

## MUSİQİLİ KOMEDİYALAR

Tofiq Quliyevin bəstəkarlıq dəst-xətti musiqili teatrda da özünü göstərmişdir. Mahnı kimi, bu janr da onun yaradıcılığının sevimli sahəsi olmuşdur.

T.Quliyev Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrı ilə six əməkdaşlıq etmiş və müxtəlif illərdə 5 musiqili komediya yazımışdır. «Aktrisa» (1943), «Qızılaxtaranlar» (1963), «Sənin bircə sözün» (1967), «Tahirin süqutu» (1972) və «Sabahın xeyir, Ella» muzikli (1973).

Məzmunu müasir həyatdan götürülmüş bu musiqili komediyalarda dostluq, düzgünlük, sülhə çağrış, məhəbbət kimi müsbət xüsusiyətlər vəsf olunur, tufeylilər, yaltaqlar gülüş hədəfinə tutulurlar.

Tofiq Quliyevin operettalarının musiqisi koloritinə görə ifadəlidir, milli ritm və melodiyası ilə zəngindir, müasir caz, estrada elementləri ilə xalq musiqisinin üzvi surətdə birləşməsinin parlaq nümunəsidir.

Musiqi-səhnə dramaturgiyasının qanuna uyğunluqlarını mükəmməl duyan, yüksək professionallıqla silahlanmış bəstəkar, milli-səhnə mədəniyyətini gözəl melodiyalarla, estetik məzmunla, yüksək bədii obrazlarla zənginləşdirmişdir.

Bu komediyalarda əmək adamlarının nailiyyətlərindən bəhs olunur, ikiüzlülük, karyerizm, tamahkarlıq, rüşvətxorluq və məişətdəki, insan şüurundakı digər qüsurlar ifşa olunur. Eyni zamanda, həmin komediyalarda insanların qarşılıqlı münasibətlərinin, lirik mövzunun, qəhrəmanların xarakteristikalarının psixoloji dərinliyini açıqlamaq meyilli nəzərə çarpir.

Bəstəkarın operettaları mövzusuna, süjet xəttinə, qəhrəmanlarının fərqli talelərinə görə bir-birindən seçilsələr də tamaşalar-dakı musiqi melodiya axıcılığını, musiqi dramaturgiyası məntiqinə, ahəngdar səslənməsinə görə müəllifin özünəməxsus dəstxəttini dərhal bürüzə verir.

Tofiq Quliyevin operettaları bəstəkarın melodikliyə, geniş musiqi xarakteristikalarına meyilli olduğunu nümayiş etdirir. O, musiqili komediyalarında aria, ariozo, ansamblar, xor epizod-

ları, leytmotivlərə geniş yer verir. Bəstəkarın orkestr sahəsindəki ustalığını da, xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

Bu janrda özünün ilk səhnə əsəri olan "Aktrisa" komediyasını bəstəkar 1943-cü ildə yaratmışdır. A.Faykonun kinossenarisi və pyesi əsasında yazılmış, müharibə illərində mədəniyyət işçilərinin həyatından bəhs edən 3 pərdə, 8 şəkildən ibarət bu əsər lirik xüsusiyyəti ilə seçilir.

H.Seyidbəylinin librettosu əsasında yazılmış «Qızıllaxtaranlar» operettası janr etibarı ilə məişət komediyasıdır. Operettanın əsas dramaturgiyasını keçmiş ənənələrin yeni dünyagörüşü ilə, valideynlərin övladlarla konflikti təşkil edir. Müsiqili komediyanın əsas inkişaf prinsipi komik-dramatik, lirik-komik səhnə və obrazların təzadlı müqayisəsi və qarşılaşdırılmasıdır.

Səhnədə cərəyan edən hadisələrin şərhində musiqi əsas rol oynayır. Hər bir qəhrəman fərdi, aydın musiqi obrazları ilə səciyyələndirilir. Burada bəstəkar ideyasının təcəssümü, həmişəki kimi, xalq mahnı və rəqsləri üslubunda melodiyalara ifadəsini tapmışdır. Bununla yanaşı, Tofiq Quliyev operettada klassik vocal janrlarında – aria, ariozo, romans, eləcə də aşiq mahnısı və muğamtərzli melodiyalardan da istifadə edir.

Hər qəhrəmanın xarakteristikasında nəzərəçarpacaq dərəcədə fərdiləşmə operettanın musiqisinin əsas xüsusiyyətlərindəndir. Belə ki, komediyanın qəhrəmanlarının (Pərvanə, Nadir, Töhfə, Şakir, Mirismayı) obrazları, onların qarşılıqlı münasibətləri, hiss və həyəcanları parlaq, müxtəlif fərdi intonasiyalarla verilmişdir.

Pərvanə obrazı Azərbaycan opera və balet qəhrəmanlarına xas lirik xətti davam etdirir. Bu obraz üçün ince, elegiya xüsusiyyətli, qəmgin lirika səciyyəvidir. Aşiq olmuş qızın qəm-qüs-sə, kədərini ifadə edən I pərdədən aria Pərvanə obrazının əsas ekspozisiyasıdır. Geniş kantilena, obraz dərinliyi, romansa xas cizgilər, reçitatif xüsusiyyətli müqəddimə ariyani opera partiyalarına yaxınlaşdırır. III pərdədən ariozo qəhrəmanın daxili aləminin digər tərəflərini açır. Burada ariozo üslubu xalq mahnıları xüsusiyyətləri ilə üzvi surətdə uyğunlaşır.

Pərvanə obrazı, eyni zamanda, ansambl və xor nömrələrində də təcəssümünü tapır. Birinci pərdədən Nadir və Pərvanənin dueti, trio, qadın xoru belələrindəndir. Pərvanənin xarakteristikasında, bütün partiya boyu keçən leytmövzu, leyintonasiya kompleksininin mövcudluğu obrazın bütövlüyünü təmin edir. Belə ki, birinci ariyadan mövzu finaldakı qızlar xorunda, III pərdədən ariozoda səslənir.

Nadir lirik qəhrəman olmaqla Pərvanə obrazına yaxındır. Bu obrazın səciyyəsində lirik mahnı ön plana çəkilmişdir. Bəstəkar qəhrəmanın daxili aləminin daha dərindən açılması üçün mahnı janrına müraciət edir.

İkinci pərdədən “İlk bahar” mahnısı Nadir obrazının xarakteristikasının ən təsirli, parlaq nümunəsidir. Bu insanlara sevinc və məhəbbət gətirən ilk baharı tərənnüm edən mahnının poetik mətnidir. Bədii məzmunun təcəssümündə eynilə musiqidə bütün dolğunluğu ilə ifadə olunmuş melodiya önməli rol oynayır. Melodiyanın inkişaf xətti mətnin məzmunu ilə məharətlə uzlaşdırılmışdır. Tofiq Quliyevin vokal üslubu üçün səciyyəvi olan musiqi ilə poetik mətnin vəhdəti burada özünü aydın bürüzə verir.

Mahnının kulminasiyası nəqəratda baş verir. Burada melodiya davamlı olaraq, birnəfəsə inkişaf edir, faktura getdikcə sıxlışır, qatlaşır, lirik hissələr qamması daha da artır. İntonasiya inkişafı prosesi tədricən musiqini dinamikləşdirir.

Mahnının fortepiano müşayiəti musiqinin rəngarəngliyini təmin edir, parlaqlığı və virtuozluluğu ilə seçilir.

“İlk bahar” mahnısı tez bir zamanda populyarlaşaraq, müstəqil mahnı kimi Azərbaycanın görkəmli müğənniləri – R.Behbudoğlu, Ş.Əlkəbərova, G.Məmmədovun repertuarlarına daxil olur.

Əsas qəhrəmanların lirik obrazlarına Təhfə və Şakir obrazları da çox yaxındır. Onların xarakteristikaları əsasən ansambl nömrələrində xalq rəqs intonasiyaları ilə təqdim olunmuşdur. “Təhfə və dörd gəncin” kvinteti bu obrazın ilk xarakteristikasıdır. Kvintetin musiqisinin əsasını Ü.Hacıbəylinin not yazısında “Ninni” xalq mahnısı və T.Quliyevin yazısında orijinal rəqs təşkil edir.

The musical score consists of four staves of music. The top two staves are for fleyta (flute) and valtorna (oboe), while the bottom two are for trombonlar (trombones). The lyrics are written in Azerbaijani below each staff.

Staff 1 (Fleyta/Valtorna):

Sə-van a - şıq, a gü-lüm, gör-məz dün - ya - m,

Staff 2 (Trombones):

Qa-ra qa - şın, ağı ü-zün o - lum qur - ba - m,

Staff 3 (Fleyta/Valtorna):

Ni-yə man - dae giz - la-dir - san eş - qi - ni san?

Staff 4 (Trombones):

Mən a - şıq bon - dam gü - le, Bul-bü - lam, bon -

Çevik, nikbin əhval-ruhiyyəli “Tələbə mahnisi”, Təhfənin əqidəsini və dünyagörüşünü dolğun ifadə edir. Təhfənin solosu iki fleyta, valtorna, trombonların çağırış xüsusiyyətli orkestr replikaları ilə səsləşir. Dəqiq ritm, iradəli ruh yüksəklikli intonasiyalar mahnının nikbin xarakterini ifadə edir və operettanın gözəl nömrələrindən sayılır.

Şakir obrazının musiqi xarakteristikası ansambl nömrələrində, II və III pərdələrdən Töhfə ilə duetlərdə daha qabarlıq şəkildə açılır. Bunlar muğam improvisasiya üslublu birinci və xalq rəqs obrazlarına yaxın ikinci duetlərdir.

“Şakirin mahnisı”nda bəstəkar “Sənə də qalmaz” mahnisinin nəqəratından istifadə edərək, lirik musiqi ilə gəncin Töhfəyə olan səmimi münasibətini nümayiş etdirir. “Süfrə mahnisı” Şakir obrazını daha da dolğunlaşdırır. Bu mahni “Brilyant” xalq rəqsinin ritmik intonasiyaları üzərində qurulmuşdur.

Mirismayıł operettanın mənfi personajlarındanandır. Onun timsalında alverçi və ikiüzlü insanlar gülüş hədəfinə çevrilir. Bu obrazı səciyyələndirən bəstəkar, onun mahnisini satirik planda verir. Mirismayılıın yönəmsiz rəqsi məzhəkəli Azərbaycan xalq rəqsini xatırladır. Sinkopalı ritm, harmoniya, çahargah məqamının artırılmış sekundaları humor və komizm atmosferini yaradır.

Rəxşəndə və Xədicə obrazlarının xarakteristikaları yalnız ansambl səhnələrində, I və III pərdələrdəki duetlərdə verilmişdir. Bəstəkar bu obrazların təcəssümündə xalq mahni intonasiyalarına geniş yer verir. Belə ki, birinci duetdə “Hüsnu bağında” xalq mahnisinin intonasiyalarından istifadə olunmuşdur.

Operettadakı kütłəvi səhnələr parlaq janr təbiəti ilə diqqəti cəlb edir, həcm etibarilə və bədii əhəmiyyətinə görə opera səhnələrinə yaxınlaşır. İkinci pərdədən “Yallı” buna misal ola bilər.

Operettanın final səhnəsində səslənən “Badamlı” mahnisı parlaq xor fakturası ilə seçilir. Üslubca xalq mahnilarına yaxın olan bu mahni, eyni zamanda, son dərəcə fərdi, tipik “Quliyev” mahnilərindəndir. Bəstəkar solo-xor mahni janrına yeni orijinal xüsusiyyətlər verir. Bu əsasən mahnimin forma və harmoniyasında özünü göstərir.

“Badamlı” mahnisinin kompozisiyasının orijinallığı ondadır ki, quruluş bütövlükdə kupletdir, lakin ayrı-ayrı havacatların sərbəst variantlığı, “Do” tonikalı rast məqamından şur (“Iya”) məqamına modulyasiya inkişafı, formanı özünəməxsus monotematik ikihissəliliyə kimi genişləndirir.

Xalq mahnısında olduğu kimi, xorun melodik xətti aydın və sadədir. Eyni zamanda, bəstəkar solistin və xorun partiyalarında ritmik vurguları qarışq salaraq, rəqs başlanğıcını ön plana çəkir.

Solist və xorun unisonunda səslənən mahnının nəqəratında “Do” tonikalı rast məqamından şur (“Iya”) məqamına modulyasiya, bəstəkarın dəst-xətti üçün səciyyəvi olan üsullardandır və mahniya yeni çalarlar verir.

Final səhnəsində orkestr və xor fragmentlarının növbələşməsi, bəstəkarın daha bir orijinal tapıntılarındandır. Bütün əsərin kulminasiyası olan təntənəli və monumental Final operettanı tamamlayır.

Ümumiyyətlə, “Qızılaxtaranlar” operettası Tofiq Quliyev istedadının yeni-yeni cəhətlərini canlandırır. Təsadüfi deyil ki, operetta təkcə Bakıda deyil, keçmiş SSRİ-nin bir sıra şəhərlərinin səhnələrində də dəfələrlə tamaşaşa qoyulmuş və hər dəfə müvəffəqiyyət qazanmışdır.

Əfrasiyab və Şəmsi Bədəlbəyli qardaşları tərəfindən yazılmış libretto əsasında Tofiq Quliyevin 1965-ci ildə tamaşaşa qoyulmuş «Sənin bircə sözün» operettası Ümumittifaq müsabiqədə mükafata layiq görülmüşdür.

Operetta lirik məişət komediyası janrında yazılmışdır. “Sənin bircə sözün” bəstəkarın operetta-müzikl janrında yaradıcılıq axtarışlarının bəhrəsidir. Tofiq Quliyev burada dövrün nöqsanlarını qabarıq şəkildə yumorla, məzhəkəli musiqi çalarları ilə təcəssüm etdirir. Digər operettalarda olduğu kimi, burada da mahni bütün kompozisiyanın ayrılmaz hissəsinə çevirilir. “Taksi”, “Ay lalo”, “Təqaüdçilərin kvarteti” nömrələri şən və həyatsevərlik ruhundadır. Tofiq Quliyevin yaddaqalan musiqisi, aydın, marşvari melodiyaları əsərin leytmomivi olaraq, orkestrdə və vokal kvartetlərdə, xoreoqrafik nömrələrdə səslənir. Burada dramaturgiyanın inkişafında ansambl və xor səhnələri böyük əhəmiyyət kəsb edir. Təzadlı obrazların səciyyəsində bəstəkar tez-tez duetlərə, vokal ansamblın mürəkkəb formalarına, kvartetlərə müraciət edir. Bəstəkarın müxtəlif psixoloji hadisələrin mahiyəti ilə şərtləşən musiqi dramaturji gərginliyi tənzimləyən səciyyəvi obrazları, fərdi insan xarakterini musiqi dili ilə ifadə edir. Qəhrəmanların xarakterik cəhətlərinin təfsirində, ayrı-ayrı ha-

disələrin inkişafında, hər bir personajın fərdi musiqi səciyyəsin-də bəstəkar özünün geniş yaradıcılıq imkanlarından istifadə edə-rək belə gözəl sənət əsəri yaratmışdır.

1973-cü ilin dekabr ayında Azərbaycan bəstəkarlarının IV qurultayı günlərində T.Qliyevin “Sabahın xeyir, Ella” operettasının premyerası böyük uğurla keçmişdir. Operetta müzikl olmaqla yanaşı, bəstəkarın yaradıcılıq fəallığını bir daha sübuta yetirir. Libretto müəllifləri Z.Lotaş və A.Qalileva burada müasir Amerikanın timsalında dərin və humanist ideyanı – müharibənin amansızlığı və sülhə çağırış konsepsiyasının tərənnümünü qarşı-larına məqsəd qoymuşdular.

Əsərdəki ideyanı dərindən duyan bəstəkar mütərəqqi gənclərin (Ella, Fredi, Henri), xalq arasından çıxmış sadə insanların (Ellanın anası Bendetta, Ketrin, Veqeş) timsalında musiqi dili ilə qara fikirli insanları (Vorblud və onun kimilər) ifşa edir.

Operettanın dramaturji konfliktinin əsası artıq I pərdənin üç musiqi nömrəsində öz təcəssümünü tapır. Mütərəqqi obrazlar qrupu (Henri, Fredi və Uetrinin ifasında “Məktəb mahnısı”, Henri və Ketrinin dueti, Henri və onun dostlarının “Hər gün” mahnısı) və onlara zidd qüvvələrin (“Şef və polislər”, general Vorblud və Ketrinin dueti) bir-biri ilə qarşıdurması operettanın musiqi dramaturqiyasında da əksini tapmışdır. Tamaşanın iştirakçılarının ictimai və psixoloji mahiyyətlərinin ziddiyyəti ope-rettada obraz-tematik və kompozisiya-struktur ziddiyyətini şərt-ləndirir. Bu da özünü qəhrəmanları səciyyələndirən təzadlı musiqi mövzularında bürüze verir.

Operettada lirik-psixoloji başlanğıc ön plana çəkilmişdir. Bu ideyanın təmsilçiləri əsərin baş qəhrəmanları Ella və onun nişanlısı Fredidir. Bəstəkar yaddaqlan vokal nümunələri ilə qəhrəmanların obrazını, onların qarşılıqlı münasibətlərini, hadisələrin və konfliktlərin mahiyyətini böyük ustalıqla açır.

Qeyd olunduğu kimi, “Sabahın xeyir, Ella” operettasının səhnəqrafik dramaturgiyası musiqi dramaturgiyası ilə uyğundur. Əsər süjet xətti ilə bağlı mükəmməl musiqi dramaturgiyası, mü-asır ritmlərlə, balet epizodları, parlaq solo nümunələri, duet və xor səhnələri ilə diqqəti cəlb edir.

Operettanın qəhrəmanlarından hər biri fərdi musiqi səciyyəsi alır. Obrazların açılmasında marş, vals, caz elementləri, mahni, romans janrlarına istinad, zənci musiqisi intonasiyaları operettanın musiqi dilinin maraqlı cəhətlərindəndir.

Xüsusilə qadın qəhrəmanlarının səciyyəsində (Ella, Ketrin və Bendetta) romans-ariozo başlangıcı özünü aydın bürüzə verir. Əsas qəhrəmanın cəlbedici cəhətlərindən biri – fədakar sevgisi, hissərinin dərinliyi sol-minor ariyasındı bütün dolğunluğu ilə açılır. Ariyada Ella obrazının səciyyəvi xüsusiyyətləri romansvarılık və lirik başlangıçın reçitativliliklə uyğunlaşlığı emosional, səmimi musiqidə öz əksini tapmışdır..

Operettanın lirik nömrələrindən biri, dramatik xüsusiyyətli re-minor ariyasıdır.

Ellanın anası – Bendettanın ariozosunun birinci hissəsi romans xüsusiyyətlidir. Bu obraz üçün lirik-emosional cəhətdən aydın, geniş axımlı melodiya, triollu ritmik çizgi, melodik materialın ifadəliyini artırıran qəhrəmanın daxili həyəcanı və səmimilik səciyyəvidir.

“Sabahın xeyir, Ella” müziklinda ziddiyyətli müqayisə principləri həm pərdələrin, həm də müsbət və mənfi obrazların səciyyəsində mühüm rol oynayır. Mənfi personajların melodikası diapazonun məhdudluğu ilə, xromatizmlərlə, kəskin intonasiyalara seçilir.

Operettanın mənfi obrazlarının xarakteristikasında harmoniyanın önemli rolunu da qeyd etmək lazımdır. General Vorblud və polislərin səciyyəsinə kəskin komediya, bəzən də istehza prizmasından yanaşan bəstəkar, harmoniyanı janrın, melodiyanın, metroritmin, tebrin mühüm ifadə vasitəsi kimi şərh edir. Belə ki, “Rahibin mahnısında” bayağı, sadə melodiya və müşayiət gözlənilmədən tonal dəyişiklərə məruz qalır (Sol-major – Si bemol major – Re bemol major).

Təcavüzkarların portretini təsvir edən, solo-xor dialoqu formasında təqdim olunan “Şef və polislər” ansamblı operettanın əsas mərkəzi səhnələrindən biridir. Burada bəstəkar marş templi musiqisinin inkişafı prosesində, bu inkişafı daha da gərginləşdirmək məqsədi ilə qısa dialoq və replika formasından ustalıqla istifadə edir.

Operettada aria, arioso, duet və s. ilə yanaşı əsərin dramaturgiyasında mühüm rol oynayan ansambl səhnələrinə də geniş yer verilmişdir.

Bu mənada duetləri xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Onlar sayca çox olmasalar da (altı), məhz bu duetlər ayrı-ayrı personajların qarşılıqlı münasibətlərinin səciyyəsində əhəmiyyətli rol oynayır. Bəstəkar bu ansambl formasının iki tipinə müraciət edir: "razılıq" və "ziddiyət" duetləri.

"Razılıq" duetlərindən ilk növbədə Ella və Fredinin lirik duetlərini qeyd etmək lazımdır. I pərdədən duet qəhrəmanların ekspozisiyasının səciyyəsi kimi təqdim edilir. İkinci duet operettanın lirik-dramatik mərkəzi və kulminasiyasıdır.

Vorblud və Ketrinin iki dueti cəmiyyətin müxtəlif ictimai qruplarının nümayəndələrinin konfliktli qarşışdurmasını təsvir edir, onları fərqli cəhətdən səciyyələndirir.

Operettanın hər iki pərdəsi geniş final səhnələri ilə tamamlanır. Orkestrin bütün ifadə vasitələrinə çox gözəl yiyələnmiş bəstəkar onlardan simfonik, xüsusən də teatr musiqisi sahəsində, o cümlədən, "Sabahın xeyir, Ella" operettasının partiturasında məharətlə istifadə etmişdir. Burada T.Quliyevin ustalığı dolğun şəkildə özünü bürüzə verir. Kamera orkestri üçün nəzərdə tutulmuş əsərin partiturası canlı emosionallıq, şəffaflıq, bəzən illüstrasiyalılıq və koloriti ilə diqqəti cəlb edir.

Dinamik süjet xətti, hadisələrin intriqalı şəkildə gedışatı bəstəkara musiqili komediya janrının gözəl ənənələrinə cavab verən ifadəli, parlaq musiqi bəstələməyə imkan vermişdir.

Operetta əsərin humanist konsepsiyası – azadlıqsevər, mütərəqqi gənclərin qələbə əzmini təsdiqləyən geniş final səhnəsi ilə tamamlanır.

Çox təsirli, aydın, dinamik musiqisi ilə "Sabahın xeyir, Ella" operettası dirləyicilərin rəğbətini qazandı və musiqili teatrını repertuarını zənginləşdirərək, operetta janrının geniş imkanlarını nümayiş etdirdi.

Operettanın tamaşaşa hazırlanması üçün Bakıya gəlmış Kuybişev Opera və Balet Teatrının rejissoru B.Ryabin demişdi: "Tofiq Quliyevin musiqisi yenə də teatrallıq, effektli tapıntılarla zəngindir."

Tofiq Quliyevin operettalara yazdığı musiqi onun dramaturq mədəniyyətinin, intellektinin, zəngin dünyagörüşünün, romantik dünyasının, bütövlükdə bədii əsərlərin səviyyəsini yüksək formada təqdim etmək bacarığının bariz nümunəsidir.

## KİNO MUSIQİSİ

Məlumdur ki, musiqi həmişə kino incəsənətinin ayrılmaz hissəsini təşkil etmişdir. Musiqinin kino sahəsində qət etdiyi yol çox çətin və mürəkkəb olmuşdur. Lakin az bir vaxt ərzində geniş tərəqqi keçərək, özünəməxsus yer tutmuş, mürəkkəb, sintetik incəsənət növü olan kinonun ən mühüm komponentinə çevrilmişdir.

Kinematoqrafik təsvirin güclü amili olan musiqi, filmdə mühüm dramaturji funksiyası yerinə yetirir. Səsli kinonun yaranmasının ilk günlərindən bu sənət Azərbaycan bəstəkarlarının nəzər-diqqətini özünə cəlb etməklə, onların böyük marağına səbəb olmuşdur.

Milli musiqimizin bu sahəsinin təşəkkülündə, ilk növbədə, Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Müslüm Maqomayevin rolunu qeyd etmək lazımdır.

“Azərkino” kinostudiyasının ilk istehsal etdiyi “Lökbatan” (1931), “Bizim raport” (1932), “Azərbaycan incəsənəti” (1935), “Cənnətə yol” filmlərinin musiqi tərtibatçısı Müslüm Maqomayev olmuşdur. 1936-cı ildə çəkilmiş “Almaz” filminə Niyazi və Zülfüqar Hacıbəyov musiqi bəstələmişlər. Əgər “Almaz” filmində musiqi illüstrativ xüsusiyyət daşıyırdısa, milli professional kino musiqisinin ilk addımı kimi qeyd olunan “Kəndlilər” (1939, bəstəkar Niyazi) filmində artıq musiqi təsviri vasitə deyil, emosional başlangıç funksiyasını yerinə yetirir.

1940-cı ildən başlayaraq milli kinomuzu öz musiqisi ilə zənginləşdirən Qara Qarayev, Tofiq Quliyev bu sahədə çox fəal çalışmışlar.

Qara Qarayevin “Bir ailə”, “Xəzərçilər” (1942-1943), “Tarix dərsi” (1956), “Bir məhəlləli iki oğlan” (1957), “Uzaq sahillər” (1958), “Leyli və Məcnun” (1960), “Don Kixot” və b. filmlərə yazdığı musiqi bu janrıda yazılmış möhtəşəm sənət əsərləridir.

60-cı illərdən başlayaraq kino musiqisi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında böyük vüsət alır. Bu illərə qədər kino musiqisində toplanmış təcrübə bəstəkarların qarşısında daha geniş imkanlar yaratmışdır. Bu da, hər şeydən əvvəl, yeni ssenarilərin müasir tələbləri ilə bağlılığından irəli gəlir. Məhz həmin illərdə Azərbaycan bəstəkarları bu sahədə fəal iştirak edərək, yadda qalan gözəl sənət əsərləri yaradırlar. Fikrət Əmirov "Səhər", "Nəğmə dərsi", Rauf Hacıyev "Romeo mənim qonşumdur", Cahangir Cahangirov "Dəli kür", "Koroğlu", "Yenilməz batalyon" film-lərinə musiqi bəstələyirlər. Tofiq Quliyevin də Azərbaycan milli kino musiqisinin inkişafında çox böyük zəhməti olmuşdur. O, milli kino musiqisinin ən görkəmli nümayəndələrindəndir. Müxtəlif janrlarda musiqi bəstələyən sənətkar müasir incəsənətin bu populyar sahəsi olan kinoya biganə qalmamışdır.

1941-ci ildə ilk dəfə kino musiqisi sahəsində özünü sınayan bəstəkar ömrünün sonunadək yaradıcılığını bu janra bağlamış və həmin sahədə çox məhsuldar çalışmışdır. Tofiq Quliyev 40-dan çox bədii və sənədli filmə musiqi yazmış, kinonun müxtəlif formalarını və janrlarını əhatə etmişdir. "Səbuhi", "Görüş", "Qızmar günəş altında", "Ögey ana", "Bəxtiyar", "Onu bağışlamaq olarmı?", "Telefonçu qız", "Möcüzələr adası", "Sən niyə susursan?", "Nəsimi", "Qaynana", "Dərviş Parisi partladır" və b. filmlərə bəstələdiyi musiqisi ilə Azərbaycan kino musiqisinin inkişafında özünəməxsus rolu və son dərəcə böyük əhəmiyyət kəsb edən xidmətləri ilə musiqi tariximizə daxil olmuşdur. Azərbaycan kino musiqisini onsuz təsəvvür etmək qeyri-mümkündür.

Tofiq Quliyevin musiqisi səslənən filmlərdə musiqi ədəbi mətn və kadr təsviri ilə bir vəhdətdə filmin ümumi dramaturgiyasının eyniňtűquqlu komponentlərindən biridir.

Onun musiqi bəstələdiyi filmlərdə mahni dramaturji inkişafın əsas amillərindəndir. Azərbaycan kinosunda mahni ənənəsi məhz Tofiq Quliyevin yaradıcılığında daha da inkişaf etmişdir. Bəstəkarın musiqisi ilə olan filmlərin demək olar ki, əksəriyyətindəki mahnilər, ekranда səsləndikdən sonra xalqın sevimli nəğmələrinə çevrilmişdir. "Onu bağışlamaq olarmı?" filmindən "Qəmgin mahni", "Bahar mahnısı", "Qızmar günəş altında" filmindən "Qızların

mahnısı və xoru”, “Görüş”dən “Axşam mahnısı”, “Qaynana” – “Şən mahnı” və “Biz mehriban ailəyik”, “Telefonçu qız” – “Qulamın mahnısı”, “Möcüzələr adası” filmindən ritmik “Heftçilərin mahnisi” və bir çox mahnilər bu gün də el şənliklərində, televiziya və radio dalğalarında səslənir. Onun filmlərindəki mahnilərin ifadəliliyi və xalq musiqi yaradıcılığına yaxınlığı onları geniş kütlənin sevimli nəğmələrinə çevirərək, bəstəkarı şöhrətləndirmişdir.

T.Quliyevin kinoda ilk işi M.Rəfilinin ssenarisi əsasında “Səbuhi” filmi olmuşdur. Bu filmdən sonra o, özünün mahni yaradıcılığı ilə eyni bərabərdə kino musiqisi sahəsində də ardıcıl, peşəkar, məqsədyönlü fəaliyyətini müəyyənləşdirmiş və bütün yaradıcılığı boyu bu janra müraciət etmişdir. O, M.Mikayilov, H.Seyidbəyli, L.Səfərov, R.Təhmasib, Q.Aleksandrov, F.Kiseliov, B.Kimyagərov kimi rejissorlarla əməkdaşlıq etmişdir. T.Quliyev bu filmlərin həm musiqi tərtibatçısı, həm də orkestrin rəhbəri, dirijoru, bəzən də fortepiano partiyasının ifaçısı idi.

T.Quliyevin kino musiqisi sahəsində fəaliyyəti onun bir nəğməkar bəstəkar kimi inkişafı, yaradıcılığının bədii məzmununun daha da zənginləşməsinə, maraq dairəsinin genişlənməsinə zəmin yaradırdı. Bəstəkarın istedadı xüsusiilə musiqili filmlərdə daha qabarıq nəzərə çarpır.

1955-ci ildə “Bəxtiyar” filmi ekranlara çıxır. Məxsusi olaraq Rəşid Behbudovun səsi üçün yaradılmış bu film tez bir zamanda geniş tamaşaçı kütləsinin böyük rəğbətini qazanır.

”Bəxtiyar“- musiqili filmdir. Filmin süjetini məşhur Neft daşlarında çalışan gənclərdən olan Bəxtiyarın neftçidən istedadlı müğənniyyə qədər keçdiyi yol və sevgi mövzusu təşkil edir.

Ssenarı müəllifləri V.Laskin və N.Rojkovun, quruluşçu rejissor L.Səfərovun, bəstəkar T.Quliyevin birgə yaradıcılıq işləri, axtarışları, bədii forma gözəlliyyini təcəssüm etdirə bilmək bacarıqları dolğun bəhrəsini verdi. Həm Rəşid Behbudov sənəti, həm də Tofiq Quliyev musiqisi filmin müvəffəqiyyətini şərtləndirdi.

Təsadüfi deyil ki, filmə baxan tamaşaçılar gözəl, könül oxşayan, şux, təravətli, valehedici T.Quliyev mahnilarını, parlaq, sevinc dolu musiqini dinləməyə gəlirdilər.

“Bəxtiyar” filmindəki mahnılar bəstəkarın bu sahədə yaratdığı başqa əsərlərdə olduğu kimi, ayrı-ayrı musiqi nömrələri deyil, filmin dramaturji quruluşuna fəal müdaxilə edən, dramaturji inkişafın əsas amili olaraq, qəhrəmanın – neftçidən istedadlı müğənniyyə qədər məşhurlaşan Bəxtiyarın səmimi obrazının səciyyəsində mühüm rol oynayır və əsərin emosional tonusunu özündə daşıyır.

Onların arasında “Qızıl üzük”, tanqo ritmli ”Sevgilim”, estrada, caz üslublu ”Zibeydə” mahnıları R.Behbudovun vokal imkanlarını nəzərə almaqla yazılmış və müğənni olmaq istəyən Bəxtiyarın istedadının açılmasına xidmət edir. Filmdə Bəxtiyar obrazı üçün yazılan mahnılarla yanaşı, müxtəlif janr və xarakterli yüksək insani hisslerin – vətənpərvərlik, doğma şəhərə məhəbbət (“Bakı haqqında mahnı”), dostluq (“Dostluq mahnısı”), saf və etibarlı məhəbbəti tərənnüm edən mahnılar (“Sevgi valsı”), məzəli humor (“Hüseynova bacılarının dueti”), xalq mahnısı mövzusunda (“Ağacda leylək”) mahnılar filmin süjet xəttini çox dolğun canlandırmışdır. Məlumdur ki, melodiya filmin musiqi dramaturgiyasında çox mühüm rol oynayır. Bu baxımdan parlaq melodiya ustası olan T.Quliyevin ”Bəxtiyar” filmindəki melodiyaları filmin musiqisinin həm janr, həm də əsərin musiqisinin simfonik inkişafının əsasını təşkil edir. Filmdə simfonikləşdirilmiş geniş emosional musiqi lövhələri janr gözəlliyi, ifadəli melodiyaları, orkestr yazısının parlaqlığı ilə diqqəti cəlb edir, bəstəkarın orkestr təfakkürünü nümyiş etdirir.

”Bəxtiyar” filmi üçün yazılan mahnıların əksəriyyəti Azərbaycan musiqisinin qızıl fonduna daxil olmuşdur.

Cox həyatsevər, düşündürücü bir süjetə malik olan ”Ögey ana” filmi məhz musiqisi sayəsində daha yüksək məziyyət kəsb etmişdir. Bunu filmin rejissoru H.İsmayılov da səmimi etiraf edirdi: ”Ögey ana”nın uğurlu ekran ”həyatı” Tofiq Quliyevin musiqisi olmadan mümkünüsüzdü. Bunun üçün ona çox minnətdaram...”. Bu film 1959-cu ildə Kiyevdə keçirilən Ümumittifaq kinofestivalında üçüncü mükafata layiq görülmüşdür.

”Ögey ana” filmində çox həyəcanlı bir mövzu - uşağın ögey anaya münasibəti problemi açıqlanır. Bəstəkar filmdə cərəyan

edən hadisələrin psixiloji tutumunu musiqi ahənginə böyük sənətkarlıqla çevirərək, mükəmməl insani xarakterlərin, ziddiyətli hadisələrin gedışatını instrumental lövhələrlə təsvir edir.

Filmin musiqisində mahnilər əsas yer tutur. Bu mahnilər film əsas dramaturji mühərrikinə və leytobraza çevrilərək, qəhrəmanların xarakterinin açılmasında, hadisələrin inkişaf prosesində fəal iştirak edir: "Bizim bağ", "Kəndimiz", "Çobanın mahnisı", "Pionerlərin mahnisı", "Ögey ananın laylası" bu qəbildən olan mahnilardır.

Allegro molto

The musical score consists of four staves. The top two staves are for the piano, with dynamics like ff, mf sub., tr., and f. The bottom two staves are for the voice, with dynamics like mf, mp, and mf. The vocal part includes lyrics in Azerbaijani:

Yur - dum - yu - varn ay, o - ziz  
A - zad, A - bad ay, ga - şang

kan - di - miz kan - di - miz gö - zel o - lur san - da yay qış ba - har,

“Ögey ana” filmi üçün yazılmış mahnilara nəzər salaq. Burada ilk növbədə baş qəhrəman İsmayılin ifa etdiyi “Kəndimiz” mahnısı diqqəti cəlb edir. Bu mahnimin çevik tempi, ifadəli, yaddaqlan melodiyası doğma kəndinə, təbiətin gözəlliklərinə olan sonsuz məhəbbət hissini bütün dolğunluğu ilə eks etdirir. Mahnimin xoş sədalarına qulaq asdıqca gözlərimizin önündə təbiətin gözəl mənzərəsi canlanır.

Filmdə səslənən digər mahnı isə, öz növbəsində, artıq İsmayılin özünü – ərköyün, şıltaq, lakin ürəyi təmiz, vəfali bir uşağı səciyyələndirir və uşاقlar tərəfindən oxunur. Gördüyünüz kimi, bəstəkar bir film çərçivəsində müxtəlif səpkili mahnilar yaratmaqla, rejissor ideyasının açılmasına nail ola bilmüşdir

Azərbaycanın görkəmli kino-rejissoru, dramaturqu, ssenaristi Həsən Seyidbəyli ilə Tofiq Quliyev dostluq və yaradıcılıq təmasında idilər. Hələ 1941-ci ildə Rəsul Rzanın “Qızıl üzük” ssenariisi əsasında H.Seyidbəylinin quruluşunda film çəkilərkən, Tofiq Quliyev bu yaradıcılıq işinə cəlb olunmuşdu. Qeyd etmək lazımdır ki, T.Quliyev bu filmin musiqisini öncədən bəstələmiş, lakin sonradan filmin çəkilişi təxirə salınmışdır. Film üçün yazılmış “Qızıl üzük” mahnısını bəstəkar “Bəxtiyar” filminin musiqisində istifadə etmişdir. Bundan sonra da H.Seyidbəyli bilavasitə ssenari müəllifi, yaxud quruluşçu rejissor olduğu filmlerin əksəriyyətində musiqi bəstələmək üçün məhz T.Quliyevi dəvət edirdi. “Qızmar günəş altında”, “Telefonçu qız”, “Möcüzələr adası”, “Sən niyə susursan?”, “O qızı axtarın”, “Xoşbəxtlik qayğları”... ekranlara məhz Tofiq Quliyevin tərtibatında çıxmışdır.

1974-cü ildə hər iki sənətkarın yaradıcılıq uğuru olan “Nəsimi” filmi ekranlara çıxır. Bu film 1975-ci ildə Ümumittifaq kino festivalında mükafata layiq görülür.

“Nəsimi” filmində cərəyan edən hadisələr Azərbaycanı 14 il əsarətdə saxlayan Teymurun oğlu Mirşahinin hakimiyyəti dövrünə aiddir. Azərbaycan xalqı Teymurləngdən azad olmaq uğrunda inadla mübarizə aparırı. Bu dövrdə dini-siyasi hərəkat olan hürufilik meydana gəlir və sürətlə yayılmağa başlayır. Bu hərəkatın banisi Fəzlullah Nəimi öz ideyalarını yaymaq üçün Şərq ölkələrini gəzib dolaşır.

Belə ağır dövrdə yaşayın Nəsimi Bakıda Nəimi ilə görüşərək hürufilik təriqətini qəbul edir və siyasi-fəlsəfi şeirlərində hürufi fikirlərini qələmə alaraq cəsarətli, qabaqcıl ideyaları təbliğ edir, ömrünü yollarda, səfərlərdə keçirir, acı, işgəncəli bir həyat sürür və Şeyx İbrahimin fitnəsi ilə faciəli şəkildə öldürülür.

Dahi Azərbaycan şairi İmadəddin Nəsiminin həyatını, haqq-ədalət uğrunda mübarizəsini, Nəsimi poeziyasının fəlsəfi mahiyətini açan bu filmdə Tofiq Quliyev ekranda təsvir olunan hadisələrin gərginliyini, dramatik təsirini musiqi vasitəsi ilə qabarıq canlandıraraq, iti konflikt və mürəkkəb hissələr palitrasını yaratmağa nail ola bilmışdır.

“Nəsimi” filmində iyirmiyə qədər tamamlanmış müxtəlif səciyyəli musiqi lövhələri var. Onlardan hər birisi qəhrəmanların psixoloji portretlərini tamamlayaraq, filmin kompozisiya yetkinliyinə nail ola bilmışdır.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, simfoniya, balet, kantata kimi iri formalı musiqi janrlarında bəstəkarlar vaxt etibarilə sərbəstliyə malik olduqları halda, kinoda cərəyan edən hadisələri, mürəkkəb hiss və həyəcanları bir neçə dəqiqə ərzində lakonik şəkildə ifadə etmək, göstərmək onlardan yüksək professionallıq və istedad tələb edir. Kinoda musiqi-tematik materialın yiğcamlığı, lakonikliyi, tezis xarakteri məhz bununla əlaqədardır.

Bu mənada Tofiq Quliyevin sənətkarlıq baxımından fitri istədədi çox qiymətlidir.

“Nəsimi” filminin musiqisinə gəlincə, ilk növbədə filmin dramaturgiyasında mühüm rol oynayan müxtəlif rəngarəng mövzular, parlaq və mənalı bədii obrazlar diqqəti cəlb edir. Simfonik orkestrin bütün məziyyətlərini dərindən duyan bəstəkar, öz dəst-xəttinə uyğun musiqisi ilə səhnələrin açımında, qəhrəmanların daxili aləminin səciyyəsində müxtəlif mövzulardan istifadə edərək, gözəl simfonikləşdirilmiş musiqi lövhələri yaratmışdır. “Teymur və Şirvanşah”, “Nəsiminin edamı”, “Teymurun hücumu”, “Axtarışlar” kimi simfonik lövhələr gərgin dramaturji səhnələrin ifadəsində mühüm rol oynayır.

Tofiq Quliyevin film üçün yazdığı musiqi tematik materialına görə son dərəcə aydın və ləkənə olmaqla yanaşı, eyni zamanda, bütöv və ardıcıl kompozisiyadır.

Yeni ifadə vasitələrinin daim axtarışında olan Tofiq Quliyev burada da folklor nümunələrindən ustalıqla istifadə etmişdir. Belə ki, filmdə dərvişlərin yığıncağı səhnəsinə meyxana janrı daxil edən bəstəkar, obrazın emosional, fərdi təsvirinə nail ola bilmişdir.

Filmin musiqisi zəngin, parlaq çalarlarla dolu melodiyası, məqam-intonasiya, ritmik xüsusiyyətləri ilə cəlb edir. Təzadlı obrazlar mühitinin qarşıluması əksərən tembr xüsusiyyətləri vasitəsilə əldə olunur.

“Dərviş Parisi partladır” filmi dahi Azərbaycan dramaturqu Mirzə Fətəli Axundovun “Müsyö Jordan və dərvış Məstəli şah” komediyasının motivləri əsasında çəkilmişdir. Burada köhnəlik, ətalət, durğunluq təqnid olunur, elm, maarif və mədəniyyət təbliğ edilir. Süjetin əhatəliliyi, dramaturji bütövlüyü və həyatın realist təsviri filmdə əsas etibarilə, komik və kəskin humor səhnələri ilə canlandırılır. Filmin rejissorları (K.Rüstəmbəyov və Ş.Mahmudbəyov) kimi bəstəkar da əsərə xas olan yumoristik ovqatı saxlayaraq, əsərin dramaturji quruluşuna uyğun musiqi nömrələri yaratmağa nail olmuşdur.

Tamaşaçıların Müsyö Jordanla ilk tanışlığı varlı bəyə qonaq gedərkən baş verir. Mahnının musiqisi fransız xalq mahnıları – şansonye üslubunda yazılmışdır və qəhrəmanın tipik bədii obrazının açılmasına kömək edir. Bəstəkar müxtəlif janrlara – simfonik musiqi, muğam, xalq mahnılarına müraciət edərək təqdim olunan ideyanın estetik təsir gücünü artırır, qəhrəmanların psixoloji portretlərini tamamlayır, hər bir musiqi parçasında müəyyən kino hadisəsini qabarlıq şəkildə təsvir edir. Məsələn, Məstəli şahın obrazının açılmasında bəstəkar yenə də meyxana janrına müraciət edir. Filmdə bəstəkar musiqi dilinin bütün ünsürlərini hər bir obrazın səciyyələndirməsinə yönəltmişdir. Burada personajlar, müxtəlif səhnələr müstəqil səciyyə daşıyır.

Görkəmli sənətkarın kinoda sonuncu işlərindən biri Məcid Şamxalovun pyesinin motivləri əsasında çəkilmiş “Qaynana” filminə bəstələdiyi musiqidir. Bu film mənəvi-məisət mövzusun-

dadir. Burada hadisələr gənc bəstəkar Ayazın ailəsində baş verir. Ayazın anası Cənnətin iki gəlini ilə münasibəti filmin əsas süjet xəttini təşkil edir.

“Qaynana” – film-operettadır və təbii ki, filmdə musiqi aparıcı rol oynayır. Bəstəkar film üçün müxtəlif səpkili bir sıra ahəngdar melodiyalar bəstələyib. Onların hər biri təsvir edilən qəhrəmanın daxili aləmini dolğun əks etdirir.

Əsas obrazlar – Cənnət xala, Afət, Ayaz, İlqar, onların qarşılıqlı münasibətləri, hiss və həyəcanları parlaq, müxtəlif xarakteristikalarda öz əksini tapmışdır.

Başqa filmlərdə olduğu kimi, burada da əsas dramaturji mühərrik və filmin leytobrazi yenə də mahnidır. Filmdə mənzərə təsvirləri, qəhrəmanların portretləri və ümumiyyətlə, emosional əhval-ruhiyyə mahnı vasitəsilə təcəssüm etdirilir. “Qaynana” filmində ilk növbədə diqqəti cəlb edən, musiqi materiallarının çoxluğudur. Bəstəkar səhnələrin təcəssümündə, qəhrəmanların daxili aləminin açılmasında müxtəlif, rəngarəng ifadə vasitələrindən istifadə etmişdir.

Filmin sonunda səslənən “Biz mehriban ailəyik” mahnisı bu gün də dillər əzbəri olaraq, həyata vəsiqə almışdır.

1979-cu ildə Aşqabadda keçirilən XII Ümumittifaq kinofestivalında “Qaynana” filminin musiqisinə görə bəstəkar T.Quliyev priz, baş rolu ifaçısı, aktrisa Nəsibə Zeynalova diplomla mükafatlandırılmışlar.

Milli bəstəkarlıq məktəbinin aparıcı simalarından olan Tofiq Quliyevin adı Azərbaycan kino tarixinə əbədi olaraq qızıl hərf-lərlə həkk olunmuşdur..

## **FORTEPIANO YARADICILIĞI**

Tofiq Quliyev yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində instrumental musiqiyə müraciət etmişdir. Bu əsərlərin sayı bir o qədər çox olmasa da, onlar ifaçıların repertuarına, eləcə də tədris programlarına daxil edilərək pedaqoji programı genişləndirmişdir.

Onun yaradıcılıq ırsində fortepiano əsərləri xüsusi yer tutur. Tofiq Quliyev “15 Azərbaycan xalq rəqslərinin işləmələri”, Va-

riasiyalar, prelüdlər, "Qaytağı" konsert-pyesi, "Cəmilənin albo-mu" məcmuəsi, "Gənclik valsı", "İdmançılar valsı" kimi əsərlərin müəllifidir.

Qeyd etdiyimiz kimi, T.Quliyev gözəl improvisator-pianoçu, böyük ifaçılıq imkanlarına malik olduğundan onun fortepiano əsərləri ifa üçün çox rahatdır. Bəstəkar fortepiano texnikasının müxtəlif üsullardan istifadə edərək, yeni təfsir prinsiplərini tətbiq etməklə milli fortepiano musiqimizi daha da zənginləşdirmişdir.

Tofiq Quliyevin milli ruhda yazılmış fortepiano əsərləri zəngin melodiya, məqam-intonasiya, metroritmik quruluşu ilə fərqlənərək, bəstəkarın bənzərsiz istedadından xəbər verir. Onun fortepiano üslubunda da mahnı janrına meyillilik aydın nəzərə carpir.

T.Quliyevin 1955-ci ildə nəşr edilmiş "15 Azərbaycan xalq rəqs-lərinin işləmələri" əsəri bu sahədə ilk nümunələrdəndir. Səid Rüstəmovun "Azərbaycan xalq rəqsləri" məcmuəsindən götürülmüş rəqs melodiyaları bəstəkarın dediyinə görə "dəyişiksiz qalmışdır".

Bu fortepiano işləmələrinin forma təşəkkülündə ritm, məqam, harmoniya mühüm rol oynayaraq, faktura ilə yanaşı, pyeslərin səslənmə məğzininin daim yeniləşməsinin əsas amili kimi çıxış edir. Adi birhissəli homofon faktura polifonik elementlərlə zənginləşərək bəstəkarın bu sahədə böyük ustalığına dəlalət edir.

1960-cı ildə bəstələnmiş, milli və Avropa musiqisinin ənənələrini özündə cəmləşdirən prelüdlər formaca mükəmməl, tematik məzmunla görə lirik pyeslərdir. Bəstəkarın lirik təbiəti bu əsərlərdə dolğun və parlaq şəkildə eks olunur.

Tofiq Quliyevin prelüdləri üçün səciyyəvi olan melodik ekspressiya ilə yanaşı, bəstəkarın üslubunun ən parlaq xüsusiyyətlərindən olan harmoniyanın rəngarəngliyini də, xüsusilə, qeyd etmək lazımdır. Bəstəkara xas olan aydın, sırf millilik, təsviri ahəngdarlıq, poetik obrazların açılmasında romantik coşqunluq prelüdlərdə tam aydınlıqla özünü bürüzə verir.

T.Quliyevin prelüdləri geniş vüsət tapmış və bir çox pianoçunun repertuarında, eləcə də tədris proqramlarında özünəməxsus yer tutmuşdur. Bunlar milli fortepiano musiqisinə dəyərli töhvələrdir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarın ikinci prelündü (q-moll) skripka ilə fortepiano və violonçel ilə fortepiano üçün işlənilmişdir.

Bəstəkarın fortepiano üçün əsərləri arasında Variasiyalar (b-moll, 1955) – xüsusi yer tutur. Mövzü və 10 variasiyadan ibarət bu silsilə parlaq, əlvən janr lövhələridir – lirik mahnı, məzəli miniatür, tokkata, etüd, himn və s. Bu əsərdə Tofiq Quliyev özünü fortepianonun ifadə imkanlarını həssaslıqla duyan, zəngin yaradıcılıq təxəyyülünə malik olan bir sənətkar kimi göstərir.

1984-cü ildə Moskvadan “Sovetski kompozitor” nəşriyyatı fortepiano üçün Tofiq Quliyevin “Cəmilənin albomu” adlı 12 uşaq pyesləri məcmuəsini çap etmişdir. Bəstəkarın öz sözləri ilə desək – “Bu mənim nəvəm Cəmilənin həyatının üç ilinə həsr olunmuş bir musiqili hekayədir.” Hər pyesin başlığı bunu aydın canlandırır.

Qeyd etmək lazımdır ki, T.Quliyev yaradıcılığının ilk çağlarında uşaq musiqisinə müraciət edərək bir sıra əsərlərini bu mövzuya həsr etmişdi. “Uşaq və buz” (söz. M.Ə.Sabirindir), “Mənim qızım” (söz. Zeynal Cabbarzadənindir), “Bahar bayramı” (söz. Mirvarid Dilbazininindir) bu qəbildən olan əsərlərdir. Tofiq Quliyev “Görünməz Dimka”, “Belosnejka və 7 qnom” tamaşalarına, “Şir evdən getdi” filminə musiqi bəstələyərək, uşaq aləmini böyük ustalıqla təcəssüm etdirmişdir. Bu musiqi parçalarında sevinc, uşaq gülüşünün qığılçımı, nəvazış və xeyirxahlıq hiss olunur.

“Cəmilənin albomu” məcmuəsində bəstəkar ifadəli musiqi obrazları yaradaraq, uşaq psixologiyasını duymaq qabiliyyətini aydın surətdə nümayiş etdirir.

Məcmuədəki pyeslər təzadlı surətdə sıralanaraq, ilk növbədə kiçik yaşlı uşaqlar və məktəblilər üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bəstəkar uşaq aləminin əsas cizgilərinin “Musiqi portretlərində” onların dülşüncəsinin, təxəyyülünün inkişafı üçün imkan yaradır.

Məcmuədə rəqs ritmlı pyeslər xüsusi yer tutur. Bunlardan çox temperamentli, parlaq – “Qaytağı”, “Lirik vals” – plastik və səmimi hisslərlə aşılanmış və bu janrda yazılan əsərlər üçün səciyyəvi olan duyğu və əhval-ruhiyyəni təsvir edir, “Rəqs” –

Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini qabarıq şəkildə nəzərə çarpdırır. “Gölün sahilində” və “Marş” pyesləri parlaq təsviri və ləkonizmi ilə gənc ifaçılarda maraq doğurur.

“Seva və velosiped” S.Prokofyev musiqisinin fonizm effekt-lərini xatırladır. Bu pyesdə gənc ifaçının qarşısında fortepiano-nun bütün bədii koloristik xüsusiyyətləri açılır. Gəmgın mahnı”, “Laylay”, “Gəzinti” pyesləri öz lirik, xəyalpərəst obrazları ilə məcmuənin gözəl nümunələrləndəndir.

Tofiq Quliyevin 1984-cü ildə yazdığı fortepiano üçün “Qaytağı” konsert pyesi əvvələr nəşr olunmuş eyniadlı pyesin yeni redaksiyasıdır.

Bu əsər tanınmış pianoçu, SSRİ xalq artisti Fərhad Bədəlbəyliyə həsr olunmuşdur. “Qaytağı” pyesi parlaq fakturasına, temperamentinə, obrazların əlvanlığına, ritmik kəskinliklərinə, yüksək virtuozlığına görə çox tez bir zamanda məşhurlaşaraq, milli pianizmin parlaq nümunəsi olmuşdur. Pyes virtuozlığına baxmaya-raq, pianizm baxımından, ifa üçün əlverişli və çox rahatdır. Çünkü bu əsəri yazan bəstəkar hər şeydən əvvəl fortepiano alətinin imkanlarını incəliklərinədək bilən, duyan professional pianoçu idi. Tofiq Quliyevin adı daim Azərbaycanın görkəmli bəstəkarları, ictimai xadimləri ilə bir sıradə duracaq. Onun musiqisi daim yaşayacaq. Onun mahnları bu gün də bizim əməllərimizdə, fikrimzdə, ürəklərimzdə yaşayır. Bu mahnılar bizi daha xeyirxah gələcəyə daha inamlı, bir-birimizə mehribən olmağa səsləyir və bəstəkarın bizə bəxş etdiyi ən qiymətli xəzinədir.

## VII fəsil

### RAUF HACIYEV

(1922-1995)



Rauf Soltan oğlu Hacıyev – Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin istedadlı nümayəndələrindən biri, simfonik, balet, vokal, instrumental janrlarda çoxsaylı müxtəlif əsərlərin müəllifi, Azərbaycan incəsənətinə bu janrların təşəkkülü və inkişafi prosesində çoxlu yeni və maraqlı səhifələr bəxş etmiş sənətkardır. R.S.Hacıyevin Azərbaycan musiqi sənətinin tarixində mühüm yer tutan yaradıcılığı kiçik vokal miniatürlərdən simfonik teatr janrlı iri əsərlərdək geniş janr müxtəlifliyinə malikdir. Bütün bunlar bəstəkarın maraq dairəsinin genişliyindən, müxtəlif musiqi janrı və formalarının inkişafına öz töhfəsini vermək səyindən soraq verir.

Rauf Hacıyev 15 may 1922-ci ildə Bakıda, qulluqçu ailəsində anadan olub. Gələcək bəstəkarın formallaşmasında əhəmiyyətli rol oynamış xalasıının, Qəribsoltan Məlikova-Zərdabının ailəsində böyük tərbiyə almışdır. Bundan başqa, bəstəkarın vali-

deynləri də musiqiyə xüsusi istedadları ilə fərqlənirdilər. Anası, ixtisasca müəllim olan Nənə xanımın yaxşı səsi vardı və bəstəkarın xatırladığı kimi, çoxlu xalq mahnisı bilir və oxuyurdu. Xüsusən R.Hacıyevin xatirində “Axşam oldu” mahnisı qalmışdı. Güman edilir ki, R.Hacıyevin “Yalnız səni sevirəm” mahnisindəki həmin o nəğməni xatırladan intonasiya əsərə anasından xatırə kimi daxil edilib. Bəstəkarın atası gözəl tarzən idi, görkəmli musiqiçi və pedaqoq Qurban Pirimovdan dərs alırdı.

Hələ erkən uşaqlıq çağlarında bəstəkarda mahni yaradıcılığına meyil yaranır. Onu yalnız mahni melodiyasının gözəlliyi deyil, həm də poetik mətn, şeir cəlb edirdi. Bəstəkarın özünün qeyd etdiyi kimi, “şəirlərdə musiqi var, poeziya ritmi diqtə edir, mahniya döyüntü verir”. Bəstəkarın böyüdüyü evdə daima musiqi səslənirdi. Hacıyevin formalaşmasında və inkişafında Üzeyir Hacıbəyli, Zülfüqar Hacıbəyov, dirijor M.I.Çernyaxovski kimi şəxsiyyətlər rol oynamışlar.

1929-cu ildə R.Hacıyev ümumtəhsil məktəbinə daxil olur, paralel şəkildə də musiqi ilə məşğul olmağa başlayır. Fortepianoda ifa etməyi o təcrübəli pedaqoq, Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının professoru K.X.Səfərəliyevadan öyrənir. Amma artıq bu məktəb illərində Rauf Hacıyevdə ifaçılıqdan çox musiqi bəstələməyə meyil yaranır.

Hələ uşaqlığında o böyük maraqla ən müxtəlif klassik və estrada musiqi əsərlərini dinləyirdi. Mozart və Rimski-Korsakov onun sevimli bəstəkarlarına çevrilirlər; “Şəhrizad”a – bəstəkarın özünün qeyd etdiyi kimi, sonsuz sayda qulaq asmaq olar”.

Programlarına İ.Dunayevski, A.Tsfasmanın əsərlərinin və L.Utyosovun ifa etdiyi mahnıların daxil olduğu rəngarəng estrada verilişləri – R.Hacıyevin qarşısında musiqi sənətinin daha bir maraqlı səhifəsini açdı ki, bunlar gələcəkdə onun yaradıcılığında önemli yer tutdu. Yaradıcılığının erkən çağlarında R.Hacıyev bir sıra instrumental və vokal əsərlər yaradır. Bunların arasında fortepiano üçün üç pyes var: “Tarantella”, “Dağıstan”, “Ləzginka”. R.Hacıyevin bəstəkar yaradıcılığının ilk nümunələrində müəllinin şəhadətinə görə, xalq rəqs ritmlərinə meyil yaranmışdır ki, bunlar da sonradan R.Hacıyevin bütün yaradıcılığı üçün səciyyə-

vi olmuşdur. Həmin dövrdə bəstəkarın ilk mahnıları yaranır: "Mingəçevir", "Samur", "Gənclik marş".

1940-cı ildə gənc bəstəkar "Tələbələrin kələkləri" komediyasına musiqi yazar, müəllifin teatr janrında birinci işi olan bu əsərin Bakıda musiqili komediya teatrında premyerası oldu (libretto M.Mərdanov).

Bəstəkarın müharibənin başlanması ilə kəsilmiş musiqi üzrə məşğələləri 1948-ci ildə, gənc bəstəkarın Moskva konservatoriyasına daxil olması ilə bərpa edilir. Amma orada bir il oxuduqdan sonara o, Bakıya qayıdır və təhsilini Azərbaycan Dövlət konservatoriyasında, Q.Qarayevin sinfində davam etdirir.

Tələbəlik illərində o təkcə mahnılar deyil, həm də iri vokal-instrumental formalarda, kompozisiyalar yaradır. 1949-cu ildə, Niyazi ilə müştərək olaraq R.Hacıyev "Kolxoz səhəri" vokal-simfonik sütunmasını (solist, xor, orkestr üçün), 1950-ci ildə isə Azərbaycanın xalq şairi Səməd Vurğunun sözlərinə "Bahar" kantatasını yazır.

Gənc müəllifin şəksiz uğuru skripka üçün konserti oldu, konservatoriyanı bitirdiyi ildə isə o, diplom işi kimi "Gənclik simfoniyası"nı (1953) yazır.

Q.Qarayevin sinfində çalışarkən, bilavasitə milli simfonizm problemləri ilə rastlaşan Rauf Hacıyevin 50-ci illərin əvvəllərində meydana çıxan əsərləri yaşlı nəsil bəstəkarlarının axtarışlarının təbii davamı oldu. Həmin dövrün səciyyəvi əsərlərindən biri R.Hacıyevin "Gənclik simfoniyası"dır.

"Gənclik simfoniyası" – gənc bəstəkarın təşəkkülü yolunda əhəmiyyətli əsərdir. Burada bəstəkarın həyat haqqında düşüncələri öz təcəssümünü tapmış, onun vətənpərvərlik hissləri, Vətənə məhəbbəti yer almışdır. Simfoniyada olan kiçik dramaturji yanlışlıqlar onun Azərbaycan simfonik incəsənətində yeni lirik-dramatik janrın formallaşmasındaki əhəmiyyətini azaltır.

Təhsil aldığı illərdə R.Hacıyev tərəfindən skripka ilə orkestr üçün konsert (1952) yazılmışdır. İşığa, sevincə bürünmə, sırayətedici lirizm, ritm kəskinliyi, incə milli kolorit – əsərin əsasını təşkil edir. Konsert və həmçinin də simfoniyada R.Hacıyevin bütün yaradıcılığının aparıcı mövzularından biri – gənclik mövzusu öz təsdiqini tapır.

R.Hacıyevin bu dövrə aid simfonik əsərləri içərisində onun “Rəqs süitası” diqqəti cəlb edir, burada bəstəkar intonasiya baxımdan parlaq milli koloriti, mahnı-rəqs milli folkloru ilə bağlı olan Azərbaycan simfonik süita ənənələrinə (Q.Qarayev, C.Hacıyev, Niyazi) əməl edir.

R.Hacıyevin “Rəqs süita”sında bəstəkarın rəqs musiqisinin müxtəlif formalarına meyilliliyi ortaya çıxdı və bu da gələcəkdə onun balet kompozisiyalarına olan marağını müəyyənləşdirdi.

Onun, 50-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında əsasən təntənəli-vətənpərvərlik, himn əsərləri kimi inkişaf etmiş kantata-oratoriya janrına müraciəti bəstəkarın yaradıcılıq maraqlarının genişliyinə dəlalət edir. Bunlar yubiley tarixlərinə, xalqlar dostluğu mövzusuna həsr olunmuşdu. R.Hacıyevin yaradıcılığında bu mövzular öz əksini iki əsərdə tapmışdır: “Bahar” kantatası və “Azadlıq haqqında povest” oratoriyasında (1957).

Özünün kantata-oratoriya əsərlərində R.Hacıyev xor vasitələrindən sərbəst şəkildə istifadə qabiliyyətini nümayiş etdirir.

Mahnı yaradıcılığı sahəsində R.Hacıyev xüsusilə səmərəli çalışır.

Tədqiqatçıların qeyd etdiyi kimi, R.Hacıyevin mahnı yaradıcılığına fəal şəkildə müraciət etməsi ilk növbədə, bəstəkarın estrada orkestrindəki işi ilə bağlıdır. R.Hacıyev Azərbaycanın ilk dövlət estrada orkestrinin (1955-1964) yaradıcısı idi.



Öz enerjisi, incə bədii zövqü sayəsində o ən geniş dinləyici dairəsində daim uğur qazanan estrada kollektivi yaratmağa müvəffəq oldu. Bu kollektiv üçün R.Hacıyev çoxsaylı mahnılar və instrumental estrada musiqisi yazmışdır ki, bunlar da Azərbaycan incəsənətində həmin istiqamətin inkişafının əsasını təşkil etdi. R.Hacıyevin yaradıcılığının özündə bu mahni üslubunun təkamülü baş verdi. Onun özünəməxsus dili, melodiyası, ritmik özləllikləri mahnidan mahniya cıalanırdı.

50-ci illərdə R.Hacıyev teatr və kino musiqisi sahəsində fəal işə başlayır. Teatr musiqisi Bakının müxtəlif teatrlarında (S.Vurğun adına Rus Dram Teatrı, Azərbaycan Gənc Tamaşaçılar Teatrı) qoyulmuş tamaşalar üçün yazılın kiçik partituralar şəklin-dədir. Bu partituralar arasında “Altıncı mərtəbə”, “İşıqlı yollar”, “İki ailə” pyeslərinə yazılın musiqi vardır. Lakin, bəstəkarın bu işləri onun yaradıcılığında mühüm yer tutmur, belə ki, bəstəkarın qarşısında qoyulmuş vəzifə kiçik idi və adı musiqi illüstrasiyası çərçivəsindən kənara çıxmırı. Amma R.Hacıyevin kino musiqisi böyük maraq doğurur, çünki burada onun simfonik təfəkkürünün özləllikləri daha parlaq görünürdü. 50-ci illər dövründə bəstəkar tərəfindən 7 kino partiturası yazılib ki, bunların da arasında həm bədii və həm də sənədli filmlər var.

60-ci illər yaradıcılıq baxımından daha az səmərəli oldu. Özü də həmin dövrdə artıq bəstəkarın yaradıcılığının formallaşmış aparıcı xətti, onun musiqili teatra olan marağı haqqında danışmaq mümkünndür. Bu onilliyin elə ilk ili “Romeo – mənim qonşumdur” (1960) operettasının uğurlu premyerası ilə əlamətdar oldu. Tezliklə bundan sonra “Kuba – məhəbbətim mənim!” operettası (1963), M.Larninin əsəri üzrə “4-cü zəng” tele-operettası (1964) və “Təbəssümünü gizlətmə” operettası (1969) yaranır. R.Hacıyevin bu səhnə əsərləri ona geniş populyarlıq qazandırdı.

Ü.Hacıbəyli ənənələrini öz zamanında onun məsləkdaşları və ardıcılları: Zülfüqar Hacıbəyov, S.Rüstəmov davam etdirdilər. R.Hacıyevin operettaları janrıñ inkişaf tarixində əhəmiyyətli mərhələ oldu. Azərbaycan teatrı komediyalarının milli ənənələrindən qaynaqlanaraq və ona müasir cizgilər, sovet operettasının nailiyyətlərini gətirərək R.Hacıyev qəhrəmanlıq və lirik-kome-

diya tamaşalarının yeni nümunələrini yaratdı: Azərbaycan müsiqili komediyasının ənənəvi süita kompozisiyalarından qəti şəkildə uzaqlaşaraq, partiturada bütöv bir musiqi dramaturgiyası ərsəyə gətirdi.

Bəstəkarın operettalarının uğurunun ən mühüm şərti onların mövzusunun müasirliyi oldu. Gündəlik həyat həmişə sənətkarın diqqət mərkəzində idi və o ən müxtəlif planda təqdim olunurdu. Burada həm lirika, həm vətəndaşlıq, həm də kəskin satira var idi. R.Hacıyev əsərlərinin qəhrəmanları – bizim müasirlərimiz, bizi əhatə edənlər, müxtəlif nəsillərə və baxışlara mənsub, müxtəlif xarakterli insanlardır. Bəstəkarın diqqəti müasir incəsənətin ən mühüm ümdə problemlərində cəmləşib: vətəndaşın vətənpərvəlik borcu, mənəvi tərbiyə, keçmişin insanların davranışlarındakı qalıqları ilə mübarizə.

R.Hacıyevin musiqi partituralarının özəyini mahnı əsası təşkil edir: özü də burada fövqəladə mühüm məqam musiqi dilinin milli qaynaqlarının estrada bəstəsinin müasir üslubu ilə sintezidir. Mahnı materialının bolluğu, rəqslərin oynaq ritmi, milli kolorit – bu əsərlərin əsasıdır.

“Ləzginka” və “Yallı” balet kompozisiyaları yenidən bəstəkarı milli Azərbaycan rəqsləri ilə qarşılaşdırıldı və milli xoreoqrafiyanın parlaq nümunələrinə çevrildi. Bəstəkarın balet süitasından olan “Ləzginka” 1969-cu ildə Parisdəki VII beynəlxalq festivalda böyük müvəffəqiyyətlə ifa edildi, “Yallı”nın premyerası (1970) isə Bakıda, Azərbaycanın 50 illiyinə həsr olunmuş təntənəli konsertdə baş tutdu. Balet musiqisini R.Hacıyev sonralar bir neçə il Əlcəzairdə işləyərkən də bəstələdi. Əlcəzair xalqının ilk milli baletini məhz o yaratdı. Elə oradaca o, iki başqa balet də yazdı – “Alov” və “Hüriyə”, bunlar Morokko, Tunis və digər ölkələrin teatr səhnələrində uğurla nümayiş etdirilirdi.

R.Hacıyevin teatr və kino musiqisi sahəsində də maraqlı işləri var. Bunların arasında Ş.Qurbanovun Azərbaycan Akademik Dram Teatrında tamaşaşa qoyulmuş “Sənsiz” pyesinə yazılmış musiqi: “Əhməd haradadır?” (1963), “Qaraca qız” (1965), “Mən rəqs edəcəyəm” (1966) bədii filmlərinə, eləcə də “Torpaq, dəniz,

od, səma” (1967) kinonovellasına bəstələnmiş musiqi diqqəti cəlb edir.

Mahnı bəstəkarın yaradıcılığını daim müşayiət edirdi. Bu dövrün ən yaxşı bəstələri arasında “Mənim Azərbaycanım”, “Bakı haqqında mahnı”, “Lirik mahnı”, “Dostluq nəğməsi”, “Xeyirxah kölgələr”, “Ceyran”, “Sənsiz həyat” mahnıları var.

Yeni onilliyin başlangıcı R.Hacıyevin yaradıcılığında fin yazuçısı Marti Larninin əsəri əsasında bəstələnmiş “4-cü fəqərə” (1971) adlı yeni operettanın başa çatması ilə əlamətdar oldu.

R.Hacıyevin səmərəli yaradıcılıq işi daim fəal musiqi-ictimai fəaliyyətlə uzaşırıdı. Bir sıra illər ərzində bəstəkar Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri və idarə heyətinin üzvü, Azərbaycan Dövlət estrada orkestrinin təşkilatçısı və bədii rəhbəri, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının direktoru və nəhayət, Azərbaycan SSR-in mədəniyyət naziri olmuşdur.

R.Hacıyev dəfələrlə öz operettalarının premyerasında iştirak etmək üçün, eləcə də Azərbaycan incəsənət xadimlərinin rəhbəri kimi xaricə (Polşa, Fransa, Əlcəzair) səfər etmişdir. Bəstəkar Əlcəzairdə böyük, səmərəli pedaqoji və tədqiqatçılıq işi aparırdı. Azərbaycan incəsənətinin inkişafındakı xidmətlərinə görə R.Hacıyev Qırmızı Əmək Bayrağı, “Şərəf nişanı” ordenləri, medallar və fəxri fərmanlarla təltif edilmişdir. Sənətkarın bu cür geniş siyasi, musiqi-ictimai fəaliyyəti sözsüz ki, daim onun yaradıcılığını qidalandırır.

Vətənə döndükdən sonra bəstəkarın Səməd Vurğunun sözlərinə “Moskva” kantatası ərsəyə gəlir.

1980-ci illərdə bəstəkar simfonik poema janrına müraciət edərək “Şeyx Sənan” (1982), “Səbuhi” (1983) və “Həzi Aslanov” (1984) poemalarını yazır.

1976-ci ildə Rauf Hacıyev yenidən operetta janrına müraciət edərək “Ana, mən evlənirəm”, 1981-ci ildə “Yolayıcı” komedyalarını yaradır.

Rauf Hacıyevin sonuncu əsəri Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının 100 illiyinə həsr etdiyi “Ordan-burdan” (1995) müziklidir. Bu əsər Azərbaycan televiziyasında tamaşaşa qoyulmuşdur.

Rauf Hacıyev 1995-ci il sentyabrın 19-da Bakıda vəfat etmişdir.

## Vokal musiqisi

R.Hacıyevin mahnı yaradıcılığı Azərbaycan vokal sənətinin inkişaf tarixində, eləcə də, bu janrın əsas prinsiplərinin formalaşlığı dövrdə xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Tədqiqatçıların qeyd etdikləri kimi, bəstəkar vokal musiqi ilə daim məşğul olur, yaradıcılığında bu formanı ən mütəhərrik, populyar hesab edir. Hacıyevin mahnı yaradıcılığını janr qruplarına bölmək olar ki, bunların da arasında vətənpərvərlik və lirik janrlı mahnilər xüsusi olaraq seçilir.

Vətənpərvərlik mahniləri milli Azərbaycan folklorunda həmişə görkəmli yer tutmuşdur. Vətənə məhəbbət, xalqın azadlığı, qəhrəmanların fədakarlığı hələ qədimlərdən aşiq sənətində geniş şəkildə verilmişdi. Öz zamanında Rauf Hacıyev tərəfindən “Bizim yurdumuz” adlı qəhrəmanlıq-vətənpərvərlik mahnısı yazılmışdı ki, bu da bəstəkarın yaradıcılığında həmin xəttin başlangıcı qoydu.

Vətənpərvərlik mövzusu R.Hacıyevin vokal yaradıcılığında Vətənə dair çoxsaylı mahnilərlə təqdim olunmuşdur.

Folklorla daha maraqlı temas “Mənim Azərbaycanım” (sözləri Ə.Əlibəylinindir) mahnısında sezilməkdədir. Çox vaxt qəhrəmanlıq-vətənpərvərlik səciyyəli xalq mahnilərində mövzu təbiət təsvirlərinin nümayiş etdirilməsi vasitəsilə açılır. Bu, vokal miniatürə bir qədər lirik çalar verir.

Mahnının mətni öz Vətəni üçün qürur və sevgi duyğuları aşılıyor. Bəstəkar Azərbaycan xalq musiqisinin koloritinə və xarakterinə yaxın olan əsər yaratmışdır. Mahnının ahəngdar melodiyası dalğavari hərəkətlidir ki, bu da bir çox Azərbaycan xalq mahniləri üçün səciyyəvidir və nəhayət, melodianın ritmik aksentlərinin (sinkopalar) incə uzlaşması xalq musiqisinə çox yaxındır.

“Mənim Azərbaycanım” mahnısı kuplet quruluşludur (solistin ifası və xor nəqarəti), ancaq melodik xəttin açılması prosesində kuplet və nəqarət arasındaki hüdud aradan qalxır və sonuncu kupletin təbii davamı, əlavəsi, onun melodik özəklərinin təkrarlanmasıından yaranan özünəməxsus əlavəsi kimi qəbul edilir.

R.Hacıyevin yaradıcılığındaki qəhrəmanlıq-vətənpərvərlik janrlı mahnilar arasında çox vaxt mahni-marş formasına rast gelinir. Adətən bu mahnilar gənclik mövzusu ilə (“Gənclik marşı”, “Pioner marşı”, “Komsomol marşı”, “Festival nəgməsi”, “Tələbələr mahnısı”, “Tələbələr”) əlaqədardır. Gənc nəsil haqqında maraqlı mahnilardan biri – “Gənclik haqqında nəgmə”dir (sözləri T.Mütəllibovundur).

Bir qədər sonra R.Hacıyevin yaradıcılığında elə həmin gənclik mövzusu ilə bağlı daha bir mahni meydana çıxdı. Bu, “Gənclik marşı”dır.

R.Hacıyevin daha artıq diqqətini çəkən lirik mahni janrıdır. Bəstəkar Azərbaycan mahni sənətində geniş populyarlaşmış bir sıra lirik mahnilar yaradır. Bunların ən çox tanınmış və seviləni “Sevgilim” mahnisını göstərmək olar.

“Sevgilim” mahnisına (sözləri Ə.Əlibəylinindir) incə lirizm və poetiklik hopub. Mahnının melodik əsası, onun intonasiya düzülmüş folklorla çox yaxınlaşır və eyni zamanda burada bəstəkarın özünün dilinin özəlliklərini müəyyən edən, zamanla peyda olacaq dönmələr meydana çıxır. Mahnının özünəməxsusluğu onun ritmik tərəfidir. Bəstəkar triollar, punktir və sinkopa üsullarının tətbiqi ilə mahniya müxtəlif ritmik zəriflik, kövrəklik verir. Mahni kvadrat quruluşa malikdir: o, kупlet formasında yazılib, amma onda kупletlə nəqəratın kəskin qarşıluması yoxdur, belə ki, nəqərat kупletin intonasiya xəttinin təbii inkişafı, onun davamı, amma bir qədər gərgin səslənən davamı olur.

### *Sevgilim*

Moderato

Oxumaq



"Yaz gəlir" mahnısı (sözləri D.Kisinindir) təbiətə, bahara yazılmış himn kimi qəbul edilir. Bu, bəstəkarın yaradıcılığında bu cür geniş təmsil olunan həmin o əbədi gənclik mövzusudur. Həmin mahnının melodiyası intonasianın sekvensiya tətbiqi ilə dalgavari hərəkət prinsipi üzrə qurulmuşdur. Melodianın yuxarı yüksəlmə hərəkətləri və rəvan enmələri, ostinat ritmik lövhə mahniya, kulminasiya bölgünlərində şadyanalıq edən, tədricən apofeoza keçən sakit epik nəqletmə səciyyəsi verir.

Bəstəkarın doğma şəhər haqqındaki mahnılarını da lirik nəğmələr janrına aid etmək olar. Bunlar Bakıdan bəhs edən, bəstəkara doğma olan çoxsaylı mahnılardır: "Neft daşlarında", "Bakı küləkləri", "Bakı vağzalında", "Bakı skamyaları". Həmin mahnı qrupu bir-birinə vətənpərvərlik mövzusu ilə bağlıdır, amma sənətkarın özünüň hissləri prizmasından açılıb və bu minvalla, üslubu və xarakteri etibarı ilə onları lirik mahnılara aid etmək lazımdır. Belə ki, böyük populyarlıq qazanmış "Bakı haqqında mahni" (sözləri S.Rüstəmindir) bu cür lirik nəğmələr tipinin parlaq nümunəsidir. Vals ritmi, melodianın kiçik diapazonu, sek-

vensiyalı bəndlər və inkişaf – bütün bunlar mahniya yumşaq səslənmə verir.

*Yaz gəlir*



### *Baki haqqında mahni*

В темпе вальса. Сдержанно

*mf*

*mf* Голос

Ты, влюб - лен - ный зо - ря,

стал е - ше свет - лей. От - ра-

зил - ся в мо - ре свет судь - бы тво - ей.

с. 233

R.Hacıyevin mahnı yaradıcılığı onun intonasıya dilini müəyyən edən və digər janrlardakı əsərlərində də meydana çıxan əsas sahədir.

## **Simfonik musiqi**

Simfonik musiqi R.Hacıyevin yaradıcılığında əhəmiyyətli yer tutur, özünün yaradıcılıq fəaliyyətinin müxtəlif dövrlərində bəstəkar bu janrda olan əsərlərə həmişə müraciət edib. R.Hacı-  
418

yevin simfonik əsərləri olan skripka ilə orkestr üçün konsert və “Gənclik simfoniyası” 50-ci illərin əvvəllərində meydana çıxaraq, Azərbaycan simfonik musiqisinin ilk əsərləri sırasında idi. Azərbaycan bəstəkarının bu əsərləri həmin janrı milli özünəməxsusluq – parlaq milli melos, ritmik quruluşların çoxluğu ilə zənginləşdirdi.

İlk skripka konsertləri Azərbaycan musiqisində 40-ci illərin ikinci yarısında peyda olmuşdu. Bunların arasında S.Hacıbəyov və C.Cahangirovun skripka konsertləri də vardi. 1952-ci ildə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında Rauf Hacıyevin skripka konserti səsləndi (dirijor – Niyazi, solist Azad Əliyev).

Bəstəkarın yaradıcılığında aparıcı mövzu – sevinc, gənclik, tükənməz nikbinlikdir. Özünün skripka konsertində R.Hacıyev silsilənin çox dinamik dramaturgiyasından başlayaraq onun solo partiyası ilə virtuoz şəkildə uzlaşan orkestrləşmə fəndlərinə qədər hər şeyi sevinc mövzusunun açılmasına tabe etdirir. Skripka konsertinin tematizmi silsilənin janr əsasını çox parlaq ifadə edir.

Skripka konserti (re-minor) təzadlı quruluşun adı üçhissəli silsiləsindən ibarətdir: I h. - Allegro, II h. - Andante, III h. - Allegro con brio. Lakin, bu üçhissəlilik elə bil ki, kulminasiyası silsilənin finalına düşən bir dinamik xəttə tarımlanıb. Konsert silsiləsinin bu cür dramaturgiyası müəllifin irəliyə, kulminasiyanın zirvəsinə, sevinc mövzusunun apofeozuna doğru canatma düşüncəsindən doğub. Silsilənin birbaşa dinamik dramaturji xəttindən savayı konsertin hissələrindən hər biri həm də öz inkişaf dinamikasına malikdir. Konsertin I hissəsi hərəkət və təzadla həddən artıq zəngindir. Bu bütün partitura üçün çox vacib olan ekspozisiya hissəsidir, belə ki, burada qəhrəmanlıq və lirik əsasın təcəssümü ilə bağlı olan əsas obrazlı sahələr qoyulub. Ekspozisiya, əsasında konsertin sonrakı mövzularının formalasacağı başlıca intonasiya və ritm kompleksini daşıyır.

Birinci hissənin – Allegro – baş mövzusu mərdanə iradəli obraz yaradır ki, bunun da xarakteri mərd döyüşkən tipli “Cəngi” xalq rəqsinin səciyyəvi cizgilərinə yüksəlir. Maraqlıdır ki, bu

rəqsin özəllikləri təkcə baş partiyanın xarakterində deyil, həm də onun quruluş özünəməxsusluqlarında, musiqi materialının inkişaf prinsiplərində özünü göstərir. Köməkçi partiya – polifoniya cizgilərinin xas olduğu yumşaq süzülən ahəngdarlıq: çoxsaylı yarımbaşlıqlar, geniş ahəngdarlıq, melodiklik yaradır.

*Skripka və orkestr üçün konsert  
I hissə – Əsas mövzu*

Skripka konsertinin ikinci, yavaş hissəsi – *Andante sostenuto* – silsilənin həcmini genişləndirir. Bu hissədə həmçinin, mahnı-rəqs obrazlarının təzadı nəzərdə tutulur.

Bu hissəsinin obraz quruluşu özünəməxsusdur. *Andante*-də lirkik əsasın açılması fərdidir və I hissənin köməkçi mövzusunun pastoral obrazlarından fərqlidir.

#### *Köməkçi mövzu*



Özünün təsirliliyi, dərinliyi ilə ikinci hissəsinin mahnı mövzusu Azərbaycan xalq mahnı-ağıllarının çox populyar janrını xatırladır. Bu mövzunun xarakteri musiqi ifadəliliyinin cüzi, amma parlaq musiqi ifadəliliyi vasitələri ilə verilmişdir. Mövzunun şərhi, ikinci hissənin bütün musiqi materialının intonasiya və ritm rüşeymini təşkil edən iki dəfə təkrarlanan silsiləni xatırladır.

*II hissə*

Andante sostenuto

Andante sostenuto

*mf cantabile*

*pp*

*m.d.*

*m.s.*

*m.d.*

Skripka konsertinin finalı, üçüncü hissəsi (*Allegro con brio*) bizi birinci hissənin döyüşkən və lirik janr nümunələrinə qaytarır. Konsertin obraz təzadı ilə dolu finalı bu cür plan üçün çox səciyyəvi olan rondo-sonata formasındadır.

*III hissə*

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff starts with a dynamic of *f*. The middle staff begins with a dynamic of *p*, followed by *cresc.* The bottom staff ends with a dynamic of *dim.*

R.Hacıyevin “Gənclik simfoniyası” bəstəkarın ilk simfonik silsiləsi idi. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının XIII plenumunda uğurla ifa olunan əsər dərhal musiqiçilərin diqqətini özünə cəlb etdi. Tədqiqatçıların qeyd etdiyi kimi, təbiidir ki, gənc müəllifin birinci simfonik silsiləsi klassik ənənələrlə əlaqədardır, lakin bu silsilə çoxdan təşəkkül tapmış formanın formal surəti idi: bu əsərdə milli simfonizmin cizgiləri dəqiqliklə sezildirdi. Həmin əsərin əhəmiyyəti əvvəla, Azərbaycan simfoniya janrının həyatiliyinin təsdiqindədir, belə ki, burada Azərbaycan simfoniya məktəbinin aparıcı nümayəndələrinin ənənələrinin inkişafı davam etdirilirdi, ikincisi isə R.Hacıyevin simfoniyası Azərbaycan simfonizminə yeni janr xətti, lirik-dramatik silsilənin xəttini da-xıl elədi.

Simfoniyanın dramaturgiyası hissələrin təzadlı tutuşdurulması prinsipi üzrə qurulur, amma bütün bu təzadlılıqda silsilənin əvvəlindən finala doğru vahid birbaşa inkişaf (obrazlı və tematik) hiss edilir.

Simfonik silsilədə iki obrazlı sahə var: rəqs və mahnı. Rəqs xətti ilə qəhrəmanlıq-dramatik sahə bağlıdır. Bu minvalla, final simfoniyanın kulminasiya mərkəzi olur, burada apofez-koda müştarək səslənmədə qovuşaraq hər iki obraz sahələri çulğalarışır.

Simfoniyanın ikinci hissəsi (*Allegro vivo, As dus*) – çox gözəl skertsodur. Bu, I hissənin əsas mövzusunun obrazlı sahəsini davam etdirərək, rəqs ünsürlüdür, özü də burada xalq rəqsinin müxtəlif variantları verilib: çox gözəl, temperamentli və başlıca-sı, xorovodlu qadın rəqsidir. Skertso özünün ənənəvi klassik mürəkkəb formasını qoruyub saxlayır.

Simfoniyanın III hissəsi (*Andante sostenuto, E dur*) – subyektiv başlangıç sahəsidir. Silsilənin dramaturgiyasında – bu, mahnı xəttinin inkişafının davamıdır, amma bu geniş aşib-daşan nəğməlikdə nəsə diqqətcəmləmə, rəngarəng; dəruni dramatik, işıqlı kədərə bürünmiş, ya da nüfuzedici lirik hissələr axını – özünü dərk etməyə can atan sənətkarın düşüncələri hiss olunur.

IV hissə (*Allegro brillante, C dur*) – “musiqi hərəkətini” kəskin şəkildə bayram başlanğıcına səri döndərir. Bu, silsilənin nikbin sonluğu, xalq bayramının həyatsevərlik intonasiyalı, qı-

ğılcılar saçan rəqsin şadyana mənzərəsidir. Bəstəkar simfoniyasının finalında klassik rondo kompozisiyasından istifadə edir.

R.Hacıyevin “Gənclik simfoniyası” 50-ci illər Azərbaycan simfonizminin inkişafına mühüm töhfə olmuşdur və diqqəti onun müəllifinin şəksiz maraqlı və özünəməxsus istedadına cəlb etmişdi, onun böyük bacarığını Azərbaycan bəstəkarlarının qurultayında (1956) Dmitri Şostakoviç də qeyd etmişdi.

R.Hacıyevin yaradıcılığında növbəti simfonik silsilə onun “Rəqs sütəsi” (1954) oldu. Bu silsilənin meydana çıxması çox təbiidir. Onun qanuna uygunluğu ondadır ki, R.Hacıyevin əvvəlki kompozisiyalarında müəllifin rəqs əsasına meyil etməsi və rəqs silsiləsi yaratmaq həvəsi tam şəkildə özünü doğruldur. Digər tərəfdən, simfonik süta formasının özü artıq Azərbaycan simfonizmində yeni deyildi; bu formaya bir çox bəstəkarlar müraciət edirdilər və o, gənc nəslə aid bəstəkarların diqqətini daha çox çəkirdi. “Rəqs sütəsi”, ya da müəllifin özünün onu adlandırdığı kimi, “Rəqs mənzərələri” bu cür meydana gəlmışdı.

“Rəqs mənzərələri” simfonik sütası rəqs janrinin müxtəlif variantlarını ehtiva edən 4 hissədən ibarətdir: qızların lirik rəqsi (I hissə), halay-xorovod (II hissə), “Yallı” rəqsi (III hissə), vals (IV hissə). Həmin silsilənin kompozisiyası, bu formaya daxil olmuş rəqslərə görə mühakimə yürütsək, qeyri-münaqişə dramaturgiyasına malikdir. Bu əsərdə silsilənin lirik istiqaməti görünür, hissələrin növbələşməsi isə Azərbaycan xalq rəqslərinin poetik zəncirini təşkil edir.

50-ci illərin ortalarından R.Hacıyev simfonik janrlı əsərlərə müraciət etmir və yalnız 60-ci illərin ikinci yarısında bəstəkar yenidən bunlara üz tutacaq.

Ədəbiyyat və musiqi əsərləri içərisində tez-tez sənətkarın şəxsi rəğbətinin ifadəsi kimi “ithaflara” rast gəlinir. Bu cür nümunələrə Azərbaycan musiqisində də getdikcə daha tez-tez rast gəlinir və görkəmli ustadların yaradıcılığına dərin ehtiramın özünəməxsus ifadəsinə çevirilir. Həmin əsərlər öz janrına görə müxtəlifdir. Burada kiçik vokal miniatürü (O.Nikolskayanın, “Ü.Hacıbəylinin xatirəsinə” mahnısı); instrumental pyesləri (F.Əmirovun A.Zeynallının xatirəsinə həsr olunmuş “Elegiya”;

Ü.Hacıbəylinin xatırəsinə “Xatırələr” əsəri); orkestr miniatürlərini (R.Hacıyevin M.Maqomayevin xatırəsinə “Poema-ekspront”u və “C.Cabbarlının xatırəsinə” poema) və hətta simfonik silsiləni (F.Əmirovun “Nizaminin xatırəsinə” simfoniyası) göstərmək olar. Bu əsərlər çox müxtəlifdirlər, belə ki, hər bir ithafda müəlliflər sənətkarın ülvə dünyasına nüfuz etməyə çalışır, onun üslubunun, obrazlarının və koloritinin özünəməxsusluğunu çatdırmağa səy göstərirlər.

R.Hacıyevin yaradıcılığında ilk bu cür ithaf M.Maqomayevin melodiyaları mövzusuna yazılmış poema-ekspront idi. O, 1965-ci ildə yaradılmış və Azərbaycan peşəkar bəstəkar məktəbinin formallaşmasının mənbəyində dayanmış istedadlı bəstəkarlardan birinin 80 illik yubileyinə həsr olunmuşdu.

“Poema-ekspront”un əsasını bəstəkarın M.Maqomayevin “Şah İsmayıł” operasından əxz etdiyi iki mövzu təşkil edir. R.Hacıyev ənənəvi “mövzuya variasiyalar” üslubundan imtina etmiş və yüksək bir sənətkarın gözəl sənəti haqqında düşüncələrə dalmaq və ondan həzz ala biləcəyi əsər ərsəyə gətirmişdir.

R.Hacıyevin ikinci poeması C.Cabbarlının xatırəsinə həsr olunmuşdur və o da improvizə, düşüncələr ruhunda yazılmışdır. Bu əsərin təzadlı qurulması daha artıq süita prinsipini xatırladır, burada aşiq improvizəsi, mahni, sonra isə rəqs əsasının ardıcıl gerçekleşdirilməsi verilmişdir.

Poemanın başladığı improvizə dinləyicilərin diqqətini böyük Azərbaycan dramaturqunun yaradıcılığına xas olan dramaturji kompozisiyalarda cəmləşdirir.

Simfonik janr bəstəkarın yaradıcılığında formal olaraq davam etdirilən ənənə deyildir; onda Azərbaycan simfonik yaradıcılığının inkişafındakı novator çizgilər qeyd olunmaqdadır. Bundan başqa, R.Hacıyevin simfonik əsərləri bəstəkarın yaradıcılığındaki digər musiqi janrlarının da inkişafına əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. Bunu balet miniatürlərində və kantata-oratoriya əsərlərində, kino musiqisində asanlıqla izləmək mümkündür.

## Kantata-oratoriya yaradıcılığı

Kantata-oratoriya janrında əsərləri Rauf Hacıyevin yaradıcılığında mühüm yer tutur. Bunlar bəstəkar tərəfindən əsasən 50-ci və 60-cı illərdə yaradılır. Həmin dövrdə onun simfonik yaradıcılığa dönüşü baş verir, onun vokal üslubu çoxsaylı solo və xor vokal münütüründə cilalanır.

R.Hacıyevin yaradıcılığındaki kantata-oratoriya janrlı əsərlərdə iki əsas obraz sahəsi görünürdü. Bunlardan biri – inqilab, birlik və Sovet İttifaqı xalqlarının dostluğu mövzusu ilə bağlı qəhrəmanlıq-vətənpərvərlik oratoriyası xəttidir. Digər sahə - təbiət ləvhələri, milli incəsənətin spesifikliyi vasitəsilə açılan doğma Azərbaycan mövzusudur.

Bəstəkarın kantata və oratoriya janrnına ilk müraciəti 1950-ci ilə aiddir, o zaman hələ konservatoriya tələbəsi olan R.Hacıyev "Bahar" kantatasını yaradır. Həmin kantata S.Vurğun, S.Rüstəm və M.Rahimin sözlərinə yazılmış və Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qurulmasının 30 illiyinə həsr olunmuşdu. Elə bu əsərdə artıq qəhrəmanlıq-vətənpərvərlik xətti görünməyə başlayır ki, sonradan həmin janrdan olan digər əsərlərdə daha parlaq surətdə eks olunur. Maraqlıdır ki, bu ilk vokal-simfonik əsərində qəhrəmanlıq mövzusu bir sıra rəngarəng, həyati-təsdiqi ləvhələr vasitəsilə açılır ki, burada təbiət mənzərələri, yazın başlaması yeni həyatın başlanğıcının rəmzi kimi verilir.

Növbəti iki oratoriya – "Azadlıq haqqında povest" və "Əbədi olaraq birlikdə" daha monumental idi. "Azadlıq haqqında povest" oratoriyası 1957-ci ildə yazılıb və Böyük Oktyabr inqilabının 40 illiyinə həsr olunub. Bəstəkarın və yaziçinin (H.Abbaszadə) qarşısında inqilabin şöhrətini tərənnüm etmək vəzifəsi dururdu, özü də bu mövzu yeni dövr baxımdan açılmalı idi, çünkü o, sovet bəstəkarlarının çoxsaylı əsərlərində artıq dəfələrlə səsləndirilmişdi.

Möhtəşəm beşhissəli oratoriya silsiləsi böyük bacarıqla bəstələnmiş, əsl simfonizmin sirayət etdiyi monumental əsərdir. Bu oratoriyanın dramaturgiyası tağvari quruluşludur, burada silsilənin kənar hissələri (I və V) təkcə obrazlı deyil, həm də intonasiya haşıyəlidir. R.Hacıyevin oratoriya silsiləsi özünün yozumu

ilə simfonik silsiləyə yaxınlaşır. Oratoriyanın hissələrinin növbələşmə dinamikası maraqlıdır: I h. – Maestoso, II h. – Andante, III h. – Allegro, IV h. – Allegretto, V h. – Maestoso, burada, "Maestoso" ilə haşıyələnən hissələrin içərisində yerləşən yüksəlməkdə olan böyük dinamik dalğa hiss olunmaqdadır.

"Kolxoz çöllərində" (1961, mətn F.Köçərlinindir) kantatası bir qədər başqa planda yazılıb. Bu süta kompozisiyanın lirik planlı əsəridir ki, burada bəstəkar xalq yaradıcılığına maksimal yaxınlaşaraq kompozisiyada Azərbaycan folklorunun mahni əsasının müxtəlifliyini və xalq rəqs incəsənətinin ritm formullarını qırmağa can atr. Həmin xəttə aid əsərlərdə çox vaxt musiqi dilindəki improvisə başlanğıcına rast gəlinir ki, bu da aşiq musiqi mədəniyyətinin səciyyəvi cizgilərindən istifadə edilməsi ilə bağlıdır.

R.Hacıyevin kantata və oratoriyaları bəstəkarın yaradıcılığında maraqlı sahəni təşkil edir. Həmin janrdan olan əsərlərdə bəstəkarın simfonizm, vokal-xor lirikası sahəsində artmaqdə olan ustalığı qeyd olunur; iri silsiləvi kompozisiyalarda dramaturgiya daha parlaq və aydın gerçəkləşdirilir.

### **R.Hacıyevin baletləri**

Teatr dramaturgiyası ilə bağlı olan nə varsa, daim sənətkarın diqqət mərkəzində olub: opera, balet, operetta, teatr tamaşalarına musiqi. Ancaq musiqili teatrın heç də bütün növləri bəstəkarın yaradıcılığında öz fərdi inkişaf xəttini tapmamışdır; operetta və balet kompozisiyaları daha artıq və parlaq təmsil olunub. İkinci, xalq rəqs sənətinə marağ, xoreoqrafiyaya meyili R.Hacıyevin bir çox müxtəlif janrlı əsərlərində və onun yaradıcılığının ayrı-ayrı dövrlərində izləmək mümkündür. Bu, bəstəkarın daim xalq rəqslərini işləməsində, böyük sayda instrumental və simfonik musiqi əsərlərinin yazılmásında görünür ki, burada rəqs gələcək janr başlanğıclarından biri olur və nəhayət, sonsuz müxtəlif rəqs ritmləri onun əksər partituralarının əsasını təşkil edir. Skripka üçün konsertin "Gənclik simfoniyası"nın partituralarındakı bir çox epizodları xatırlamaq kifayətdir. Burada R.Hacıyevin musiqisi rəqs musiqisi idi.

Bətəkarın baletlə bağlı ilk ideyası 1955-ci ilə aid “Aşıq Qərib” baleti (libretto A.Xandəmirovanındır) idi, poeziya və romantika ilə dolu Azərbaycan xalq musiqisində R.Hacıyevin sənətini müəyyən edən bir çox cizgilər uzlaşmışdı: məhəbbətin tərənnümü mövzusu, mərdlik və sədaqət, xeyirxah və işıqlı başlanğıcın qələbəsi mövzusu. Təəssüf ki, bu balet başa çatdırılmadı. Bəstəkar baletin yalnız iki aktını yazdı ki, bunların da əsasında Rauf Hacıyevin həmin janrlı birinci əsərində meydana çıxan bəzi musiqi-xoreoqrafik özünəməxsusluqları haqqında mülahizə yürütmək olar.

Baletin ssenari planı özündə 4 pərdə, 7 şəkili ehtiva edir. Birinci şəkil – tacirin evində şənlik – baletin dramaturgiyasında müüm yer tutur. Bu, əsas iştirakçı şəxslərin ekspozisiyasıdır. Səhnənin qurulmasının aparıcı prinsipi balet divertimenti formasında yerleşmiş nömrələrin ziddiyətləşdirilməsidir. Əsas dayaq nöqtələri kütləvi səhnə epizodları olur, qəhrəmanların xarakterik göstəriciləri isə onların leytmövzuları ilə divertimentə qoyulmuş epizodların funksiyalarını yerinə yetirir. Belə ki, balet geniş “Qaçaqların qarşılılanması” səhnəsi ilə açılır ki, burada qonaqların gəlişi, onların qarşılıması şəkli verilir. Əsas iştirakçı şəxslərin peydə olması eyni zamanda balet səhnəsinin ümumi intonasiya və ritm düzümnünə tabe olan kiçik oxu-səciyyələndirmələrin çıxışı ilə müşayiət olunur. Faktiki olaraq bu bilavasitə balet divertimentinə keçən özünəməxsus uvertürədir – qızların rəqsidir.

Yenidən balet janrına R.Hacıyev 60-cı illərin sonlarında müraciət edir. 1969-cu ildə Parisdə VII beynəlxalq rəqs festivalı keçirildi, Sovet İttifaqının balet incəsənətini burada M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət akademik opera və balet teatrının balet truppası təmsil edirdi. Azərbaycan truppasının programı rəngarəng tərtib edilmişdi. Azərbaycan müəlliflərinin əsərləri içərisində R.Hacıyevin “Ləzginka”sı da ifa olundu. Bu, bəstəkar tərəfindən düşünülmüş və üç hissədən: “Ləzginka”, “Yallı”, “Muğam” ibarət xoreoqrafik triptixin birinci nömrəsi idi. “Ləzginka” səhnədə “Azərbaycan süütası” adı ilə gedirdi, resenziyalarda isə bu balet miniatürünü “Azərbaycan rapsodiyası” adlandırdırdılar.

Çıxışlarının elə ilk günlərindən Azərbaycan milli xoreoqrafiyası Fransa tamaşaçılarının diqqətini özünə çəkə bildi.

Qafqazın xalq rəqs sənətinin özəlliklərini əks etdirən bu kiçik, temperamentli xoreoqrafik miniatür bütün proqramların daimi nömrəsi idi və tez-tez “bis”lə (təkrar-təkrar) ifa edilirdi.

Bəstəkarın xoreoqrafik münülatürünün əsasında Qafqaz xalqlarının ən populyar rəqslərindən biri – ləzginka dayanır; parlaq, işıltılı rəqs-yarışma rəqqasların zirəkliyini, virtuozluguunu nümayiş etdirir. Populyar ləzginka mənşə məkanından asılı olaraq çoxsaylı növlərə və adlara malikdir. O, ifaçılarının sayı etibarilə də müxtəlidir: iti temp, böyük dinamika, səciyyəvi təqt ölçüsü – 6/8.

Rəqsin musiqisində bəstəkar Azərbaycan xalq rəqsinin ənənələrinə, daha doğrusu, Azərbaycan ləzginkası (qaytağı) variantına maksimal yaxınlaşmağa çalışmışdır, xoreoqrafiyada isə balletmeysterlər (Az.SSR-in xalq artistləri R.Axundova və M.Məmmədov) rəqsin folklor mənbələrinin xoreoqrafiyanın klassik ənənələri ilə uzlaşmasını vermişlər ki, bu da onlara cəlbədici, əsl milli əsər ərsəyə gətirmək imkanı vermişdir.

R.Hacıyevin “Ləzginka”sı süita kompozisiyasına malikdir və buradakı növbələşən epizodlar rəqs edən fiqurların dəyişməsi ilə əlaqədardır. Bundan başqa, ləzginka özündə improvisə başlanğıcı da daşıyır ki, bu da əsərin formasında əks olunub. “Ləzginka” kompozisiyasını doğrudan da rapsodiya tipi adlandırmaq olar. Amma, həmin xoreoqrafik kompozisiyanın əsasına, çox vaxt bu tipli əsərlərdə olduğu kimi rəngarəng mahnı və rəqs havaları deyil, özünün obrazlarının çoxcəhətliliyi və təzadlılığı ilə verilmiş yalnız bir rəqs qoyulmuşdur.

Mövzunun milli diapazonu seksta hüdüdlərinə siğışır və sekvensiya şəklində ifadə edilib ki, bu da Azərbaycan milli rəqslərinin musiqisi üçün səciyyəvidir.

Belə ki, bir rəqs hüdüdlərində, süita strukturunun özəlliklərindən fəndlərindən istifadə etməklə müəllif vahid dramaturji inkişaf xəttinə malik, simfonik dramaturgiya üsulları ilə möhkəmləndirilmiş üzvi improvisə yaradır. Yüksək peşəkarlıq ustalığı müəllifə xalq rəqsi əsasında parlaq milli və bənzərsiz əsər yaratmaq imkanı verdi.

Balet triptixinin ikinci hissəsi – “Yallı” balet miniatürü heç də az maraq kəsb etmirdi. Bu əsərin premyerası Bakıda, 1970-ci ilin noyabrında baş tutdu.

Populyarlığına və Azərbaycan rəqs folklorunda yayılmasına görə “Yallı” rəqsi “ləzginka” ilə yarışa bilər. Bir çox Azərbaycan rəqslərində olduğu kimi, halay tipli dairəvi rəqslər, o cümlədən də “Yallı” üçün süita variantı üsulları çox səciyyəvidir. Rəqs bir mövzu əsasında qurulur, amma onun inkişaf prosesində rəqsə obrazlı çoxşəkillilik gətirən çoxlu sayda intonasiya, ritm, dinamika transformasiyaları (dəyişilmələri) baş verir. Kompozisiyası üzrə rəqs həmçinin, özündə rondallıq çizgiləri daşıyır, belə ki, onda əsas mövzu-nəqəratın dövri dəyişilmələri (dəyişilmələrin bəzi məqamları da istisna deyil) və təzadlı episodlar (obraz mənasında, intonasiya mənasında deyil) sezilir. Bu cür formanın spesifik xüsusiyyətləri öz başlanğıcını milli xoreoqrafiya üsullarından götürür. “Yallı” rəqsinin özü kütləvi rəqslər qrupuna aiddir, amma öz xoreoqrafiyasında o həmçinin, kütləvi rəqs epizodları ilə qarışan (mozaika misalı) bir sıra qrup-solo epizodlarına da malikdir.

Balet strukturlarının janr istiqamətini də qeyd etmək zəruri-dir. Bu, lirik-dramatik istiqamətdir. Balet kompozisiyasının istənilən variantında (süjetli yaxud süjetsiz) bəstəkar poetik, yumşaq, lirik obrazlara müraciət edir. Bununla birləkdə, bəstəkarın partituralarında balet əsərinin dramaturgiyasının özəlliklərindən biri kimi tez-tez təzad üsulundan istifadə olunur. Variasiyalar, adagio və i.a. kimi bir çox ənənəvi balet formalarına bəstəkar Azərbaycan xalq rəqsinə xas olan çizgilər gətirir. Bu, ilk növbədə formaya, sonra isə melodika və onun inkişaf prinsipləri, ritm, orkestr koloriti kimi komponentlərə aiddir.

Qeyd etmək maraqlıdır ki, R.Hacıyevin balet partituralarında onun simfonik yazı məharəti, ustalığı olduqca parlaq şəkildə meydana çıxır. Burada, elə bil ki, öz palitrasına görə çoxrəngli, çox dolğun və dramatik simfonizmin inkişafı davam edir.

70-ci illərdə Rauf Hacıyev mədəniyyət işçilərinin nümayəndə heyətinə rəhbərlik edərək Əlcəzairdə olur.

Bu heyət Əlcəzairdə musiqi təhsili, milli musiqi kadrlarının yetişdirilməsi sahəsində çox səmərəli işlər görür. Rauf Hacıyev səkkiz il Afrika qıtəsində mədəniyyət işləri üzrə baş müşavir və zifəsində çalışır. Burada bəstəkar Əlcəzair Mədəniyyət nazirliyinin sıfarişi ilə “Üç inqilab” baletini yazır. Həmin baletə o zaman Əlcəzairdə çalışan Rəfiqə Axundova və Maqsud Məmmədov quruluş verirlər. Baletin ilk tamaşası 1 noyabr 1973-cü ildə Əlcəzairin Milli Azadlıq bayramı günü göstərilmişdir.

Bəstəkarın ikinci baleti – “Alov” da birinci kimi inqilab mövzusundadır. Bu balet Tunis, Mərakeş, Paris şəhərlərində, Kubada keçirilən gənclərin XI Havana Beynəlxalq festivalında, YUNESKO-nun XX sessiyasında nümayiş etdirilmişdir.

R.Hacıyevin üçüncü Əlcəzair baleti olan “Hürriyət” 1978-ci ildə tamaşaşa qoyulur.

### **Teatr quruluşlarına musiqi, kino musiqisi, estrada instrumental əsərlər**

50-ci və 60-cı illərdə bəstəkarın yaradıcılığında Azərbaycanın müxtəlif teatr kollektivlərinin səhnələrində qoyulmuş pyes, dram, komediyalara yazılmış bir sıra partituralar meydana gəlir. Musiqi sənətinin digər janrları kimi R.Hacıyevin teatr musiqisində də yenə mövzuların geniş əhatə dairəsindən söz açmaq olar. Burada biz həm lirik-məisət planlı pyeslər (“İşıqlı yollar”, “İki ailə”), nağıl mövzusu (“Sevgisiz şəhər”) və yüksək mənəvi-etik problemlər qaldıran dramlara rast gəlirik.

R.Hacıyevin teatr musiqisi ilk növbədə bəstəkarın janrıñ özünəməxsusluğuna incə nüfuz etməklə, iştirakçı şəxslərin xarakterini musiqi vasitələri ilə dərindən açmaqla, müvafiq səhnə ab-havası yaratmaqla diqqəti cəlb edir. Burada bəstəkara onun gözəl intuisiyası və səhnə duyumu, təsviretmə üsullarına yaxşı iyiyələnməsi kömək edir.

Teatr quruluşunun janrından asılı olaraq R.Hacıyevin musiqi partituraları vahid musiqi-dramaturji plana tabe etdirilən mahnı, rəqs və orkestr nömrələri ilə dolğunlaşdırılır.

Nağıl-komediya planlı pyeslər süita kompozisiyalıdır. Ş.Qurbanovun “Sənsiz” dramının musiqi partiturasında ardıcıl inkişaf edən iki dramaturji plan görünür: bunlardan biri lirik xəttin açılması ilə bağlıdır. (Sevinc və Tərlanın sevgisi mövzusu), ikincisi – əsərin dramaturji vəziyyətlərini səciyyələndirir.

50-ci illərin ortalarında R.Hacıyev kino musiqisinə böyük diqqət ayırrı. Yaxın on il ərzində o ən müxtəlif janrlı (sənədli, bədii, kinooçerkəklərə) 12 filmə musiqi yazır.

“Məni həmişə kino musiqisinin spesifikliyi özünə cəlb etmişdir, – bəstəkar deyir ki, burada hər şey saniyələrlə hesablanır: bəstəkardan maksimum diqqət, təsvirilik, peşəkar ustalıq tələb olunur ki, nisbətən qısa musiqi partiturası kəsimi müddətində parlaq, xarakterik obraz yaratsın, səhnələrin dramatikliyini ya da komediyalılığını təsvir edə bilsin”. Və doğrudan da, demək lazımdır ki, bəstəkarın peşəkar ustalığı, onun kino musiqisində cillalanmışdır. Bu, bir növ, R.Hacıyev sənətinin melodiyadan tutmuş orkestrə qədər bütün səciyyəvi xüsusiyətlərinin formalasdığı yaradıcılıq laboratoriyası idi.

Meydana çıxan ilk kino partituraları kino oçerkələri və sənədli film janrlarında idi (“Nizami”, “Onun 150 yaşı vardı”, “Festival”, “Azərbaycan mədəniyyətinin bayramı”). Həmin partituralar xalq milli incəsənətinin füsunkarlığı ilə diqqəti cəlb edir; burada həm xalq mahnı və rəqslerinin parlaq şəkildə işlənməsinə, həm də öz milli mədəniyyətini onun bütün gözəlliyi, çoxcəhətliyi ilə göstərməyə çalışan bəstəkarın özünün çoxlu sayda mahnı və rəqs janrlı gözəl nümunələrinə rast gəlmək olar.

50-ci illərin axırlarında R.Hacıyevin yaradıcılığında detektiv janrlı bədii filmlər (“Qara qayalar”, “Kölgələr sürünlür”, “Qalanın sırrı”) yaranır. Yeni spesifiklik və bəstəkarın yeni tapıntıları aşkar olur. Bu kinolentlərin musiqi partiturası sənətkarın maraqlı simfonik təfəkküründən söz açmağa imkan verir. Bunlar çox parlaq leytmövzulu birbaşa dramaturgiyalı kompozisiyalardır. Bəstəkarın özü deyir ki, kino musiqisi onun simfonik yaradıcılığının inkişafına kömək etmişdir.

60-ci illərin əvvəlində bədii filmlərin növbəti qrupu (“Mən rəqs edəcəyəm”, “Əhməd haradadır?”, “Qaraca qız”) meydana

çıxır. “Mən rəqs edəcəyəm” filmi diqqəti xüsusilə cəlb edir. Bu filmin musiqi partiturasında rəqs ünsürü hökmranlıq edir. Rəqs sənətinin spesifik xüsusiyyətlərini gözəl bilməklə, R.Hacıyev ən müxtəlif rəqslərin gözəl nümunələrini vermiş, həyat və atəş dolu bütöv, parlaq, cəlbedici süita kompozisiyası ərsəyə gətirmişdir.

1964-cü ildə bəstəkarın “Romeo – mənim qonşumdur” operettasının ekranlaşdırılmış variantı, meydana çıxır. Operettanın kino versiyası bir qədər qeyri-adi oldu. Filmin rejissoru Ş.Mahmudbəyov öz qarşısına tamaşanın ekrana gətirilməsi vəzifəsini qoymamışdır. Faktiki olaraq, operettanın musiqisinin istifadə olunduğu bədii film ərsəyə gətirilmişdi, amma bəstəkara buraya bir çox yeni nömrələr əlavə etmək lazım gəlmışdı.

1967-ci ildə “Torpaq, dəniz, od, səma” film-poemasına musiqi yazıldı. Bu, insanlar, onların böyük vətənpərvərliyi, yeni surətlər haqqında 4 novelladan ibarət poetik hekayətdir. (Ssenarı müəllifi – Anar)

R.Hacıyevin yaradıcılığında kifayət qədər geniş yeri instrumental estrada musiqisi tutur. O, bəstəkarın müxtəlif estrada kollektivlərindəki işi ilə əlaqədar olan 50-ci illər onilliyi ilə xüsusilə zənginləşir. Həmin orkestrlərin konsert proqramları üçün R.Hacıyev olduqca çoxlu musiqi yazmışdır ki, bunlarda estrada janının müxtəlif musiqi formaları öz əksini tapmışdır. Burada truba, akkordeon, saksofon üçün gözəl solo konsert nömrələri, orkestr üçün milli (Azərbaycan, hind, ispan) mövzularda qurulmuş parlaq temperamentli improvizələr yer alıb. Xalq mahnılarının, rəqslərin (“Qala”, “Alagöz”, “Göygöl”, “Qaytağı” və bir çox başqaları) çoxcəhətli işlənmələrinin öz təcəssümünü tapdığı rəqs stüataları, rapsodiyalar, fantaziyalar, marşlar, valslar. Bəstəkar həmçinin, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin mövzusunda estrada işləmələri verir və fantaziyalar yazırı. Bunların arasında Q.Hüseynlinin çox populyar “Cüçələrim” mahnısının işlənməsi, Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyası mövzusunda fantaziya, S.Hacıbəyovun “Gülşən” baletindən mövzuya olan fantaziya xüsusilə maraqlıdır.

## Musiqili komediyalar və operettalar

60-cı illərdən başlayaraq R.Hacıyev fəal şəkildə musiqili komediya, operetta janrı ilə məşğul olur ki, bu da gələcəkdə onun sənətində aparıcı olur. Bəstəkar özü belə deyirdi: "Mən teatrı sevirəm. Onunla təmas həmişə insanı çox zənginləşdirir; axı teatr – sintetik incəsənətdir. Teatr üçün işləmək, musiqi yazmaq mürəkkəb və məsuliyyətlidir, amma teatr dramaturgiyası ilə təmas nəticəsində sənətkarın nəyə gəlib çıxdığına baxdıqda, bunun qat-qat artıq əvəzi çıxır. Bundan başqa, teatr – bu, həmişə bayramdır".

Əvvəldə deyildiyi kimi, bəstəkar dram tamaşalarına, kinofilmlərə musiqi yazılması, baletlərin yaradılması işinə dəfələrlə müraciət etmişdi, opera üzərində çalışmayı nəzərdə tuturdu. Və yalnız 60-cı illərdə R.Hacıyev, onun dinamik, şən, komediyalı və geniş populyar tamaşa çərçivəsində böyük, mühüm, vacib problemlərin açılmasına böyük ustalıq tələb edən yaradıcı istedadının daha parlaq şəkildə açıldığı həmin o musiqili teatr janrıni tapmış oldu.

R.Hacıyevin həmin sahədəki yaradıcılığı Azərbaycan incəsənətində bu janrin inkişafında maraqlı səhifə açır. Burada bəstəkarın vokal, simfonik, balet və estrada sənəti sahəsindəki ən yaxşı nailiyyətləri üzvi olaraq çulğalasib və bu, R.Hacıyevin operettalarının teatr səhnələrində uzunömürlü olmasını təmin etdi.

1960-cı ildən bəstəkarın "Romeo – mənim qonşumdur" operettasının librettoçusu, gələcəkdə isə onun operalarının daimi həmmüəllifi V.Yesmanovla yaradıcılıq birliyi başladı, Moskva operetta teatrının rejissoru A.Zaksla görüşü oldu.<sup>1</sup>

"Qonşular" operattasının quruluşunu uğurla bitirdikdən sonra A.Zaks bu partitura ilə Moskva operetta teatrını da tanış etdi.<sup>2</sup> Elə həmin il "Qonşular" operettasının Moskvada premyerası ol-

<sup>1</sup> A.Zaks Sovet İttifaqının bir çox şəhərlərindəki teatrarda (Moskva, Leningrad, Bakı, Krasnoyarsk və b.) R.Hacıyevin iki operettasını tamaşaya qoydu: "Romeo – mənim qonşumdur" və "Təbəssümüntü gizlətmə".

<sup>2</sup> Bakıdakı premyera – iyun, 1960-cı il. Rejissor – Zaks A., dirijor – Hacıbəyov Ç., rəssam – Abbasov E.

du, amma artıq yeni redaksiyada və yeni adla – “Romeo – mənim qonşumdur”.<sup>1</sup>

Yeni tamaşa o qədər koloritli, parlaq, özünəməxsus oldu ki, qardaş respublikaların dramaturq və bəstəkarlarının Moskva baxış-müsabiqəsində üçüncü mükafatı aldı.

“Romeo – mənim qonşumdur” operettasının musiqi partiturası “Qonşular” partiturası ilə müqayisədə prinsipial yeni musiqi materialı deyildir. Burada tamaşanın daha diqqətli işlənməsi ilə bağlı bəzi dəyişikliklər, əlavəetmələr yer alıb. Belə ki, misal üçün, “Yeni köçənlər mahnısı” çıxarılıb, ancaq tamaşanın aparıcı leytmotivi kimi bəstəkarın operettanın yaranmasından çox əvvəl yazılmış “Sevgilim” populyar lirik mahnısı daxil edilib. Həmin musiqi materialının daxil edilməsi təbii ki, yeni leytmövzunun intonasiyası əsasında bir sırə təzə musiqi nömrələrinin yazılmasını zərurətə çevirdi. “Romeo – mənim qonşumdur” operettası yeni variantda Sovet İttifaqının çoxsaylı teatrlarının səhnələrində və xarici teatr-larda – Polşa və Bolqarıstanda tamaşaya qoyuldu.

R.Hacıyevin Moskva teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş operettası bəstəkar üçün ciddi sınaq oldu və artıq mətbuatda peyda olmuş ilk resenziyalar müəllifin şəksiz müvəffəqiyyətindən soraq verirdi. Bu, sanki təsadüfi fakt üzərində qurulmuş əsər çox aktual oldu, o, müxtəlif nəsillərə mənsub, həyata baxışlarına görə fərqli olan insanlardan bəhs edir, təkcə Azərbaycan üçün səciyyəvi vacib məişət problemlərinə toxunmaqla qalmadı, həm də özünün milli koloriti ilə çox müasir, özünəməxsus əsər oldu. “Milli arxaikliyi yoxdur, amma incə milli koloriti vardır. Nikbin, humorlu və müasir ideyalı operettadır” – “Romeo – mənim qonşumdur” operattasının Moskva premyerası haqqındaki resenziyasında V.Kandelaki belə yazırıdı.

“Birinci akt daha uğurludur. Burada aktın əvvəlindən finalına doğru çox maraqlı tematik bağlar atılıb ki, bunların da içərisində operettanın bütün qəhrəmanlarının koloritli ekspozisiyası cərəyan edir. Burada demək olar ki, operanın planlı dramaturgiyasından söhbət açmaq olar ki, bu da klassik sovet operettası

<sup>1</sup> Moskvadakı premyera – dekabr, 1960-cı il. Rejissor – Zaks A., dirijor – Osovski L., rəssam – Vinoqradov M., baletmeyster – Borisov B.

üçün səciyyəvidir. Bu mənada musiqi nömrələrinin sayının güclü şəkildə ixtisar edildiyi və bunların qarşılıqlı əlaqəsinin pozulduğu ikinci və üçüncü aktlar daha az uğurludur”.<sup>1</sup>

“Romeo – mənim qonşumdur” operettasının partiturasında əsas musiqili-dramaturji özək mahni olur. Mahni başlangıcı bütün vokal nömrələrinə nüfuz edərək, qəhrəmanların simasını açır, eyni zamanda da formayardıcı vasitəyə çevrilir. Bu mənada bəstəkar sovet operetta ənənələrindən təkan götürür, amma həmin ənənələri milli xalq əsası ilə zənginləşdirir ki, bu da onun musiqi dilində xüsusilə özünü göstərir. Müəllifi dəfələrlə kuplet quruluşuna uymaqda, geniş açılmış ansambl səhnələrinin yoxluğunda və guya ki, bunların bədii ifadə vasitələrinin məhdudlaşdırmasında qnamışdır. Lakin bütün bu deyilənlər “Romeo – mənim qonşumdur” operettasına aid deyildir, çünki, R.Hacıyev adətən böyük formanı müxtəlif rəngarəng və çoxsimalı ayrı-ayrı miniatürlər əsasında qurur. Mahni formalarının müxtəlifliyi və ansamblların miniatürlüyü böyük kompozisiyanı açmaqdə bəstəkara qətiyyən mane olmur. Bu ən azı, operettadakı əsas intonasiya özəyi, obraz baxımından isə – operettanın başlıca leytmotivi olan “Sevgilim” mahnisı ilə təsdiqlənir.

“Sevgilim”in leytmövzusu operettanın bütün partiturasına nüfuz edərək musiqi materialına bütövlük və monolitlik verir. O təkcə leytmövzu deyil, onun intonasiyaları, bəzən ayrı-ayrı vokal nömrələri və orkestr epizodları ilə üzvi şəkildə çulğalaşır, o, orkestr çıxışının əsası kimi Alik və Nonanın (tamaşanın baş qəhrəmanları) mahni- görüşündə səslənərək, musiqi partiturasını açır, onun intonasiyaları Alikin Bakı haqqındaki mahnısında, Alikin atası ilə səhnə-dialoqunda, nəhayət, tamaşanın finalındakı himndə eşidilir.

Bu mövzunun musiqi ekspozisiyası, artıq qeyd etdiyimiz kimi, operettanın uvertürasında verilib, burada bəstəkar öz mahnısında kuplet formasını üçhisəli kompozisiyaya ayırrı. Orkestr çıxışı əsasən mahnının nəqəratı üzərində qurulur və bu material kənar bölmələrin əsasına çevrilir, orta bölüm isə mahnının bu

<sup>1</sup> Kandelaki V. Maraqlı görüş // Bakinski raboçi. 1960, 15 dekabr.

kontekstdə nəqəratın intonasiya inkişafı kimi qəbul edilən kupletinin materialına əsaslanıb. Bu cür struktur kuplet formasının dəyişim müxtəlifliklərindən biri kimi R.Hacıyevin vokal əsərlərində də yetərincə tez-tez rast gələcəkdir.

Amma səhnənin açılışına təkcə məqam boyanması yardım göstərmir.

Məhəbbət mövzusu birinci aktın finalında tamamilə yeni, təzadlı variantda səslənir. Qonşuların növbəti mübahisəsindən sonra “Sevgilim” mövzusunun intonasiyaları onun üçün yeni məqam işıqlanmasına (fa minor) düşür, onun sekvensiyalı ifadəsi isə kədər, bir qədər təklik ovqatı yaradır.

İkinci aktda leytmövzu orkestr şərhində Alikin atası ilə səhnə-dialoqunda peyda olur, o, yüksək və işıqlı səslənir. Və nəhayət, bu mövzunun son səslənməsi – operettanın III aktının final səhnəsidir. Belə ki, bütün partituraya nüfuz edərək, leytmövzu musiqi materialını sintez edir və operettanın dramaturgiyasında vahid lirik xətt yaradır. Amma, maraqlıdır ki, əgər lirik xətt orkestr, solo nömrələrində və qəhrəmanların duetində açılırsa, münaqişə sahəsi iri ansambl səhnələrində verilib.

Tamaşanın ikinci intonasiya sahəsi digər dramaturji xətlə, qonşuların münaqişəsi (mübahisə mövzusu) ilə əlaqədardır. O, birinci aktın dinamik ansambllarında açılır, amma təəssüf ki, bütün operetta baxımından, birincidə olduğu kimi, elə də ardıcıl deyil.

Birinci ansambl – bu, vahid musiqi mövzusuna malik ansambl-münaqişədir. Aktın finalındaki ansambl-münaqişə aktın zirvə kulminasiyası ilə başlayır və sonra ikinci, daha yüksək kulminasiyaya qalxır.

Bu dəfə ansamblın forması özündə kupletli deyil, kuppletin intonasiyalarında qurulmuş orkestr postlüdiyalı üçhissəli kompozisiyanı (nəqərat-kuplet-nəqərat) eks etdirir. Final ansamblında tonal plan maraqlı göstərilib. Əsas tonal dayaqlardan (do minor-mi bemol major) yararlanaraq, bəstəkar orkestr postlüdiyasında ansamblın intonasiya əsasını inkişaf etdirərək, bizi parlaq tonal tutuşdurmalar zəncirindən (mi bemol major, mi minor, lya minor) keçirir, sevgi mövzusu intonasiyasının səsləndiyi “fa minor” tonallığına gətirir. Leytmövzunun intonasiyaları burada

kədərli və hüznlü səslənir. Amma bütövlükdə səhnənin ümumi xarakteri özündə lirik nömrələrə parlaq şəkildə qarşı qoyulan, ansambl nömrəsini haşiyələndirən skertsoluq cizgiləri daşıyır.

Operettanın tağlarının daxilində bütün iştirakçı şəxslərin xarakterik xüsusiyyətləri yerləşir. Qeyd etmək maraqlıdır ki, bu qəhrəmanların xarakterik xüsusiyyətləri çox vaxt müstərək verilir: gənc insanlar eyni cür düşünür, hiss edir və bunların musiqisi bir-birini qarşılıqlı tamamlayaraq, müasir insanın vahid obrazını ərsəyə gətirir.

Alikin ariozosu ya da “Alikin Bakı haqqında mahnısı” adlanan musiqi tez bir zamanda onsuz operettanın uğurunu təsəvvür edə bilmədiyimiz şlyagerə çevrildi. Bundan savayı qeyd etmək maraqlıdır ki, doğma şəhərə və məhəbbətə coşqun himn olan Alikin ariozosu teatr tamaşası çərçivəsindən çıxaraq, konsert estradasında səsləndi və geniş populyarlıq qazandı.

Alikin ariozosu onun daxili dünyasının vəziyyətini incə bir şəkildə çatdırır. Onun bu aşib-daşan hissələri öz şəhərinə olan sevgisi ilə çulğalaşır. Sevgilisi və doğma şəhər – bunlar ayrılmazdır. R.Hacıyevdə bu mövzunun məhz bu cür açılması əldə olunmuşdur. Bəstəkarın özü şəhərini sonsuz məhəbbətlə sevir və öz yaradıcılığında daim onu tərənnüm edir.

Ariozo, “Sevgilim” mövzusunun intonasiyalarında qurulmuş kiçik orkestr səslənməsi ilə başlayır. O, leytmotivin intonasiyaları əsasında doğulan ariozo mövzusunun intonasiyalarını üzvi şəkildə hazırlayır. Qeyri-adi dərəcədə ürəyəyatılmış və yumşaq, xoş-lətif, dalğavari inkişaf xəttinə malik mövzudur, öz daxilində böyük hərəkət potensiyası daşıyır, bu da kulminasiya-nəqrəratı fəal şəkildə hazırlamağa imkan yaradır. Ariozo onunla maraqlıdır ki, bəstəkar müasir estrada mahnısı üsullarını milli cizgilərlə zənginləşdirməyə çalışır, onlar da burada Azərbaycan estrada musiqisi üçün səciyyəvi olan ayrı-ayrı intonasiya dönümləri və vokal partiyası şəklində iştirak edir. Həm də ahəngdar rənglərin incə oyununun (plaqlar dönmələrin tez-tez istifadə olunması, səslərin alterasiyası, tonal dəyişmələrin zərif çalarları) ritmik və orkestr lövhəsinin musiqi dilinin olduqca müasir səsləndiyini görürük.

Nonnanın ariozosu daha parlaq milli koloritlidir. Onda Azərbaycan lirik xalq mahnı nümunələri ilə çoxlu sayda temas nöqtə-

ləri vardır. Dəyişkən major-minor ladlarında (B-dur – g-moll), intonasiyaları qəhrəmanın əhval-ruhiyyəsinə uyğun gələn kədərli hissələr aşlayan Bayati-Şiraz məqamının elementləri səslənir.

İkinci aktdan olan duet daha maraqlı və çox dramatikdir, belə ki, gənc qəhrəmanların obrazlarının inkişafında kulminasiyadır. O artıq bütün vəziyyət və anlaşılmazlıqların aşkarlandığı səhnədə səslənir. İndi qəhrəmanlar üçün heç bir maneələr qorxulu deyil və bu duet finalda “Sevgilim” mahnısının nəqəratının olacağı duetdə səslənir.

Alik və Nonanın duetinin musiqisi yeni deyil. O, ardıcıl və məntiqi inkişaf prosesində meydana çıxır və əvvəlki nömrələrin musiqisi ilə sıx bağlıdır.

#### *Alik və Nonanın dueti*

Con moto

molto rit.

NONNA Animato

ALIK

Tək səni bu ha-yat qə-dər kön -

läm di-lər, ü-ro - yim is - tor.

R.Hacıyevin orkestr dili haqqında xüsusi söz açmaq lazımdır. Uzun müddət estrada orkestri ilə işləmiş bəstəkar orkestr estrada musiqi texnikasını gözəl bilir. “Romeo – mənim qonşumdur” operettasında o, simfonik orkestrin böyük tərkibindən istifadə edir ki, burada müəllifin ağac-nəfəslə alətlər qrupunun tembrləri ilə, xüsusən lirik səhnələrdə simli kvintetlə, rəqs epi-zodlarında və dinamik kulminasiyalarda parıldayan tuttiyə böyük maraq göstərməsini qeyd etmək lazımdır.

Elə premyerasının ilk günlərindən R.Hacıyevin operettası geniş tanındı. Onun Sovet İttifaqının müxtəlif şəhərlərində tamaşa qoyulması mərkəzi və respublika mətbuatında geniş şəkildə qeyd edildi. “Temperamentli, şən, qığılçımlı!”, “Musiqinin təravətliliyi və orkestrovanın təzəliyi bu əsəri fərqləndirir. Musiqi və hərəkətin nadir birlüyü mövcuddur”, “Musiqidə həm iliq təbəssüm, həm xeyirxah humor və incə ironiya hiss olunur” – müxtəlif teatrların tamaşalarına rəy bildirən müəlliflər, çoxsaylı resenziyaçılar belə yazırdılar.

1964-cü ildə “Romeo – mənim qonşumdur” operettası xarici teatrların səhnələrində də tamaşa qoyuldu, ona xüsusən Polşada daha çox quruluş verildi. Polşadan gələn xəbərdə jurnalist Mariann Nevyarovski məlumat verirdi ki, R.Hacıyevin operettasının birinci premyerası Qdında olacaq, sonra isə premyeralar Lodza, Qlivitse və Krakovun komediya teatrlarında keçəcək.

R.Hacıyev və “Kuba – məhəbbətim mənim!” operettasının librettoçusu (V.Yesman) Kuba xalqının azadlığı uğrunda mübarizəni əks etdirən və eyni zamanda lirik koloritin sırayet etdiyi böyük vətənpərvərlik hissi ilə aşılanmış əsər yaratmışlar. Bu əsərin ilk tamaşası Moskvada oldu və Kuba xalqının böyük milli bayramı olan inqilabın 5 illiyinə həsr edilmişdi.

Librettonun əsası kimi götürülmüş inqilabi mübarizə mövzusu operetta janrı üçün bir qədər qeyri-adi idi və müəlliflər qarşı-sında çoxlu çətin vəzifə qoyurdu ki, bunlardan biri – ciddi ilə komik olanın, lirik və satirik əsasın qovuşmasıdır.

R.Hacıyevin musiqisi ilk növbədə monolitliyi və simfonikliyi ilə diqqəti özünə cəlb edir. Əvvəlki “Romeo – mənim qonşumdur” operettası ilə müqayisədə həmin əsər daha çox opera

formasında işlənib ki, bu da bir çox musiqili səhnə-səciyyələndirmələrdə, ansambl nömrələrində, xor səhnələrində, leytmotiv xətlərində xüsusilə hissediləndir.

Tamaşanın musiqi partiturasındaki çoxplanlı dramaturgiyasının süjet xətlərinin çox maraqlı çarpzlaşmaları vardır, bütövlükdə isə üçaklı operettadan keçən böyük dinamik dalğanın kulminasiya zirvəsi finala düşür.

Tamaşanın musiqi dramaturgiyasında bütün musiqi formasının əsasını təşkil edən leytmotivlər böyük rol oynayır. Bunlar partiturada yetərincə çoxdur və hamısı da müxtəlif obraz sahələrini səciyyələndirərək süjet xətlərinin inkişafını ardıcıl izləməyə kömək edir.

Qrafik və dəqiq fanfarlar bütün operettanın aparıcı leytmotivi və eyni zamanda da intonasiya əsası oldu. Çağrıış xarakterli şən intonasiya əsası musiqidə qəhrəmanlıq ovqatı ərsəyə gətirir, mübarizə aparan xalqın mətanətinin səciyyəvi göstəricisinə çevirilir, maraqlıdır ki, fanfarların mövzusunun lad boyaları, bunların ritmik quruluşu əsərin qələbə finalından soraq verir.

Fanfarların leytmövzusu uvertüranın, Raulun lirik mövzusu üzərində qurulmuş orta bölümünə sirayət edir və bu mövzuların uzlaşması çox mühümdür, belə ki, artıq uvertürada qəhrəmanlıq və lirik əsası birləşərək, qəhrəmanın hərtərəfli səciyyəsini verir.

Kuba xalqının səciyyəsi digər leytmövzu – “Karib dənizi oxuyur” mahnısı ilə verilib. Öz Vətəninə məhəbbətini ifadə edən kuballıların mahnısı müxtəlif dəyişilmələrə məruz qalır. Vətənin rəmzi olaraq o müxtəlif səhnə vəziyyətlərində səslənir və musiqi dramaturgiyasında Kubanın himni mündəricəsi qazanır.

Əsər üzərində iş prosesində R.Hacıyev Kuba xalq mahnıları topluları ilə tanış olmuş və öz əsərinin partiturasında Kuba xalq mahnılarının daha səciyyəvi intonasiya və ritm özəlliklərindən istifadə eləmişdi. Amma, əsərdə əsl sitatlara rast gəlinmir.

R.Hacıyevin operettasının baş qəhrəmanı Kuba xalqı olmuşdu və ona görə də musiqi dramaturgiyasının birinci planına xalqın və əsərin ayrı-ayrı qəhrəmanlarının parlaq xarakterik göstəricilərini verən ansambl səhnələri çıxır.

“Romeo – mənim qonşumdur” operettası ilə müqayisədə R.Hacıyevin bu operettasında orkestr başlangıcının rolu xeyli artıb. Burada simfonik inkişafın prinsiplərindən söz açmaq olar. Orkestr əhəmiyyətli dramaturji rolu yerinə yetirir; ona operettanın hərəkəti ilə qırılmaz surətdə bağlı olan müstəqil simfonik epizodlar həvalə olunub. Bundan başqa orkestrdə daim əsərin əsas leytmövzuları səslənir, sanki hərəkəti şərh edir, özü də buların hər yeni çıxışı dəyişilir, inkişaf edir.

Bu operettanın ilk tamaşası Moskvada, 1963-cü ildə baş tutdu. Rejissor – A.Tutışkin, rəssam – L.Şengeliya, dirijor – L.Osovski, baletmeyster – Q.Şaxovskaya.

“Biz R.Hacıyevin musiqisini onun milli özünəməxsusluğu, əla melodizmi, parlaq ahəngdar dili, kəskin ritmləri, onun obrazlılığı və müasirliyinə görə çox yüksək qiymətləndiririk. Biz Rauf Hacıyevin musiqisini ona görə sevirik ki, o istedadlıdır” (L.Osovski, dirijor).<sup>1</sup>

R.Hacıyevin “Kuba – məhəbbətim mənim!” operettası Sovet İttifaqının bir çox teatr səhnələrində qoyulub və daim böyük uğurla gedib. 1965-ci ildə isə onun premyeraları xarici ölkələrdə: Polşa, Bolqarıstan, Macarıstanda da keçdi.

1969-cu ildə bəstəkarın “Təbəssümünü gizlətmə” operettasının premyerası oldu.<sup>2</sup> Azərbaycan bəstəkarının yeni əsəri bir dəha onun əsl istedadını, təbiətdən gələn teatr duyumunu nümayiş etdirdi. Biz artıq dəfələrlə onun, kiçik poetik vokal miniatürdən başlayaraq iri musiqi-teatr əsərlərinədək bütün musiqi janrları üçün ən mühüm olan mövzulardan birini qeyd etmişik. “Təbəssümünü gizlətmə” əsəri də müasir mövzuya aiddir.

Nəsillərin münaqişəsi, həyata baxışlar, insan xarakterinin müsbət və mənfi xüsusiyyətləri – bütün bunlar özündə həm lirik, həm də gülüş başlanğıcını birləşdirən səhnə əsəri üçün əlverişli materiala çevrildi.

<sup>1</sup> Bakinski raboçi, 1964, 11 yanvar.

<sup>2</sup> Moskvada premyera – iyul, 1969-cu il. Rejissor – E.Əbusəlimov, rəssam – A.Quliyev, baletmeysterlər – Az.SSR-in xalq artisti R.Axundova və M.Məmmədov. Bəzi teatrlarda bu operetta “Qafqazlı qohum qız” adı ilə gedirdi.

İkinci lirik komediyanın meydana çıxmazı (birincisi “Romeo – mənim qonşumdur” operettasıdır) bu janrıñ bəstəkarın yaradıcılığında möhkəmlənməsinə dəlalət edir, özü də “Təbəssümünü gizlətmə” operettası şübhəsiz ki, daha maraqlı və mükəmməl musiqi tamaşasıdır. R.Hacıyevin lirik komediya janrıñda tamaşanın kameralılıq tendensiyası görünür. Bu cizgilər az sayda qəhrəmanlar ansamblının iştirak etdiyi yeni operettada da meydana çıxır. Mümkündür ki, elə tamaşanın bu cür kamera həlli də ona, həm mətndə və həm də musiqidə meydana çıxan bu qədər istilik, cazibə bəxş edir.

Bu əsərin ən xarakterik tərəfi onun parlaq, milli koloritidir. Bu, pyes qəhrəmanlarının obrazlarında, təravətli ədəbi dilində, danışq dilindəki sabitləşmiş sərrast sözlərdə, ibarələrdə və əlbəttə ki, Azərbaycan folkloruna sarı yüksələn parlaq milli cəhətlərin müasir musiqi bəstəsi üsulları ilə üzvi şəkildə uzlaşlığı musiqi partiturasında özünü göstərir.

R.Hacıyevin musiqisi operettada aparıcı yer tutur. O təkcə ayrı-ayrı personajları səciyyələndirmir, həm də bütün tamaşanı tamamlayır, kiçik vokal formalar baxımından çox maraqlı dramaturgiyaya malikdir. Klassik sovet operettası ənənələrini davam etdirən R.Hacıyevin musiqi partiturası tamaşanın malik olduğu dedikcə zəngin mahni-rəqs materialından təkan alır. Maraqlıdır ki, bu mənada “Romeo – mənim qonşumdur” operettası daha maraqlıdır. Lakin yeni operettada bəstəkar, inkişaf etmiş intonasiya tağları yolu ilə musiqi-dramaturji vahidliyə nail olaraq musiqi materialının daha ardıcıl və məntiqi inkişafına can atıb. Əvvəlki operattalarda olduğu kimi, burada da iki başlangıçın (operetta və balet) sintezinin gerçəkləşdirilməsi davam edir.

Operettanın musiqi dramaturgiyasında çox mühüm rolü bütün musiqi materialını bənd edən leytmotivlər və leyintonasiya tağları oynayır. “Təbəssümünü gizlətmə” operettasında tamaşanın əsas dramaturji xətləri ilə bağlı olan iki əsas, aparıcı leytmotiv var: lirik və komediya.

Resenziyaçılar əvvəllər olduğu kimi, yenə də R.Hacıyevin musiqisinin peşəkarlıqla yazıldığını, onun mahnilarının tükənməz melodizmini və gözəlliyini, rəqs ritmlərinin coşqunluğunu

qeyd edirlər. “Onun hər yeni operettası – respublikanın hüdudlarını aşan hadisədir... Onları ölkənin neçə teatrı tamaşaşa qoyub, bu tamaşalar necə də uğurla keçib! Təravətli koloriti, milli ritm və melodiyalarla bol olan R.Hacıyev musiqisi milli əsasın müasir caz estrada elementləri ilə üzvi uzlaşması nümunəsi hesab oluna bilər” – Moskva premyerasının resenziyasıçısı A.Daşıçeva tamaşa haqqında bu cür yazırıdı.<sup>1</sup>

1971-ci ilin aprelində bəstəkarın teatr sənətində daha bir, yeni, siyasi satira mövzulu “Dördüncü fəqərə”<sup>2</sup> tamaşası üzərində iş başa çatdı. Operetta janrı çərçivəsində bu mövzu, ilk baxışda bir qədər qeyri-adi görünürdü. Mətnin gözəçarpan olması, səhnələrin qurulmasındaki kaleydoskopiklik əsərin kompozisiyasının özünəməxsusluğunu müəyyən edirdi. Lakin, mətn materialının yenidən işlənilməsi prosesində librettoçu və bəstəkar daha əlverişli kompozisiyani tapmağa nail oldular ki, burada teatr dramaturgiyası və estrada göstərişi üsulları üzvi şəkildə uzlaşırıdı.

M.Larninin “Dördüncü fəqərə” romanı tarixi və ya məişət janrlı əsər deyil; sənətkar Amerika “həyat tərzi”nin bəzi tərəfləri ilə bağlı kəskin satira ərsəyə gətirmiş, ölkənin bir sıra problemlərini açmış, müasir Amerikanın həyatını və mənəviyyatını karikatura planında təsvir etmişdir. R.Hacıyevin əvvəlki tamaşalarından şəksiz olaraq fərqlənən bu əsərin musiqi dramaturgiyası da özünəməxsus, təbii alındı. Operetta musiqi göstəricilərinin böyük dinamik nəfəsi, parlaqlığı və həcmliyi ilə möhkəm düzüm baxımından kaleydoskopiklik, səhnələrin növbələşməsinin, mahnı və rəqs nömrələrinin parlaq çoxcəhətliyini tələb edirdi. Ancaq, “Dördüncü fəqərə” operettasında musiqi formalarının işlənməsi xeyli dərin olmuşdu; bəzən o qədər dramatik olmuşdu ki, bu əsərin də musiqi partiturası komik opera janrına yaxınlaşmışdı. Bu, intonasiya və ritm dramaturgiyasından inkişaf etmiş simfonizmdən, opera solo formalarından istifadədə xüsusişlə sezilir.

<sup>1</sup> Daşıçeva A. Bakı-Moskva // Sovetskaya kultura. 1969, 2 avqust.

<sup>2</sup> “Dördüncü fəqərə”in librettosu M.Larninin romanı üzrə librettoçu V.Yesman tərəfindən yazılb. Mətn variantı ilə romanın müəllifi də tanış olub, onun razılığından sonra operetta üzərində işə başlanıb.

Aynı-ayrı qəhrəmanların parlaq obrazlılığına, qabarıqlığına, ən rəngarəng vəziyyətlərin təsvirlənməsinə orkestrləşmə də kömək edir. Adətən R.Hacıyevdə olduğu kimi o, tembrlərin kompozisiyasındaki ixtiraçılıqla və səslənmə asanlığı ilə heyran edir, o “lirik” və “hazircavab”, “kədərli” və “şəndir”.

“Dördüncü fəqərə” R.Hacıyev tərəfindən operetta janrının aktual problemlərinin çox ciddi və dərin şəkildə həll edilməsi imkanından söz açılmasına imkan verir.

Operettanı sintetik, çoxplanlı janr kimi qəbul edərək bəstəkar öz tamaşasında xoreoqrafik başlanğıcdan geniş istifadə edir. Özü də, R.Hacıyevin operettasında xoreoqrafik epizodlar tamaşanın partiturasına üzvi şəkildə sirayət edərək özündə təsvirdən çox, dramaturji yük daşıyır.

Bəstəkarın operettalarının təhlili R.Hacıyevin musiqili-teatr kompozisiyalarında dramaturgiyanın və üslub özəlliklərinin bir sıra spesifik cizgilərini qeyd etməyə imkan verir. Hər şeydən əvvəl, müasir fəaliyyətin əksi ilə bağlı olan yeni məzmunun təsdiqini qeyd etmək zəruridir, bununla əlaqədar olaraq bəstəkar operettanın janr diapazonunu genişləndirməyə nail olur.

Bəstəkarın yaradıcılığında üç əsas janr xətti qeyd edilir: lirik-məişət komediyası (“Romeo – mənim qonşumdur”, “Təbəssümünü gizlətmə”) – operettanın daha populyar janrı, qəhrəmanlıq-vətənpərvərlik tamaşası (“Kuba – məhəbbətim mənim!”), siyasi satira (“Dördüncü fəqərə”)) – operetta üçün bir qədər qeyriadi, amma həyata vəsiqə almış janr xətti.

Təbiidir ki, hər bir operettanın janr istiqaməti özünəməxsus dramaturji həllər zərurətini yaradıb, ona görə biz burada həm də təzadlı mahni-rəqs epizodlarının verildiyi süita kompozisiyası nümunələrinə də, geniş aria səhnəli, mütəhərrrik reçitativi ilə opera dramaturgiyasına yaxınlaşan dramaturgiyaya da rast gəlirik.

Tamaşanın dramaturgiyasında adətən ekspozisiya bölmələri, inkişaf, hərəkətlərin açılması dəqiqliklə hüdudlanır, özü də kompozisiyanın əsas prinsipi təzad prinsipi olur.

R.Hacıyevin tamaşaların dramaturji həllinə çoxplanlıq xasdır ki, burada daimiliyə çevrilən lirik xətt olur. Maraqlıdır ki, leytmotiv başlanğıcının bu cür dərin açılması opretta janrı üçün sə-

ciyyəvi deyil və bəstəkarın iki teatr janrinin: operetta və komik operanın sərhəddində dayanması fikrini təsdiqləyir, xüsusən də ona görə ki, bu, tamaşanın bir çox komponentləri ilə də təsdiqlənir.

Səhnənin, aktın tematik haşıyələnməsi üsulları da az əhəmiyyətli deyil, burada da leytmotivlər rol oynayır, amma uzun olmayan zaman kəsiyində.

R.Hacıyevin operettalarında musiqi formalarının müxtəlifliyi diqqəti cəlb edir. Ən səciyyəvisi, təbii ki, mahnı olaraq qalır, düzdür, o da çox müxtəlif cür yozulur. Ancaq bəstəkar digər vokal formalarından da istifadə edir: ariozo, giriş, reçitativli aria və s.

Ansambl formaları içərisində çox vaxt duetlərə ("razılıq" və "fikir ayrılığı"), lirik və komediya dialoqlarına da rast gəlinir.

R.Hacıyevin teatr kompozisiyalarında orkestr nömrələri çox cəhətli təmsil olunub. Bunlar parlaq səs-təsvir lövhələri, aktlara giriş prelüdləri, epizod-melodramlardı. Musiqi partiturasında bunlar mühüm rol oynayır və simfonik inkişaf qanunlarına tabe olan haşıyələndirici tağlar olaraq çox vaxt leyintonasiya materialı üzərində qurulur.

Uvertüralar, bir qayda olaraq, aparıcı leytmövzular üzərində verilir.

R.Hacıyevin musiqi dilinin üslubiyyətində çoxlu özünəməxsus və maraqlı özəlliklər vardır. Onun operettalarının mövzusu müxtəlif milli mədəniyyətlərlə: Azərbaycan, Kuba, Finlandiya və Amerika ilə əlaqədardır, müxtəlif folklor mənbələrinin temas nöqtələri bu cürdür.

R.Hacıyevin yaradıcılığı geniş melodikliyi ilə fərqlənir. Əsərin partiturası boyu gen-bol səpələnmiş melodik mövzular çox vaxt səhnədən kənardə da səslənən şlyagerlərə çevrilirlər. R.Hacıyevin sadə və aydın, asan yaddaqalan melodikasında xalq-milli başlanğıcı ilə estrada musiqisinin özəllikləri uzaşır. Bu, bəstəkarın əsərlərinin böyük populyarlığını təmin edir. Estrada janrinin gözəl bilicisi olan R.Hacıyev melodik dili parlaq fərdi olan mahnı nümunələri ərsəyə gətirir. Bu fərdilik bəstəkarın dəst-xəttinə xas olan spesifik dönmələrin verilməsi ilə əldə edilir.

R.Hacıyevin yaradıcılığındaki cəlbedici tərəflərdən biri onun musiqisinin ritmik əsasıdır. Rəqs ritmlərinə meyilliliyi biz müxtəlif janrlı, bəzən hətta rəqs incəsənəti ilə bağlı olmayan (vokal lirikası, simfonik əsərlər) əsərlərlə bağlı qeyd etmişdik, bilavasitə rəqs epizodlarında isə bəstəkar həm Azərbaycan və həm də digər milli rəqs ritmlərinin eyni dərəcədə gözəl bilicisi olduğunu nümayiş etdirir. Bəstəkarın yaradıcılığında onun ritmik formulələrə müxtəlif yanaşma və qavrama məqamlarını qeyd etmək olar. Əgər milli (Azərbaycan, Kuba, Amerika) rəqsləri ərsəyə gətirirsə, onda müəllif bütün rəqs boyu rəqs ritm-formullarına əməl edir. Əgər ritm dinamik ya da dramaturji funksiyani yerinə yetirirsə, onda sənətkar bütöv bir poliritmik partitura yaratmaqla ritmik özəklərin gözəl improvizəsini yaradır. R.Hacıyev çox vaxt vals ritmindən istifadə edir. Bu, olsun ki, bəstəkarın ən çox sevdiyi ritmik formuldur. R.Hacıyevin musiqisində ritm daimi hərəkətdə, inkişafda olur ki, burada da müasir caz musiqisi üçün səciyyəvi olan çoxplanlı ritmik cəhətlər (bunlar “Dördüncü fəqərə” operettasında xüsusiilə çoxdur) daha maraqlıdır.

R.Hacıyevin musiqi dilinin mühüm komponenti həm də onun parlaq və müxtəlifcəhətli ahəngdarlığı olur.

Bəstəkar, bir qayda olaraq, gücləndirilmiş nəfəs və zərb alətləri qruplu adı simfonik orkestr tərkibindən istifadə edir. Lakin, onun əsərlərindəki orkestr səslənməsi çox vaxt kamerası orkestrinin səslənməsi assosiasiyyaları yaradır. O, şəffafdır, tembr rənglərinin yüngüllüyü, mütəhərrikliyi ilə qeyd olunub.

Orkestr R.Hacıyevin operettalarında olduqca mühüm rol oynayır. O, bəstəkara imkan verir ki, leyttembrlərdən istifadə etməklə qəhrəmanların xarakterik xüsusiyyətlərini açsin, rəngarəng peyzaj lövhələri, vəziyyətlər, hərəkətlər yaratsın, hərəkətin inkişafına yardımçı olur. Bəstəkar çox vaxt böyük simli kvintet aksenti olan, tembri ilə bütün lirik epizodların bağlılığı “təmiz” tembrli müxtəlif orkestr qruplarından istifadə edir. Çox gözəl orkestr tuttiləri adətən kulminasiya bölmələrində, solo və ansambl vokal nömrələrində, parıltılı rəqslərdə səslənir.

Beləliklə, R.Hacıyevin operettalarında müasir sovet operettasının musiqi üslubunda müəyyənləşmiş yeni olan nə varsa Azə-

baycan zəminində əks edilmişdir. Onun bu janrdakı novatorluğu yeni məzmunda, qaldırılmış problemlerin aktuallığında, tematikada, müasir obrazlar dairəsində, janrin yozumunda, kompozisiya, təsvir vasitələrinin yozumunda özünü bürüzə vermişdir.

Bəstəkarın simfonik musiqi sahəsindəki nailiyyətləri əhəmiyyətlidir. Azərbaycan simfonistləri Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, C.Hacıyev, S.Hacıbəyovun ənənələrini inkişaf etdirərək, R.Hacıyev Azərbaycan simfonik silsiləsinin, başlıca olaraq lirik-dramatik sahədə (“Gənclik simfoniyası”) yeni inkişaf yollarını açmışdır.

Azərbaycan SSR-in xalq artisti R.S.Hacıyevin yaradıcılığı Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində mühüm yer tutur. Onun, özünün çoxjanrlı palitrası ilə geniş olan sənəti Azərbaycan musiqisinin bəzi janrlarının inkişafına çoxsaylı yeni çizgiler daxil edir. Belə ki, R.Hacıyevin vokal lirikası Azərbaycan estrada musiqisinin formallaşmasının təməlində dayanır. Mahnı janrinin S.Rüstəmov, T.Quliyev kimi gözəl ustadları ilə yanaşı, R.Hacıyev lirk estrada mahnısi janrıni inkişaf etdirərək yeni poetik vokal miniatürünü ərsəyə gətirib təqdim etmişdir.

## VIII fəsil

### ƏŞRƏF ABBASOV

(1920-1992)



Əşrəf Cəlal oğlu Abbasov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamış bəstəkar, alim, pedaqoqdur. Dahi Üzeyir Hacıbəylinin yetirməsi olaraq, o ömrü boyu yüksək incəsənətin prinsiplərinə sadıq idi. Milli və dünya klassikasının ən gözəl ənənələrinə hörmətlə yanaşaraq, Ə.Abbasov bununla bərabər zəmanəni həssaslıqla duyub müasir dövrü əks etdirən əsərlər yazırı. Müxtəlif janrlara müraciət edərək, bəstəkar XX əsrin birinci yarısındaki milli musiqi sənəti üçün yeni olan yaradıcılıq nümunələrinə də yiyələnir. Belə ki, məhz Əşrəf Abbasov milli instrumental və orkestr konsertləri, habelə uşaqlar üçün balet janrının yaradılmasında birinci olmuşdur. Musiqi elmi sahəsində də bəstəkarın nailiyyətləri danılmazdır. Onun elmi tədqiqatlarının əsası Üzeyir Hacıbəylinin ölməz “Koroğlu” operasıdır. Əşrəf Abbasov müsiqişünaslıq sahəsində də Azərbaycan musiqi xadimləri arasında sənətşünaslıq üzrə ilk alim olmuşdur.

“Bəzən düşünürəm ki, mənim musiqiyə məhəbbətim, peşəkar seçimim - əzəldən dədə-babalarımın yaşadığı, doğulduğum Garabağ torpağının, Şuşa ab-havasının mənə olan sovqatıdır.”<sup>1</sup> Musiqimizin məbədi olan Şuşa bir sıra görkəmlı musiqiçilər, mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin vətənidir. Belə sənətkarlardan biri də bəstəkar Əşrəf Abbasovdur.

O, 1920-ci il martın 23-də kiçik sahibkar olan Cəlal Mehdi oğlu Abbasovun ailəsində dünyaya gəlmışdı. O zaman valideynləri övladlarının gələcəkdə məşhur bəstəkar olacağını, yaradıcılığının çoxsaylı mükafatlarla, fəxri adlarla qeyd ediləcəyini heç təxmin edə bilməzdilər. Çünkü onların ailəsində o dövrə peşəkar musiqiçi yox idi. Lakin Abbasovlar ailəsində “yaradıcılıq ruhu” deyilən bir anlam hökm süründü.

Əşrəf – ailənin üçüncü övladı idi, uşaqlıqdan ciddiliyi, məsuliyyəti, təhsilə və biliyə olan qeyri-adi marağını ilə fərqlənirdi. Hələ erkən yaşlarından o, hər zaman Şuşanın rəmzi sayılan zəngin musiqini dinleyirdi. Bu, öz möcüzəsi ilə Əşrəfi valeh edən gözəl bir mühit idi.

1933-cü ildə musiqi məktəbinin açılışı şuşalılar üçün mühüm bir hadisə oldu. Sonralar bu musiqi məktəbi Dağlıq Qarabağın mədəni təhsil mərkəzlərindən birinə çevrilir. Artıq bu illərdə Əşrəfin musiqiyə olan marağının daha ciddi xarakter almağa başlayır. Övladında bu istedadı duyan atası onu həmin məktəbin tar sinfinə təyin edir. O zaman Əşrəfin on üç yaşı var idi. Bu andan etibarən onun hayatı qırılmaz tellərlə musiqiyə bağlanır. Qeyd edək ki, sonralar Əşrəf Abbasov bu məktəbə rəhbərlik edərək, Qarabağın istedadlı uşaqlarını peşəkar musiqi təhsilinə qovuşdurmaq işində səy və əməyini əsirgəməmişdir.

Əşrəf Abbasov müəllimlərini hər zaman çox böyük ehtiramla xatırlayaraq, özünün peşəkar kimi yetişməsində onların əvəzsiz roluunu qeyd edirdi. O, ilk musiqi təhsilini görkəmlı tarzən Həmzə Əliyevin (Azərbaycanın xalq artisti, violin ifaçısı Azad Əliyevin atası) sinfində alaraq, daha sonra tar üzrə Rəsul Əhmədovla məşğul olmuşdu.

<sup>1</sup> Ə.Abbasovun müəllimi M.İ.Çulakiya məktubundan. 18 mart 1954 il.

İxtisas fənnlərinə ciddi yanaşan Əşrəf eyni zamanda Üzeyir Hacıbəylinin tələbəsi, gözəl pedaqoq Fatma xanım Zeynalovanın tədris etdiyi nəzəri fənlərə də böyük maraq göstərirdi. Fatma xanım Üzeyir bəyin sonsuz fəaliyyəti, yüksək humanistliyi və bəstəkarlıq qabiliyyəti haqqında hər zaman böyük məhəbbət və minnətdarlıq hissi ilə danışardı. Artıq, o vaxtdan Üzeyir bəyin şəxsiyyəti Əşrəf üçün etalona çevrilmişdi.

1934-cü ildə R.M.Qliyer gələcək operası üçün folklor toplamaq məqsədilə Şuşaya gəlir. Fatma xanım öz istedadlı şagirdi Əşrəf Abbasovu nüfuzlu bir bəstəkar kimi tanınan R.Qliyerə təqdim edir. R.Qliyer böyük maraqla gənc şuşalının bəstələdiyi melodiyaları dinləyərək, ona bir neçə məsləhət verir və gəncin gələcəkdə böyük uğur qazanacağına inandığını bildirir.

Fatma xanım öz şagirdinin ilkin bəstəkarlıq təcrübəsinə çox qayğı ilə yanaşırırdı. O, Əşrəfin əsərlərini bir toplu halında, zəmənət məktubu ilə bir yerdə Üzeyir bəyə göndərir. Hədsiz dərəcədə məşğul olmasına baxmayaraq, parlaq insanı və peşəkar keyfiyyətlərə malik bir şəxsiyyət olaraq, Üzeyir bəy hələ natamam olan bu nümunələri nəzərdən keçirir. Bu sadə əsərlərdə o, istedadın rüşeymlərini tuyaraq, təhsilini musiqi texnikumunda davam etdirmək üçün Əşrəfi Bakıya dəvət edir. Əşrəf üçün bu böyük xoşbəxtlik idi. Həmin dövrədə Əşrəf E.Telman adına Şuşa pedaqoji fəhlə faktültəsində təhsilini artıq bitirmişdi və onun ancaq bir məqsədi var idi – bəstəkar olmaq!

Əşrəf 1936-ci ildə, on altı yaşında Bakıya gəlir. Üzeyir Hacıbəyli kənc musiqicini evinə dəvət edir və səhbət əsnasında ona deyir: “Əşrəf, əsl bəstəkar olmaq üçün, ən əvvəl mükəmməl musiqi təhsili almaq lazımdır!”<sup>1</sup>

Üzeyir bəyin məsləhət və köməyi ilə elə həmin ilin sentyabr ayında Əşrəf Azərbaycan Dövlət Musiqi Texnikumunun bəstəkarlıq şöbəsinə, məşhur pedaqoq Georgi Bursteynin sinfinə daxil olur və eyni zamanda tar üzrə məşğələlərini də davam etdirir.

<sup>1</sup> Bəstəkarın xatirəsi – Ü.Hacıbəyov haqqında materiallar. Tərtib edəni Ə.İsazadə. Azərnəşr, 1976, s. 119-120.



Üzeyir Hacıbəyli tələbəsi Ə.Abbasov ilə. 1947-ci il

1938-ci ildə Əşrəf Abbasovun orkestr kollektivlərinin, bir sıra ifaçıların repertuarına daxil olan müxtəlif janrlı əsərləri yaranır. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Kürdü», violonçel və fortepiano üçün Sonatina, skripka və fortepiano üçün Variasiyalar, hoboy, fleyta üçün pyeslər kimi əsərlərdə on səkkiz yaşlı bəstəkarın ansambl duyumu, obrazlılıq və ifadəliliyin uyğunluğu, tembr dialoqlarının müxtəlif variantları diqqəti cəlb edir. Bütün bunlar bəstəkarın kamera-instrumental janra mənsub olan sonrakı əsərlərində inkişaf edərək, yüksək səviyyəyə çatmışdır.

Bu illərdə gənc bəstəkar ilk dəfə olaraq dram tamaşalarına musiqi, A.Şaiqin «Fitnə», Y.Lyubimovun «Mayın əvvəlində» pyeslərinə musiqi yazır, eləcə də fortepiano triosu üçün pyeslər və s. yaradıb ərsəyə gətirir.

Əşrəf 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti və mədəniyyəti ongünüluğunun iştirakçısı olur. Musiqi ilə ciddi məşğul olmağa yeni başlayan on səkkiz yaşlı gənc üçün bu, çox önəmli bir hadisə idi. Həmin tarixi yaradıcılıq forumu çərçivəsində Üzeyir Hacıbəylinin nəinki müəllifə, eləcə də bütün respublikaya şöhrət gətirən “Koroğlu” operasının səhnələşdirilməsi baş verir.

Moskvada Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyası da nümayiş etdirilir. Tamaşanı müşayiət edən Səid Rüstəmovun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Xalq Çalğı alətləri orkestrində tarda Əşrəf Abbasov da çalırdı. O, öz vətəninə və milli mədəniyyətinə görə qürur hissi duyurdu.

Moskva gənc musiqiçiyə unudulmaz təəssürat bəxş etdi. Bu şəhər təkcə öz gözəlliyyinə və möhtəşəmliyinə görə deyil, həmçinin keçirilən tədbirlərin, konsertlərin çoxluğu, dəyərli peşəkar ünsiyyəti ilə onu heyrətləndirmişdi. Məhz o zamanlar, Əşrəfin ilk dəfə olaraq təhsilini Moskvada davam etdirmək arzusu yarandı. Amma bu, hələ yalnız arzu olaraq qalırdı.

Bakıya qayıdan Əşrəf xüsusi bir həvəslə texnikumda təhsilini davam etdirir. Onun yaradıcılıq uğurlarını və əldə etdiyi biliklərin təhsil programından xeyli zəngin olduğunu nəzərə alaraq, texnikumun rəhbərliyi Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına ərizə ilə müraciət edib, III kursda oxuyan Əşrəf Abbasovun vaxtından əvvəl orada təhsilini davam etdirməsini xahiş edir.

Lakin 1939-cu ilin dekabrında konservatoriyanın I kurs tələbəsi olan Əşrəfi Sovet ordusu sıralarına, hərbi xidmətə çağırırlar. Əşrəf Abbasov bu dövrdə artıq müxtəlif kameralı tərkibləri üçün bir sıra instrumental əsərlərin (o cümlədən Fortepiano triosunun), fortepiano pyeslərinin, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, bir sıra dram tamaşalarına musiqinin, habelə Üzeyir Hacıbəylinin özünün təqdirini qazanmış “Koroğlu” operasından rəqslərin xalq çalğı alətləri orkestri üçün çevirmələrinin müəllifi idi.

Əşrəf, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsilini da-yandıraraq, Belorusiyada yerləşən 345-ci atıcı piyada alayının hərbi nəfəs alətləri orkestrinin sıravi musiqiçisi olur. O, çox böyük səbirsizliklə xidmətin bitməsini gözləyirdi ki, yenidən həyatının mənasına çevrilən sevimli işi ilə – bəstəkarlıqla məşğul olsun. Lakin, Böyük Vətən müharibəsi başlanır və gənc bəstəkar könüllü olaraq cəbhəyə gedir.



Ə.Abbasov bəstəkar S.Rüstəmov ilə

Burada Smolensk istiqamətində döyüslərdə ön sıralarda vuruşur. Faşist işgalçılari ilə qızgın toqquşmalardan birində igid müsiqiçi Ə.Abbasovu düşmən gülləsi yaralayır. Öz sağlamlığını, qüvvəsini yalnız doğma yurdunda bərpa edə billəcəyinə əmin olaraq, Əşrəf Şuşaya qayıdır.

Gənc bəstəkar vaxtilə oxuduğu Şuşa musiqi məktəbində müəllimlik edərək, fəal musiqi-ictimai işlər aparır. O, bir sırə fənlərdən dərs deməklə yanası, həm də tədris hissəsinə rəhbərlik edir və bir qədər sonra bu məktəbə direktor təyin olunur.

1943-cü ildə Ə.Abbasov Bakı Konservatoriyasında təhsilini davam etdirir, burada bəstəkarlıq üzrə professor Boris Zeydmanın sinfində çalışır. Azərbaycan xalq musiqisinin nəzəriyyə və tarixini isə Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi altında öyrənir.

Artıq sonrakı ildə Əşrəf Abbasovun simfonik orkestr üçün yazdığı "Rəqs süitası" Q.Qarayev, C.Hacıyev, S.Hacıbəyovun simfonik əsərləri ilə yanaşı Tbilisidə Zaqqafqaziya (Cənubi Qafqaz) respublikalarının Musiqi incəsənəti ongünlüyündə ifa edilir.

Gənc istedadlı bəstəkarın ilk əsəri burada iştirak edən görkəmli rus bəstəkarları, ilk növbədə R.Qliyer və S.Vasilenko tərəfindən yüksək dəyərləndirilmişdi.

Ongünlükdə iştirak edən Azərbaycan milli musiqisinə yaxşı bələd olan R.Qliyer bəstəkarlarımızın uğurlarını belə qeyd etmişdir: "Azərbaycan bəstəkarlarının bir çox üstünlükləri vardır: gənclik, bədii qavrama və təsvir etmə təravəti, xalqdan əxz olunan zəngin musiqi irsi"<sup>1</sup>. «Rəqs süitası»nın müəllifinin "şuşalı oğlan" olduğunu bilən məşhur bəstəkar öz proqnozlarında səhv etmədiyini təbəssümlə bildirmişdi.

Ə.Abbasovun «Rəqs süitası» Azərbaycan simfonizminin əsaslarını qoyan ilk simfonik əsərlərindən biri kimi diqqəti cəlb edir<sup>2</sup>. Süita üç hissəlidir, burada hər hissənin öz müstəqil adı var: «Rəqs», «Mahnı», «Yürüş». Bu adların hər biri əsərin xəlqi-janr xarakterini qabarıq göstərir.

Əşrəf Abbasov konservatoriyanın ikinci kursunu «Şuşa» simfonik poeması və fortepiano üçün sonata ilə bitirir.

Səciyyəvi fakt: Konservatoriyada oxuduğu təhsil illərində yüksək davamiyyət və təhsil göstəriciləri nümayiş etdirən tələbə-məzun Əşrəf Abbasovu 1947-ci ildə Bakı Musiqi Texnikumunun direktoru vəzifəsinə təyin edirlər. Çox güman ki, onun bu təhsil müəssisəsində, həmçinin 10-illik musiqi məktəbindəki pedaqoji fəaliyyəti nəzərə alınmışdı.

Lakin birillik uğurlu fəaliyyətdən sonra gənc bəstəkar Ə.Abbasov, Moskva konservatoriyasının aspiranturasında təhsil almaqdan ötrü bu şərəflə vəzifədən imtina edir.

Mühəribə və muharibədən sonrakı illər çox ağır idi. 1944-cü ildə atasının vəfatından sonra Əşrəfin ciyinlərinə ailə qayğısı düşür. O, ailəsini Bakıya gətirir. Onların yaşamağa yeri yox idi. Lakin Üzeyir Hacıbəylinin sərəncamı ilə Əşrəf Abbasovun ailəsinə konservatoriyada sinif otağı ayrıılır. İstedadlı musiqiçinin ailəsinə maddi yardım göstərmək məqsədilə Üzeyir bəy əlverişli imkanlar axtarır. Belə ki, öz tələbəsi Əşrəf Abbasova əsərlərinin əlyazmasını, həmçinin "Koroğlu" operasının partiturasını

<sup>1</sup> Глиэр Р.М. Музыка композиторов Азербайджана, Баку, 1945, с. 71.

<sup>2</sup> Мирзоева Э. Ашраф Аббасов. Баку, Ишыг, 1982, с. 14.

köçürməyi tapşırmışdı. Az sonra məhz Əşrəf Abbasov musiqi mədəniyyətinin bu misilsiz əsərinin klavirinin redaktoru olmaq şərəfinə layiq görüldü. Tələbələrinin etirazlarına baxmayaraq, Üzeyir bəy həmişə onların gördüklləri işin haqqını ödəyirdi. Bu alicənablıq, insanpərvərlik və peşəkarlıq dərsi Ə.Abbasov üçün bütün həyatı boyu “yolgöstərən ulduz” oldu. 1951-ci ildə Əşrəf Abbasov Üzeyir Hacıbəyliyə həsr etdiyi violonçel və simfonik orkestr üçün Poemasını bəstələdi.

1975-ci ildə Bakıda Üzeyir Hacıbəylinin ev-muzeyinin açılışı oldu. Bu tədbirdə zəmanəmizin böyük dövlət xadimi Heydər Əliyev, həmçinin Azərbaycan mədəniyyətinin aparıcı nümayəndələri və dövlət xadimləri iştirak etmişdilər. Təsadüfi deyil ki, ekspozisiyanı qonaqlara təqdim etmək şərəfi məhz dahi Üzeyir bəyin sevimli tələbələrindən birinə – Əşrəf Abbasova həvalə olunmuşdu.



Üzeyir Hacıbəylinin ev-muzeyinin açılışı zamanı. 1975 il

“1947-ci ildə Ə.Abbasov, Azərbaycan pianoçularının repertuarına əsaslı şəkildə daxil olan fortepiano və simfonik orkestr üçün ilk milli Konsert üzərində işini tamamlayır. Bu əsər milli instrumental musiqimiz qarşısında duran mühüm məsələlərdən

birinin həlli üçün, yəni iri formalı fortepiano əsərlərinin yaradılması üçün gözəl bir stimul olmuşdur”.<sup>1</sup>

Əsər həmin ildə Bakıda istedadlı Azərbaycan pianoçusu A.Zülfüqarova və Ü.Hacıbəyli adına Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında Niyazinin dirijorluğu ilə səslənərək, musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etdi. Premyeradan bir qədər sonra Konserṭ parlaq pianoçu M.P.Brenner tərəfindən ifa edildi. Bu dəfə orkestrə dirijor O.Dimitriadi başçılıq edirdi.

Fortepiano Konsertini yaradarkən bəstəkar artıq üç simfonik əsərin müəllifi idi: onun ilk dəfə qələmini sinadığı sonata formasına əsaslanan Uvertüra (1945), eləcə də yuxarıda adı çəkilən «Rəqs süitası» və «Şuşa» simfonik poeması (1946). “Ə.Abbasov tərəfindən Fortepiano konsertinin yaradılması milli incəsənət üçün nəinki konsert janrıının və sonata forması quruluşunun, hətta pianoçuluq üslubunun bütün rəngarəngliyinin mənimsənilməsini bildirən bir faktdır”.<sup>2</sup>

1948-ci ildə Əşrəf Abbasov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını fərqlənmə ilə bitirir. Diplom işi kimi orkestr üçün “Konsertino”nu təqdim edir. Dövlət imtahan komissiyasının sədri, görkəmli musiqiçi, SSRİ Xalq artisti A.B.Qoldenveyzer əsərə “əla” qiymət verərək, belə bir qeyd edir: “Əşrəf Abbasov öz əsərində bəstəkarlıq texnikasına yiyələnməsini və orkestrlaşdırmaqdə təcrübəsinə parlaq nümayiş etdirdi”.<sup>3</sup>

Artıq dövlət imtahanlarından sonra dövri mətbuatda özünəməxsus hesabat dərc olundu: “Azərbaycan Dövlət konservatoriyasında gənc bəstəkar, nəzəriyyəçi və musiqiçilərin 25-ci buraxılışı keçirilmişdir.

<sup>1</sup> Алексеев А.С. Методические рекомендации к изучению и исполнению для студентов фортепианного факультета. Баку, АЗИНЕФТЕХИМ, 1987, с. 3.

<sup>2</sup> Yenə orada.

<sup>3</sup> 25-й выпуск консерватории // Бакинский рабочий. 1948, 9 июля, с. 2.



A.Qoldenveyzer və B.Zeydman Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkar məzunları ilə. 1948-ci il

Dövlət imtahan komissiyasının sədri, SSRI Xalq artisti, Stalin mükafatı laureatı professor A.B.Qoldenveyzer AzərTac müxbirinə imtahanın yekunları haqqında belə demişdir: «Bu ilin buraxılışı son on ildən kəmiyyətinə görə fərqlidir. Konservatoriyanı bitirənlərin 41 nəfərindən 5 bəstəkar, 15 pianoçu, 8 nəfəri vokalist, qalanları isə skripkaçı, viola ifaçıları, nəfəs alətləri ifaçıları, musiqi nəzəriyyəçiləri və başqalarıdır. Beş ildə imtahan komissiyasına rəhbərlik etdiyim müddətdə Azərbaycan konservatoriyasında mədəniyyət, bilik və ustalığın səviyyəsinin ildən-ilə yüksəldiyini qeyd edə bilərəm. Diplom işi kimi simfonik orkestr üçün Konsertinonu təqdim edən Əşrəf Abbasov çox ümidverici bir bəstəkardır. Bu əsərdə o, bəstəkarlıq texnikası və alətləşdirmədə təcrübəsi olduğunu nümayiş etdirmişdir. Ələlxüsus son hissənin gümrah, şən musiqisi gözəldir»...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 25-й выпуск консерватории // Бакинский рабочий. 1948, 9 июля, с. 2.

Azərbaycan musiqi sənətində ilk orkestr Konserti olan bu əsərin əhəmiyyəti dəfələrlə qeyd edilmişdir. Tanınmış musiqişü-nas Rəna Fərhadovanın rəyini misal gətirək: «Ə.Abbasovun Konsertinosu intonasiya orijinallığı, parlaq alətləşdirməsi, ifadəli “sololar”ı ilə fərqlənərək, Azərbaycan musiqisində simfonik orkestr üçün parlaq konsert janrıma yol açdı»<sup>1</sup>.

Bir qədər irəli gedərək qeyd etmək istərdik ki, bu əsər 1949-cu ildə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə baxış çərçivəsində ifa edilmişdir. Bu yaradıcılıq tədbirində iştirak edən Dmitri Şostakoviç öz təssüratlarını belə bölüşməşdir: «Ə.Abbasovun orkestr və solo alətlər üçün “Konsertino”su təravətli, parlaq, istedadlı əsərdir. Yəqin ki, müəllif təvazökarlıq edərək əsəri “Konsert” adlandırmamışdır. Əla orkestrləşdirmə, məzmunun zənginliyi, boyalardan qənaətlə istifadə olunması əsərə repertuarımızda möhkəm yer təmin edəcəkdir.»<sup>2</sup> Daha sonra bəstəkar yazır: «Baxışda təqdim olunan əsərləri qiymətləndirərkən mən Azərbaycanın gənc musiqiçiləri üçün hec də güzəştər etmirəm. Onlar elə bir səviyyədədirlər ki, ugurlarına sevinmək və çatışmazlıqlarını ciddi tənqid etmək mümkündür. Azərbaycan bəstəkarları düzgün yoldadırlar»<sup>3</sup>.

Bakı Konservatoriyasını bitirdikdən sonra, Ə.Abbasov Moskva Dövlət Konservatoriyasına aspiranturaya göndərilir (bəstəkarlıq üzrə professor Mixail Çulakinin sinfinə).

Moskvanın fəal konsert və yaradıcı mühiti gənc bəstəkarın musiqi-estetik zövqünün formallaşmasına çox böyük təsir göstərir və onu bir sıra yeni əsərlər, həmçinin xor, orkestr və solistlər üçün kantata yazmağa sövq edir.

Moskvada yaşadığı illər Əşraf Abbasova sonralar möhkəm dostluq münasibətlərinə çevrilən çoxlu maraqlı görüşlər bəxş etdi. Bu münasibətlər çoxsaylı yazılmalar, fotosənədlər, video-xronikadan kadrlarla təsdiq olunur. M.Çulaki, V.Protopopov,

<sup>1</sup> Фархадова Р. Целеустремленность художника // Бакинский рабочий. 1971, 16 января.

<sup>2</sup> Смотр музыкальной культуры Азербайджана // Советское искусство. 1949, 12 ноября, № 4 46.

<sup>3</sup> Yenə orada.

V.Belyayev, T.Xrennikov və bu kimi görkəmli musiqiçilərlə, alimlərlə, ifaçılarla ünsiyyət Ə.Abbasovun tərcüməyi-halının parlaq səhifələrinə çevrildi. Bu şəxslər peşəkarlığı, istedadı yüksək qiymətləndirərək, həmkarlarının uğuruna səmimi olaraq sevinməyi bacarırdılar.

Moskva dövrünün yekunu – Üzeyirşünaslıq tarixini zənginləşdirən “Koroğlu” operası üzrə elmi-tədqiqat işi olur. Bu iş, dissertasiya kimi təqdim olunur. Müdafiəsi çox böyük uğurla Moskvada keçirilən (1952) bu iş, dissertasiya komissiyasının üzvləri tərəfindən yüksək qiymətləndirilir. Beləliklə, Əşrəf Abbasov Azərbaycanda musiqişünaslıq sahəsində ilk sənətşünaslıq namizədi olur.

Bakıya qayıdarkən, Əşrəf Abbasov dissertasiya əsasında “Üzeyir Hacıbəyli və onun “Koroğlu” operası” adlı kitabını nəşr etdirir. Giriş sözündə nəşrin redaktoru, məşhur nəzəriyyəçi-müəllim Nikolay Çumakov qeyd edir ki, “Ə.Abbasovun bu işi – “Koroğlu” operasının bəzi mühüm cəhətlərinin təhlil edilməsinin ilk təcrübəsidir”.<sup>1</sup>

1953-1957-ci illər ərzində Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının rektoru kimi çalışan Əşrəf Abbasov eyni zamanda bəstəkarlıq kafedrasında ixtisas üzrə dərs deyir və növbəti on beş il (1957-1972) ərzində bəstəkarlıq kafedrasına rəhbərlik edir. 1968-ci ildə o, professor vəzifəzinə təyin olunur.

Həmin ildə mədəni əməkdaşlıq müqaviləsi çərçivəsində Ə.Abbasov Həbəştanaya yaradıcılıq ezamıyyətinə yola düşür. Bu ölkədən aldığı təəssürat və buranın mədəniyyəti ilə tanışlıq bəstəkarın bir sıra əsərlərində, o cümlədən “Həbəş eskizləri” kvartetində öz əksini tapır.

Atasının vəfatından (8 fevral 1992-ci il) illər ötdükdən sonra bəstəkar Cəlal Abbasov “Səni bir daha görə bilsəydim...” əsərini yazacaq. Burada atasının və onun hədsiz dərəcədə sevdiyi Vətəni olan Şuşanın obrazları sanki biri-birinə qovuşacaq...

---

<sup>1</sup> Аббасов А. Узенр Гаджибеков и его опера «Кероглы», Баку, Азгосмузиздат, 1956, с. 3.



Ü.Hacıbəyli ad. ADK-nın rektoru Ə.Abbasov zəmanəmizin  
dahi bəstəkarı D.Şostakoviçlə (1956-ci il)

Professor Əşrəf Cəlal oğlu Abbasovun peşəkar xidmətləri yüksək qiymətləndirilmişdir. O, Azərbaycan SSR Əməkdar İncəsənət Xadimi (1963), Azərbaycan Respublikasının Xalq Artisi (1990) adlarına layiq görülmüş, “Şərəf Nişanı”, II dərəcəli “Vətən müharibəsi” (1985) ordenləri və bir sıra medallarla təltif edilmişdir.

“Həyatımız boyu elə insanlara rast gəlirik ki, onlar bizim sıralarımızdan getsə belə, türklərdə yaşamağa davam edirlər”<sup>1</sup> – Əşrəf Abbasovun bu sözləri onun böyük müəllimi Üzeyir Hacıbəylinin xatırəsinə deyilmişdir. Bunu söyləyərkən, Əşrəf Abbasov illər sonra bir çox insanların onu da həyatda parlaq və saf iz qoyan bir insan kimi xatırlayacaqlarını bilmirdi və bu haqqda heç düşünmürdü.

---

<sup>1</sup> Bəstəkarın xatırəsi, s. 122.

## Simfonik yaradıcılığı

Musiqi sənətinin müxtəlif janrlarına müraciət edən Əşrəf Abbasov yaradıcılıq fəaliyyətinin bütün dövrlərində simfonik janra xüsusi diqqət yetirirdi. İstedadlı gənc musiqiçi üçün müxtəlif orkestr qruplarının alətləri ilə tanış olmaq və nəzəri biliklərini təcrübədə təsdiqləmək çox mürəkkəb iş deyildi. O, Avropa orkestrinin alətlərinin imkanlarını ciddi şəkildə öyrənirdi. L.V.Bethovenin, P.İ.Çaykovskinin musiqisi və xüsusən, Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu" operası timsalında orkestrin bütün gözəllikləri onun üçün bəlli oldu. Ə.Abbasovun simfonik dəst-xəttinin ilk təcrübəsi "Rəqs süütası"<sup>1</sup> (1944) idi. Bu əsər "Azərbaycan simfonizminin əsaslarını qoyan ilk nümunələr sırasında layıqli yer tutur". Süita xəlqi-janr əsaslarını qabardaraq hər birinin müstəqil adı olan – "Rəqs", "Mahnı", "Yürüş" – üç hissədən ibarətdir. İstedadlı gənc bəstəkarın bu ilk əsəri faktura baxımından bir qədər yeknəsəq, xalq musiqisinin mahnı-rəqs janrlarının səciyyəvi ritmik formullarına bağlı olmasına baxmayaraq, 1944-cü ildə Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya (Cənubi Qafqaz) xalqlarının musiqi öngünlüyündə ifa üçün Ü.Hacıbəyli tərəfindən təqdim edildi. Çoxsaylı mətbuatda "Rəqs süütası"nın uğurları qeyd olundu.

Janr simfonizmi xəttini simfonik orkestr üçün Uvertüra (1945) davam etdirir. O, "Şuşa" simfonik poeması kimi (1946), bəstəkarın sonata formasına müraciət etməsi ilə, hər bir konkret halda onun xüsusiyyətlərinin və prinsiplərinin özünəməxsus şəkildə işıqlandırılması ilə maraq doğurur.

Zaman ötdükçə Əşrəf Abbasovun G.Burstejn və sonralar B.Zeydman kimi gözəl müəllimlərin rəhbərliyi altında püxtələşən musiqi meyilləri daha da genişlənib yeni təmayüllərlə zənginləşmişdir. Bu da, istər-istəməz, ciddi novatorluq nəticələrinə gətirib çıxarmalı idi. Belə ki, məhz Əşrəf Abbasov milli instrumental konsert janrının banisi olmaq kimi tarixi öhdəliyi öz üzərinə götürmüştür. Zəmanəmizin görkəmli musiqiçisi

<sup>1</sup> Мирзоева Э. Ашраф Аббасов. Баку, Ишыг, 1982, с. 14.

Dmitri Şostakoviç tərəfindən yüksək qiymətləndirilən fortepiano ilə simfonik orkestr üçün Konsert, eləcə də simfonik orkestr üçün Konsertino milli müsiqi sənətində göstərilən janların ilk nümunələridir.

### **Fortepiano ilə simfonik orkestr üçün Konsert.**

1947-ci ildə Ə.Abbasov “Azərbaycan instrumental musiqisində ilk milli konsert olan fortepiano ilə simfonik orkestr üçün Konsert”<sup>1</sup> üzərində işi tamamlayır. Konsert əvvəlcə ikihissəli silsilə kimi<sup>2</sup> düşünülərək, poemaya xəş olan inkişaf prinsiplərinə istinad edirdi. 1977-ci ildə bəstəkar əsəri ikinci dəfə redaktə edir və konsert üçhisəlli quruluşa malik olur. Bununla əlaqədar işıqlı, nikbin əhval-ruhiyyə müəyyənedici olmaqla əsərin zəngin obraz məzmunu üçün daha geniş perspektivlər gerçəkləşir. Fortepiano konsertinin L.V.Bethoven, S.Raxmaninov, A.Qlazunov tərəfindən qoyulan ənənələrini Azərbaycan bəstəkarı milli-musiqi təfəkkürünün xüsusiyyətləri ilə qovuşdurur. Bu xüsusiyyətlər mövzuların lad çalarında, ritm-intonasiya formullarında, xalqçalğı sənəti üçün səciyyəvi olan üsullarda təzahür edir.

Konsertin mühüm xüsusiyyəti – onun dramaturgiyasının bütövlüyüdür. Əsərin hər hissəsi məqsədə çatmaq yolunda müəyən mərhələ kimi dərk edilir. Dramaturji xəttin vəhdəti lad-tonal inkişafla təsdiqlənir. Aydın minor boyalı İya-Şur ladında başlanan konsert işıqlı, major boyalı rast ladında tamamlanır. Lakin burada Bethovenə xas olan “zülmətdən işığa doğru” dramaturji xətti yoxdur, çünki bütün əsərin “leytobrazını” lirika təşkil edir, özü də ki, coxşaxaklı lirika – dərin düşüncələrdən ta işığın, xeyirin, insan ruhu əzəmətinin təntənəsini təsdiqləyən finala qədər. Bu fikir və obrazlar müəyyən musiqi mövzuları ilə ifadə edilir.

Birinci hissənin əsasını (Allegretto, sonata forması) üç mövzu təşkil edir: giriş mövzusu (Moderato e maestoso) özünəməx-

<sup>1</sup> Методические рекомендации к изучению и исполнению для студентов фортепианного факультета. Баку, АЗИНЕФТЕХИМ, 1987, с. 3.

<sup>2</sup> Bəstəkarlıq təcrübəsində belə nümunələr vardır. A.Qlazunovun İkinci fortepiano konsertini buna nümunə göstərmək olar.

sus müsiqi epiqrafıdır və onun intonasiyaları bütün konsert “nəqlətməsi” boyu dəfələrlə özünü “uzaqdan” xatırladır. Əsas partianın mövzusunda (Iya-Şur) mahni folklorunun xüsusiyyətləri ilə bilavasitə bağlılıq nəzərə çarpar. Burada tematik inkişafda variantlılıq, böyük sekunda məsafəsində dayanan dəyişkən istinad səsləri sistemi tətbiq olunur. Bunu aşağıdakı nümunədə müşahidə etmək olar. Belə ki, üçüncü periodiklik, mahiyyətcə, ilk iki xanənin böyük sekunda aşağı çəkilən təkrarıdır. Belə hərəkət nəticəsində eyni zamanda modulyasiya-qarşılaşdırma effekti yaranan harmonik istinad pillələrinin irəliləməsi də baş verir.

Allegretto (Quasi Andantino)

Köməkçi partianın peyda olması (*Andante con anima*) orkestrin “dayandırılması” ilə nəzərə çarpdırılır. Mövzunun solo şəkildə verilməsi onun emosional-tematik obrazlılığını daha aydın işıqlandırır.



Köməkçi partiya – kifayət qədər geniş diapazonla nəzəri cəlb edən və qəlb süzgülüyü ilə dolu olan səmimi lirik lövhədir<sup>1</sup>. Bu cür təəssüratı mövzunun şərhində tətbiq olunmuş ümumi hərəkətə muğam improvisasiyası cəhətlərini gətirən intonasiya “yetişməsi” və pilləvari inkişaf kimi üsullar doğurur.

İşlənmə bölməsi fəal, dinamik olub kodaya düşən böyük kulminasiyaya hazırlıq mərhələsi kimi qavranılır. Əsas partiyanın mövzusu burada ritmik artmada verilərək, möhtəşəm təntənəli xarakter kəsb edir.

İkinci hissə (*Allegretto*) – rəqsvari xarakterli mövzuya əsaslanan variasiya formasındadır. İlk keçirilmədə o, kontrabasların burdon bası fonunda fleyta-piccolo solosunda səslənir. Bu, xalq instrumental çalğısına xas olan fonik effekt yaradır.



<sup>1</sup> Mövzunun genişliyi lad modulyasiyasına (Şüştər – Çahargah) malik qeyri-simmetrik period forması ilə yaradılır.



Xanənin hissələrinin dəqiq vurgulanması, humorlu cizgilərə malik sadə melodiya, melodik xətlərin orijinal çevirmələri ilə yanaşı ritmik formulların təkrarı mövzunu yallı rəqslərinə yaxınlaşdırır. Mövzunun fəal inkişafı yeni obraz cəhətlərinin açıqlanması və orijinal ritmik cizgilərin, habelə metrik qeyri-müntəzəmliyin tətbiqi üçün imkan yaradaraq, fakturanın – o cümlədən polifonik yazı vasitələri ilə – zənginləşməsinə gətirib çıxarır. Məsələn, birinci variasiyada şəkli dəyişilmiş əsas mövzunun yeni melodik törəmə ilə polifonik dialoqu diqqəti cəlb edir. İkinci si – ölçünün dəyişilməsi ilə qeyd olunur (mövzudakı 2/4 ölçüsünün əvəzinə 9/8 verilir). Sonrakı variasiyalarda ağır və müləyim hərəkətə yönəlməklə temp dəyişiklikləri baş verir. Bu dəyişikliklərdən sonra, həm də final hissəsinin bir çox xüsusiyyətlərini müəyyən edən və rəqs başlanğıcını qabardan əvvəlki tempin qayıması daha parlaq qavranılır.

II hissənin mövzusu ilə finalın əsas mövzusunun intonasiya qohumluğu, eləcə də, obrazlılıq baxımından bəzi ümumi cəhətlər finalın birinci mövzusunun *Allegretto* temasının variantı kimi baxılmasına əsas verir. Finalda gəncliyi, ümidi və varlığın sevincini təcəssüm edən “rəqs dairəsi” hökm sürür. Bu həyat bayramında mahni və rəqs janrlarının səciyyəvi cizgiləri tanınır, burada həmçinin aşiq musiqisinin ritm-intonasiya elementləri və muğam improvizasiyasının xüsusiyyətləri də mövcuddur. Bütün bunlar üzvi surətdə qovuşaraq, kodada musiqinin ən yüksək zirvəsinə nail olurlar.

### **Simfonik orkestr üçün Konsertino**

Fortepiano konsertinin partiturası üzərindəki iş, Əşrəf Abbasova orkestr tembrlərinin hüdudsuz zənginliyinə bələd olmasına imkan yaratdı. Bu da öz növbəsində onu həmin istiqamətdə ax-

tarişlar aparmağa sövq etdi. Ə.Abbasovun 1948-ci ildə yaratdığı “Konsertino”, intonasiyalarının orijinallığı, parlaq alətləşdirilməsi, ixtiraçı solo ifalar ilə fərqlənərək, Azərbaycan musiqisində simfonik orkestr üçün parlaq konsert janrinin əsaslarını qoyma.

Orkestr konserti – uzunömürlü janr kimi özünün üçəslik inkişafında bir çox dəyişikliklərə uğrasa da, öz simasını və musiqi mədəniyyətindəki yerini qoruyub saxlaya bilmışdır. Öz mövqeyindən geri çəkilməyərək o, heyrətamız dərəcədə hər hansı bir dəyişikliklərə uyğunlaşa bilmışdır<sup>1</sup>. Eyni zamanda həmin janr, bu və ya digər müəllif-yaradıcının üslub xüsusiyyətlərinə xas olan milli səciyyəviliyi də özünə hopdurmağa qadirdir.

Konsertlik, Əşrəf Abbasovun simfonik təfəkkürünün xüsusiyyəti kimi, onun əsərlərində əzəl, kök əlamətlərini saxlayaraq, eyni zamanda daha çox poema tipli simfonik janra xas olan təbiilik və emosional səmimilik kimi cəhətlərin vasitəsilə ifadə edilmiş janrin fərdi təfsirini alır. Konsertlik, hər şeydən əvvəl, alətə virtuoz yiyələnmənin parlaqlığı, instrumental artistizm və, Meduşevskinin təbirincə, “ilham, yüksəlişə meyil və kamilləşmə ideyasıdır”<sup>2</sup>.

Yuxarıda verilən sitat sözügedən əsərə olduqca uyğundur.

Bəstəkar Konsertinoda müasir orkestrin orijinal növünü yaratmışdır. Burada orkestr “tutti”si ayrı-ayrı instrumental temblərin parlaq fərdiliyi ilə, tematizmin “teatr” relyefliyi söyləmələrin incəlik və dərinliyi ilə, üzvi surətdə qovuşur. Ə.Abbasov öz əsərini bir çox mövzu, motiv, ritm-intonasiya formullarından (musiqi materialı daim yeniləşmə və şəklini dəyişmə prosesindədir) qurur, lakin simfonik inkişaf prinsiplərinin köməyi ilə heyrətamız təbii və vahid kompozisiya yaratmağa qadir olur.

Konsertino – epik-nəqli tərzli üchisseli əsərdir. Romantik məzmun, fəal lirik dolğunluqla yanaşı kəskin təzadlar, “rəva-

<sup>1</sup> Самойленко Е.М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А.Эшпая – <http://cheloveknauka.com/zhanrovaya-priroda-instrumentalnogo-konserta-i-konsertnoe-tvorchestvo-a-espaya#/ixzz3jNiDygKh>.

<sup>2</sup> Медушевский В.В. О сущности музыки и задача музыковедения. Москва, 2007.

yətçi”dən irəli gələn hadisələrin subyektiv-emosional boyası, janr çoxplanlılığı (lirika, epos, folklor “paralelləri”, mənzərə təsviriyyi) – bütün bunların əsərin partiturasında məharətlə qovuşması bəstəkarın incə orkestr zövqünü, parlaq orkestr ustalığını göstərir. Konsertinoda həyəcanlı hekayətin xüsusi ətri, lirik, epik və dramatik elementlərin qovuşması, obrazların parlaq təzadlılığı, ayrı-ayrı səslərin akustik işqlandırılması – bunların hamısı bəstəkarın yaradıcılığında başlıca mövzu olan Vətən mövzusu ilə müəyyən assosiasiylar yaradır.

I hissənin forması variasiyalara yaxın olsa da, burada bir çox cəhətlər sintetik forma xüsusiyyətlərinin mövcudluğunu göstərir. Belə ki, bir tərəfdən süitalılığın bəzi prinsipləri görünür, yəni əsas mövzunun parlaq obraz transformasiyası, temp qarşılaşdırmları nəzərə çarpır<sup>1</sup>. Digər tərəfdən isə, tematik materialı diqqətlə təhlil etdikcə fərz etmək olar ki, bölmələrin “tağ” şəklində tutuşturulması dinamik inkişaf edən sonata forması ilə paralel çəkməyə əsas verir: buna həmçinin nəzərdə tutulan əsas partiya mövzusunun təqdim edilməsi xüsusiyyətləri də göstərir. Şübhəsiz ki, Konsertinonun birinci hissəsi müəllifin qarşıya qoyduğu məsələlərin həllinə fərdi yanaşmasını, peşəkar ustalığını və hələ konservatoriya məzunu olan bəstəkarın geniş musiqi-nəzəri biliklərini nümayiş etdirir.

Hoboyun aramlı giriş solo mövzusu, onun ifadəliliyi, şərhin improvizasiya tərzi, frazaların çoxsaylı variasiya edilmiş təkrarlamaları sanki düşünmə prosesini əks etdirir, doğma təbiətin ucuz-bucaqsız vüsətindən, heyrətamız gözəlliklərindən xüsusi bir hissiyatla rəvayət edən dastançı obrazının “mövcudluğu” ilə assosiasiya yaradır.

Bu mövzu – bəstəkarın yaradıcı təxəyyülünü parlaq simfonik lövhə yaratmağa ilhamlandıran özünəməxsus bir impuls, mənbədir. Müəllifin musiqili “tamaşa”nın hər bir “iştirakçısına” səslənməyə imkan vermək meyili, simfonik “toxumani” tembr boyalarının maraqlı uyğunluqları ilə zənginləşdirməsi, orkestr yazısının qabarıqlığı və heyranedici incəliyi partituranın hər xanə-

<sup>1</sup> Növbələşən templərin ardıcılığında güzgülü prinsip nəzərə çarpır: Allegro – Andante – Allegretto – Andante – Allegro.

sinə məna və gözəllik verir. Ə.Abbasov Konsertinoda simfonik obrazların “həyatının” daha tam açıqlanmasını mümkün edən tamamilə məntiqi tembr dramaturgiyasını yaradır. “Orkestr tembr-lərinin rolunu rəssamlıqda koloritin rolu ilə müqayisə etmək olar. Boyaların uyğunluğu rəsmə daha artıq gerçəklilik və məkan perspektivi verir, ümumi ab-havanı yaradır, psixoloji təfsilatları dərinləşdirib nəzərə çarpdır.”<sup>1</sup>

Məlum olduğu kimi, konsertin mahiyyəti ifaçı qüvvələrinin növbələşməsi, onların dialoqu, qarşılaşdırması, yarışması, münaqişəsi və çox vaxt daha kəskin qarşılıqlı təsir etməsində özünü bürüzə verir. Bu cür “münasibətlər” həmçinin dramaturgiyanın məna qarşılaşması üzərində deyil, “dinc yan-yana mövcudluq” üzərində qurulmasında da qəçilməz olur. Buna nümunə olaraq hoboy və klarnetin kontrapunkt “dialoq”u (1 rəqəmi) göstərilə bilər.

Həmin dialoqa üzvi surətdə digər alətlər – valtorna və faqot da qoşulur.

Nəfəs alətlərinin bu təmkinli kvarteti öz yerini yeni “personaja”, dinləyiciləri qəlb etirafları aləminə aparan solo violinə verir.

Həcmcə böyük olmayan II hissə öz zabitəli mərdliyi və dramatizmi ilə kənar hissələrlə kəskin təzad təşkil edərək, emosional səviyyədə sonata formasında yazılmış qəhrəmanlıq finalının daxil olmasını hazırlayırdı.

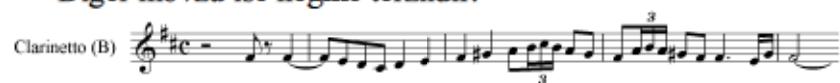
Konsertinonun son hissəsində (*Quasi toccata*) iki mövzu verilir: biri – xalq-qəhrəmanlıq rəqsləri ruhunda olaraq Rast ladında unison səslənir.

---

<sup>1</sup> Акулов Е.А. Драматургия оркестровых тембров // Оперная музыка и сценическое действие. ВТО, Москва, 1978, с. 286.



Digər mövzu isə nəgmə tərzlidir.



Hər ikisi bəstəkar tərəfindən böyük yaradıcılıq təxəyyülü ilə inkişaf etdirilir. Məsələn, “əsərdə aşiq melodiyasından irəli gələn kvarta-kvinta səslənmələri, müəllifin kolorist məqsədi ilə müraciət etdiyi tonallıqların və ayrı-ayrı akkordların rəngarəng qarşılaşdırırmaları tez-tez rast gəlinir”<sup>1</sup>. Beləliklə, Əşrəf Abbasovun XX əsrin 40-cı illərində yaratdığı simfonik əsərlər nəinki gənc bəstəkarın yaradıcılıq prioritetlərini müəyyən edir, həmçinin, daha önəmli milli Konsert janrinin təməlini qoyaraq onun inkişafına təkan verir.

### Simfonik poemalar

50-ci illər Ə.Abbasovun ciddi professional və karyera yüksəlişi dövrüdür. Sənətşünaslıq elmləri namizədi adı alan bəstəkar, 1953-1957-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoryiasının rektoru vəzifəsində işləyir, müəllimlik fəaliyyəti ilə məşğul olaraq bəstəkarlıq kafedrasında ixtisas sinfi aparır.

Bütün bunlar gərgin əmək bahasına başa gəlir. Bununla yanaşı bəstəkar göstərilən dövrdə müxtəlif janrlarda əsərlər yaradır.

Eyni zamanda, simfonik musiqi də onun diqqətindən kənarda qalmır. 1951-ci ildə violonçel və kiçik simfonik orkestr üçün Üzeyir Hacıbəylinin xatırəsinə lirik poema, bir il sonra Mirzə İbrahimovun müstəmləkə xalqlarının azadlıq və müstəqillik uğ-

<sup>1</sup> Данилов Д.Х. Симфоническое творчество азербайджанских композиторов // Азербайджанская музыка. ТМИ, 1961, с. 238.

runda mübarizəsindən bəhs edən “Gələcək gün” romanının motivləri əsasında eyniadlı simfonik poemanı<sup>1</sup> yazır<sup>2</sup>.

Məlum olduğu kimi, programlı başlanğıçın mövcudluğu çox vaxt “sərbəst” formalı kimi qavranılan simfonik poemaların formayaratma xüsusiyətlərinə güclü təsir göstərir. Bu əsərə gəldikdə isə, “Gələcək gün” romanında qaldırılan məsələnin özü musiqi əsərinin dramaturgiyasını xeyli dərəcədə müəyyən edir. Burada musiqi dramaturgiyası sonata formasına siğışan miqyaslı intonasiya sferalarının təzadlı tutuşdurulması və münaqişəli toqquşmaları üzərində qurulur.

Poemanın artıq ilk xanələrindən ifadənin müəyyən nəqli-epik tonu bərqərar olur. Dinamik reprizli üçhisəli formada yazılan giriş mövzusunun (Şur) zabitəli, lakin emosional dolğun deklamasiyasına əsas partiyanın intonasiya baxımından giriş mövzusuna yaxın olan tufanlı, cəld templi mövzusu qarşı qoyulur. Əsas partiya özündə təşviş, qüvvətini tədricən dərk etmə, etiraz, məqsədə nail olmaq yolunda maneələri dəf etmək qabiliyyəti kimi ən ziddiyyətli hissləri ehtiva edir. Kədərli intonasiyalar üzərində qurulan köməkçi partiyanın meydana çıxmاسından əvvəl fəal dinamik artma verilir. Ü.Hacıbəylinin “Məhəbbət hissi”<sup>3</sup> kimi səciyyələndirdiyi segah ladında qurulan bu mövzu ümid, işıqlı arzuların xəyali rəmzi əhəmiyyətini kəsb edir. Və yenidən təzad: hekayənin ən gərgin bölməsi olan, poemanın əsas mövzu-obrazlarının transformasiyasına gətirən polifonik elementlərlə, fakturanın qatılığı ilə, parlaq dinamik təzadlarla zənginləşən işlənmə daxil olur.

Həyat kolliziyaları izsiz keçib qetmir: əsas obraz-mənbə (giriş mövzusu) öz varlığı üçün mübarizə apararaq, qüvvəsini top-

<sup>1</sup> Simfonik poema janrında Ə.Abbasov “Şuşa” (1946), “Gələcək gün” (1952), Dramatik poema (1962) əsərlərini bəstələmişdir

<sup>2</sup> İbrahimov Mirzə Əjdər oğlu (1911-1993) – Azərbaycan yazıçısı, ictimai xadim, Azərbaycan Elmlər Akademiyasının akademiki, Azərbaycanın xalq yazıçısıdır. O, “Həyat”, “Madrid”, “Məhəbbət” pyeslərinin, “Kəndçi qızı”, “Yaxşı adam” komediyalarının, “Közərən ocaqlar” dramının, “Gələcək gün” romanının və b. əsərlərin müəllifidir.

<sup>3</sup> Гаджибеков Узеир. Основы Азербайджанской народной музыки. Баку, Язычы, 1985, с. 16.

layıb, ritmik artırmada səslənir. Vaxtaşırı qüvvələrini birləşdirən mis və zərb alətlərinin şiddətli zərbələri ilə kəsilən bu monoloq-ifşa münaqışının həlli – özünəməxsus bir rekviyem kimi qavranılır. Eyni zamanda, əsas mövzunun “üzgünlüyü”, orkestr səslənməsinin boğuqluğu, “situasiyaya” uyğun intonasiyaların polifonik düzülməsi – bunların heç biri çətinliklərə, gərgin mübarizəyə, itkilərə baxmayaraq, səadətə doğru göstərilən cəhdləri pozza bilməz.

### “Dramatik” poema

“Dramatik poema” (1962) bəstəkarın simfonik poema janrında yaradıcılıq axtarışlarını tamamlayır. Əsər professor M.Çulakiyə<sup>1</sup> həsr olunmuşdur. Vaxtilə Əşrəf Abbasov Moskva konservatoriyasının aspiranturasında onun sinfində oxumaq şərəfinə nail olmuşdu.

Ə. Abbasov bütün həyatı boyu, yaradıcılıq və pedaqoji fəaliyyətində vətəndaşlıq mövqeyinə məsuliyyətlə riayət edən bir şəxsiyyət idi. Buna sübut, onun bütün yaradıcılığı, o cümlədən, “Dramatik poema”sidir. Müəllif bu əsərdə ola bilsin ki, narahat, amma yeni həllərin cəsarətli axtarışları ilə cəlb edən zəmanənin özünəməxsus nəbzini əks etdirməyə çalışmışdır. Bu baxımdan “ayrı-ayrı orkestr qruplarının çox funksionallığı ilə səciyyələnən tembr dramaturgiyası xüsusi bir əhəmiyyət kəsb edir”<sup>2</sup>.

Valtornalarla birgə simlilərin bəm registrində səslənən zabitəli, dalğın giriş dərin düşüncə obrazı kimi qavranılır.

---

<sup>1</sup> Çulaki M.İ. (1908-1989) – bəstəkar, pedaqoq və musiqi-ictimai xadim, RSFSR-in xalq artisti, Moskva konservatoriyasının professoru, «Инструменты симфонического оркестра» dərs vəsaitinin müəllifidir.

<sup>2</sup> Аббасов Дж. А. Тембровое обновление как один из факторов развития образов в музыкальном произведении. // Harmony (Международный музыкальный культурологический журнал. 19.12.2007), <http://www.musiqi-dunya.az/harmony/RUS/archivereader.asp?txtid=2618cs=1ciss=17>.



Təsadüfi deyil ki, bu mövzu bütün əsəri əhatə edərək, bu və ya digər situasiyada yeniləşmiş emosional kolorit kəsb edib, baş verən hadisələrin təkcə “şahidi” deyil, həm də “iştirakçısı” olur. Bu da tezliklə özünü bürüzə verir. Belə ki, əsas partiyanın (dynamik reprizli üçhissəli forma) “ərazisinə” daxil olarkən ilk mövzu, simlilərin triol nəbzi fonunda hoboy səslənməsinin yaratdığı fəal, iradəli obrazla toqquşur.



Lakin həmin toqquşmada da bu dəfə yalnız valtornalarda, violinsiz səslənən giriş mövzusu mühakiməliliyini itirməyərək, əksinə, sarsılmazlıq, hücum fəallığı kəsb edir.

Bu mövzu kodada trombonlar və tuba ifasında ritmik artırmada səslənərək, güclü dramatik effekt yaradır. Beləliklə, bir obrazın müxtəlif emosional tərəflərini açmağa imkan yaradan tematik transformasiya göz önündədir.

Əşrəf Abbasovun yaradıcılığında sonata formasının detallaşmış təhlili əsasında belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, göstərilən formada əsas partiyanın səciyyəvi cəhətlərindən biri – “Dramatik poema”da müşahidə olunan dinamik reprizli üçhissəli quruluşdur. Göstərilən formaya radıcı amil artıq ekspozisiya çərçivəsində mövzunun inkişafı üçün imkan yaradır və bununla da işlənmə bölməsində əlavə funksional vasitələrdən istifadənin mümkünülüyü əldə edilir. Belə ki, “Dramatik poemanın” əsas partiyasının mövzusu artıq ekspozisiyada səsaltırlarla və əlavə dinamik çalarlarla zənginləşərək, imita-

siya inkişafına və tembr yeniləşməsinə məruz qalır. Bunun nəticəsində mövzu öz ilkin obrazından uzaqlaşır, lakin səciyyəvi-punktir ritmik cizgi dəyişilməz qalır.

Poemanın ümumi inkişafına lirik, riqqətli obraz yaradan köməkçi partiya parlaq təzad gətirir. İlk keçirilməsində bu mövzu solo fleytada səslənir. “Məlumdur ki, tembr və tessitura baxımından fleyta koloratur soprano yaxındır. Onlar arasında ümumilik – zahirən bir qədər soyuqvarılık, yüngüllük və olduqca böyük çeviklidir. Köməkçi partyanın mövzusunun, növbələşən tembr qoşulmaları ilə kanonik şəkildə keçirilməsi diqqətəlayiq bir məqamdır:

violin – valtorna – fleyta + fleyta-piccolo.

Sadalanan alətlərin tembr xarakteristikalarından irəli gələrək, təhlil olunan köməkçi partiya mövzusunun daha tutumlu obrazını belə tərtib etmək olar, məsələn:

Violin – ehtiraslı coşqunluq və eyni zamanda zəriflik;

Valtorna – alicənab təmkinlik, müdriklik;

Fleyta + fleyta-piccolo – incəlik, şəffaflıq, yumşaqlıq”<sup>1</sup>.

Buna əlavə etsək ki, “Dramatik poema”nın köməkçi mövzusunu bəstəkar “Qaraca qız” baletində əsas qəhrəmanın leyt-mövzusu kimi istifadə etmişdir, yuxarıda deyilənlər üçün əlavə şərhə ehtiyac duyulmur.

İşlənmə, əsas obrazları fəal inkişaf etdirən bir neçə bölmədən ibarətdir. Xüsusi effekt dinamik dalğaların pilləvari bölünməsi ilə yaradılır: işlənmənin hər növbəti bölməsi dinamika baxımından əvvəlkindən üstündür. İşlənmənin əvvəli (21 r.) əsas mövzuya inam və bir qədər döyüşkənlik verən, fəaliyyətə çağırış kimi qavranılan, trubanın tembri vasitəsilə təntənəli elan edilir.

İşlənmədə əsas partyanın inkişafına köməkçi mövzunun intonasiyaları qoşularaq, burada tam şəklini alır və kulminasiya anında ritmik artırılmasında keçirilir. Poemanın lirik xəttinin inki-

<sup>1</sup> Аббасов Дж. А. Тембровое обновление как один из факторов развития образов в музыкальном произведении. // Harmony (Международный музыкальный культурологический журнал. 19.12.2007), <http://www.musiqi-dunya.az/harmony/RUS/archivereader.asp?txtid=2618cs=1ciss=17>.

şafi bununla tamamlanır, çünkü reprizdə həmin həyəcanlı obraz daha verilmir. Butun sonrakı inkişaf əsərin nikbin ideyasını təsdiq edən kodaya yönəldilir (60 r.). Kodanın əsasını girişin transformasiya olunmuş mövzusu təşkil edir. Onun meydana çıxmazı haşiyələnmə dramaturji üsulunu yaradır. Mövzu *ff*-də ritmik artırılımada simlilər və zərb alətlərinin tremolosu, ağac-nəfəs alətlərinin trelləri fonunda üç truba, üç trombon və tubanın qüvvətli tembrlərinin unison birləşməsində səslənir. Son xanələrdə dörd valtorna qoşulur. Tamamlayıcı tonika dörd forte də “dayanaraq”, Həyatı bütün əzəmətində təntənəli elan edib təsdiqləyir.

### **“Qaraca qız” baletinin müsiqisi əsasında simfonik süita**

Ötən əsrin 50-ci illərinin ortalarında Ə.Abbasov balet yazımaq fikrinə düşür. Artıq bu zaman bəstəkar ədəbi əsərlərə əsaslanan bir sıra musiqi əsərlərini yaratmaqdə müəyyən təcrübə toplamışdı. Balet mövzusunun ciddi axtarışları nəticəsində o, Süleyman Sani Axundovun “Qaraca qız” povesti üzərində dayanır. Lakin balet partiturasını yaratmaqdan əvvəl bəstəkar bu povesti oxuduqdan sonra yaranan təəssüratlarını simfonik musiqidə əks etdirmək qərarına gəlir. Bunun nəticəsində 1956-ci ildə balet tamaşasının bəstələnməsinə doğru bir addım olan “Fraqmentlər” simfonik süitası yaranır.<sup>1</sup> Beləliklə, Süleyman Sani Axundovun povestinin ədəbi obrazları əvvəlcə simfonik musiqidə, sonra isə musiqi-səhnə həllində canlandırılır.

“Fraqmentlər” yeddi musiqi nömrəsindən ibarətdir. Burada orkestr imkanları vasitəsilə bəstəkar povestin əsas personajlarının – Qaraca qız, Piri baba portretlərini və qaraçıların ümumi ləşdirilmiş obrazını yaradır.

Qaraca qız obrazının çoxplanlı şəkildə göstərilməsi yuxarıda qeyd olunan fikri təsdiqləyir: bəstəkar S.S.Axundovun povestini əsas qəhrəmanların obrazlarının dərin açıqlanmasına yönəldil-

---

<sup>1</sup> Sonralar “Fraqmentlər”in musiqi materialı “Qaraca qız” baletinin müsiqisi əsasında üç simfonik süitudan (1960, 1965, 1970-ci illər) birincimin əsasını təşkil etmişdir.

miş dramaturgiyaya malik iri səhnə əsəri üçün süjet kimi nəzərdə tuturdu. Buna sübut – süitanın ilk üç nömrəsidir ki, bunlarda baş qəhrəmanın obrazının bir-birini tamamlayan müxtəlif tərəfləri açıqlanır.

“Lirik rəqs” (№ 1) – poetik *Andante* (baletdə “Pərviz bəy və qızların lirik rəqsi”) yaranan məhəbbəti əks etdirən dərin emosiyalarla dolğundur. Lakin, süjetin faciəvi sonluğunu sanki qabaqlayaraq, bu nömrənin musiqisinə kədərli “iniltili” intonasiyalar düzülür. Simlilər qrupuna həvalə olunan mövzu bir qədər həyəcanlı səslənir. Aramlı hərəkət, 6/8 ölçüsü, xalq rəqsləri üçün səciyyəvi olan punktir cizgili sinkopali ritm, Çahargah ladının ifadəli xüsusiyyətləri – bütün bunlar kədərli üzgünlük obrazını yaradaraq, incə, lakin işıqlı ümidiydən məhrum olmuş hissərin dərinliyini əks etdirir.

Andante con anima

Üçhisssəli formada yazılan “Lirik rəqs” lazımı emosional fonun yaradılmasına xidmət edən düşünülmüş orkestrləşdirilməsi ilə diqqəti cəlb edir. Formanın birinci bölməsində (beş xanəli cümlələrin təkrarına əsaslanan period) zənn edilmiş tembr yeniləşməsi son cümlədə ağac-nəfəs alətlərinin tembrləri ilə reallaşır.

Orta bölmə (2 rəqəmi + 2 xanə) daha cəddir. Dinamikanın güclənməsi, fakturanın qatılışması, zərb qrupunun ritmik fəallığı həyəcan, narahatlıq duygusu gətirir. Burada tətbiq edilən dinamik enmə effekti obrazın “əriməsi” (və ya personajın səhnədən getməsi) təəssüratını yaradır.

Qaraca qızın ikinci rəqsi (№ 2, baletdə Qaraca qızın və Ağca xanımın dueti) əvvəlki nömrəyə təzad yaradaraq, uşaq səmimiliyini, şənliyini qoruyub saxlayan qəhrəmanı səciyyələndirir. Burada məlahət, yüngüllük və zəriflik qayğısız uşaq oyunu lövhəsinəni təsvir edir.

“Süitanın bu nömrəsində geniş tətbiq edilən “orkestr temblərinin “qənaətlə” istifadəsi fakturanın üfüqi çoxlaylı təşkilinə gətirən alətlərin fərdiləşdirilmiş traktovkasını göstərir”.<sup>1</sup>

Qaraca qızın üçüncü rəqsi obrazın yeni cəhətlərini – sakitləşməyən enerjisini, qəlb çırpıntılarını, heç nəyə baxmayaraq həyata sevinmək bacarığını açıqlayır. Baletdə bu musiqi nömrəsi xalq şənliyi səhnəsində verilir. Onun bir epizodu Qaraça qızın və qaraçıların rəqsidir. Məhz buradan iti temp (Allegro), dürüst rəqs üçböülümlüyü, tədrici dinamik artma və cəld passajlar irəli gəlir – bütün bunlar orkestrin parlaqlığı ilə birgə hərarətli rəqs mənzərəsini yaradır.

Süitanın mərkəzi nömrəsi – Adagio – baletdə Qaraca qızın tabordan qovulması səhnəsinə uyğundur. Zənn etmək olar ki, süitanın bu nömrəsi də vasitəli olaraq, baş qəhrəmanın musiqi xasiyyətnaməsinin davamıdır. Bu obrazın hələ “Lirik rəqs”də (№1) başlanılan inkişaf xətti baxılan nömrədə ilk dəfə özünü bürüzə verən dramatik cəhətlər kəsb edir. Həsrət, tənhaliq, çarəsizlik – bütün bunlar sərsərilik etməyə məcbur olan acı çəkən Qaraca qızın hisslərdir. Adagio-nun inkişafı bir neçə emosional təzyiqetmə dalğalarına malik fəal dinamik artırılma üzərində quşrular. Belə hücum xarakterli hərəkətin nəticəsində ümumi kulminasiya anında dinamika orkestrin *tutti*-sində üç forte-yə qədər çatır. Musiqi lövhəsinin səs “təsviriliyi” diqqəti cəlb edir. Sonradan klarnetin qoşulduğu fleyta və hoboyun ifadəli dialoqu sanki parlaq peyzaj təsvir edir. Bunun əyanılıyi çoban çalğısına yaxın melodiya ilə daha da qabardırılır. Bu mövzu, arfa və violaların (pizzicato) xəsif həyəcan hissini yaradan müntəzəm ritmik nəbzi fonunda səslənir. Adagio boyu dəfələrlə peydə olan

<sup>1</sup> Аббасов Дж.А. Методические рекомендации. К вопросу об оркестровой драматургии I сюиты из балета «Чернушка» А.Аббасова. Баку, 2007, с. 8.

bu mövzunun verilməsində hər dəfə tembr dəyişkənliyi baş verir. Bunun sayəsində əvvəlcə bir qədər sadəliyə malik olan həmin obraz zəngin hisslərin tədriciliyini əks etdirən emosional səslənmə ilə dolğunlaşır. Bu nöqteyi-nəzərdən kulminasiyanın ikinci dalğası diqqəti cəlb edir: burada mövzu zərb qrupunun fəallaşması ilə valtorna və trubalarda səslənir. Bu cür tembr həlli qəhrəmanın sonrakı taleyini müəyyən edəcək nə isə “ədavətli” bir hiss oyadır. Lakin, bəstəkar öz qəhrəmanını sanki vaxtından əvvəl məhkum etməyi istəməyərək, hazırkı halda şər obrazlarının daşıyıcıları olan alətlərin tədrici dayandırılması üsulundan ustalıqla istifadə edir. Belə tembr həlli nəticəsində qəhrəmanın səadətə doğru yolunda duran qüvvələrin “səpələnməsi” effekti əmələ gəlir. Bunun qanunauyğun nəticəsi – əvvəlki e-moll-a əks olaraq E-dur-un bərqərar olmasıdır. Bu işıqlı lad boyasında violinlərin tremolosu arfanın şəffaf səpələnməsi zil registrdə sanki “əriyərək” nurlanma təəssüratını bağışlayır.

Sütəda “sərhəd” mövqeyini tutaraq, Adagio silsiləni sanki iki sferaya böllür: birincisi – baş qəhrəmanın xasiyyətnaməsini, onun obrazının çoxplanlılığını təşkil edir, ikincisi isə – janr sferasıdır. Janr başlanğıçı zarafatyana xalq mahnı-rəqsləri ruhunda verilən “Piri baba” (№5) nömrəsində təcəssümünü tapır. Xalq arasından çıxmış obraz yaratmaq arzusunda olaraq, bəstəkar, Piri babanın xasiyyətnaməsi üçün üç xanə həcmində sadə, “bəsit” mövzu yaradır, lakin həmin mövzu elə maraqlı tembr tapıntıları ilə boyalanır ki, Piri babanın xasiyyətinin xeyirxahlıq, müləyim yumor kimi cəhətləri qabarıq şəkildə ortaya çıxır.

Sütənin son iki nömrəsi qaraçılardın rəqsləri ilə təmsil olunan vahid bir xətt təşkil edir. Orkestr dramaturgiyası vasitəsilə bəstəkar, qaraçı etnik qrupunun təbii temperamentini və emosional qız滾lılığını açıqlayan parlaq simfonik xasiyyətnamələr yaratmağa nail olur. “Bununla belə, qaraçı musiqisinin stilizasiyasına deyil, qeyri-adi, nəzəri cəlb edən obrazın yaradılmasına meyil edilir... Məhz buradan “cingiltili”zərb alətlərinin (dəf, üçbucaq, eləcə də kiçik təbil) artırılmış rolu və ostinatolu ritm

( irəli gəlir<sup>1</sup>. Bununla yanaşı, qaraçıların ümumi-ləşdirilmiş obrazının xasiyyətnaməsi ilə bağlı olan nömrələrdə iştirak edən bütün orkestr qrupları eyni dərəcədə mühüm əhəmiyyətə malikdir. Həmin nömrələrdə səs dramaturgiyasına bu cür diqqətli münasibət xeyli dərəcədə rəqs vasitəsilə ifadə edilmiş parlaq xalq təfəkkürünün fəlsəfəsini təcəssüm etmək meyili ilə izah edilir.

Süitanın gözəl parlaq orkestri, bəstəkarın ümumi ideya ilə birləşdirilən vahid simfonik əsər yaratmaq arzusuna tabe olunan tembr dramaturgiyasının məharəti bu əsərə adlı-sanlı dirijorların, o cümlədən Algis Juraytisin (Böyük teatrın orkestri ilə), Staseviçin, R.Kərimovun, F.Kərimovun və başqalarının diqqətini cəlb etmişdir.

### Musiqili-səhnə əsərləri

Əşrəf Abbasovun musiqili-səhnə əsərlərinə “Qaraca qız” baleti və “Səndən mənə yar olmaz”, “Dağlar qoynunda”, “Həyətim mənim – həyatım mənim” musiqili komediyaları aiddir.

Ötən əsrin 60-70-ci illərində yazılan bu əsərlər Azərbaycanda teatr musiqisi janrının inkişafında mühüm rol oynamışdır. Buna sübut Azərbaycanda ilk uşaq baleti olan “Qaraca qız”dır. Öz dərin ideyasına, qəhrəmanların hiss və düşüncələrinin eks olunmasına görə, habelə orkestr partiturası baxımdan bu əsər uşaq balet tamaşası çərçivəsindən kənara çıxaraq, “tammetrajlı” lirik-psixoloji balet janrına uyğunlaşır.

Əşrəf Abbasov bu baleti yazana qədər, eksəriyyəti program əsasına malik olan simfonik orkestr üçün bir çox əsərlərin müəllifi idi. Bəstəkarın üslub estetikasına cavab verən programlı simfonizmə diqqət yetirməsi onun balet janrına müraciət etməsinin səbəblərini izah edir. Tanınmış musiqişünas Y.Xoxlovun fikrincə programlılıq musiqinin spesifikasiyası ilə bilavasitə bağlı olan bir haldır. Sənət növləri arasında ən mücərrəd olan musiqi, emosio-

---

<sup>1</sup> Аббасов Дж. Методические рекомендации. К вопросу об оркестровой драматургии I сюиты из балета «Чернушка» А.Аббасова. Баку, 2007, с. 14.

nal halların və əhval-ruhiyyənin əks etdirilməsində üstünlüyü malik olmasına baxmayaraq, bu əhval-ruhiyyəni nə ilə əmələ gəlməsini öz xüsusi vasitələri ilə dəqiq göstərə bilmir, – ona məfhumedici əyani konkretlik xas deyil.<sup>1</sup> Bundan irəli gələrək, belə bir fərziyyə irəli sürmək olar: bəstəkar S.S.Axundovun povestinin obrazlarını simfonik suita janrında təcəssüm etdirərkən məhz əyani konkretlik yolu ilə gedərək bunun nəticəsi kimi məzmun və musiqi təcəssümü etibarı ilə irihəcmli balet tamaşasını yaratmağa nail olmuşdur.

### **“Qaraca qız” baleti**

60-ci illərin ortalarında Azərbaycan balet sənəti Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” (1940), S.Hacıbəyovun “Gülşən” (1950), Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” (1952) və “İldirimli yollarla” (1958), A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” (1960) parlaq tamaşalarıyla təmsil olunurdu. Yuxarıda sadalanan əsərlər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq ideyalarının və onların balet xoreoqrafiyası vasitələri ilə təcəssüm yollarının müxtəlifliyini göstərir. Milli balet xoreoqrafiyasının başlıca xüsusiyyəti isə sabitləşmiş klassik kanonların Azərbaycan rəqs sənətinin misilsiz plastikası ilə üzvi sintezindən ibarətdir.

60-cı illərin ortalarında balet sənəti panoramasının belə parlaqlığı bu janra müraciət edən bəstəkarların qarşısında ciddi məsələlər qoyurdu. Balet yazmaq fikrində olan Ə.Abbasov süjet əsasını seçmək işinə son dərəcə diqqətlə yanaşırdı. Onun istifadə oluna biləcək ədəbi mənbəyə qarşı irəli sürürlən tələblər bunlardır: aydın ifadə edilmiş etik əsasın və, təbii ki, həmin etik əsasın nəzərdə tutduğu dərin xarakterlərin mövcudluğu. Məhəbbət və laqeydlik, yüksək fədakarlıq və mərhəmətsizlik, nəhayət, insan naminə həyat və ölüm – səhnə əsərlərinə daim xüsusi gərginlik gətirən əbədi təzadlar əsərin fəal inkişaflı münaqişə xəttinin yaradılmasına xidmət edir. Bir çox materialları nəzərdən keçirən

<sup>1</sup> Хохлов Ю.Н. Программная музыка // Музыкальная Энциклопедия под ред. Ю.В.Келдыша. М.: Советская энциклопедия. 1978, т. 4, с. 44.

Əşrəf Abbasov Süleyman Sani Axundovun<sup>1</sup> “Qorxulu nağıllar” silsiləsindən (1912-1913) “Qaraca qız” povestinin seçimi üzərində dayanmaq qərarına gəlir.

Baletin librettosu Azərbaycanın xalq artisti Əfrasiyab Bədəlbəyliyə məxsusdur, lakin bəstəkar özü də tamaşanın süjet əsasının tərtibatında fəal iştirak etmişdir.

“Qaraca qız” baletinin müxtəsər librettosu. Birinci pərdə. Qoca bağban Piri babanın daxması. Zəlzələ zamanı ata-anasını itirib yetim qalmış Qaraca qız burada özünə məskən tapmışdır. Səhər tezdəndir. Qaraca qız daxmada təkdir. Piri baba, əlində ağalar üçün dərdiyi meyvə ilə dolu zənbil, bağdan qayıdır. Qaraca qız böyük sevinclə Piri babanı qarşılıyır, onun boynuna sarılır. Ağa evinin həyəti. Nökərlər, mehtərlər, xidmətçilər ağaların gəlişinə müntəzərdir. Pəricahan xanım oğlu Pərviz bəy və qızı Ağca xanım ilə birlikdə varid olurlar. Qaraca qız maraq ilə bəylərin, xanımların ədalarını, oturub-duruşlarını seyr edir. Ağca xanım da təəccübələ Qaraca qızı baxır. O, yaxınlaşıb Qaraca qızı əl verir. Bu iki mehriban gənc qız arasında səmimi dostluq başlanır. Mürəbbiyyə Pəricahan xanımı, Ağca xanımı kübar və zadəganlara məxsus əda və hərəkətləri öyrədir. Az sonra Böyük xanım öz çirkin qızı Əfəl xanım ilə buraya qonaq gəlir. Analar gələcəkdə bir-biri ilə qohum olacaqları (Pərviz bəyin Əfəl xanımla evlənəcəyi) haqqında eyham ilə söhbət aparırlar. Cavanlar top-top oyununa başlayır. Bunlardan biri kənarda durmuş Qaraca qızın qavalını əlindən alıb yoldaşlarına tərəf atır. Qaraca qız, öz qavalını geri almağa çalışır. Bəyzadələr Qaraca qızın füsunkar gözəlliyyini bəyənmiş və onun könlünü almaq istəyirlər. Bunu görən bəy arvadları şivən qoparır. Qaraca qızın bəyzadələr məclisində olmağa cürət etdiyindən qəzəblənirlər. Qaranlıq çökür. Tək qalan Qaraca qızı Pərviz bəy yaxınlaşır və yoldaşlarının kobud hərəkətləri üçün üzr istəyib, ona qarşı səmimi duyğular bəslədiyini bildirir. Qaraca qız Pərviz bəyin sözlərinə inanmaq istəyir, lakin Piri baba Qaraca qızın sadəlövhələyindən təşvişə düşür.

---

<sup>1</sup> Süleyman Sani Axundov (3 oktyabr, 1875, Şuşa – 29 mart 1939, Bakı) – Azərbaycan dramaturqu, jurnalist, uşaq yazıçısı və pedaqoq.

İkinci pərdə. Ağca xanımın otağı. Ağca xanım Qaraca qızın gəlişindən çox sevinir və ondan öz həyat və keçmiş haqqında danişmasını xahiş edir. Qaraca qız öz uşaqlıq illərini xatırlayır. O, kasib bir ailədə boy-a-başa çatırıldı. Bir gün şiddətli zəlzələ nəticəsində atanansını itirən qızçığazı şəhərlərinin kənarında məskən salmış qaraçılar dəstəsindən Yasəmən adlı bir xoşxasiyyət və rəhmlı qadın qızlığı götürdü. Lakin onun əri Yusif olduqca sərt, kobud insan idi.

Qaraca qız hələ uşaq yaşından rəqs etməyi çox sevərdi. Qaraçılar dəstəsində isə daha yaxşı rəqs etməyi öyrəndi. Rəqsin sonunda qavalını tamaşaçılara tərəf uzadan kimi, qavalın içi pul ilə doldardı. Tamaşaya tez-tez dövlətli adamlar və bəyzadələr gələrdi. Bir dəfə Pərviz bəy də öz yoldaşları ilə gəlib, Yusifdən Qaraca qızın onlar üçün rəqs etməyini xahiş etdi. Lakin, rəqsdən narazı qalan bəyzadələr ona bir qəpik də vermədilər. Yusif hirslenib Qaraca qızı öz dəstəsindən qovdu. Uzun müddət əzab-əziyyətdən sonra, nəhayət zavallı Qaraca qız mehriban Piri babanın daxmasında sığınacaq tapdı... Qaraca qızın başına gələnlər Ağca xanımı mütəəssir edir. Qızlar arasında olan dostluq daha da möhkəmlənir.

Üçüncü pərdə. Ağlıqda böyük bir şənlik qurulmuşdur: Ağca xanımın anadan olan gündür. Qaraca qız Piri baba ilə birlikdə ağa həyatından uzaqlaşmaq istərkən, Pərviz bəy Qaraca qızı yaxınaşıb, ona vurulduğunu söyləyir. Qaraca qız Pərviz bəyin sözlərinə inanmaq istərkən, Əfəl xanım gəlib hay-küy qoparır. Xanımlar Qaraca qızın ağalıqdan qovulmasını əmr edirlər. Qaraca qız ümid edir ki, Pərviz bəy onu müdafiə edəcək. Lakin Pərviz bəy Əfəl xanımı təzim edərək, onunla uzaqlaşır.

Şənlik davam edir. Ağca xanım öz qonaqlarına gül-çiçək paylayır. O, bu dəfə də kolların birindən gül dərmək istəyəndə zəhərli ilan onun qoluna sarınır. Qonaqlar vahiməyə düşürlər: heç kəs Ağca xanımın köməyinə gəlməyə cəsarət etmir. Malikanədən qovulan Qaraca qız ağa evini tərk etdiyi anda, hadisəni görür. O, cəld və qəti hərəkətlə ilanı öz dostunun qolundan qoparanda ilan Qaraca qızı sancır. Ağca xanım ölümündən xilas olur. Hami buna sevinir. Lakin, heç kəs canını öz dostu yolunda qurban verən, indi isə can üstündə olan Qaraca qızın qeydinə qalmır, halına acımur...

Yalnız Piri baba göz yaşları tökür. “Komamın bülbülü uçub getdi!” – deyir.

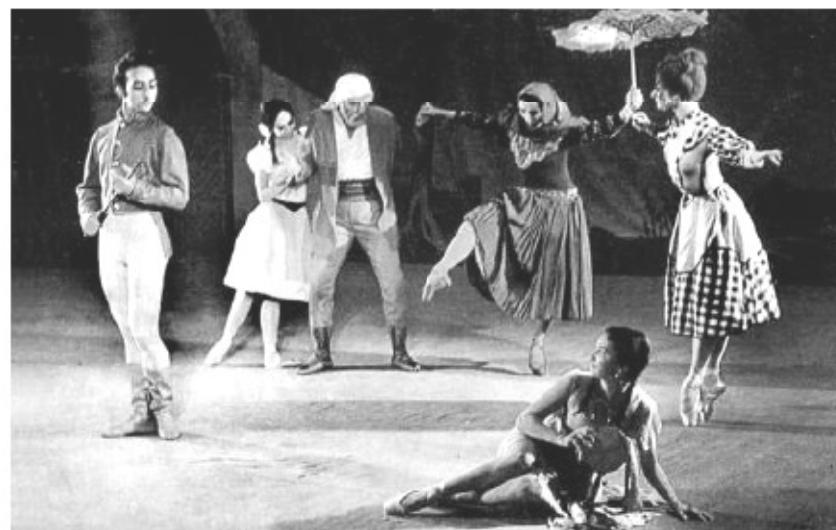
Ə.Abbasov üçün lap əvvəldən aydın idi ki, libretto ədəbi mənbədən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənməlidir, çünkü, bəstəkarın etirafına görə, o, baş qəhrəmanın taleyini zaman ərzində izləməyi, onun xeyirxah qəlbini, yüksək insanpərvərliyini nümayiş etdirmək üçün imkan yaratmağı düşünmüşdü. Buna görə də ədəbi mənbədən fərqli olaraq Qaraca qız səhnədə daha çox yaşamalı idi. Baş qəhrəmanın bu cür təfsiri, təbii olaraq, baletin librettosu və S.S.Axundovun povesti arasında əhəmiyyətli fərqlərə gətirib çıxarmışdır. Belə ki, yeni personajlar, yeni dramaturji xətlər (məsələn, Qaraca qızın Pərviz bəyə qarşı məhəbbət xətti) və s. tamaşaaya daxil olunmuşdur. Bu isə tamaşanın lirik, eləcə də dramatik aspektinin gücləndirilməsinə gətirib çıxarır. Bundan əlavə, “Qaraca qız”, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinə uşaqlar üçün ilk milli balet kimi daxil olmuşdur, halbuki bu cür müddəə şərti xarakter daşıyır. Müvafiq musiqi həllərini nəzərdə tutan baletin obray və ideyalarının psixoloji dərinliyi, uşaq baletləri üçün məcburi olmasa da, çox vaxt səciyyəvi olan nağıl elementlərinin, divertismət əlavələrinin və bir çox digər əlamətlərin olmaması – bütün bunlar “Qaraca qız”ı uşaq baleti janrından uzaqlaşdıraraq, əsəri lirik-psixoloji janrı aid etməyə əsas verir<sup>1</sup>.

Sözügedən balet tamaşasının üç pərdəsindən hər biri müəyən funksiyani yerinə yetirir<sup>2</sup>. Birinci pərdə - qəhrəmanların və onlarla bağlı olan dramaturji xətlərin nümayiş etdirilməsidir: lirik (Qaraca qız və Piri baba, Qaraca qız və Pərviz bəy) və dramatik-münaqişəli (Qaraca qız və, Ağca xanım istisna olmaqla, zidd ictimai düşərgənin nümayəndələri).

<sup>1</sup> Baletin premyerası 15 sentyabr 1965 il M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində olmuşdur. Quruluşçu-baletmeyster – Qəmər Almaszadə, rəssam – Ə.Almaszadə, dirijor – Ə.Bədəlbəyli. Baş rollarda: L.Vəkilova, T.Şirəliyeva, K.Bataşov, Ç.Babayeva, M.Qavrikov, T.Pavliy və b.

<sup>2</sup> 29 may 2016 il tarixində baletin yeni iki pərdəli versiyası səhnələşdirilmişdir. Musiqi rəhbəri və dirijor – C.Cəfərov, quruluşçu xoreoqraf – S.Səmədov, əsas rollarda – C.Kərimova, S.Suleymanova, T.Oduşev, F.Qubatov və b.

İkinci pərdədə hadisələr digər zaman məkanında baş verir<sup>1</sup>. Qaraca qızın həyacanlı hekayə-xatırəsi əvvəlcə qayğısız xoşbəxt uşaqlığı haqqında rəvayət edir. Rəqs zamanı tamaşaçılar üçün görünmədən balaca Qaraca qız yoxa çıxır və səhnədə onu artıq böyümüş Qaraca qız əvəz edir.



Baletdən bir səhnə (1965 il).  
Qaraca qız rolunda – Leyla Vəkilova

---

<sup>1</sup> Baletdə Qaraca qız obrazının inkişafı onun həyatının on illik dövrünü əhatə edir.

O, öz hekayəsini davam edir və səhnədə dəhşətli zəlzələ nəticəsində minlərlə insanların, o cümlədən Qaraca qızın valideynlərinin həlak olmasının mənzərələri canlandırılır. Həmin pərdədə həmçinin süjet planında çox şey müəyyən edən, baş qəhrəman və Ağca xanım obrazları ilə bağlı olan daha bir mühüm dramaturji xəttin inkişafı baş verir.

Üçüncü pərdə – baletin dramaturji döyüünüñ faciəvi açılamasıdır. Qəhrəmanın həlak olması cəmiyyətin rəzil qüsurları üzərində zəfər çalan yüksək humanizm ideyasının bəyan edilməsi kimi qavranılır.

Baletdə bəstəkarın yaratdığı parlaq musiqi xarakteristikaları onun əsas məziyyətlərindən birini təşkil edir. Qeyd olunduğu kimi, Qaraca qızın obrazı zaman axarında inkişaf etdirilir, bu da onun hissələrinin geniş diapazonunun açıqlanmasını mümkün edir: valideynlərinin məhəbbət və diqqəti ilə əhatə olunan qayğısız qızın xoşbəxtliyi və tənhalığın faciəsi, dostluq və xəyanət, məhəbbət və məyusluq, xeyir və şər daşıyan insanlarla ünsiyyət və s. Lakin həyatı sınaqlardan heç biri sərf xeyirxahlığa, humanizmin ülvə ideyalarına yönəldilmiş qəhrəmanın mahiyyətini dəyişə bilmir. Nömrəli quruluşa istinad etməklə təzadlı dramaturgiya prinsipinə əsaslanan balet eyni zamanda müstəqim, birbaşa inkişafla birləşdirilir. Həmin müstəqim inkişaf leytmotivin mövcudluğunun, musiqi-tematik tağların, bu və ya digər obraz, yaxud konkret situasiya ilə bağlı olan müəyyən tembr assosiasiyalarının vasitəsilə əldə edilir. Bütün balet boyu səslənən Qaraca qızın leytmotivi donmuş mövzu-səciyyə deyil, üzərinə bir çox ağır sınaqlar düşmüş baş qəhrəmanın ruhi hallarının tədriciyini özündə cəmləşdirən “canlı” musiqi personajıdır.

*Allegretto leggiero*



Bu və ya digər situasiya ilə bağlı Qaraca qızın leytmotivi transformasiya olunub, faciəvi taleli qızın zəngin emosional aləmini əks etdirir.

İlk keçirilməsində həyəcanla, üstü-örtülü narahatlılıq çaları ilə səslənən bu mövzu, hadisələr inkişaf etdikcə yeni emosional cəhətlərini açıqlayır. Belə ki, ikinci pərdədə, Qaraca qızın ailəsinin faciəsi haqqında hekayətindən əvvəl leytmotivin səslənməsi gərgin olub, obrazə müvafiq gələn orkestrləşmə ilə boyalanır. Dəhşətli təbii fəlakətin xatırəsi, səslənən leytmotivə sanki taqətsizlikdə “əriyən” gileyli iniltilər əlavə edir. Qaraca qızın ritmik artırılmasında verilən mövzusu Yasəmənlə Yusifin rəqsində səslənərək, bu qəhrəmanların qızın taleyində iştirakını nəzərə çarpdırır.

Müəyyən dramaturji məsələləri öz üzərinə götürən leytmotiv ayrı-ayrı hallarda formayaradıcı funksiyani yerinə yetirir: məsələn, geniş inkişaflı səhnələrdə, eləcə də yuxarıda göstərilən “Qaraca qızın hekayəti” səhnəsində çərçivələnmə effekti yaradır.

Qaraca qızı baletin digər qəhrəmanları ilə qarşılıqlı münasi-bətdə göstərərək, bəstəkar təzadlı və bir-birini əvəz edən qarşı-laşdırırmalar üsuluna müraciət edir. Bu nöqtəyi-nəzərdən Qaraca qız və Piri babanın səhnələri nümunə ola bilər. Beləki, baletin birinci şəklində Qaraca qız Piri babanın simasında onu sevən doğma adamı taparaq, sevincli ümidiylə doludur. Onun rəqsindəki müşayiətin musiqi toxuması işıqlı major tonallığı ilə (G-dur), kaskadlı triol hərəkətləri və aksent vurğularının dəyişkənliliyi ilə, habelə yeni ailəni tapıb tənhalığını unutmaq qısamüddətli imkanını taledən hədiyyə kimi alan qəhrəmanın səmimiliyini əks etdirən musiqi ifadəliliyinin digər vasitələri ilə səciyyələndirilir.

Səhnənin üçhisəli quruluşu, gəncliyin qıgilcımsaçan bu rəq-sinə aramlı hərəkətlərində yerisinin ağırlığı hiss olunan qoca Piri babanın “ifadələrinin” təmkin və sanballığını qarşı qoymağa imkan verir. Buna müvafiq olaraq, onun aramlı rəqsini müşayiət edən musiqi cərgəsi qəsdən geniş və ləngidilmiş şəkildə verilir (iti templi kənar hissələrə müəllifin “cantabile” remarkası ilə Andante tempində olan orta bölmə qarşı qoyulur).

Andante-moderato (cantabile)

Lakin həmin iki obrazı birləşdirən məqamı olan nur və sevginin ümumi əhval-ruhiyyəsinin mövcudluğu da danılmazdır. Tale, bir-birinə diqqət, qayıq, qəlb bağlılığı və yalnız ruhən yanınlar arasında ola bilən vəfali məhəbbət kimi hissəleri bəxş etməyə qadir olan iki insanı görüşdürürlər.

Qəhrəmanın ölüm səhnəsində tam başqa bir əhval-ruhiyyə hökm sürür, halbuki bu səhnə baletdə çərçivələnmə funksiyası daşıyır. Amma bu tamamlayıcı səhnənin emosional ovqatı yuxarıda bəhs olunan birinci şəklin əhval-ruhiyyəsindən tam fərqli-dir. Qaraca qız Piri babanın qucağında vəfat edir. Süjetin faciəvi

sonluğunu müşayiət edən orkestr səslənməsində leytmövzunun intonasiyaları eşidilir. Lakin, həmin intonasiyalar hazırkı kontekstdə nəinki canıyananlıq, həmçinin orkestr “tutti”sinin ucadan bəyan etdiyi etiraz xarakterini də kəsb edir.

Baletin əsas iştirakçılarının xarakteristikalarının musiqi nisbəti məsələsinə baxılarkən, Qaraca qız – Ağca xanım tandemində toxunulmalıdır. Cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrinə aid olan iki qızın münasibətlərinin inkişafı tədricən baş verir. Bu da baletdə kifayət qədər aydın şəkildə göstərilir: ehtiyatlı maraq – yaranan dostluq – qadağalara baxmayaraq ünsiyyətdə olmaq qızın istəyi və, nəhayət, rəfiqəsini xilas etmək naminə Qaraca qızın fədakarlığı.

Bəstəkar əvvəlcə (II şəkil) qəhrəmanların ictimai vəziyyətinin diametral fərqini (kübar cəmiyyət və aşağı təbəqə səviyyəsində) göstərməkdən ötrü janr qarşılaşdırmasına müraciət edir.



Baletin yeni quruluşundan (2016 il).  
Qaraca qız rolunda – Cəmilə Kərimova

“Qaraca qız və Ağca xanım” remarkası ilə qeyd olunan səhnədə, sonradan Qaraca qızın leytmotivinin qoşulduğu və xroma-

tik gedişlərlə mürəkkəbləşdirilmiş ifadəli mahnıvari melodiya (Moderato con anima) adlı-sanlı nəsildən olan Ağca xanımı səciyyələndirən vals mövzusu ilə tutuşdurulur.



Azərbaycan bəstəkarının təffekür süzgəcindən keçirilən Avropana janrına müraciət etməsi qəhrəmanlar arasındaki içtimai məsafəni qabardır. Lakin artıq növbəti səhnədə (Qaraca qız və Ağcanın dueti) bu cür janr çərçivələrinin yox olması ilə qəhrəmanların musiqi xasiyyətnamələrinin əvvəl şəkildə qarşılıqlı təsiri üçün imkan yaranır. II pərdənin duetində isə qızlar artıq vahid xasiyyətnaməyə malik olaraq, Şur muğamının məşhur rəngi ilə səciyyələndirilirlər. Bununla belə, qəhrəmanların fərdiyyətlərini pozmaq istəməyərək, bəstəkar "ilkin mənbə" ilə əlaqələri qırmayıb Duetin hər iştirakçısı üçün tipik olan janr elementləri və intonasiyalarını incə şəkildə daxil edir. Söylədiyimiz nümunə, diqqətimizdən kənar qalan digərləri kimi, "Qaraca qız" baletinin dramaturji bütövlüyünə müsbət təsir göstərən leytintonasiya və leytjanrların mövcudluğunu təsdiqləməyə əsas verir.

### Musiqili komediyaları

Ailəsinin və müəllimi Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrinin təsiri altında təşəkkül tapmış, yüksək vətəndaşlıq mövgəyinə malik olan Ə.Abbasov öz yaradıcılığında müasir aləmin aktual problemlərindən yan keçməmişdir. Bəstəkarın üç musiqili komedyası – "Səndən mənə yar olmaz" (1963), "Dağlar qoynunda" (1970),

“Həyətim mənim – həyatım mənim” (1977) – “gözü yaşlı gültüşlə” kəskin təqiqidə doludur. “Simfonik konsertlərin proqramlarında, Opera və Balet teatrının afişalarında və ya musiqili komediyaların anonslarında bu bəstəkarın adının çəkilməsi həmişə maraqlı doğurdu. Hər hansı bir janrda, eləcə də şəhər operettada onun qələmindən çıxan əsərlər mənə ciddiliyi, yüksək peşəkarlıq mədəniyyəti ilə səciyyələndirilir”.<sup>1</sup>

Janrın ənənələrinə riayət edərək, bəstəkar yuxarıda sadalanan hər bir tamaşaçada əsas dramaturji xətlərin sıx qovuşduğu musiqi lövhəsi yaradır. Burada bəzən kəskin satira səviyyəsinə çatan ayrı-ayrı situasiyaların komizmi müsbət qəhrəmanların lirik etiraflarının ülvə saflığı ilə “qonşuluq” edir. Tamaşaların orijinal musiqi həllərində parlaq təcəssümünü tapan dramaturji təzadlar prinsipi üzrə qurulmasının xüsusi əhəmiyyəti buradan irəli gəlir.

“Bir çox operettalar üçün müşayiət xarakteri daşıyan musiqinin illüstrativliyi onların zəif cəhətidir. Əşrəf Abbasov belə illüstrativliyi aradan qaldırmağa cəhd göstərir və buna müəyyən dərəcədə nail olur”.<sup>2</sup>

Belə ki, operettalarda lirik xətt, opera ariyaları və ariozolarına, bəzən isə mahnilara da yaxın olan vokal nömrələrində təcəssümünü tapır. Məsələn, ilk musiqili komedyada<sup>3</sup> (libretto Məhərrəm Əlizadə) bəstəkar bütün tamaşaçaya ad verən “Səndən mənə yar olmaz” xalq mahnisindən istifadə edir. Bundan əlavə, dinləyiciyə çox yaxşı tanış olan bu mahnin intonasiyaları bütün tamaşa boyu keçən leytmotivin əsasını təşkil edir.

Komik səhnələrə gəldikdə isə, bəstəkar onları xalq məzhəkəli mahnilarına yaxın olan ritm və intonasiyalara əsaslandırır. Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, müsbət və mənfi qəhrəmanlara bölünmə şərti xarakter daşıyır, çünki parlaq musiqi portretləri

<sup>1</sup> Фархадова Р. Целеустремленность художника. // Бакинский рабочий 1971, 16 января.

<sup>2</sup> Yenə orada.

<sup>3</sup> Premyera Ş.Qurbanov adına Azərbaycan musiqili komediya Teatrının səhnəsində olmuşdur. Rejissor – İ.Şərifov, dirijor – bəstəkarın qardaşı Kamal Abbasov idi. Tamaşaçada əfsanəvi artistlər – N.Zeynalova , S.Aslan, Y.Nuriyev, M.Əhmədov, H.Bağışov və b. çıxış edirdilər.

yaratmağa cəhd göstərən bəstəkar, bir qayda olaraq, öz qəhrəmanlarının daryönlü xasiyyətnaməsi ilə məhdudlaşmayaraq, onları real həyat şəraitində, yəni müxtəlif həyati vəziyyətlərdə və müxtəlif insanlarla ünsiyyətdə göstərməyə meyil edir. Bununla yanaşı, həyati mövqeyinə görə mənfi qəhrəmanların xasiyyətnamələri, ehtimal ki, qəsdən musiqi-intonasiya cəhətindən kəşf mənə nöqtələrini tapmir və bununla da musiqi həllərinin təzadlı layları əmələ gəlir. Səmimi qəlb hissələri ilə dolğun səhnələr isə bir qədər başqadır. Burada qəhrəmanların musiqi xasiyyətnamələri üzvi şəkildə qovuşur, onların musiqi xətləri yaxınlaşır. Nümunə olaraq “Səndən mənə yar olmaz“ musiqili komediyasından Təranə və Savalanın duetini göstərmək olar. Burada qəhrəmanların intonasiyalarının səciyyəvi xüsusiyyətləri uyğunlaşır.

a tempo

Tel - lo - ri - no      gü - lo -  
-lo      ol - van      gül - lor      so - por - dim.  
ol - van      gül - lor      so - por - dim.

Bəzən qəhrəmanların, məsələn, sözügedən operettadan Fəqanın xasiyyətnaməsi sanki üçüncü şəxs adından verilir. Portret yaratmağın bu cür üsuluna müraciət edərək, bəstəkar Fəqanı və

həmçinin İnsafi müəyyən forma çərçivəsində solo musiqi ifadələrindən məhrum edib, bu personajlara yalnız ansambl səhnələrində rol tapşırır.

Əşrəf Abbasovun «Həyətim mənim – həyatım mənim»<sup>1</sup> sonuncu musiqili komediyasına da müraciət etmək yerinə düşərdi. Söhbət açığımız operetta (Libretto Cahangir Məmmədovundur) toxunduğu mövzuların aktuallığı ilə bu gün də müasir əsər kimi qavranılır. Bu təkcə komediyadakı hadisələrin bizim günlərdə də baş verə biləcəyindən irəli gəlmir. Burada köhnəliklə yeniliyin mübarizəsi çox inandırıcı şəkildə göstərilir. Münaqışə meşşanlıq, rüşvətxorluq, yaltaqlıq, tamahkarlıq mahiyyətinin ifşa edilməsinə gətirib çıxarır.<sup>2</sup> Tamaşanın mərkəzində, fərsiz adamın bir çox cəhətləri cəmləşdirilən Qulam adlı mənfi personaj durur. Lakin komediyanın digər qəhrəmanları məhz həmin personaj ətrafında toplaşır. Təzadlıq təşkil edən Məmmədəli və Fatmanın xasiyyətnaməsində açıq-aşkar ifadə edilmiş demokratik başlangıç nəzərə çarpdırılır. Onların verbal xəttinə xalq danışığının elementləri düzülür, nitqləri zərbi-məsəllər və atalar sözləri ilə dolgundur: bu da, şübhəsiz, qəhrəmanların musiqi xasiyyətnamələrində öz əksini tapır. Daha bir qəhrəman – Rövşən – özündə lirikanı və komizmi üzvi olaraq birləşdirir. Burada istər-istəməz “Sevilya bərbəri”ndə Fiqaronun yaratdığı qarışq, müxtəlif situasiyalarla paralellər yaranır. Burada Rövşənin gah tələbə, gah milis işçisi, gah da bərbər kimi təqdim edilməsi, həm də şənlik, humor, məzəli ixtiraların coxluğu – bütün bunlar xeyir-xahlığa yönəldilən müsbət energetika daşıyır. Bu işıqlı xətlə Qulamin musiqi xasiyyətnaməsi kəskin təzad təşkil edir.

Əgər yuxarıda söhbət etdiyimiz iki musiqili komediyada inkişaf həyatın işıqlı, mütərəqqi tərəflərinin meşşanlıq, gerilik, ikiüzlülüklə qarşılaşdırılması üzərində qurulursa, bəstələnmə tar-

<sup>1</sup> Premyera 12 sentyabr 1977-ci il tarixdə Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində olmuşdur. Libretto – C.Məmmədov, rejissor – İ.Şərifov, dirijor – K.Abbasov. Baş rollarda – H.Bağirov, M.Əhmədov, Ə.Qasımov, Z.Quliyeva və b.

<sup>2</sup> Эфендиева И. Двор мой – жизнь моя // Баку, 1978, 20 yanvar.

xinə görə ikinci olan “Dağlar qoynunda”<sup>1</sup> musiqili komediyasında Ə.Abbasov janr üçün ənənəvi olan barışmaz, ziddiyətli təzahürlərin qarşılaşdırmasından imtina edərək, musiqili tamaşanın qurulmasında tamamilə başqa, zənn edilir ki, daha çatın yol seçir.

Əsərdə hadisələr milli ağsaqqal, dağlar sakini Polad babanın 150 illik yubiley şənliyində cərəyan edir. Yubilyarı təbrik etmək üçün onun dostları – qonşu xalqların nümayəndələri də təşrif bu-yurmuşdular. Tədbirin ab-havası, musiqi palitrasının rəngarəngliyi və təravəti müasir dövrdə inkişaf edən multikulturalizm ide-yalarını tərennüm edir.

Yeri gəlmışkən, burada komik situasiyaların sayı o qədər də çox deyil. Dramaturji xətlərdən biri – iki bəstəkarın yaradıcılıq mövqeyinin qarşı-qarşıya qoyulmasıdır. Azər milliliyin klassik ənənələrlə sintezinə meyil edir, Rafiq isə ultra-müasir tendensiyalara kor-koranə səcdə edərək, milli köklərdən təcrid olunur. Bu münaqişə operettada qabarıq göstərilir.<sup>2</sup>

Operettada lirik xətt üstünlük təşkil edir. Ehtimal ki, janrı bu cür təfsiri müəllifin sabitləşmiş kanonları “sarsıtmaq”, janrı yeniləşmiş imkanlar seviyyəsinə çıxarmaq tamamilə obyektiv istəyi ilə şərtləşdirilmişdir. Lakin bu fikir bütün tərkib hissələrinin əsaslı təhlilini nəzərdə tutan əsərin ayrıca, xüsusi baxılmasını tələb edir. R.Fərhadovanın qeyd etdiyi kimi, “Dağlar qoynunda” – sənətkarlığın yüksələşini göstərir. Obraz ifadəliliyi, xırda ştrixlər partiyaların fərdiləşməsinə xidmət edərək, musiqi dramaturgiyasının cəlbedici təraflarını təşkil edir<sup>3</sup>.

Bir neçə söz Ə.Abbasovun musiqili komediyalardakı an-sambl səhnələrindən deyilməlidir. Qəhrəmanların münasibətlərinin açıqlanmasında və onların musiqi xasiyyətnamələrinin ya-radılmasında ansambların xüsusi əhəmiyyəti qeyd olunmalıdır.

<sup>1</sup> Premyera 5 noyabr 1970-ci il tarixində Ş.Qurbanov adına Azərbaycan musiqili komediya Teatrının səhnəsində olmuşdur. Libretto – İ.İskəndərov, T.Əyyubov, rejissor – İ.Şərifov, rəssam – E.Rzaquliyev, dirijor – K.Abbasov. Baş rollarda – L.Abdullayev, M.Əhmədov, S.Aslan, H.Bağirov və b.

<sup>2</sup> Фархадова Р.. Целеустремленность художника // Бакинский рабочий, 1971 г, 16 января.

<sup>3</sup> Yenə orada.

Bu hallarda bəstəkar, ansambl iştirakçılarının fərdiyyətinin saxlanmasına yönəldilmiş bir sıra müxtəlif üsullara müraciət edir. Belə ki, orkestr fakturasının çoxqatlılığı, vokal xətlərin orijinal həlli, imitasiyalı və kanonik təbəqələşmələri irəli gəlir, lakin, bəstəkarın orkestr yazısının ustalığını nümayiş etdirən orkestrin daim şəffaf səslənməsi şərti ilə.

### Kamera-instrumental və vokal musiqisi

Ə.Abbasov yaradıcılığının əhəmiyyətinə görə mühüm sahəni təşkil edən kamera-instrumental musiqisi müxtəlif solo, ansambl və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış əsərlərlə təmsil olunur. Kamera əsərləri bəstəkarın yaradıcılıq fəaliyyətinin müxtəlif dövrlərində, o cümlədən tələbəlik illərində də yaradıldı. Misal kimi konservatoriyada oxuduğu zaman yazılmış violin və fortepiano üçün Variasiyaları (1944) qeyd etmək olar. Əsərin əsasında – lirik mövzudur (*Moderato assai*). Həmin mövzuya ilkin kvintalı sıçrayışın sekvent doldurulması, major və minor subdominantları boyalarının “parıldaması” ilə seçilən plaqlar harmonik düzümdə istinad etmə xüsusi bir ifadəlilik verir.

İxtisar edilmiş reprizli üçhissəli formada şəhər edilmiş mövzu bundan sonra gələn yeddi variasiya üçün özül təşkil edir. Həmin variasiyalarda nəinki faktura variasiya olunur, hətta janr yeniləşməsi prinsipi həyata keçirilir. Belə ki, artıq birinci variasiyada rəqs başlangıçının “cürcətiləri” özünə yol tapır, bu da həm tempin dəyişilməsi ilə (Allegretto), həm də mövzunun figurasiyalı “boyamasına” gətirib çıxaran uzunluqların azaldılması hesabına

sürətləndirilmə ilə nəzərə çarpdırılır. Ritmik xirdalanma hesabına baş verən sürətləndirilmə prosesi ikinci variasiyada davam edir: burada mövzu fortepiano partiyasında keçirilir, violində isə müşayiətin əvvəlki harmonik şaquliliyinin onaltıqlarla dalğavarı triol hərəkətində laylara ayrıldığı fəal xətt aparılır. Üçüncü variasiya üçün səciyyəvi olan tonallığın (c-moll əvvəlki a-moll əvəzinə), ölçünün (6/8 əvvəlki 2/4 əvəzinə) dəyişilməsi, fakturanın, ritmik cizgilərin, əhəmiyyətli dərəcədə yeniləşməsi – bütün bunlar solo violində səslənən dördüncü variasiyanı (e-moll) daha da “qabardır”. Həmin variasiyada fortepianonun “dayandırılması” violin partiyasının mürəkkəbləşdirilməsi ilə müvazinətləşdirilir: bu da parlaq dinamik təzadlarda, diapazonunun genişləndirilməsində, muğam improvisasiyasının sərbəstliyi ilə assosiasiya yaranan yeni ritmik həllerdə özünü bürüzə verir. Belə inkişafın nəticəsində işıqlı lirik obraz iradəli, enerjili və eyni zamanda təşvişli xarakteristikaya malik olur.

İlkin obrazın bu cür transformasiyası, elə bil ki, sonrakı inkişafı yeniləmiş emosional əhvalin dərinləşməsinə doğru aparmalıdır, lakin qəfildən, G-dur-da səslənən beşinci variasiya diniyicini işıqlı ümidişlər, gənclik füsunkarlığı aləminə gətirib çıxarır. Bu da əsərin obrazlı inkişafının yeni bir tərəfini təşkil edir. Əhvalına görə qohum olan beşinci və yeddinci, final variasiyasını (hər ikisi xalq rəqsi ruhundadır) birləşdirən “tağ örtüyü” onların arasındaki altıncı variasiyanın gözəçarpan təzad gətirilməsi üçün imkan yaradır. Attacca başlanan altıncı variasiya (Presto leggiere) onaltıqlarla cəld arasıkəsilməz hərəkəti, modulyasiya dönüşü (G-dur – b-moll) və başqa janr sferasına keçirilməsi ilə səciyyələndirilir. Təntənəli Koda əsərin nikbin konsepsiyasını təsdiqləyir, emosional cəhətdən dolğun “dalğanın” zirvəsində işıqlı, həyatverici başlangıçın rəmzi kimi artıq major tonikası səslənir.

Kamera-instrumental musiqi sahəsində axtarışların davamı violonçel və fortepiano üçün Sonatina (1946) olmuşdur. Artıq bu əsərdə bəstəkarın gələcək yetkin üslubunu qabaqlayan xüsusiyyətlər özünü bürüzə verir. Sonatinanın üç hissəsi xalq həyatının rəsmlərini təşkil edərək, təzadlı prinsip üzrə qurulur. Lakin birləşdirici amil də mövcuddur, bu da xalq musiqisinin janr təbi-

ətinə istinad etmədir. Şərti olaraq, birinci hissə (sonata forması) mərd, qəhrəmanlıq rəqsi ilə assosiasiya yaradır. İkinci hissədə hər alətin yumşaq elastik xəttləri ilə yaradılan lirik başlangıç hökm sürür. Lakin hər şey o qədər də “idillik” deyil: sözügedən hissənin üçhisəli formasının orta bölməsində fakturanın qatlaşması dinamik təzyiqin artmasına səbəb olur. İdilliya artıq pozulub! Final isə birinci hissənin obrazlarına qaytarır, lakin öz “prototipini” inkişafın fəallığı və orijinallığı ilə üstələyir, məsələn: burada polimetrik qat-qat qoymalardan, metroritm dəyişkənliliyindən, dinamik kulminasiya vurgularından istifadə edilir.

Nəslİ Azərbaycanın ən gözəl bölmələrindən biri Qarabağdan olan Əşrəf Abbasov öz yaradıcılığında doğma diyarının misilsiz təbiətini fəal tərənnüm edir. Bu da fleyta üçün yazılmış “Bahar nəğməsi” (1950) adlı miniatürdə əksini tapır. Yaradıcılığının erkən dövründə yazılmış bu pyes tətbiq edilən səsçixarma üsullarının orijinallığı ilə diqqəti cəlb edir. Həmin üsullar bəzən təbiət səsləri ilə assosiasiya yaranan fonik effektlərin alınmasına yönəldilir.

Tembr həllərinin axtarışları fleyta və fortepiano üçün Sonatina-fantaziyada (1975) davam etdirilmişdir. Həmin əsər istedadlı Azərbaycan fleytaçaları Ələkbər İsgəndərova həsr edilmişdir. Birhissəli sonatina-fantaziya – bəstəkarın dəst-xəttinin estetik prinsiplərinin bir növ əks etdirilməsidir. Burada müəllif zahiri səs təsviriliyinə deyil, bizi əhatə edən dünyanın ziddiyətləri ilə sənətkarın ülvı aləminin incə dialoquna müraciət edir. Bu cür yaradıcılıq mövqeyi həmçinin bəstəkarın fortepiano ilə digər alətlər üçün, o cümlədən hoboy, fagot, truba, trombon, violonçel və s. üçün yazdığı pyeslərdə də öz əksini tapmışdır.

Əşrəf Abbasovun kamera-instrumental ırsında xüsusi bir qrupu yalnız fortepiano üçün yazılmış pyeslər təşkil edir. Bu qrup həm iri, həm də kiçik formalı əsərlərlə təmsil olunur. Birincilər üçün Azərbaycan musiqisində silsiləvi sonata formasının ilk nümunələrindən biri olan dördhisəli Sonata (1946) nümunəvidir. 70-ci illərdə bəstəkar fortepiano sonatasının ikinci redaktəsini yaradır. Yeniləşmiş variantı “Dramatik” adlandıraraq müəllif, ifaçı və dinləyiciləri əsərin xüsusi bir energetikasına səmtləndirir.

Həmin energetikəni obrazın təzadı mahiyyətinə baxmayaraq, silsilənin bütün hissələrini birləşdirən inkişafın fəal dinamik xətti yaradır. Bu cür energetik dolğunluq geniş diapazon məkanını əhatə edən giriş mövzusunun hələ ilk xanələrində yaranmış monintonasiya sayəsində əldə edilir. Unison şəklində təntənəli əzmlə səslənən giriş mövzusunun (Allegro moderato. Maestoso) məntiqi davamı əsas partiya (Allegro moderato) olur. Təkrar olunmuş period formasında şərh edilmiş bu mövzu ("fa" tonikalı) onun mərd qəhrəmanlığını qabardan fəal dinamik artmada verilir (metso-forte-dən iki forte-yə qədər). Həcmində görə böyük olmayan, lakin harmonik hərəkətində parlaq olan improvisasiya tərzli bağlayıcı mövzu tonal inkişafı "cis" tonikalı Segah ladına keçirdir.

Köməkçi partianın lad əsasının özü nəfis, emosional dolğunluğu ilə zəngin obrazın "yaranması" üçün ilk şərtidir. Bütün bunlar mövzunun səmimi ifadəliliyi ilə, onun yumşaq harmonik sürüşmələrə malik "beşikvari" müşayiəti ilə, müvafiq nüanslar verilməsi ilə birgə işıqlı qəlb çırıntıları ilə səsləşən riqqətli obraz təcəssüm etmək üçün imkan yaradır.

İşlənmə iradəli qüvvə ilə əsas mövzunu daha da fəallaşdıraraq, eyni zamanda köməkçi partianın dinc lirikasını aradan qaldırıb onun yeni emosional cəhətlərini açıqlayırb.

Repriz və Koda yeni obraz istiqamətində həllərini tapıblar. Vahid xətt təşkil edərək, onlar nikbin, işıqlı həyatı başlanğıçı təsdiqləyirlər.

İkinci hissə (Andante appassionato) – üçhisəlli kompozisiyadır. Həmin forma çərçivəsində dalğın düşüncələrdən irəli gələn təmkinli hissələrin (kənar bölmələr) həyatı gerçəklilikin dramatizmi ilə (orta bölmə) tutuşdurulması üçün əlverişli imkan yaranır.

Üçüncü hissə (Allegro moderato) – skersodur. Burada janr başlanğıçı üstünlük təşkil edir, məsələn: bütün hissə boyu saxlanılan 6/8 ölçüsündən, hissənin ümumi xarakterindən, habelə Azərbaycan xalq rəqslerinin ritmik və intonasiya xüsusiyyətlərindən irəli gələn rəqsvarılık bariz surətdə müşahidə edilir.

Final (Allegro con fuoco) – rondo əlamətlərinə malik üçhisəli formadadır. Finalın ideyasını bu cür formada gerçəkləşdirərək, bəstəkar silsilənin son hissəsini “keçilmiş yolu” dərk etmək üçün tətbiq edilmiş təzadalarla zənginləşdirir. Bununla yanaşı, ayrı-ayrı melodik ibarələrdə, baxılan sonata silsiləsinin ifadə və sitələrinin vahid kompleksini təşkil edən intonasiya, lad, ritm xüsusiyyətlərini duymaq da çətin deyil.

Əşrəf Abbasovun fortepiano yaradıcılığında iri və kiçik həcmli formalar məsələsinə qayidaraq, göstərilən qrupların ikincisinə aid olan “Səciyyəvi pyeslər”, “Bayatı-Şiraz ladında olan pyeslər”, həmçinin “Altı miniatür”, uşaq pyeslərindən ibarət bir neçə toplunu və s. qeyd edək. Müxtəlif illərdə yazılmış və uşaq musiqi məktəblərinin tədris repertuarına daxil edilmiş bu pyeslər parlaq obrazlılıq, melodiklik, hər dəfə bu və ya digər ritmik formulların, ifadə və faktura üsullarının yiyələnməsinə səmtləşdirilən düşünülmüş texniki mürəkkəbliyi ilə diqqəti cəlb edir. Dəqiq formayaradıcı strukturlara riayət edərək, musiqi dilinin süni müasirləşdirilməsinə və ya, əksinə, primitiv bəsitləşdirilməsinə meyil etməyərək, Ə.Abbasov öz uşaq pyeslərində bir çox obraz həllərini, faktura “toxumasının” müxtəlifliyini, kolorit harmoniyaları ilə üzvi surətdə əlavə olunan intonasiya parlaqlığını nümayiş etdirir. Nümunə kimi “Səkkiz uşaq pyesi” toplusundan “Marş”ı misal gətirmək olar.

Tempo di marcia

Əşrəf Abbasovun kamera-instrumental ırsində mərkəzi yerlərdən birini fortepiano triosu (1947) və iki kvartet ilə (1949, 1969) təmsil olunan ansambl musiqisi tutur. Bir neçə musiqiçinin birgə ifası, məlum olduğu kimi, çoxqatlı fakturanın, o cümlədən polifonik inkişafın gerçəkləşdirilməsi üçün əlavə imkanlar yaradır. Belə ki, hələ tələbəlik illərində bəstələnmiş Birinci kvar-

tətdə birinci hissənin (sonata forması) əsas mövzularına geniş nəfəs verən və onların lirik ifadəliliyini gücləndirən kanonik inkişaf üsulları diqqəti cəlb edir.

Kvartetin üçhisəlli struktura malik ikinci hissəsində musiqi toxumasının polifonikləşdirilməsi fikrin sərbəst axarı və yüngülvari improvisasiya effektini yaradır. Musiqi fikrinin axarına üfqı xətlərin kontrapunkt çəlpəsməsi, dialoq tərzli qarşılaşdırmasının imitasiya üsulları, tematik və ritmik strettalar xüsusi bir ifadəlik verir.

İfadəliliyin polifonik vasitələrinin bütün kompleksi dördəsli fuqanı təşkil edən kvartetin üçüncü, final hissəsində öz məntiqi yekunu tapır.

Ə.Abbasovun ikinci kvarteti 1969-cu ildə Həbəşistana yaradıcılıq ezamiyətindən aldığı təessüratlar nəticəsində meydana gəldi. Səfərin məqsədi – o vaxtlar az tanınmış Şərqi Afrika ölkəsinin mədəniyyəti ilə tanış olmaqdı. Səriştəli tədqiqatçı ikən Ə.Abbasov Həbəşistanın musiqi folklorunu böyük maraqla tədqiq etmiş, eşitdiklərini maqnitofon lentinə yazmışdır. Vətənə qayıtdıqdan sonra o, lətə alınmış həbəş melodiyalarını şövqlə nota salaraq, Həbəşistanın musiqi folklorunun ən səciyyəvi xüsusiyyətlərini aşadırib tapmışdır. Bunlara qısa frazaların təkrarı (çox vaxt kiçik variasiyaetmə ilə), ritmik və intonasiya osstinatosu, xromatizmlər və qlissandoetmə hesabına səs düzümünün genişlənməsi, mürəkkəb qarışq (tək) ölçülərin (o cümlədən 5/8, 7/8) üstünlüyü (hərçənd sadə ikiböülümlü vəzn və ölçülər də istisna olunmur) aiddir. Bəllidir ki, Afrika musiqisində ən vacib ifadə vasitəsi olan ritm zənginliyi və özünəməxsusluğu ilə seçilir. Mürəkkəb, çox vaxt poliritmik kombinasiyalar, bir qayda olaraq, bir neçə sadə ritmik formulların birləşməsi nəticəsində əmələ gəlir. Monodiyalıqla yanaşı çoxsəslilik<sup>1</sup> geniş inkişaf olunmuşdur. Burada unison və ya oktavaya ikişəmələr, yaxud, paralel intervallarla (tersiya və ya sekstalarla, hərçənd kvarta paraleлизmi də istisna olunmur) hərəkət kifayət qədər tez-tez rast gəlinir.

---

<sup>1</sup> Həbəşistan musiqi mədəniyyətində xor polifoniyası kifayət qədər geniş yayılmış.

Həbəş musiqi folklorunun mahiyyətini tədqiq edib duyaraq, bəstəkar əldə edilmiş bilikləri milli təfəkkürün prizmasından keçirmişdir. Belə yenidənmənalardırmanın nəticəsində “Həbəş es-kızları” – ikihissəli kvartet silsiləsi ortaya çıxmışdır. Burada “Ə.Abbasov götürmənin sitat-işlənmə prinsipindən<sup>1</sup> istifadə etmişdir. Bu, bir tərəfdən, həbəş musiqi materialının ayrıca bir koloritini nümayiş etdirməyə, digər tərəfdən isə, onun tərtibatında özünəməxsus müəllif bəstəkarlıq-texniki ustalığını göstərməyə imkan vermişdir<sup>2</sup>. Silsilənin iki hissəsinin uyğunluğu janr təzadlılığı prinsipi üzrə qurulur. Bununla belə kvartetin hər iki hissəsi bir-birini tamamlayır: birinci hissə – nəgmə tərzli axıcı mövzu vasitəsilə ifadə edilmiş gərgin düşüncədir; ikinci hissə – xalq həyatı fəlsəfəsinin digər tərəfini eks etdirən qızğın rəqs başlangıcının üstünlüyüdür. Hər iki mövzunu çox şey fərqləndirir və eyni zamanda birləşdirir. Bu da təsadüfi deyil, çünki sözügedən etnosun minillik mənəvi və maddi mədəniyyətinin tərkib hissəsi olan folklor musiqisi Həbəşistanın ərazisində lap əzəldən ta müasir dövrə qədər təşəkkül tapmış bu və ya digər xalqın dini, etik və estetik təsəvvürlərini mənimsemışdır.

I hissə, orta bölməsi işlənmə tərzli olan üçhissəli kompozisiyani təşkil edir və onun xüsusiyyəti təkmövzuluqdan ibarətdir. Lirik axıcı mahnilər tərzində yazılmış bu mövzu özündə dərin insan duyğularını, əhval-ruhiyyələri və qəlb həyəcanlarını, daha ümumilikdə isə – xalqın zəngin mənəvi aləmini cəmləşdirir. Hisslərin bu cür dolğunluğuna mövzunun şərhində improvisasiya sərbəstliyi, onun metroritmik strukturunun nəzərə çarpdırılan “çevikliyi”, variantlı-variasiya özülünə əsaslanan ifadənin səsaltı-polifonik tərzi müvafiq gəlir. Buraya həmçinin aramlı nəqletmə effektini yaradan daxili metroritmik qeyri-müntəzəmliyə malik ikixanəli və üçxanəli “konstruktiv blokları” da aid etmək olar.

<sup>1</sup> Götürmənin sitat-işlənmə prinsipinin mahiyyəti digər mədəniyyətin musiqi nümunələrinin sitat gətirilməsindən və onların sonrakı müstəqil müəllif işlənməsindən ibarətdir.

<sup>2</sup> Михайличенко А. «Эфиопские эскизы» А.Дж.Аббасова. // <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&txtid=195>.

Andante cantabile

The musical score consists of four staves representing a string quartet. The top staff is for Vno I (Violin I), the second for Vno II (Violin II), the third for Vla (Viola), and the bottom for Vcllo (Cello). The music is in G minor, indicated by a key signature of one flat. The time signature is 8/8. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte), as well as various slurs and grace notes. The first staff begins with a rest followed by a melodic line. The second staff starts with a eighth-note chord. The third staff has a sustained note. The fourth staff features a continuous eighth-note pattern.

Birinci hissədə hökm sürən xəsif kədər əhval-ruhiyyəsi əvvəldən axıra qədər “con sordino” ifa üsulunun daimi tətbiqi ilə daha da artırılır. Bununla nikbinlik və həyat bayramının işqılı dünyaduyumu ilə dolğun olan ikinci hissəyə parlaq tembr təzadlılığı əldə edilir.

Azərbaycanın xalq artisti, professor Əşrəf Abbasovun yaradıcılıq ırısının vacib tərkib hissəsini onun vokal musiqisi təşkil edir. Bu, romans lirikası nümunələri ilə, mahnı janrları və həmçinin xor əsərləri ilə təmsil olunur. Bəstəkarın geniş obrazlı dia-pazona malik vokal əsərləri parlaq melodizm, formayaradıcı elementlərin və dinamik həllərin müxtəlifliyi, lirik başlanğıcın üstünlüyü ilə seçilir. Burada hökm sürən lirikanın geniş “resursları” musiqi vasitələri ilə poetik mətnin bütün duygu tədriciliyini ifadə etməyə imkan verir. Bu mənada bəstəkarın mətn seçimində tələbkarlığı və həmin mətnin poetik mənbəyin bədii niyyətinə yaxın olan incə musiqi təfsiri böyük əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, “Heyran olmuşam” romansının musiqi həllinin nəfisliyi Vəqifin nəql etdiyi (“Bir yerə yiğilsə el gözəlləri, sənin bir telinə bərabər olmaz”) sevgili cananın gözəl obrazına çox uyğundur.

Öz kamera-vokal yaradıcılığında bəstəkar Füzulinin poeziyasına da müraciət etmişdir. Büyük Füzulinin lirikası – çox mürəkkəb bir hadisədir. Burada dərin insan hissləri və sosial təzahürləri fəlsəfi nöqtəyi-nəzərdən mənalandırılır. Məhz bununla o fakt bağlıdır ki, şairin poetik incilərinin musiqiyə salınması, bir qayda olaraq, xüsusi həllər tələb edir. Nümunə kimi Əşrəf Abbasovun “Ey, Füzuli” romansına müraciət edək. Şairin ülvi hissləri əks etdirmək cəhdindən irəli gələn orijinal poetik niyyəti (baxılan şeirdə baş figurantlar – Leyli və Məcnun, Fərhad və Şirindir) bəstəkarın bu işə məxsusi yanaşmasına səbəb olmuşdur. Bu da özünəməxsus formanın (refreni ikinci yerdə olan rondovarı forma) seçimində özünü bürüzə vermişdir:

B – A – C – A <sub>1</sub> – D – A <sub>2</sub>	
I epizod Refren	II epizod Refren
Period	Period
(8 xanə)	(4 xanə)
Period	Period
(8 xanə)	(8 xanə)
Period	Genişlənmiş
(8 xanə)	(8 xanə)
Period	(8x+3x)

Beləliklə, emosional doldurma romansda nəinki epizodların pilləvari yüksələn xətti sayəsində (kulminasiya sonuncu epizoda düşür), həmçinin hər dəfə daha artırılmış miqyasda və fəal dinamik həllərdə üzə çıxan yeniləşmiş refrenlərə görə də baş verir.

Digər əhval-ruhiyyə “Baxdı mənə, baxdım ona” romansında (mətni Hüseyn Arifindir) hökm sürür.

Andante molto espressione

Bir yaz gül - nü dan ul - du - zu  
par - la - yan - da gör - dum o qı - zi

Qəhrəmanın emosional halının bütün tərəfləri sanki dərin psixologizmə bürünmüştür: onun sevdiyi qızla ilk görüşündən riqqətli xatirələri, sonradan – məhəbbət hissələrinin rədd edilməsinin acısı ilə törədilmiş dramatik qızğınlıq və, nəhayət, cansıxıcı əlacısızlıq. Kuplet formasına müraciət edərək, bəstəkar tədrici dinamik artmadan çəkinir. Bununla da kulminasiyalı üçüncü kupletin peyda olması daha parlaq şəkildə qavranılır. Burada Çahargah ladının Mənsuriyyə şöbəsinə kecid, dinamik səviyyənin artırılması, həm vokal xəttin, həm də mühüm emosional-məna funksiyasını daşıyan fortepiano müşayiətinin fəallaşması baş verir. Və yenidən təzad – sonuncu nəqərat gerçəkliyə qaytarır. Ümidsizlik və tənhalıq – qəhrəmanın qismətidir.



Ə.Abbasov F.Əmirov ilə.  
Fotoşəkil R.Behbudovundur. 1954-cü il

Əşrəf Abbasovun Mikayıł Müşfiqin şeirinə yazılmış “Qurban olduğum” romansı və həmçinin mahnıları da böyük şöhrət qazanmışdır. Mahnılara gəldikdə isə bir faktı vurgulamaq istə-

dik: onların bir çoxu Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində elə populyardır ki, bəzən xalq yaradıcılığın nümunələri kimi qavranılır. Bunlardan “Ceyranım, gəl” (sözləri H.Arifindir), “Oxu, bülbülbül” (A.Şaiqin “Fitnə” pyesindən), “Qarabağın qızları” (sözləri T.Elçinindir), “Yaxşı yol!”, “Heyran olmuşam” (sözləri M.Müşfiqindir) kimi mahnıların adlarını çəkmək olar. Təsadüfi deyil ki, Əşrəf Abbasovun vokal əsərləri Bülbül, Şövkət Ələkbərova, Rəşid Behbudov, Firəngiz Əhmədova, Sara Qədimova, Gülağa Məmmədov, Kamal Kərimov, Mobil Əhmədov, Yaşar Səfərov və başqa tanınmış müğənnilərin repertuarına daxil edilmişdir. Hal-hazırda da müğənnilər bəstəkarın vokal yaradıcılığına şövqlə müraciət edirlər.

Əşrəf Abbasovun elmi-publisistik fəaliyyəti də mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu fəaliyyət sahəsi “Üzeyir Hacıbəyov və onun “Koroğlu” operası” kitabı ilə, dissertasiyalara rəhbərlik və opponentlik etməsi ilə, məqalələrlə, radio və televiziyyada çıxışlarla, elmi-praktiki konfranslarda iştirakı ilə, həmçinin kitabların, monoqrafiyaların, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin redaksiyası ilə qeyd olunur. Bunlardan Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının klavirinin, həmçinin M.S.İsmayılovin “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları”, Ə.İsazadənin “Azərbaycan bəstəkarlarının instrumental yaradıcılığı”, İ.Əfəndiyevanın “Azərbaycan sovet mahnısı”, E.Mirzəyevanın “Rauf Hacıyev” kitablarının redaksiyası diqqəti cəlb edir. Məxsusi qeyd etmək lazımdır ki, Ə.Abbasov həmçinin Moskvada nəşr edilmiş məşhur altıcildlik musiqi ensiklopediyasına daxil olunmuş geniş və ətraflı “Müğəm” məqaləsinin müəllifidir.

Musiqi sənəti əsərlərinin müvəffəqiyyəti xeyli dərəcədə ifaçının təfsirindən asılıdır. Bu cəhətdən Əşrəf Abbasovun yaradıcılıq ırsının taleyi uğurludur. Onun yaradıcılığına bir çox istedadlı ifaçılar müraciət edirdi və hal-hazırda da bu proses davam etməkdədir.<sup>1</sup> Onun əsərləri musiqi təhsilinin müxtəlif pilləli tədris müəssisələrinin dərs repertuarına daxildir.

<sup>1</sup> Dirijorlar – Niyazi, Abram Staseviç, Algis Juraytis, Vladimir Vasilyev, Əfrasiyab Bədəldəyli, Kamal Abdullayev, Rafiq Kərimov, Fəxrətdin Kərimov; violinçalan Azad Əliyev; violonçelçalanlar – Sabir Əliyev, Rasim Ab-

Fəal pedaqoji və yaradıcı fəaliyyəti Əşrəf Abbasova ölkədə baş verən mühüm mədəni proseslərin mərkəzində olmağa maneqilik törətmirdi. O, müxtəlif yaradıcı forumların daimi iştirakçısı idi, onun əsərləri bütün plenumlarda, Azərbaycan və SSRİ Bəstəkarlar İttifaqlarının qurultaylarında səslənirdi. Və bu gün də Əşrəf Cəlal oğlu Abbasovun humanizm ideyaları ilə zəngin olan, vətənin gözəlliyini, insanın böyükliyünü, ülvi hissəleri və xoş əməllərin əbədiliyini tərənnüm edən əsərləri öz əhəmiyyətini itirməyib yaşamağa davam edir.

---

dullayev, Eldar İsgəndərov; pianoçular – Asya Zülfüqarova, Tamilla Mahmudova, Arzu Ələsgərov; fleytaçalan Ələkpər İsgəndərov; trubaçalan Georgi Orvid və b.