci mövzusunun inkişaf prosesinin orta bölməsində də müşahidə olunur.

Əsərin üçüncü bölməsində məzmunca dərin intellektual obrazlarla yanaşı, ölçü dəyişkənliliyi sərbəst ifadəyə təsir göstərən xarakterik ritm xüsusiyyətlərindən biridir.

Ümumiyyətlə, bu hissə, digərləri ilə müqayisədə, geniş ritm rəngarənliliyi ilə xarakterizə olunur. Beləcə, başlanğıc improvisasiyada mövzusunda nisbətən qısa zaman kəsiyində bir neçə təzadlı ritmik fiquraların bir-birini əvəzləməsi baş verir. Mövzuya xas olan ölçü dəyişkənliliyi, bəzən hətta xanə sərhədlərini də pozaraq böyük sərbəstlik, sadəlik verir.

Metroritm “Konsert”də çox vaxt dramaturji birləşdirici faktor kimi iştirak edir. Beləcə, məsələn, birinci və ikinci hissələrin əsası olan 3/8 ölçüsü “Konsert”in final hissəsində də səslənir.

Beləliklə, ritm “Konsert”də mühüm dramaturji faktor kimi çıxış edir, başqa sözlə, yalnız hər mövzunun deyil, ümumilikdə bütün kompozisiyasının inkişafında əsas impuls olur.

“Konsert”in mürəkkəb qeyri-sabit harmoniya kompleksləri möhkəm tonal köklərlə tarazlaşır. Lakin tonika məqamları arasındakı məsafə genişlənmişdir.

Bəstəkar harmoniyanın koloristik tərəflərindən də istifadə etmişdir.

\*\*\*

“Konsert”in ümumi kompozisiya probleminə toxunarkən qeyd etməliyik ki, əsərin əsas hissələrinin daxilində ayrı-ayrı epizodların tarazlıq münasibəti və qarşılıqlı əlaqələri klassik formalara arxalanır. Formanın böyük hissələri arasındaki belə bir dəqiqlik kiçik hissələrin müəyyən dərəcədə bir-birinə qarışması halını kompensasiya edir.

Musiqi inkişafının fasıləsizliyi, finalda birinci hissənin tematikasının təkrarlanması (tam şəkildə olmasa da) əsərin strukturunun bir hissəli quruluşunu aydın şəkildə göstərir.

Xüsusilə orta hissələr (II, III) daha çox bitkinliyi ilə seçilir. Bununla belə, onlardan hər biri inkişaf prosesini finala doğru yaxınlaşdırır və burada əsərin hissələrini bir arada birləşdirən çoxsaylı intonasiya-tematik izlər kəsişir.

Beləliklə, S.Hacıbəyov silsiləni bütöv kompleks struktur kimi verir. Eyni zamanda, “Konsert”də sonata-simfonik formaya xas silsiləlik əlamətləri də kifayət qədər açıq-aşkardır. Əsərin birinci hissəsi simfonik silsilənin birinci hissələri üçün ənənəvi olan sonata allegro formasına uyğundur. İkinci hissə skertso, üçüncü isə silsilənin asta hissəsi olan Andante ilə analojidir. Dördüncü hissə bütün əsərin final funksiyasını özündə daşıyır.

S.Hacıbəyov – geniş inkişaflı orkestr təfəkkürünə malik bir bəstəkarıdır. Alətləşdirmə onun yaradıcılığının ən mühüm amillərindən biridir. “Konsert”də bu keyfiyyət daha parlaq şəkildə özünü göstərir. Bu əsərdə o, əsl orkestr ustası kimi çıxış edir. Böyük və kiçik planlı rəngarəng detallarla zəngin partitura, eləcə də mürrəkkəb orkestr fakturası bunu təsdiq edir. Mühüm amil kimi, orkestr əsasının çoxtəbəqəliliyini, hər bir təbəqənin “muxtarriyyəti” də daxil olmaqla, müxtəlif qrup alətlərin qarşılıqlı tabeçilik prinsipini göstərmək olar.

Artıq əsərin adından bəstəkarın alətləri bu və ya başqa dərəcədə konsert-solo tərzində istifadə etmək cəhdini aydın olur. “Konsert”də solo alətlər, yaxud alətlər qrupu orkestrin tutti-si ilə, yaxud onun qrupları ilə “yarışaraq”, bir-birini əvəz edir.

Bəstəkar musiqi fikirlərini səs çalarları ilə qırılmaz surətdə bağlayır. Məsələn, birinci hissədə yüngül, gözəl rəqs havası fleytanın avazı ilə üzvi şəkildə əlaqəlidir.

Skripkaların tembri üçüncü hissənin ilham dolu improvisazini ən yüksək şəkildə gözəl ifadə edir. Birinci hissədə klarnetin ifadəli solosu – “Çoban-bayatı” ilə assosiasiya olunur. Maraqlı haldır ki, ayrı-ayrı alətlərin solo ifasında bəstəkar xalq çalğı alətlərinin səsini bir daha canlandırmaya çalışır. İkinci hissənin sonunda litavrların solo ifası da çox maraqlıdır - bu, çox vaxt dinamik, yaxud səs təsviri funksiyaları ilə kifayətlənən zərb alətlərinin yeganə solo ifasıdır.

Alətlərin solo ifasından başqa, “Konsert”də orkestr qruplarının fasıləsiz solo ifasına da rast gəlinir. Partiturada müəyyən bədii-məna ifadəliliyinə malik vasitə kimi eyni tembrdən uzunmüddətli istifadə olunan hissələr çoxdur. Beləcə, Andante-də əsas məna yükünü simli alətlər daşıyır. Finalda coşub-daşan xalq gücünün obrazı mis alətlər qrupunun köməyi ilə verilir.

Tembrlərin ardıcıl səslənməsindən də musiqi formasının inkişaf prosesi ilə bağlı üsullar meydana çıxır. Əsasən, formanın hissələrinin sərhədləri, çox hallarda alətləşdirmənin əvəzlənməsi ilə qeyd olunur. Hər hissənin sonu (asta səslənən üçüncü hissə istisna olmaqla) dinamik inkişafın kulminasiyası olmaqla, adətən, tembrləri bir yerə cəmləşdirir. Əgər hissənin sonundakı kulminasiyaya qədər solo ifa prinsipi, yaxud ansambllıq prinsipindən istifadə olunursa, kulminasiyalarda buna qədər pərakəndə şəkildə göstərilən, bütün alətlər və ya instrumental qruplar da daxil olmaqla, tutti üstünlük təşkil edir.

“Konsert”də orkestrin koloristik vasitələrindən geniş istifadə olunur. Əsərin partiturasında arfa, ksiloson, zinqirov, brusok və bas klarnet kimi rəngarəng çalğı alətləri iştirak edir. Onlardan “qənaatlı” və təbii şəkildə istifadə edilməsi əsərin obraz-məna məzmunundan irəli gəlir. Ayrı-ayrı mövzular və ritmlərlə əlaqəli olan tembrlər burda mühüm rol oynayır. Orkestr alətlərinin zərif diferensiasiyasına misal olaraq, ikinci hissənin epizodunu göstərmək olar. Burada zahiri sabit faktura ilə yanaşı, daxili çoxşəkilli hərəkətə doğru potensiya vardır. Ritm o qədər böyük əhəmiyyət kəsb edir ki, çox vaxt gərginliyi azaltmaq üçün müşayiətsiz ifa olunan melodik-solodan istifadə olunur.

“Konsert”in obraz məzmununun xüsusiyyətlərinin, musiqili ifadə vasitələrinin təhlili bəstəkarın yaradıcılığının təkamülünü bir daha göstərir və Azərbaycan musiqi sənətinə yeni üslub keyfiyyətləri gətirir.

S.Hacıbəyov milli köklərindən ayrılmayan, eyni zamanda, müasir musiqinin yaradılmasının səviyyəsinə cavab verən əsər yaratmışdır. Sonuncu amil tematikanın iti lakonizmi, müxtəlif ziddiyətləri xüsusiyyətlərlə inkişaf prosesinin zənginliyi və orkestr məzmunlu detallarının kəskinliyi ilə təsdiq olunur. “Konsert”də istifadə olunan politonalıq, poliritmiya üfüqi şəkildə (müxtəlif xarakterli melodiyaların, mövzu və epizodların qısa zamanda əvəzlənməsi) tətbiq edilir. Müasir musiqi təfəkkürünə xas olan bu xüsusiyyətlə yanaşı, müxtəlif ifadə elementlərinin – məqam və metroritm, tembr və harmoniya, tembr və ritmin bir-birinə qarşılıqlı nüfuz etməsinin böyük rolunu da qeyd etmək yerinə düşər. Bu, musiqili obrazın formallaşması prosesində yeni ifadə və xarakter keyfiyyəti yaradır. Beləliklə, müasir musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətlərindən istifadə etməklə yanaşı, S.Hacıbəyov həm də əsl milli sənətkar olaraq qalır.

“Orkestr üçün Konsert”də mühüm cəhət budur ki, daha ifadəli və güclü yaradıcılıq vasitələrinin axtarışında bəstəkar milli köklərə əsaslanır. O, bu əsərində dünya musiqi mədəniyyətinin, müasir musiqi dilinin üsullarını öz xalqının musiqi ənənələri ilə sintezləşdirərək, milli simfonizmdə yeni bir dönüş yaradır. S.Hacıbəyovun bu əsəri 60-70-ci illərin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin böyük nailiyyəti sayılır. Bəstəkar bu əsərdə yalnız Azərbaycan musiqi sənətinin üslub xüsusiyyətlərini ümumiləşdirməmiş, həm də onun inkişafında yeni perspektivlər açmışdır.

\*\*\*

Soltan Hacıbəyovun yaradıcılığı Azərbaycan musiqisində parlaq səhifələrdən biri olmaqla, həm də xalq musiqi vasitələrinin müasir dünya musiqi sənəti ilə dərin və üzvi şəkildə birləşdirilməsi yolunda, Azərbaycan musiqisi tarixinə böyük töhfə olmuşdur.

O, Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Niyazi, Fikrət Əmirovla çiyin-çiyinə, o zaman gənc olan Azərbaycan simfonizminin bü-

növrəsini qoymuş, bizim musiqimizi dünya məkanına çıxararaq, Azərbaycan xalqının mədəniyyətinə yüksək beynəlxalq nüfuz qazandırmışdır. Soltan Hacıbəyovun yaradıcı şəxsiyyətində böyük müəllimi, Azərbaycan xalqının dahi oğlu Üzeyir Hacıbəylinin işıqlı təsiri var idi və o, digərləri ilə bərabər, dahi Üzeyirdən yaradıcılıq estafetini qəbul edərək, onu şərəflə və layiqincə bütün ömrü boyu daşımışdır.

Yaşadığı zəmanənin ruhunu, nəbzini tutan bəstəkar yeni həyatı tərənnüm etməklə yanaşı, dərin köklərlə öz xalqının tarixinə, mədəniyyətinə, doğma torpağına bağlı idi. Öz dövrünün görkəmli bəstəkarları ilə səylərini birləşdirən Soltan Hacıbəyov – fəal surətdə simfonik forma, milli üslubun inkişaf etdirilməsi və yenilənməsi sahəsindəki axtarışlarını davam etdirirdi..

Bəstəkar öz musiqisinin bütün obraz quruluşunu müasir məzmunla, müasir insani hiss və fikirlərlə zənginləşdirirdi. Bu səbəbdəndir ki, “Karvan”, “Uvertüra”, “Konsert”, “Gülşən” balletindən süita və bir çox başqa əsərləri xalq tərəfindən sevilir, geniş şöhrət tapır. Öz əsərləri, ictimai musiqi fəaliyyəti ilə Soltan Hacıbəyov yalnız Azərbaycanın musiqi sənətinin inkişafına deyil, həm də ümummilli mədəniyyətə böyük töhfə vermişdir.



**IV fəsil**  
**CAHANGİR CAHANGIROV**  
**(1921-1992)**



XX əsrin qırxinci illərində Azərbaycanın musiqi sənətində Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyov və başqalarından ibarət gənc bəstəkarlar nəslü irəli çıxaraq, o dövrdə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti qarşısında duran yaradıcı məsələlərin həllinə misilsiz töhfə verdilər. Yaradıcılığının formallaşması qırxinci illərə təsadüf etmiş bu bəstəkarlar nəslində Cahangir Cahangirov xüsusi yer tuturdu. Ən müxtəlif janrlarda bir sıra əsərlərin müəllifi olmaqla o, öz yaradıcılığında daha çox xor, vokal-simfonik musiqisinə, opera və mahnı janrlarına meyil göstərmişdir. Xor əsərləri onun yaradıcılığının əhəmiyyətli hissəsini təşkil etməklə bərabər, həm də bəstəkarın bu janrın inkişafında mühüm rol oynaması xüsusi qeyd edilməlidir.

Məlum olduğu kimi, xor janrları Azərbaycan musiqi sənətinə kütləvi mahnı, opera və hətta simfonik musiqidən daha ləng və

çətin daxil olurdu. Xor musiqisinin Azərbaycanda təşəkkülü və xor kollektivlərinin artması otuzuncu və qırxinci illərə təsadüf edir: bu janrı Azərbaycan musiqisində inkişafından ötrü Üzeyir Hacıbəyli və onun ardıcılları tərəfindən çox əmək sərf edilmişdir. Hələ 1926-cı ildə Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən konservatoriyanın nəzdində çoxsəslə xor yaradıldı və bir neçə il fəaliyyət göstərdi. 1936-cı ildə Azərbaycan Dövlət filarmoniyasında, 1940-cı illərdə – Azərbaycan radio-televiziyasında çoxsəslə xor təşkil edildi. Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü və bilavasitə rəhbərliyi ilə yaradılmış bütün bu kollektivlər Azərbaycan çoxsəslə musiqisinin inkişafını, ilk uğurlu əsərlərin meydana çıxmasını və xalq mahnılarının çoxsəslə işlənməsini stimullaşdırırdı. Cahangir Cahangirov qırxinci illərdə Üzeyir Hacıbəylinin əsasını qoymuş bu başlanğıcları davam etdirənlərdən oldu. Onun adı Azərbaycan xor musiqisinin inkişafına yol açanların sırasındadır. Xor musiqisi və mahnı onun yaradıcılığında prioritət janrlardan idi, lakin bəstəkar digər janrlarda da bir sıra məşhur əsərlər yaratmışdır. Bunlar simfonik orkestr üçün əsərlər, orkestrlə skripka üçün konsert, kamera-instrumental əsərlər, operalar, kinofilmlərə və dram tamaşalarına yazılmış musiqi əsərləridir. Bəstəkar hansı janra üz tutursa-tutsun, bunların hər birində öz yaradıcı sözünü deməyə və bunu yalnız özünəməxsus şəkildə, təkcə özünün edə biləcəyi tərzdə söyləməyə müvəffəq olmuşdur. Cahangir Cahangirovun musiqisi fövqəladə sərbəstdir və onun yaradıcılıq yolunun lap əvvəlindən bu cür olub. Bu – onun bədii üslubunun başlıca xüsusiyyətidir. Əlbəttə, o həm dünya və həm də milli klassik musiqi ənənələrinə əsaslanır, amma nə görkəmli həmyaşıdlarının, nə də öz milli klassiklərinin “lügətinə” müraciət etmədən öz dilində səslənir. Cahangirovun musiqisi dərin özüllü, “əti ətindən, qanı qanından” xalq musiqisinin özü, məğzidir və eyni zamanda da bəstəkar, əgər bu konkret bədii vəzifədən irəli gəlmirsə, nadir halda demək olar ki, heç vaxt xalq musiqi materialından sitat gətirmir.

Onun musiqisinin mənbələrindən biri muğamdır. Onun bir çox melodiyaları, o cümlədən də sırf mahnı düzümündə olanları da muğam təsiri yaradır, ona baxmayaraq ki, Cahangirov bir sıra

Azərbaycan bəstəkarlarından fərqli olaraq bunların bilavasitə muğamlarla intonasiya yaxınlığına can atmir. O, muğama xas olan musiqinin inkişaf məntiqini, ilk növbədə də musiqi fikrinin tədrici, üfqı açımı prinsiplərini sitatdan üstün tutur. Onun, hətta lirik-xəyalpərvər melodiyalarına xas olan özünəməxsus təhkiyəsi və mahnı formalarının nisbətən mürəkkəbliyi buradan qaynaqlanır. S.Qasımovanın yazdığı kimi, “onun “muğam” melodiyalarının xalq musiqisi ilə “bağlılığı” əsas etibarilə melodiyanın düzüm və ardıcılığında, tədrici açılış prinsipindədir”, xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan sekvent formalardan istifadədə, sərbəst variantlıqda, ritmik dəyişmələrdədir”<sup>1</sup>

Onun musiqisinin melodik gözəlliyi və səmimiliyi, xalqın musiqi ruhu ilə dərin üzvi əlaqəsi – məhz bu keyfiyyətlər onu xalqa sevdirmişdir.

### Həyat və yaradıcılıq yolu

Cahangir Şırqəni oğlu Cahangirov 20 iyun 1921-ci ildə Bakının Balaxanı kəndində neftçi fəhlə ailəsində anadan olub. Onda musiqiyə həvəs hələ uşaqlıqdan oyanıb. Yeddiillik ümumtəhsil məktəbində bilik alarkən o, məktəb xorunda oxuyur, tarda çalışır, dram dərnəyində çıxış edirdi. Aktyorluq sənəti onu cəlb edirdi, bu da gənc Cahangiri ümumtəhsil məktəbini bitirdikdən sonra Bakı teatr texnikumuna daxil olmağa sövq etdi.

Ancaq musiqiyə sevgisi onun teatra meyilində güclü oldu. 1937-ci ildə o, Musiqi məktəbinin musiqi nəzəriyyəsi şöbəsinə daxil oldu. Burada o ilk dəfə klassik musiqi ilə – rus və Avropa bəstəkarlarının əsərləri ilə tanış oldu. Elə burada da o artıq həmin dövrdə Azərbaycan milli bəstəkarlıq məktəbinin klassikləri Üzeyir Hacıbəylinin və Müslüm Maqomayevin əsərləri ilə əsash şəkildə tanış oldu.

Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərində onu dahi bəstəkarın milli musiqinin melodiya formalarını, məqam və musiqi üsullarını necə ustalıqla inkişaf etdirərək Avropa musiqisi ilə “bənd etməsi”, bunları üzvi bədii sintez halında birləşdirməsi heyrətləndirirdi.

---

<sup>1</sup> Qasımovə S. Cahangir Cahangirov. Bakı: Azərnəşr, 1964, s. 57.

Məlum olduğu kimi, Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığının əsasını “formaca Avropa, məzmunca milli xalq musiqi sənəti” ideyası təşkil edirdi. Bu ideya artıq “Leyli və Məcnun” operasından başlayaraq elə parlaq, aşkar yaradıcı nəticələr verirdi ki, 1930-1940-ci illərdə təşəkkül tapmağa başlamış Azərbaycan peşəkar bəstəkarlıq məktəbi onu bədii yaradıcılığın yeganə məhsuldar, mümkün yolu olaraq görürdü. Sonralar bəstəkarlıq yaradıcılığına qədəm qoyanda o, Cahangir Cahangirovun təsəvvüründə elə bu cür formallaşmışdı.

1940-ci ildə konservatoriyanın Azərbaycan xalq musiqisi şöbəsinə daxil olaraq o, Üzeyir bəyin rəhbərliyi ilə Azərbaycan xalq musiqisinin nəzəriyyəsini və təcrübəsini öyrənir. Təhsil almaqla eyni zamanda o, Bakıda Filarmoniyada işləyir, ilk vaxtlar xorda oxuyur, sonra isə Mahnı və rəqs ansamblının xor qrupuna başçılıq edir, 1942-ci ildə isə Sazçılar ansamblına rəhbər təyin olunur. Əlbəttə, xorda və xorla çalışmaq Cahangirov üçün özünü xor bəstəkarı kimi sinaqdan keçirməkdə güclü stimula çevrilir. Onun birinci bəstəkar təcrübələri Üzeyir Hacıbəylinin xor mahnı çalışmalarının nümunə kimi götürüldüyü xalq mahnlarının xor üçün işlənməsi oldu.

1941-ci ildə başlayan müharibə o dövrün mədəni həyatında yer alan bir çox prosesləri yarida qoydu və bunların gedisini dəyişdi, cəmiyyətin diqqətini və yaradıcı qüvvələrini digər məqsədlərə istiqamətləndirdi. Sovet dövləti “Vətən müharibəsi” adını almış hərb illərində cəmiyyət və onun yaradıcı ziyalıları qarşısında bir başlıca vəzifə irəli sürmüştü: “Hər cey cəbhə üçün, hər şey qələbə üçün”. Müvafiq olaraq, bu vəzifə həmçinin də Azərbaycan ictimaiyyəti qarşısında da dayanırdı və o, fəaliyyətin yeni yönümünü müəyyənləşdirdi. İndi bütün yaradıcı işçilərin fəaliyyəti insanların döyüş ruhunun qorunub saxlanılmasına istiqamətlənməli idi. Şairlərin şeirləri, bəstəkarların əsərləri qələbəyə inam və əminlik təlqin eləməli idi. Müharibə dövrünün bədii yaradıcılığının əsas məzmunu vətənpərvərlik ideyaları – Vətənin obrazı, insanların qəhrəmanlığı oldu. Qərhəmanlıq-vətənpərvərlik mövzusu təkcə qırxinci illərin birinci yarısının musiqi əsərlərinin xarakterini və məzmununu deyil, həm də müharibə dönə-

minin janr prioritetlərini müəyyənləşdirdi. Özünüñ sosial tələbatı etibarilə kütləvi mahnı birinci yerə çıxdı. Üzeyir Hacıbəyli, Səid Rüstəmov, Əşrəf Abbasov və digər Azərbaycan bəstəkarlarının qəhrəmanlıq-vətənpərvərlik mövzusunda yaradılmış kütləvi mahnıları müharibə illərində geniş şöhrət qazandı. Cahangir Cahangirov o dövrün aparıcı tendensiyalarından kənarda qalmadı. Digər Azərbaycan bəstəkarları kimi o da kütləvi mahnı janrına, hərbi-vətənpərvərlik mövzusuna müraciət etdi. Onun vətənpərvərlik mövzusuna ilk müraciətlərindən biri “Əsmə, külək” xalq mahnısının rus bəstəkarları Aleksandrov, Solovyov-Sedoyun hərb illərinin kütləvi mahnıları üslubunda işlənməsi oldu. Hərb döneninin və cəbhə lirikasının mütləq mövzusu – qadın sədaqəti, vəfali məhəbbət onun “Bahar nəğməsi”, “Durnalar”, “Qızların nəğməsi” kimi mahnılarda səsləndi. Adıçəkilən mahnılardan sonucusu onun, Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Mahnı və rəqs ansamblı tərəfindən səhnəyə qoyulmuş “Al bayraq” musiqili səhnəsinə daxil edilmişdi. Onun aşiq Mirzə Bayramovun sözləri əsasında yaratdığı xor üçün “Partizan mahnısı” da hərb dövrünə aid əsər idi.

Müharibə illərində Cahangirov fəal şəkildə hərbi hissələrdə ansamblların yaradılmasında iştirak edir, mahnıları da özü öyrəndirdi. 1944-cü ildə bəstəkar Azərbaycan Dövlət Radio Verilişləri Komitəsinin xorunun rəhbəri oldu, 15 ilə qədər ona başçılıq etdi və xeyli xor mahnısı yazdı.

1945-ci ildə Cahangirov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsinə, professor Boris Zeydmanın sinfinə daxil oldu. Lakin tezliklə təhsilini müvəqqəti dayandırmalı oldu. Mədəni əlaqələr cəmiyyətinin təqdimatı əsasında onu Azərbaycan musiqiçilərindən ibarət qrupla birlikdə yaradıcılıq köməyinin göstərilməsi üçün Cənubi Azərbaycana ezam etdilər. Qrupa gənc bəstəkar Hacı Xanməmmədov rəhbərlik edirdi. Azərbaycan sovet musiqiçilərinin səyləri ilə Cənubi Azərbaycanda xor kollektivləri və instrumental ansambllar yaradıldı. Cahangirovun təşəbbüsü ilə Təbrizdə ilk xalq çalğı alətləri orkestri ərsəyə gətirildi. Bəstəkar həmin orkestr üçün Cənubi Azərbaycan şairlərinin sözlərinə bir sıra mahnılar (“Təbrizim”, “Demokratik Azərbay-

canın himni”), marşlar, süitalar və digər əsərlər yaratdı. Təşkilatçılıq fəaliyyəti ilə yanaşı Azərbaycan sovet müsiqiciləri İranda konsertlər verir, yerli tamaşaçıları Azərbaycan musiqisi ilə tanış edirdilər.

1946-cı ildə Bakıya qayıtdıqdan sonra Cahangirov konservatoriyada təhsilinə davam elədi.

1947-ci ildə ölkə böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin yubileyini qeyd edirdi və ənənəvi olaraq Azərbaycan şairləri, yazıçıları, bəstəkarları bu hadisəni yaradıcılıqlarında tərənnüm etdilər. Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən bu yubileylə əlaqədar yaradılmış əsərlər arasında çoxlu istedadlı əsərlər vardi. Bu hadisəyə səs vermiş cavan bəstəçilər arasında Cahangir Cahangirov da vardi. Nizaminin yubileyi üçün o, şairin şeirlərinə iki vokal əsər yaratdı – “Gül camalın” romansını və xor üçün qəzəl.

Konservatoriyada təhsil illərində Cahangirov öz qüvvəsini həmçinin, kiçik instrumental formalarda da sınadı: o, skripka və fortepiano üçün Sonatina (Azərbaycanda ilk bu formalı musiqi bəstələmək təcrübələrindən biri), xalq alətləri orkestri üçün rəqs yaradır. Amma elə bu tələbəlik illərində onun janr prioritetləri müəyyənləşir: həmin dövrdə onun yazdığılarında kamavokal janrlarında olan əsərlər açıq-aşkar əksəriyyəti təşkil edirdi. Onun bəstələdiyi a capella xoru üçün yazılmış “Mərdlik nəgməsi”, “Qara gözlər” mahnıları, eləcə də “Soruşma” nəgməsi həmin dövrə aiddir.

“Soruşma” mahnısı onun tərəfindən 1949-cu ildə, respublikanın mədəni həyatında baş verən özəl hadisə, bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının Puşkinin 150 illik yubileyini, şairin sözlərinə yazılmış yeni bəstələrlə – xorlar, romanslar, mahnılarla qarşılıqları dövrdə yazılmışdı.

1950-ci ildə, Cahangir Cahangirova, hələ Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının III kurs tələbəsinə 1949-cu ildə bəstələdiyi “Arazın o tayında” vokal-simfonik poemasına görə Dövlət mükafatı verildi. Poema Bakıda və Sovet İttifaqının başqa şəhərlərində uğurla ifa edildi. 1952-ci ildə əsər Radiokomitənin, Kuvikinin rəhbərlik etdiyi xorunun və SSRİ xalq artisti Niyazinin bədii rəhbərliyi ilə Ümumittifaq Radiosunun simfonik orkestri-

nin ifasında Moskvada İttifaqlar Evinin Sütunlu salonunda səsləndi. Həmin poema və həmçinin də bəstəkarın hələ konservatoriyada təhsil alarkən bəstələdiyi “Bayram süitası” dirijor N.S.Rabinoviçin idarəsi ilə Leninqradda ifa edildi. Bu iki əsər və bir də ağaç-nəfəs alətləri üçün süita – onun konservatoriyada oxuduğu illərdə və buranı bitirdikdən dərhal sonra instrumental və simfonik musiqi sahəsində yazdığı əsərlər idi.

Elə bu illərdə Cahangirovda teatr janrına maraq oyanır və o Gənc Tamaşaçılar Teatrında tamaşaya qoyulan iki pyesə - “Molla İbrahimxəlil kimyagər” və “Məlikməmməd”ə musiqi yazır və yenidən mahnı janrlarına müraciət edir.. Bir-birinin ardınca onun qələmindən Xaqanının sözlərinə “Nazənin”, “Xəzər”, “Vətən qızları”, “Bahar mahnısı”, “Məhsul mahnısı”, “Bahar olsun” mahnıları çıxır.

1951-ci ildə Cahangirov konservatoriya kursunu başa vurur, diplom işi olaraq da “formaca Avropa və məzmunca milli” olan daha bir əsər - orkestrlə skripka üçün konsert təqdim edir. Bu əsər gənc bəstəkarın istedadını və ustalığını, onun həm klassik Avropa musiqi forması, həm də xalq musiqi materialı ilə işləmək bacarığını nümayiş etdirdi.

Konservatoriyanı bitirdikdən sonra tezliklə Cahangirov xor dirijorluğu üzrə müəllim kimi konservatoriyyaya dəvət olundu. O həm pedaqoji fəaliyyətini və həm də Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Mahnı və rəqs ansamblindəki işini müvəffəqiyyətlə uzlaşdırmağa nail olurdu.

1956-cı il bəstəkar üçün ciddi yaradıcılıq uğuru dövrü oldu: onun “Dostluq nəğməsi” süitası (xor, orkestr, solist-qiraətçi üçün) Azərbaycan bəstəkarlarının Birinci qurultayında ifa olundu və Dmitri Şostakoviçin yüksək qiymətini aldı.

Əllinci illərin ikinci yarısı – bəstəkarın yaradıcılıq fəallığı dövrüdür. O, bir neçə xor və simfonik əsərlər, o cümlədən simfonik orkestr üçün üç rəqs, İran şairəsi Siminin sözlərinə xor və orkestrlə metso soprano üçün ballada, Mahnı və rəqs ansamblı üçün “Vətən” süitasını, eləcə də İmran Qasımov və Həsən Seyidbəylinin “Dəniz cəsurları sevir” və İsləm Səfərlinin “Ana ürəyi” pyeslərinə musiqi yazır. Bununla eyni vaxtda o, Mirzə İb-

rahimovun “Gələcək gün” romanı və “Azad qız” povestinin motivləri əsasında “Azad” operası üzərində çalışır. Və əlbəttə ki, mahnı janrında işləməkdə davam edir. Bir-birinin ardınca onun “Dan ulduzu, bir də mən”, “Gözlərin” mahnıları və uşaq mahnıları seriyası meydana çıxır. 1957-ci ildə onun “Azad” operasının premyerası oldu, 1959-cu ildə isə onun Mahnı və rəqs ansamblı və simfonik orkestri üçün “Məhsul” rəqs süitası Moskvada keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti dekadasında uğurla səsləndi. Onun dəfələrlə bir çox şəhərlərdə ifa edilmiş erkən əsəri olan “skripka üçün sonatina”sı da müvəffəqiyət qazandı.

Bəstəkarın zirvə əsəri onun xor, orkestr və soslistlər üçün “Füzuli” kantatası oldu. Bu əsər böyük Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin anadan olmasının 400 illiyi münasibətilə yaradılmışdı. Kantata Mirzə Fətəli Axundov adına Opera və Balet Teatrının səhnəsindən səsləndi və onun premyerası şəhərin musiqi həyatında böyük hadisəyə çevrildi. Bu əsər indiyədək respublikanın xor kollektivlərinin repertuarında möhkəm yer tutmaqdadır. Bəstəkarın xor musiqisi sahəsindəki digər əsəri onun görkəmli Azərbaycan şairi Mirzə Ələkbər Sabirin xatirəsinə bəstələnmiş “Sabir” operası oldu.

Altmışinci illərdə bəstəkarın adı Azərbaycanın sərhədlərin-dən kənarlarda – İran, Tunis, Marokko, Misirdə tanınır. 1961-ci ildə onu misirli musiqicilərə yaradıcılıq köməyi göstərmək üçün Misirə dəvət edirlər. Burada o yerli musiqi folklorunun toplanması, onun Misirin kiçik musiqi kollektivləri üçün işlənməsi və aranjiman edilməsi ilə məşğul olur, eləcə də Azərbaycan musiqisi və görkəmli Azərbaycan musiqiciləri haqqında mühəzirələr oxuyur. Yerli musiqi materialı ilə bilavasitə tanışlıq ona həmin material əsasında özünün “Misir eskizləri” süitasını və “Bakı-Qahirə” mahnısını (1963-cü il) yaratmağa imkan verdi.

Əllinci-yetmişinci illər dövrü – bəstəkarın yaradıcı həyatında ən məhsuldar dönəmlərdən biridir. O çox sevdiyi xor musiqisi və mahnı janrlarında çalışmaqda davam edir, həmçinin də kinofilmlərə və teatr pyeslərinə musiqi yazır. Onun “Yenilməz batalyon” (1963), “Sərhədçi” (1967), “Dəli Kür” (1969), “Koroğlu” filmlərinə musiqisi əsl yaradıcılıq uğuruna çevrildi. Bu filmlərə,

xüsusən də “Yenilməz batalyon” və “Dəli Kür”ə yazılmış musiqi bu gün də həm dinləyicilər və həm də ifaçılar üçün öz cazibədarlığını saxlamaqdadır. Elə həmin illərdə Cahangirov Çingiz Aytmatovun “Ana torpağı” pyesinə musiqi yazır. Və yenidən bəstəkar xor janrlarına müraciət edir, şair Nəbi Xəzrinin sözlərinə xor, solistlər və simfonik orkestr üçün “Azərbaycan” odasını, 14-cü əsrin görkəmli Azərbaycan şairi İmaddədin Nəsiminin 600 illiyinə həsr olunmuş “Nəsimi” kantatasını (1973) və elə həmin şairin sözlərinə “Haqq mənəm” mahnı-romansını (1973) yazır.

Yetmişinci illərdə bəstəkar “Simfonik poema”, xor, solist və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Kür gəlir” əsərini (1972), “Simfonik qravürləri” (1977), M.S.Əfəndiyevin eyni adlı komediya-sına Seyfəddin Dağlınnın “Cancur Səməd” librettosuna “Təzə gəlin” operettasının musiqisini yazır. O həmçinin, kino musiqisi və dram tamaşalarına musiqi sahəsində çalışmaqdə davam edir, o cümlədən də “Qızıl ucurum” (1970), “Qatır Məmməd” (1974) filmlərinə, Nəbi Xəzrinin “Sən yanmasan” (1972) dram tamaşa-sına musiqi bəstələyir. 1979-cu ildə ilk operanın yazılmamasından demək olar, iyirmi beş il sonra bəstəkar yenidən bu janra müra- ciət edərək, musiqi aləmində hadisəyə çevrilən “Xanəndənin ta- leyi” operasını yazır.

Səksəninci illər – bəstəkarın həyatında son yaradıcı onillik- dir. Əgər onun bu illərdə yazdıqlarına nəzər yetirsək, biz yaradıcılıq fəallığının aşağı düşməsinin əlamətlərini görmərik. O əv- vəlki kimi teatr musiqisi sahəsində (Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yiğincığı” pyesinin süjetinə, 1982), eləcə də kantata-oratoriya janrında çalışır. 1985-ci ildə bəstəkar Böyük Vətən Müha- ribəsinin başa çatmasının 40 illiyinə həsr olunmuş oratoriya, Er- mənistandakı Azərbaycan aşiq sənətinin görkəmli nümayəndələ- rindən birinə həsr olunmuş “Aşıq Alı” kantatasını (1974), eləcə də “Oratoriya 59”u yaratır. Bu oratoriyanın ərsəyə gəlməsi ömrü- rünün 59-cu ilində sovet məhbəsində həlak olmuş böyük Azər- baycan şairi və dramaturqu Hüseyn Cavidin 100 illiyi ilə bağlı idi.

Cahangirovun yaradıcı həyatının intensiv ritminə həmçinin, onun pedaqoji və dirijorluq fəaliyyəti də daxil idi. Ömrünün son gününədək o, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında xor musiqisi kafedrasına rəhbərlik etdi və eləcə də xor kollektivləri ilə işlədi.

Cahangir Cahangirov Azərbaycan musiqisi tarixinə xor musiqisinin, simfonik və musiqili-səhnə əsərlərinin müəllifi, eləcə də Azərbaycanın ən parlaq mahnı bəstəkarlarından biri kimi daxil olub. Bəstəkarın yaradıcı üslubunun özünəməxsusluğu, təkrarsızlığı, onun Avropa musiqi formaları ilə ustalıqla birləşdirilmiş xalq musiqi dili, xalq dili ilə genetik yaxınlığı, onun öz yaradıcısından çox yaşamış gözəl musiqisi – bəstəkarın Azərbaycan musiqi mədəniyyətində bu gün də qalmaqdə olan öz xüsusi yerini tutmasını təmin etmişdir. Cahangirovun musiqisi – onun mahnları, kantataları, xorları, kinofilmlərə musiqisi keçib getməkdə olan musiqi dövrünün qalıqlarına çevriləndi; onlar konsert salonlarında, televizorların ekranlarında, radio programlarında səslənərək zamanımızın musiqi repertuarını təşkil etməkdədir. Cahangirov dövlətin diqqətindən kənarda qalmadı: o SSRİ Dövlət mükafatına layiq görüldü (1950), əməkdar incəsənət xadimi (1989), xalq artisti (1963) fəxri adları ilə mükafatlandırıldı.

Bəstəkar 25 mart 1992-ci ildə dünyasını dəyişdi.

### Mahnı yaradıcılığı

Mahnı – hər bir xalqın musiqi həyatının və məişətinin ayrılmaz tərkib hissəsini təşkil edən ən kütləvi musiqi janrıdır. O, insanları həyəcanlandıran mövzular, əhval-ruhiyyələr və ideyalara daha tez cavab verir.

Mahnı XX əsr peşəkar Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında mühüm yer tutur. Azərbaycanın ən yeni tarixinin müxtəlif dövrlərində Azərbaycan bəstəkarlarının mahnları bütün xalqın həyatında cərəyan etmiş hadisələrə səs verir, hər dəfə öz zamanının dilində damışaraq insanların hiss və həyəcanları ilə eyni məqamda səslənirdilər. Müvafiq olaraq, Azərbaycan bəstəkar mahnısının inkişaf yollarına retrospektivdə nəzər saldıqda

mahnıda təcəssüm olunan mövzu və obrazlar dairəsinin necə genişləndiyini, bu janrıñ yeni məzmunla dolduğunu, yeni mahnı tiplərinin, eyni zamanda da kütləvi adlanan mahnıların meydana çıxdığını görmək olar.

Cahangir Cahangirov – xalq tərəfindən sevilən ən populyar mahnı bəstəleyənlərdən biridir. Mahnı, bəstəkarın bütün yaradıcı hayatı boyu sadiq qaldığı janr olmuşdur. Onun mahnı üslubu parlaq fərdi, tanınandır. Hər bir mahnısında bu və ya digər fərdi nüans, ştrix yer alır ki, bu da onun mahnılarına melodik özünə-məxsusluq verir, canlı, konkret musiqi obrazı yaradır.<sup>1</sup>

Bəstəkarın mahnı yaradıcılığını mövzuların və mahnı tiplərinin, o cümlədən də bütövlükdə Azərbaycan peşəkar musiqisinə xas olmayan nadir müxtəlifliyi fərqləndirir. Belə ki, satirik mövzu Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığında az-az rast gəlinir, baxmayaraq ki, Azərbaycan xalq musiqisində, xüsusən də *meyxana* janrında<sup>2</sup> həm zarafatlı-yumoristik, həmçinin də hətta satirik məzmunlu mahnı məişət olumu yer alır. Bunu da qeyd etmək maraqlıdır ki, Cahangirovun yaradıcılığında biz tək-tək olsa da satirik mahnı nümunələrinə rast gəlirik. Bu – görkəmli Azərbaycan satirik şairi Mirzə Ələkbər Sabirin sözlərinə “Dinmə, danışma” mahnısıdır. Bu mahnını fərqləndirən cəhətlər – mətnlə musiqinin six qarşılıqlı təsiri, deklamasiya cizgilərinin bolluğu və hətta bəzi danışq elementləri onda 19-cu əsr rus satirik vokal klassikasının – Musorqskinin “Seminarist” və “Kalistrat” satirik mahnısı, Darqomijskinin “Soxulcan” və “Titullu müşavir” romanslarının təsirini sezməyə imkan verir. Bununla bərabər, həmin mahnı həmçinin, meyxana cizgilərindən də məhrum deyildir. Qeyd edək ki, Cahangirov öz mahnı yaradıcılığında satirik mövzuya üz tutmuş ilk Azərbaycan bəstəkarlarından biridir.

<sup>1</sup> Касимова С. Джангир Джангиров. Баку: Азернепр, 1964, с. 57.

<sup>2</sup> Meyxana – xalq ritmlərinin müşayiəti ilə iki və daha artıq iştirakçının bədahətən zarafatla dediyi satirik şeirlərdən ibarət poetik yarışma. Meyxana janrı daha çox Bakı kəndlərində yayılıb və onun ifaçıları adətən həmin kəndlərin poetik improvisə qabiliyyətinə və əlbəttə ki, humor hissində malik adı sakınları olur.

20-ci əsrin birinci yarısında bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının ardınca Cahangirov kütləvi mahnı janrına üstünlük verdi ki, onun da mövzuları əsas etibarilə Vətənə, xalqa məhəbbət, sovet adamlarının hərbi rəşadətinin, xalqın düşmənə müqavimət gücünün tərənnümü idi. Belə ki, Vətən mövzusuna Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə solist və xor üçün bəstələnmiş “Azərbaycan mahnısi”, döyüşü rəşadətinə, qəhrəmanlığına xor üçün “416-ci diviziya” mahnısi, eləcə də “Partizanlar” əsəri həsr olunur. Cahangirovun İslam Səfərlinin sözlərinə bəstələdiyi “Ata öyündü” mahnıını da kütləvi mahnıya aid etmək mümkündür. Bu mahnıının mövzusu – atanın öz oğluna vətəni sevməklə bağlı verdiyi öyünd – bəstəkar tərəfindən lirik-vətənpərvərlik ruhunda verilir. Öz tipi etibarilə mahnılar rus sovet bəstəkarları A.Aleksandrov, V.Solovyov-Sedoy, A.Novikovun hərbi mövzulu kütləvi mahnılara yaxındır. Bununla bərabər, kütləvi mahnının yozumunda, onun lirik oxunuşunda Cahangirov Üzeyir Hacıbəylinin Vətən müharibəsi illərində bəstələdiyi kütləvi mahnı nümunələrini davam və inkişaf etdirir.

### *Ata öyündü*

The musical score consists of four staves. The top staff is for the voice, starting with a melodic line and lyrics: "Sə - na - dün - ya - m - bası - e - lo - dim.". The second staff is for the piano, providing harmonic support with chords. The third staff continues the vocal line with lyrics: "sa - ni - man - bö - yät - dum.". The fourth staff is another piano part, likely a basso continuo or harmonic reinforcement. The score is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The vocal line uses a mix of eighth and sixteenth-note patterns.

Bəstəkarın bir sıra əsərləri əmək mövzusuna həsr olunub, misal kimi onun Novruz Gəncəlinin sözlərinə bəstələdiyi “Mərdlik nəğməsi”, ya da “Məhsullu” mahnilarını göstərmək olar. “Mərdlik nəğməsi” *cəngi*<sup>1</sup> qəhrəmanlıq musiqisi ruhundadır və respublika kütłəvi mahnı müsabiqəsində mükafata layiq görülmüşdü. Qeyd etmək lazımdır ki, hətta ümumsovət mövzulu mahnilarda da Cahangirov milli bəstəkar olaraq qalır: onun kütłəvi musiqisi milli xalq musiqi dilinin çizgilərini daşımaqdadır. Cahangirovun kütłəvi mahniları bu janrı Azərbaycan musiqisində populyarlaşmasında və onun inkişafında böyük rol oynamışdır.

*Mərdlik nəğməsi*

Bəstəkarın doğma diyar, doğma şəhər mövzusuna həsr olunmuş mahniları kifayət qədər çoxsaylı mahnı qrupunu təşkil edir. Bunlara misal olaraq “Gəncə” (İslam Səfərlinin sözlərinə), “Qa-

<sup>1</sup> Cəngi – melodika və xoreoqrafiyası döytükənlik, igidlilik xüsusiyyətini daşıyan Azərbaycan kollektiv kişi xalq rəqsinin bir növünü təşkil edir.

rabağ”, “Bakı” (Ənvər Əlibəylinin sözlərinə), “Gözəl şəhər” mahnılarını göstərmək olar.

*Bakı*

The musical score for 'Bakı' is presented in three staves. The top staff begins with a dynamic instruction 'Gioioso'. The middle staff starts with a bass note followed by a series of eighth-note chords. The bottom staff shows a bass line with sustained notes and rests. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes having stems pointing up and others down. The key signature changes between the staves, with the first two staves being in one sharp and the third in no sharps or flats.

Bəstəkar uşaq musiqisinə də müəyyən diqqət ayırır, o, iki silsilədən ibarət uşaq mahnılarının müəllifidir. Bu silsilədən biri şair H.Abbaszadənin sözlərinə yazılıb və altı mahnıdan ibarətdir. Həmin silsiləyə “Qalstuklu qız”, “Düşərgə nəgməsi”, “Gənc səyyahlar mahnısı”, “Vətən qızları”, “Çiçəklər” və “Bahar nəgməsi” mahnıları daxildir. Digər silsiləyə müxtəlif müəlliflərin sözlərindən ibarət beş mahnı daxildir: üç mahnı (“Dəniz”, “Mənim kəhərim” və “Tonqal başında”) A.Aslanovun, “Pioner yürüşü” Ə.Əlibəylinin və “Mahnı və rəqs” M.Seyidzadənin şeirlərinə bəstələnib.

*Düşərgə nəgməsi*

Oxumaq *Allegretto*

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice, starting with a treble clef, common time, and the instruction 'Oxumaq'. The bottom staff is for the piano, indicated by a bass clef. The vocal line begins with a series of eighth-note chords. The lyrics are: 'Biz yay - da sey - ra qıx - disq, qalx - disq u - ca'. The piano accompaniment features sustained chords. The vocal line continues with 'dağ - la - ra.' followed by a fermata over 'Hey!'

Cahangirovun uşaq mahnıları adətən uşaqlar tərəfindən asan qavranır, çünki bunlar uşaq səsinə və musiqi qavrayışına tam vaqif olmaqla bəstələnib. Həmin mahnıların emosional tonu özünün gerçək həyatsevərliyi ilə diqqəti cəlb edir, bunların musiqi dili aydın və sadədir, melodiyanın intonasiyaları və intervalları uşaq qavrama və ifası üçün əlçatandır, ona görə də uşaqlar tərəfindən asanlıqla oxunur. Bəstəkar tez-tez öz uşaq mahnılarında vals janrından istifadə edir ("Dəniz", "Mahnı və rəqs"). Qeyd etmək maraqlıdır ki, Cahangirovun uşaq mahnılarında, onun böyükklər üçün əsərlərində olduğu kimi həmişə xalq musiqisinin elementləri eşidilir.

Öz mahnılarında hansı mövzuya üz tutursa-tutsun, onun bütün bəstələri həmişə bədii deyimin lirizmi ilə qeyd olunur. Bu cəhət hətta onun vətənpərvərlik ya da sovet adamlarının əməyinə həsr olunmuş mahnılarında da qabarlıq görünür. Lirizm özünün bütün təzahürləri ilə Cahangirovun mahnı üslubunda özünü göstərməkdədir. Təəccübüllü deyil ki, bəstəkarın yaradıcılığında yer almış çoxsaylı mahnı janrları müxtəlifliyi içərisində başlıca yer

lirik mahni janrına aiddir. Məhz lirik mahnıda onun təbiəti və yaradıcı istedadı daha parlaq şəkildə görünməkdədir. Cahangirovun lirik mahniları mövzuları və emosional tonusu baxımından rəngarəngdir, bunlarda lirik duyumun bütün çalarlarını tapmaq mümkündür. Məhəbbət lirikasının gözəl nümunələri kimi “Nazənin”, “Gözlərin”, mahnilarını, xor üçün “Qəzəllər”, “Gəl gözəlim” əsərlərini göstərmək olar, xəyalpərvər, lirik “Dan ulduzu, bir də mən” mahnısı daha çox diqqət çəkir, onun “Ana” adlı məşhur mahnısını ananın lirik monoloqu adlandırmaq olar. “Bəhar nəgməsi”, “Çiçəklər” kimi doğma diyara həsr olunmuş mahnilar lirik ovqata köklənib. Lakin onun insanın sevgi iztirablarını əks etdirən mahniları daha mənalı və təsirlidir.

### *Gözlərin*

Oxumaq

The musical score consists of three staves of music. The top staff is for voice, the middle staff is for piano right hand, and the bottom staff is for piano left hand/bass. The lyrics are written below the vocal line:

A - la - dir göz - la - rin,  
 şı - rin - dir söz - la - rin,  
 gü - la gü - la hər ss - hər,

*Dan ulduzu, bir də mən*

Oxumaq

Göy - lar ört - müs ba - sı - na bu - lut -  
pp

lar - dan ka - la - ğay.

*Ana*

The musical score consists of two staves of music. The top staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff uses a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves feature complex rhythmic patterns with various note values and rests. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Cahangirovun mahniları millidir, bunların melodikasında, formasında, bütövlükde üslubiyətində çox şey xalq musiqisinən gəlir. Əksərən onun mahni yaradıcılığının kökləri Azərbaycan ənənəvi musiqisinin bu və ya digər janrının – muğam, aşiq havası, rəqs melodiyaları, xalq instrumental janrları ya da folklor nəgmə forması olan bayatının səciyyəvi əlamətləri və elementlərinin üzvi şəkildə həyata keçirilməsində meydana çıxır. Belə ki, misal üçün, onun “Bayatılar” mahnisı bu folklor janrinin peşəkar bəstəkar yaradıcılığında az qala ilk nümunədir. Onun “Düşərgə nəgməsi” *bayati*<sup>1</sup> formalı mətnə yazılib.

Cahangirov musiqisinin ən mühüm mənbələrindən biri Azərbaycan muğamıdır, o, bəstəkarın yaradıcılığında çox tərəflü dəyişmələr kəsb edir. O, muğam üçün səciyyəvi olan melodik inkişaf prinsipləri, muğam repertuarını təşkil edən janrlara müraciət vasitəsilə meydana çıxır, ya da öz əksini mahnin mövzusunun özündə tapır, məsələn, Bəxtiyar Vahabzadənin eyniadlı məşhur şeirinə bəstələnmiş “Muğam” mahnisında (1982) olduğu kimi. Cahangirovun bir sıra mahnilarında melodik inkişaf tipinin özü muğam melodik açığının cizgilərini daşıyır. Bu cür mahni növünün parlaq obrazı kimi, geniş tanınan “Ana” mahnisını göstərmək olar. Burada melodik material tematik əsasdan genişlənərək, muğamın tədrici melodik artma tipi üzrə məqamın zirvəsinə doğru yüksəlir və melodik hərəkətin çıxış nöqtəsinə sarı melodik enişlə bitir. Bu mahni tez-tez balaban, tar, kamancı kimi ənənəvi musiqi alətlərində instrumental müşayiətdə səslənir və “muğam-mahni”, ya da “təsnif-muğam-mahni” tipi kimi muğam kompozisiyasiının bir hissəsi ola bilər.

Cahangirovun mahni yaradıcılığının muğam mənbələrindən söz açıldıqda, qeyd etmək maraqlı olar ki, Cahangirovun mahnilarından bir neçəsi *təsnif*<sup>2</sup> səciyyəlidir, məsələn, onun “Buludlar” (1972, İslam Səfərlinin sözlərinə) mahnisı artıq neçə onilliklərdir ki, Azərbaycan muğam ifaçılarının - xanəndələrin repertua-

<sup>1</sup> Bayatı – xalq poeziyası formasıdır, hər misrası yeddi hecəli dördlükdür. Bayatı əksər Azərbaycan xalq mahnilarının, eləcə də aşiq musiqi janrı şikətənin əsasını təşkil edir.

<sup>2</sup> Təsnif – muğam repertuarına daxil olan mahni səciyyəli kiçik vokal janrı.

rında möhkəm yer tutmaqdadır. Onun Nizamının sözlərinə yازılmış “Gül camalın” qəzəli də muğam səpkilidir.<sup>1</sup>

Cahangirovun vokal yaradıcılığında mühüm yeri onun xalq mahnlarının işləmələri tutur, əslində o, öz bəstəkar yolunu elə bunlardan başlamışdır. Bizim yuxarıda göstərdiyimiz kimi, onun ilk yaradıcı təcrübələri Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Mahnı və rəqs ansamblının xor qrupu, sonra isə Azərbaycan radioverilişlərinin xoru üçün xalq mahnlarının işlənməsi olub. Onun xor üçün a capella “Gül açdı, bahar oldu”, “Nargilə”, “Gözəlim sənsən”, “Aman kəklik”, “Lənkəran mahnısı”, “Yar, nə elədim sənə” özünəməxsus xor miniatürləri kimi ortaya çıxır ki, burada bəstəkar bənzətmə-təqlid və təzad polifoniya kimi ənənəvi xalq çoxsəsliyi fəndlərindən istifadə edir. Bu işlənmələrin əksəriyyətində xalq mahnısının bənd forması saxlanılıb, hərdən isə məqam amilləri hesabına “Gözəlim sənsən” mahnısında olduğu kimi, üçölçülük peyda ola bilər. Cahangirovun xalq mahnısı işləmələrinin bir sırası xalq musiqi alətləri orkestrinin müşayiəti ilə xor ifası üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Gördüyümüz kimi, Cahangirovun mahnı üslubu öz kökləri ilə xalq musiqi zəmininə, onun janr mühitinə, məqam sisteminə, melodikasına, musiqi inkişafı prinsiplərinə gedib çıxır; demək olar ki, Cahangirovun mahnı yaradıcılığında onun “genotipi” özünün üzvi ifadəsini hər hansı başqa yerdə olduğundan daha ar-tıq tapmışdır. Əlbəttə, ona müəyyən təsiri Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı göstərmişdir. Bununla bərabər, Cahangirovun mahnı üslubu fərdi, bənzərsizdir və bu, ona Azərbaycan peşəkar mahnı tarixində xüsusi yerini tutmağı təmin etmişdir.

### İnstrumental əsərlər

Cahangirovun instrumental bəstələri onun vokal və xor əsərləri qədər çoxsaylı deyil və janr baxımından rəngarəngliyi ilə fərqlənmir. Bəstəkar bir neçə süita (“Bayram süütası”, Mahnı və rəqs ansamblı və simfonik orkestr üçün “Məhsul” rəqs süütası,

<sup>1</sup> Qəzəl – muğam ifasında istifadə olunan klassik lirk poeziya forması.

skripka və fortepiano üçün Süita), eləcə də skripka və fortepiano üçün Sonatina və özünün ən böyük instrumental bəstəsi olan orkestrlə skripka üçün Konsert yazmışdır.

Onun ən erkən instrumental əsərləri 1949-cu ildə, yəni konservatoriyyada təhsil aldığı vaxtlarda yazılan skripka və fortepiano üçün sonatina, skripka və fortepiano üçün süitadır.

Qırxinci-əllinci illərdə Azərbaycan musiqisində ansambl instrumental formaları inkişaf etməyə başlayır və Cahangirovun bu iki əsəri həmin sahədəki ilk yaradıcı təcrübələr oldu, özü də təkcə onun üçün yox; bunlar həmin illərdə yaradılan az-az ansambl instrumental əsərləri sırasına daxil oldu. Skripka üçün süitasında olduğu kimi, Sonatinada da Cahangirov klassik Avropa musiqi formasından istifadə edir, musiqiyə üzvi şəkildə milli material “calayır”, amma bu zaman bu və ya digər xalq mənbəyini iqtibasa çevirmir. Sonatinanın ifa taleyi erkən əsər üçün yetərinə müvəffəqiyyətli oldu: o, Bakıda və Sovet İttifaqının digər şəhərlərində bir neçə dəfə ifa edildi, o cümlədən 1957-ci ildə Moskvadakı Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongönlüyündə səsləndi və bu janrı uğurlu təcrübə kimi dəyərləndirildi.

Bəstəkarın iri formalı ilk instrumental əsəri onun tərəfindən konservatoriyanı bitirdiyi ildə (1951) yazılan və diplom işi kimi təqdim olunan skripka və orkestr üçün Konsert oldu. Öz peşəkar təhsilini başa vuran gənc bəstəkarın qarşısında sərbəst şəkildə böyük klassik forma yarada bilmək bacarığını nümayiş etdirmək vəzifəsi dururdu və o da bunu etdi. Cahangirovun üchissəli formada olan Skripka üçün Konserti (Sonata Allegro, Andante və Rondo-Sonata) klassik Avropa konsertinin bütün tələblərinə cavab verir. Bundan artıq, bəstəkar burada skripka texnikası sahəsindəki biliklərini və alətin virtuozi imkanlarını nümayiş etdirmişdir. Lakin bu əsər həmçinin, bəstəkarın milli musiqi xəzinəsindən, ilk növbədə də onun janrı və məqamlardan yaradıcı şəkilidə istifadə etmək, bunlardan özünün orijinal musiqi materialını “əridib hazırlamaq” bacarığını göstərdi.

## Vokal-simfonik əsərlər

Vokal-simfonik janra Cahangirov ilk dəfə qırxinci illərin sonlarında, hələ gənc Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik bəstələrə təzə-təzə üz tutduqları vaxtda müraciət etdi. Cahangirovun bu janrda olan ilk böyük əsəri “Arazın o tayında” vokal-simfonik poeması oldu. O, Azərbaycan musiqisində ilk dəfə olaraq bir əsərdə simfonik və kantata-oratoriya janrlarının xüsusiyyətlərini birləşdirmişdi.

“Arazın o tayında” poeması Cahangirov tərəfindən 1949-cu ildə, konservatoriyada təhsil aldığı illərdə yazılmışdı. Araz çayı 19-cu əsrən Azərbaycan xalqını iki sahildə yaşayan iki dövlətə ayırib. “Arazın o tayında” İran şah dövləti idi, onun azərbaycanlı əhalisi XX əsrin birinci yarısında bir neçə dəfə İranın milli assimiliyasiya siyasetinə qarşı mübarizəyə qalxmışdı. “Arazın o tayında” poeması bu hadisələrin, əsərin program ideyasının əsasına çevrilən əks-sədasi idi. Məzлum xalqın obrazı, onun mübarizəsi, qələbəsinin qısa sevinci, ona xaincəsinə edilən hücum və onun ölməyən ümidi - əsərin “süjet” xətti bu cür epizoddardan ərsəyə gəlmış və burada sonata simfonik dramaturgiya vasitəsilə öz təcəssümünü tapmışdı.

### “Arazın o tayında” kantatası



1949-cu ildə poemanın böyük uğurla keçən premyerası oldu. Bu uğuru həm də Üzeyir Hacıbəyli adına simfonik orkestr və xor kapellasına rəhbərlik edən Niyazinin böyük dirijorluq ustalığı artırdı. Bu əsərə görə 1950-ci ildə hələ otuz yaşı tamam olmuş bəstəkara, təhsilini bitirməmiş tələbəyə Stalin mükafatı təqdim olundu (sonradan Dövlət mükafatı adlandırıldı). Poema Moskva və Leninqradda ifa olundu; onun yazısı Ümumittifaq radiosunun “Qızıl fond”na daxil edildi.

“Arazın o tayında” poemasından başqa Cahangirov daha bir neçə böyük vokal-simfonik əsər, o cümlədən “Dostluq haqqında nəğmə” (1956), “Füzuli” (1959), “Nəsimi” (1973), “Aşiq Ali” (1974) kantatalarını, “Sabir” (1962), “Hüseyn Cavid-59” (1984), “Böyük qələbə” (1985) oratoryalarını yazdı. Sonuncusu Böyük Vətən müharibəsindəki qələbənin 40 illiyinə həsr olunmuşdu.

Bütün bu əsərlər içərisində ən görkəmli yeri xor, orkestr və solistlər üçün olan “Füzuli” kantatası tutur. Həmin əsər – Azərbaycan xor musiqisində ən uğurlularından biridir. Kantata janrı Azərbaycan musiqisində Üzeyir Hacıbəylinin 1934-cü ildə yazdığı “Firdovsi” kantatası ilə XX əsrin otuzuncu illərindən inkişaf etməyə başlayır. Cahangir Cahangirov 1959-cu ildə birinci dəfə bu janra müraciət edərkən həmin vaxtda artıq xeyli xorla çalışma və xor əsərləri bəstələmə təcrübəsi vardi. Kantatadakı xor fakturasının kamilliyi, xor bəstəsinə sərbəst yiyələnmə, polifonik üsullardan istifadə bununla izah olunur.

“Füzuli” kantatası 16-cı əsrin dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin xatırəsinə həsr edilib; onun yaradılması Azərbaycanda şairin 400 illiyinin keçirilməsinə ithaf olunub. Kantatanın poetik mətnini Füzulinin üç məşhur lirik qəzəli təşkil etmişdi. Poetik mətnin əsası kimi götürülmüş lirik poeziya kantatadakı musiqinin xarakterini, onun lirik tonunu müəyyən etdi. Üçhisəli kantatanın lirik mərkəzi onun ikinci hissəsi, xüsusən də onun, xor və solo partiyalarının Füzulinin məşhur “Məni can-dan usandırdı” misralarını ifa edərək özünəməxsus nüfuzedici dialoqa girdikləri bölümündür. Bu – kantatanın musiqisinin ən parlaq səhifəsidir.

### Füzuli kantatası

*Solo alto*

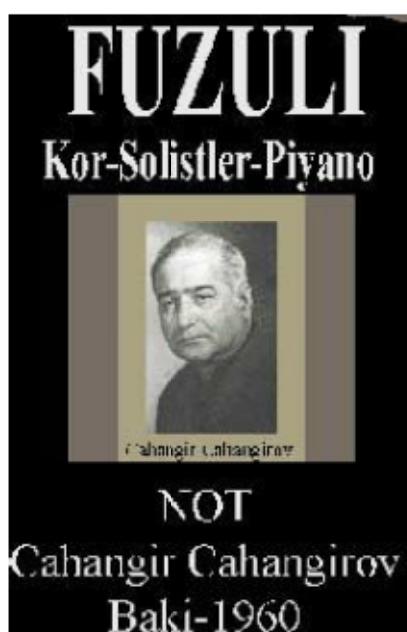
Ma-ni can - dan u - san - dur - di, ca - fa - dan

Yar u - san - max - maz u - san - max - maz

Özünün geniş populyarlığı ilə kantata həm də buradakı solo partiyasının ilk ifaçısı, gözəl Azərbaycan müğənnisi, Azərbaycanın xalq artisti Şövkət Ələkbərovaya borcludur. Kantatanın onun ifası ilə ləntə alınmış yazılışı Azərbaycan Dövlət teleradio şirkətinin Qızıl fondunda saxlanılır. Amma kantata bu gün də müasir ifaçıların repertuarındadır.

1962-ci ildə böyük Azərbaycan şairi Sabirin yubileyinin bayram edilməsi münasibətlə bir çox bəstəkarlar, o cümlədən Ağabacı Rzayeva, Zakir Bağırov, Cahangir Cahangirov və başqaları şairin sözlərinə mahnilər yazdılar. Lakin Cahangir Cahangirov özünün Sabirin sözlərinə bəstələdiyi "Dinmə, danışma" mahnişindən başqa yubileyə həsr olunmuş xor, solistlər və simfonik orkestr üçün "Sabir" oratoryasını da yazdı. Bu əsərə o, "Sabirin şagirdlərinə həsr olunur" çoxmənalı yarımbaşlıq daxil etmişdi və belə görünür ki, geniş anlamda onun ardıcılığını və onu anlayanları nəzərdə tuturdu. Mirzə Ələkbər Sabir Azərbaycan poeziyası tarixinə xalqın geriliyi, onun cəhaləti, dini fanatizmdən acı kinayə ilə yazan şair-satirik kimi daxil olmuşdur. Şairin yaradıcılığında həmçinin gözəl lirik poeziya nümunələri də az deyildir. Cahangirov öz əsərində onun satirik məzmunlu şeirlərinə müraciət etmişdir. Lakin bunlar oratoryanın musiqisində öz adekvat təcəssümünü tapmir, yəni bəstəkar praktiki olaraq musiqili satira, parodiya, ya da qrotesk vasitələrinə üz tutmur. Düzdür,

oratoriyanın partiturasında satirik xarakterli bəzi səhifələr var (məsələn, iki qadının söhbəti, onlardan biri kitablara aludə olmuş oğlunun aqibətindən qəmlənir və i.a.); bir sıra məqamlarda bəstəkar ona xalq rəqslerinin və *meyxana* janrinin zarafatvari-yumoristik elementlərini daxil edir. Lakin, bütövlükdə xarakterinə görə lirik musiqi ilkin mənbənin satirik kəskinliyini eks etdirmir. Oratoriya müəyyən süjetə malik deyildir, onun “fabulası” şairin obrazı ətrafında qurulur ki, burada sənətkar, onun düşüncələrini səsləndirən özünün bədii personajlarının ya da müasirlərinin əhatəsində verilir. Nəticədə – əsər bir sıra müstəqil ədəbi-musiqili nömrələrə ayrıılır və öz forması etibarilə daha çox oratoriya deyil, vokal-xor süitasına yaxınlaşır.



“Sabir” oratoriyası satirik mövzuya bu janrda müraciət etməyin ilk cəhdinin olmaqla maraq doğurur. Demək olmaz ki, satirik mövzuda oratoriya yaratmaq cəhdinin Cahangirova tam müyəssər olmuşdur. Lakin bu əsərin partiturasında gözəl xor fakturalı, aydın melodizmli, xor və solonun üzvi nisbətinə malik uğurlu xor səhifələri vardır.