

IX fəsil
SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROV
(1924-2000)



Süleyman Ələsgərov Azərbaycanın musiqi mədəniyyətində bəstəkar, dirijor, pedaqoq, təşkilatçı, ictimai xadim kimi müstəsna xidmətlər göstərmiş sənətkardır. Onun XX əsrin 40-cı illərindən başlayaraq yüzilliyin sonuna dək davam edən geniş və çoxcəhətli fəaliyyəti milli mədəniyyətimizin, musiqi həyatımızın müxtəlif sahələrini əhatə etmişdir. S.Ələsgərovun sənət yolunu izlədiyimiz zaman onun fəaliyyətinin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası (indiki Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) və Musiqi texnikumu (indiki Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi kolleci), Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı, Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyi, Musiqili Komediya Teatrı, Dövlət Filarmoniyası, Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Komitəsi və bir sıra digər qurumlarla sıx bağlı olduğunu görürük. XX əsrin milli bəstəkar yaradıcılığı tarixində silinməz

iz qoyub getmiş S.Ələsgərov xalq çalğı alətlərində ifaçılıq və dirijorluq sənətinin, musiqi təhsili və maarifinin inkişafında da mühüm xidmətlər göstərmmiş, Azərbaycanın irili-xirdalı müxtəlif şəhərlərində yaradılmış mədəniyyət və təhsil ocaqlarının işində də yaxından iştirak etmişdir. S.Ələsgərov sənətkar və vətəndaş kimi ömrünün yarımsərdən artıq bir hissəsini Azərbaycan musiqisinin inkişafına həsr edərək, mədəniyyətimizin tarixinə öz adını yazmış, parlaq istedadı və zəhmətsevərliyi sayəsində sənət aləmində böyük nüfuz qazanmış, müdrikliyi, səmimyyəti, yüksək insani keyfiyyətlərinə görə xalq içində də tanınmış və sevilmişdir.

Həyat və yaradıcılıq yolu

Süleyman Əyyub oğlu Ələsgərov 1924-cü il fevralın 22-də Azərbaycanın Şuşa şəhərində anadan olmuşdur. Azərbaycana və dünya musiqisinə Üzeyir Hacıbəyli kimi dahi şəxsiyyəti bəxş edən, milli ədəbiyyat və incəsənətimizin inkişafında müstəsna rol oynamış bəstəkar, ifaçı, dirijor, musiqişünas-alim, şair, yazıçı, dramaturqları yetişdirən qədim Qarabağın «ab-havası» S.Ələsgərovun həyatında da həllədici rol oynamışdır. Şəhərin musiqili mühiti, Şuşada klassik muğam sənətinin nəhəngləri hesab edilən xanəndələrin, tar və kaman ifaçılarının iştirakı ilə keçirilən ənənəvi məclislər, xalq musiqimizin qəlb oxşayan melodiyaları, milli çalğı alətlərimizdə səsləndirilən folklor nümunələri gənc Süleymanın musiqi zövqünün formallaşmasına öz güclü təsirini göstərmiş, onun fitri istedadının üzə çıxmasını, sənətə meyilinin oyanmasını şərtləndirmiş və gələcək taleyini müəyyən etmişdir.

Musiqiçi olacağrı barədə qəti qərar verən Süleyman Şuşada açılmış musiqi texnikumuna üz tutur. 1935-ci ildə o, həmin texnikumun tar sinfinə daxil olur. Onun ilk tar müəllimi Qəmbər Hüseynli olur. Q.Hüseynli Gəncəyə getdiqdən sonra isə o, tar üzrə Rəsul Əsədovdan dərs alır. S.Ələsgərovun həyat və yaradıcılığının tədqiqatçısı V.Xəlilov onun texnikumda təhsil aldığı illər barədə belə yazır: «Texnikumda musiqi nəzəriyyəsinin əsaslarını ilk müəllimləri Fatma Zeynalova və Nikolay Sergeyeviç

Sergeyevdən həvəslə öyrənirdi. O illərdə ən yaxşı musiqi müəllimləri öz ailəsi ilə birlikdə Şuşaya işləməyə gəlirdilər. Respublikada istedadlı musiqi kadrları hazırlamaq sahəsində əvəzsiz xidmətləri olan musiqi nəzəriyyəsi müəllimləri Nikolay Sergeyeviç Sergeyev və həyat yoldaşı Polina Nikolayevna, habelə fortepiano müəllimi Zoya Vladimirovna və başqaları yetirmələri tərəfindən bu gün böyük ehtiram və dərin minnətdarlıq hissi ilə xatırlanırlar»¹.

Texnikumda oxuduğu dövrdə, eləcə də 1939-1940-cı illərdə burada müəllimlik etdiyi illərdə Süleymanın təşkilatçılıq qabiliyyəti də üzə çıxmış olur. O, texnikumda xalq çalğı alətlərindən ibarət orkestr təşkil edir. Bu orkestr xalq musiqisi nümunələrini ifa edirdi; bundan başqa, Süleymanın qrammonfon vallarına yazılmış bəstəkar yaradıcılıq nümunələrinə – Üzeyir Hacıbəylinin «Koroğlu» operasından parçalara da qulaq asmaqla mənimmsədiyi parçaları da öyrənib çalır və Şuşa, Xankəndi, Ağdamda çıkışlar edirdi.

XX əsrin 40-cı illəri S.Ələsgərovun həyat və yaradıcılıq yolunda yeni səhifəni açır. O, Bakıya gəlir. Gənc musiqiçinin paytaxta gəlişi təkcə onun təhsilini davam etdirməsi ilə deyil, ümumiyyətlə, fəaliyyət dairəsini daha da genişləndirməsi ilə əlamətdar olur.

Bu illərdə S.Ələsgərov peşəkar musiqi ifaçısı, tarzən kimi geniş fəaliyyətə başlayır. 1941-ci ildə o, Respublika Radio Verilişləri Komitəsinin xalq çalğı alətləri orkestrində işə başlayaraq, ikinci tarlar qrupunda çalır. Artıq iki il sonra o, orkestrə dirijorluq etməyə başlayır. Şübhəsiz ki, bu gün dahi Üzeyir bəyin gerçəkləşdiridiyi nəhəng musiqi layihələrindən biri kimi qiymətləndirdiyimiz həmin orkestr – xalq musiqi alətlərimizdən ibarət notla çalan ilk orkestrdə çalışdığı illər hər bir musiqiçi üçün olduğu kimi, S.Ələsgərov üçün də həm böyük bir ifaçılıq məktəbi, həm də ümumiyyətlə, gözəl bir sənət, yaradıcılıq məktəbi idi. Həmin orkestrlə istər ifaçı-orkestrant kimi, istərsə də dirijor qismində Üzeyir Hacıbəylinin, Müslüm Maqomayevin, Səid Rüstə-

¹ Xəlilov V. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. Bakı, 1985, s. 6-7.

movun əsərlərinin ifası, həm xüsusi olaraq bu orkestr üçün yazılmış instrumental nümunələr, opera və operettalardan parçaların öyrənilməsi – olduqca çətin, eyni zamanda maraqlı bir yaradıcılıq prosesi idi. Bundan əlavə, həmin orkestr rus və Avropa bəstəkarlarının əsərlərini də ifa edirdi ki, bu da orkestrdə çalışan müsiqicilərin dünyagörüşünün genişlənməsinə, dünya musiqi ədəbiyyatının dəyərli nümunələri ilə yaxından tanışmasına kömək edirdi. Bu mənada S.Ələsgərov xalq çalğı orkestrində mükəmməl bir məktəb keçmiş olur. Onu da qeyd edək ki, S.Ələsgərov sənət ömrünün sonrakı illərində də bu orkestrlə sıx yaradıcılıq ünsiyyətində olmuşdur. O, həmin orkestr üçün bir sır əsərlər bəstələmişdir ki, bu gün də ən populyar, sevilən musiqi nümunələri kimi orkestrin repertuarındadır. Bundan başqa, o, Avropa bəstəkarlarının bir sıra mürəkkəb əsərlərini (Moris Ravelin «Bolero»su buna parlaq misaldır) həmin orkestr üçün köçürməklə bunun repertuarının zənginləşdirilməsində yaxından iştirak etmişdir. Həmçinin, haqqında danışdığınız orkestrin yeni professional ifaçı kadrları ilə təmin edilməsində də S.Ələsgərovun oynadığı rol qeyd etməliyik, belə ki, orkestrin vaxtaşırı yeniləşən ifaçı tərkibinə S.Ələsgərovun yetişdirdiyi yüksək ixtisaslı gənc ifaçılar, konservatoriya məzunları daxil olmuşlar.

Haqqında danışdığınız illərdə S.Ələsgərovun həyatında dahi Üzeyir bəy mühüm rol oynamışdır. Musiqi tarixində məlumdur ki, əvvəlki illərdə də bir sır musiqicimizin sənətə gəlişi məhz Üzeyir Hacıbəylinin şəxsi dəstəyi sayəsində baş tutmuşdur. Ötən əsrin 40-cı illərində bu siyahiya S.Ələsgərovun da adı əlavə olunur. Sonralar, artıq musiqi xadimi kimi geniş nüfuz qazandıqdan sonra da S.Ələsgərov vaxtilə onun konservatoriyyaya daxil olmasında, müsiqiçi kimi təhsilini davam etdirməsində, biliyi, dünyagörüşü, zövqünün, bədii prinsiplərinin formallaşmasında, eləcə də vətəndaş kimi mövqeyinin müəyyənləşməsində Üzeyir bəyin oynadığı rol, onun təsirini, dəyərli tövsiyyələrinin əhəmiyyətini dənə-dənə vurğulamışdır. Lakin onun Üzeyir bəyə olan məhəbbəti təkcə bununla bitmirdi. Onun Üzeyir ənənələrinə sədaqəti həyatın bütün cəhətlərində özünü bürüzə verirdi. İstər sənət məsələrinə münasibətdə, istər cəmiyyətdə oynadığı rolda, istər in-

sanlara qarşı münasibətində S.Ələsgərov öz dahi müəlliminin ənənələrinin davamçısı olmuşdur.

S.Ələsgərov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzəriyyə şöbəsinə daxil olur, 1943-cü ildən isə təhsilini «bəstəkarlıq» ixtisası üzrə B.Zeydmanın sinfində davam etdirir. O, xalq musiqisinin əsaslarını Ü.Hacıbəylidən, muğamı isə Əhməd Bakıxanovdan öyrənir. Təcrübəli pedaqoq B.Zeydman təhsil illərində öz tələbəsinin fərdi «siması»ni itirməməsinə, onun xalq musiqisindən bəhrələnən musiqi dilinin inkişaf etdirilməsinə çalışır; eyni zamanda onun dünya bəstəkarlıq məktəblərinin nailiyətləri ilə yaxından tanış olması, Avropa simfonizminin prinsiplərini mənimseməsi üçün hər cür şərait yaradır. Təhsil uğurla nəticələnir. 1948-ci ildə S.Ələsgərov «Vətən» adlı simfoniyasını buraxılış işi kimi təqdim edərək, konservatoriyanı fərqlənmə diplomu ilə bitirir və artıq bəstəkar kimi də geniş yaradıcılıq meydanına qədəm qoyaraq, öz sənət yolunun bu mühüm istiqamətində uğurla irəliləməyə başlayır.

S.Ələsgərov özünün ilk əsərlərini artıq doğmalaşlığı ifaçı kollektivi – xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələyir. Bu ilk yaradıcılıq nümunələri gənc bəstəkarın yaradıcılıq «kredo»sunu dinləyicilərə tanıtmış olur. Bu əsərlərin ən cəlbedici xüsusiyyəti bunların xalq musiqisindən yоğrulmuş musiqi dilində özünü göstərir. Uşaqlıq illərindən үrəyinə yol tapmış xalq musiqisi nümunələrinə indi o, milli musiqimizin lad-məqam əsaslarına bələd olan, bunun melodik, ritmik, faktura və s. cəhətlərini mənimsemış bir bəstəkar kimi müraciət edir, bunları bəstəkar yaradıcılığının janrı və formalarında yeni keyfiyyətdə təqdim edirdi. Bəstəkarın 1942-ci ildə xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələdiyi «Rəqs» müəllifin dəst-xəttinin başlıca cəhətlərini özündə əks etdirirdi.

40-cı illərdə, 1941-1945-ci illər müharibəsi dövründə o zaman yazış-yaradan digər bəstəkarlarımıza yanaşı S.Ələsgərovun yaradıcılığında da vətənpərvərlik mövzusunun ön plana keçməsi təbii hal idi. Bütün xalqın eyni bir amalla, faşist işgalçılara üzərində qəti qələbə çalmaq arzusu ilə yaşıdığı və bütün qüvvəsini buna yönəldiyi bir vaxtda S.Ələsgərov da müharibə mövzusuna müraciət edir. Bu illərdə o, «Gözlə məni» (Şirzad Əliye-

vin sözlərinə) romansını, «Gözləyirəm» mahnısını (Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə), Azərbaycanın mərd oğlu, Sovet İttifaqı Qəhrəmanı general Həzi Aslanova həsr etdiyi simfonik poemanı (1944), eləcə də simfonik orkestr üçün «Süita», xalq çalğı alətləri orkestri üçün «Qaytağ», «Yallı», «Cəngi» əsərlərini bəstələyir.

S.Ələsgərovun «Gözlə məni» əsəri onun bəstəkarlıqda ilk uğurlu addımlarını diqqətlə izləyən Üzeyir bəy tərəfindən çox bəyənilmişdi. Bu barədə S.Ələsgərovun özü belə yazar: «Mənim müharibə dövründə ilk vokal əsərim döyüşü-şair Şirzad Əliyevin sözlərinə bəstələdiyim «Gözlə məni» mahnısı oldu. Həmin mahnımı böyük nəğməkarımız, vokal sənətimizin banisi Bülbülə vermişdim. O, mahnımı elə ilk tanışlıqdan bəyənilmişdi. Ancaq bu haqda Üzeyir müəllimə heç nə deməmişdim. 1942-ci ilin oktyabr ayı id. Həmişəki kimi yenə də Üzeyir Hacıbəyovun sinfində Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları fənnindən dərs keçirdik. Birdən qonşu otaqdan sevimli müğənnimiz Bülbülün həzin səsini eşitdik. «Gözlə məni» mahnısı idi. Yoldaşlarım Üzeyir müəllimə bildirdilər ki, bu mahnı Süleymanındır. O, heç bir təklif gözləmədən mehribanlıqla dedi: - «Çox yaxşı. Elə isə gəlin gedək, mahnıya əməlli-başlı qulaq asaq». Biz müğənninin məşğul olduğu otağa keçdik. Üzeyir müəllimin təklifi ilə Bülbül mahnını ikinci dəfə oxudu (royalda Vladimir Kozlov müşayiət edirdi). Mahnı sona yetəndə Üzeyir Hacıbəyov və tələbə yoldaşlarım məni bir daha təbrik etdilər. Görkəmli müğənnimizin isə sözü bu oldu: – «Cavan oğlan, sənin mahnına bu gündən vətəndaşlıq hüququ verdim». Düzü, çox sevindim. Üzeyir müəllimin, Bülbülün müharibə mövzusunda yazdığını ilk mahnıya yüksək qiymət vermələrindən ruhlanaraq, bundan bir qədər sonra Şövkət Məmmədovanın xahişi ilə, şair Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə «Gözləyirəm» adlı mahnı bəstələdim. «Gözlə məni» mahnısını 1944-cü ildə Tbilisidə keçirilən Zaqqafqaziya xalqlarının musiqi ongönlüyündə Zəhra Rəhimova müvəffəqiyyətlə ifa etdi. Bu mahnı böyük bəstəkarımızın çox xoşuna gəlmişdi. Belə ki, Ü.Hacıbəyovun təklifi ilə mən 1943-cü ildə Respublika Bəstəkarlar İttifaqına qəbul olundum»¹.

¹ Ələsgərov S. Üzeyir bəylə keçən günlər // Mədəniyyət, 1995, 31 oktyabr.

1944-cü ildə Süleyman Ələsgərovun həyatında əlamətdar hadisə baş vermişdi. Onu Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya teatrına dəvət etmişdilər və o, 1948-ci ilə kimi bu teatrın baş dirijoru və musiqi hissə müdürü vəzifəsində çalışmışdı. Musiqili Komediya teatrında fəaliyyət göstərdiyi illər S. Ələsgərovun sənət ömrünə yeni bir səhifəni yazmış olur. Teatrda çalışdığı dövrə o, nəinki simfonik orkestr dirijoru kimi daha da püxtələşib, peşəkarlığını cilalayır; bu sənət ocağı ilə bilavasitə yaradıcılıq əlaqəsi S. Ələsgərovun öz diqqətini musiqili səhnə janrlarına yönəltəmsini şərtləndirir, operettaya müraciətinə təkan vermiş olur. Sonradan bu janr bəstəkarın yaradıcılığında həm sayca, həm əhəmiyyəti baxımdan mühüm yer tutmuş olur. Özünün ilk musiqili komediyalarını bəstəkar həmin dövrə yazır. 1945-ci ildə onun H. Muxtarovun librettosuna bəstələdiyi «Məhəbbət gülü» operetası tamaşa qoyulur. 1948-ci ildə S. Ələsgərovun ən populyar əsərlərindən biri – Sabit Rəhmanın librettosu əsasında yaratdığı «Ulduz» operettası meydana gəlir. Həmin il dekabr ayının 30-da «Ulduz»un ilk tamaşası olur və əsər böyük rəğbətlə qarşılanır. Sonradan (1957) yeni redaktədə təqdim edilmiş bu operettanın müvəffəqiyyət qazanmasında rejissor Şəmsi Bədəlbəylinin, dirijor Çingiz Hacıbəyovun, rəssam Ə. Abbasovun mühüm rolü olmuşdu.

1948-1949-cu, eləcə də 1952-1954-cü illərdə Süleyman Ələsgərov Bakı Musiqi Məktəbinin (indiki Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kolleci) direktoru vəzifəsində çalışır. Burada da onun bacarığının daha bir tərəfi açılır. Məktəbə rəhbərlik edən S. Ələsgərov bütün səylərini orta ixtisas musiqi təhsili almış kadrlar hazırlığının səviyyəsini yüksəltməyə yönəldir. «O zaman məktəbdə müəyyən çatınlıq yaranmışdı. Nədənsə tar, kamança, balaban, zərb alətləri siniflərindən bir çoxu bağlanmış, bəzi siniflərdə isə bir-iki tələbə qalmışdı. Bununla yanaşı, muğamat və xalq ifaçısı hazırlayan şöbə də bağlanmışdı. Direktor təcili tədbirlər görməli oldu»¹.

Musiqi məktəbində pedaqoji iş aparan görkəmli musiqiçilər direktorun tədris işini yoluna qoymaq uğrunda yorulmadan ç-

¹ Xəlilov V. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. Bakı, 1985, s. 20.

lışdığını görüb, onu dəstəkləyirlər. Qocaman tarzən Əhməd Bakıxanov, Adil Gəray kimi təcrübəli musiqiçilər S.Ələsgərovun apardığı yenidənqurma işinə qoşulurlar. S.Ələsgərov Azərbaycanın rayon və şəhərlərindən musiqi məktəbinə istedadlı tələbələrin axını təmin etmək məqsədilə bölgələrə gedir, seçim aparır, qabiliyyəti olan uşaqların musiqi təhsili almasına şərait yaradır. Onun bu əzaqqörənliyi sayəsində Musiqi məktəbində xalq çalğı alətləri ixtisası üzrə təhsil alan istedadlı gənclərin sayı artır.

Həmin illərdə S.Ələsgərov təkcə milli musiqi alətləri ifaçılığına deyil, başqa ixtisaslara yiyələnmək arzusunda olan bir sıra gənc musiqiçinin də gələcəyini sanki öncədən görərək, onların təhsil alması üçün əlindən gələni əsirgəməmişdi. Belə musiqiçilərdən biri sonradan SSRİ xalq artisti adına layiq görülmüş görkəmli müğənni Lütfiyyar İmanov idi. O zaman bədii özfəaliyyət kollektivləri arasında keçirilən müsabiqədə münsiflər heyətinin diqqətini cəlb etmiş bu gənc müğənni fəxri yerlərdən birini tutmuşdu. Münsiflər Lütfiyyarın musiqi təhsili almasını vacib hesab edərək, bunun üçün ona zəmanət vermişdilər. S.Ələsgərov onu musiqi məktəbinə imtahansız qəbul edir və tanınmış vokalçı-pedaqoq A.Milovanovun sinfində təhsil almasına şərait yaradır. Xalq artisti, görkəmli bəstəkar Ramiz Mirişli də vaxtilə kamancı ifaçısı kimi musiqi məktəbinə üz tutduğu zaman onu imtahan edən nüfuzlu komissiya S.Ələsgərovun tövsiyəsilə onu birbaşa məktəbin 2-ci kursuna qəbul etmişdi. Ümumiyyətlə, o, bir çox istedadlı gənclərin sənət təleyində müstəsna rol oynayaraq, dahi Üzeyir bəyin bu ənənəsini davam etdirmişdir. Vaxtilə həmin gənclər sırasında İslam Rzayev, Arif Babayev kimi xanəndələr var idi ki, onların da professional səhnəyə gəlməsi, filarmoniyada fəaliyyətə başlaması Süleyman müəllimin tövsiyəsi sayəsində baş tutmuşdu.

S.Ələsgərovun Musiqi məktəbinə rəhbərlik etdiyi illərdə konservatoriyanın ifaçılıq fakültəsini yenicə bitirmiş Tofiq Bakıxanov həmin məktəbdə müəllimlik etməyə başlamış və simli alətlər şöbəsinə müdir təyin edilmişdi. «İndiki kimi yadımdadır, mənim təşəbbüsümlə təşkil olunan konsertlərin hamisində şəx-sən Süleyman müəllim iştirak edirdi. Dövlət imtahanları yüksək

səviyyədə keçirilirdi. O vaxtlar dövlət imtahanlarının sədrliyinə Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev və başqaları dəvət olunurdu. Demək olar ki, Süleyman müəllimin direktorluğu vaxtında bütün şöbələrin hesabat konserti, xor, simfonik orkestr, xalq çalğı alətləri və ansambllarının konserti yüksək səviyyədə keçirilirdi¹.

S.Ələsgərovun direktor vəzifəsində apardığı böyük iş sayəsində nəinki ayrı-ayrı ixtisaslar üzrə tədrisin təşkili yüksək səviyyəyə çatır; musiqi məktəbində əsl yaradıcılıq ab-havası yaranır. Bunun parlaq göstəricilərindən biri o idi ki, artıq tələbələrin qüvvəsilə müəyyən yaradıcılıq layihələri gerçəkləşdirilirdi. Məsələn, 1953-cü ildə musiqi məktəbinin tələbələri rejissor Zəfər Nemətov və dirijor Əhəd İsrafilzadənin rəhbərliyi altında Üzeyir Hacıbəylinin «Arşın mal alan» operettasını hazırlayırlar. Onların qüvvəsilə bu tamaşa Opera və Balet Teatrında göstərilir və rəğbətlə qarşılanır.

S.Ələsgərovun tərcüməyi-halını izlədikdə onun yaradıcılıq və təşkilatçılıq bacarığına, zəhmətsevərliyinə, eyni vaxtda müxtəlif sahələrdə səmərəli çalışmasına heyran olmaya bilmirik. Haqqında danışdığını illerdə – 40-ci illərin sonu-50-ci illərin əvvəllərində S.Ələsgərov teatr dirijoru, musiqi məktəbinin direktoru, bundan əlavə, Azərbaycan Kinematoqrafiya Komitəsində kinoteatrlardakı orkestrlərin bədii rəhbəri, həmçinin Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Mahnı və rəqs ansamblının rəhbəri kimi məsul vəzifələrdə çalışmışdır. Qıtbə doğuran budur ki, bunlardan hər birində onun apardığı yaradıcılıq və təşkilatçılıq işi həm düzgün istiqamətə yönəldilmiş, həm olduqca səmərəli olmuşdur. 1954-cü ildə S.Ələsgərov Azərbaycan SSR Mədəniyyət Nazirliyinin İncəsənat İşləri İdarəsinə rəis təyin edilərək, da-ha bir məsul vəzifədə də çalışmışdır.

Bunu da unutmaq olmaz ki, bütün bu illerdə S.Ələsgərov bəstəkar kimi geniş yaradıcılıqla məşğul olmuşdur. 50-ci illərin əvvəllərində o, mühərribə dövründə bəstələdiyi, yuxarıda sadaldığımız əsərlərlə yanaşı, həm də iki simfoniyasının («Vətən» simfoniyası və 1953-cü ildə yazılmış «Gənclik» simfoniyası), vio-

¹ Bakıxanov T. Onun xeyirxahlığını unutmara // Süleyman Ələsgərov xatirələrdə (tərtib edəni S.Təhmirazqızı). Bakı, 2002, s. 75.

lonçel və fortepiano ilə orkestr üçün ikili konsertin, 1950-ci ildə yazılmış «Vətənə eşq olsun» kantatasının (M.Dilbazinin sözlerinə), «Bayram uvertürası»nın, solist, xor və simfonik orkestr üçün Cahangir Cahangirovla birgə bəstələdiyi «Lenin haqqında poema»nın, simli kvartet, skripka və fortepiano üçün sonata, sözsüz mahnılar, xor üçün əsərlərin müəllifi kimi tanınmışdı.

S.Ələsgərovun 50-ci illərdə yaratdığı əsərlər içərisində orijinal nümunələrdən biri «Bayati-Şiraz» simfonik muğamı idi. Məlum olduğu kimi, simfonik muğam janrinin əsası ötən əsrin 40-ci illərində görkəmli bəstəkarımız Fikret Əmirov tərəfindən qoyulmuşdur. Musiqi tarixinə üç simfonik muğamın müəllifi kimi daxil olmuş F.Əmirov o zaman hələ iki belə misilsiz nümunəni – «Şur» və «Kürd-Ovşarı»nı yaratmışdı, «Gülüstan-Bayati-Şiraz» simfonik muğamı isə bəstəkar tərəfindən 70-ci illərdə yazılmışdır. S.Ələsgərovun 1952-ci ildə belə bir əsər yaratmaq təşəbbüsü «Bayati-Şiraz» muğamını simfonikləşdirmək niyyəti ilə bağlı idi. Şübhəsiz ki, bu əsərin meydana gəlməsində S.Ələsgərovun musiqili mühitdə keçən uşaqlıq və gənclik illəri, kiçik yaşlarından Şuşa məclislərində görkəmli muğam ustalarının ifasında dəstgahları dinləməsi, sonradan, konservatoriyada təhsil aldığı illərdə Ü.Hacıbəyli, Ə.Bakıxanov kimi musiqiçilərdən xalq musiqimizin əsasları və klassik muğam sənətinin qanuna uyğunluqlarını öyrənməsi mühüm rol oynamışdı. S.Ələsgərovun muğama vurğunluğu və bəstəkar kimi əldə etdiyi təcrübə, formalaşmaqdə olan dəst-xəttinin başlıca cəhətləri bu əsərdə öz parlaq təzahürünü tapmışdır.

1956-ci ildən S.Ələsgərov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında fəaliyyətə başlayır və ömrünün sonuna kimi bu təhsil ocağında çalışır. Bu dövr ərzində o, istər müəllim kimi, istərsə də 1971-ci ildən başlayaraq 25 ildən artıq bir müddətdə kafedra müdürü kimi apardığı işi ilə konservatorianın tədris prosesinin, yüksəkxitəslı kadrlar hazırlığının təkmilləşdirilməsində mühüm rol oynamışdır. S.Ələsgərov konservatoriyada işlədiyi müddətdə sıravi müəllimdən professoradək yüksəlmış, bir pedaqoq kimi musiqiçilərimizin bir neçə nəslini təmsil edən istedadlı gənclər yetişdirmişdir. Ömrünün son illərində (1991-ci ildən eti-

barən) S.Ələsgərovun təşəbbüsü ilə konservatoriyanın (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) Şuşa filialı təşkil edilir və o, buranın direktoru vəzifəsinə təyin edilir.



Süleyman Ələsgərov, Niyazi və Fikrət Əmirov

1958-1960-cı illərdə S.Ələsgərov xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijoru vəzifəsində çalışmış, 1958-1960-cı illərdə isə Radio və Televiziya Verilişləri Komitəsinin bədii rəhbəri olmuşdur. Bu vəzifələrdə çalışdığını illərdə də o, milli musiqi mədəniyyətinin təkcə bu gününü deyil, sabahını, gələcək perspektivini də düşünən bir müdrik sənət xadimi, təşkilatçı kimi fəaliyyət göstərmişdir. Xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibini təkmilləşdirmək, orkestrin repertuarını xeyli genişləndirə biləcək əsərlərin ifasını mümkün etmək üzərində düşünüb-daşınan S.Ələsgərov özünün professionallığını, bədii zövqünə arxalanmaqla bərabər, bu işdə ona yardımçı olan bütün vasitələrdən də istifadə etmişdir. Onun o zamankı sovet respublikalarına yaradıcılıq ezməyiyləri, Şərq mədəniyyətini təmsil edən xalqların çalğı alətləri ilə yaxından tanış olması və bunlarda ifaçılıq təcrübəsini öyrənməsi, orkestrimizin tərkibinə yeni alətləri daxil etməsi də bu istiqamətdə aparlığı işdən xəbər verirdi.

Musiqi mədəniyyətində göstərdiyi xidmətlərə görə S.Ələsgərov 1960-cı ildə Əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülür.

XX əsrin 60-cı illərində S.Ələsgərov isntrumental və vokal-instrumental musiqi janrlarında bir sıra əsərlər yaratmışdır. Bunların içərisində 1960-cı ildə Şixəli Qurbanovun sözlərinə yazılmış soloist, xor və xalq çalğı alətləri orkestri üçün «Bahar təranələri» kantatasını, 1962-ci ildə M.F.Axundovun sözlərinə soloist və simfonik orkestr üçün bəstələnmiş və dahi rus şairi A.S.Puşkinin xatirəsinə həsr edilmiş «Romans-ballada»nı qeyd edə bilərik.

1960-1971-ci illərdə S.Ələsgərov Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya teatrının direktoru və baş dirijoru vəzifəsində fəaliyyət göstərir. Burada da onun apardığı iş sadəcə inzibati məsələlərin həlli ilə bağlı olmayıb, teatrda əsl yaradıcılıq mühitinin yaradılmasına yönəldilir.

S.Ələsgərov teatrın nüfuzunu və hazırladığı tamaşaların bədii səviyyəsini yüksəltmək məqsədilə repertuar cəhətinin zənginləşməsinə xüsusi diqqət yetirir. Onun teatra rəhbərlik etdiyi illərdə həm Azərbaycan, həm rus, gürcü və s. müəlliflərin əsərləri tamaşa yoxulur ki, bu da bir tərəfdən rejissor və aktyorlar üçün, orkestr ifaçıları üçün yaxşı bir məktəb idi, digər tərəfdən də Azərbaycan tamaşacılarının başqa milli məktəbləri təmsil edən bəstəkarların əsərləri ilə tanışlığını təmin edirdi. Təsadüfi deyil ki, o zamankı SSRİ Mədəniyyət Nazirliyinin keçirdiyi baxışda teatrımızın uğurları xüsusi qeyd olunmuş və bunun kollektivi Moskvada, Kreml teatrında çıxış etməyə dəvət edilmişdi. Bu, böyük nailiyyət idi, belə ki, o vaxtkı sovet respublikalarının musiqili teatrları içərisində Azərbaycan Dövlət Musiqili Teatrı Moskvada qastrol tamaşaları verməyə layiq görülən ilk teatr idi.

Musiqili Komediya teatrımızın Kreml teatrında Moskva tamaşaları qarşısında oynadığı əsərlər – Üzeyir Hacıbəylinin «O olmasın, bu olsun», Hacı Xanməmmədovun «Bir dəqiqə» və Süleyman Ələsgərovun «Ulduz» operettaları olur.

Musiqili Komediya teatrına rəhbərlik etdiyi dövrədə S.Ələsgərov buraya bir sıra istedadlı aktyorları, musiqiçiləri də cəlb edir. 1961-ci ildən taleyini bu sənət ocağına bağlayan, sonradan teatrın aparıcı aktyoruna çevrilən xalq artisti Mobil Əhmədovu

bura dəvət edən məhz S.Ələsgərov olmuşdu. Azərbaycanın görkəmli komediya ustası, xalq artisti Hacıbaba Bağırovun da 1962-ci ildə Gəncə teatrından Dövlət Musiqili Komediya Teatrina gəlişinin təşəbbüskarı S.Ələsgərov idi.

Musiqili Komediya Teatrında yüksək peşəkarlıq səviyyəsinə malik rejissor və aktyor heyətinin cəmləşməsi Azərbaycan bəstəkarlarının operetta janrında bu teatr üçün əsərlər yazmasına təkan vermişdi. Ötən əsrin 60-70-ci illərində Azər Rzayevin «Hacı Kərimin aya səyahəti», Zakir Bağırovun «Qaynana», Ağabacı Rzayeva və İsmayıł Quliyevin «Hökət eləmə», Şəfiqə Axundovanın «Ev bizim, sirr bizim», Ramiz Mustafayevin «Axırı yaxşı olar», Ramiz Mustafayev və Vasif Adigözəlovun «Hacı Qara» musiqili komediyasının yeni redaksiyası («Xəsis»), Tofiq Bakıxanov və Nəriman Məmmədovun «Altı qızın biri Pəri», «Məmmədəli kurorta gedir», Arif Məlikovun «Ləpələr», Vasif Adigözəlovun «Nənəmin şahlıq quşu» əsərlərinin yaranması ilk növbədə bununla bağlı idi.

Süleyman Ələsəgrovun Musiqili Komediya Teatrında fəaliyəti onun özünün də operetta janrına marağını artırmaya bilməzdidi. O zaman Azərbaycanın görkəmli aktyorları, tamaşaçı məhəbbətini qazanmış Lütfəli Abdullayev, Nəsibə Zeynalova, Bəşir Səfəroğlu, Hacıbaba Bağırov, Səyavuş Aslan kimi nəhəng gülüş ustalarının tamaşalarda iştirakı sayəsində bu teatra tamaşaçı axınının ardi-arası kəsilmirdi. Musiqili Komediya Teatrının o vaxtkı fəaliyyətini işıqlandıran yazıldarda, aktyor və rejissorların xatirələrində o illərdə oynanılan tamaşaların ağzınadək dolu olan salonlarda göstərildiyi, tələbat həddindən artıq olduğundan burlara biletlərin qabaqcadan, çox tez bir zamanda satıldığı döñə-döñə qeyd olunur. Belə bir professional aktyor heyəti üçün musiqili komediya yaratmağı bəstəkarlarımızdan, o cümlədən bu yaradıcı kollektivə bilavasitə rəhbərlik edən S.Ələsgərov kimi musiqiçidən zamanın özü tələb edirdi.

«Ulduz»un uğurlu tamaşasından 13 il keçdikdən sonra, 1962-ci ildə S.Ələsgərov yenidən musiqili komediya janrına müraciət edərək, yazıçı-dramaturq Şıxəli Qurbanovla yaradıcılıq əməkdaşlığında «Özümüz bilərik» əsərini yazar. Bunun ardınca,

1964-cü ildə həmin müəlliflərin «Olmadı elə, oldu belə», 1966-ci ildə «Milyonçunun dilənçi oğlu» musiqili komediyaları yaranır. 1968-ci ildə S.Ələsgərovun yazdığı yeni musiqili komediya – «Hardasan, ay subaylıq» – Salam Qədirzadənin librettosuna əsaslanır. Bunun arınca 1970-ci ildə yenə də Şixəli Qurbanovun librettosuna «Sevindik qız axtarır», 1971-ci ildə Salam Qədirzadənin librettosuna «Həmişəxanım» musiqili komediyaları yaranır.

1967-ci ildə «Milyonçunun dilənçi oğlu» əsərinə görə S.Ələsgərov, dramaturq Ş.Qurbanov, quruluşçu rejissor Ə.Ələkbərov, rəssam B.Mirzəzadə Ü.Hacıbəyli adına Dövlət mükafatına layiq görünlürler.

Həmin dövrdə S.Ələsgərovun yaradıcılığı yalnız musiqili komediya janrında yazdığı əsərlərlə məhdudlaşmamışdı. O, musiqinin digər janrlarına da müraciət edirdi. 60-ci illərdə S.Ələsgərov öz qələmini daha bir mürəkkəb janrda – opera janrında da uğurla sınayır. O, N.Nərimanovun yaradıcılığına müraciət edərək, «Bahadır və Sona» operasını yazar. 1961-ci ildə M.F.Axundov adına Akademik Opera və Balet teatrında tamaşaşa qoyulmuş bu əsərin librettoçusu Əfrasiyab Bədəlbəyli, şeirlərin müəllifi Şixəli Qurbanov, tamaşanın quruluşçu rejissoru Şəmsi Bədəlbəyli, rəssamı Əyyub Fətəliyev idi. Əsas partiyaların ifaçıları Lütfiyar İmanov, Firəngiz Əhmədova, Ağababa Bünyadzadə, Gülxar Həsənova olmuşlar. Opera haqqında mətbuat səhifələrində geniş rəyle çıxış edən musiqişünaslar bəstəkarın musiqisinin zəngin melodizmini, buradakı melodiyanın həvəslə oxunulması və diniñilməsini, əsərdəki rəqs nömrələrinin də xalq oyun havalarının ahəngi və ritmi ilə üzvi surətdə bağlı olmasını, operadakı surətlərin fərdi musiqi səciyyəsinə malik olduğunu, xüsusən qeyd edirdilər.

S.Ələsgərovun ötən əsrin 60-70-ci illərində yaratdığı musiqi nümunələri içərisində xalq çalğı alətləri üçün yazılmış əsərlər üstünlük təşkil edirdi. Musiqili Komediya teatrında S.Ələsgərovu operetta janrına müraciət etməyə ruhlandıran yüksək peşəkarlıq səviyyəsinə malik aktyor truppası fəaliyyət göstərirdisə, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji iş aparan, sonradan xalq çalğı alətləri, daha sonra «Xalq çalğı alətlərinin

orkestrləşdirilməsi və dirijorluğu» kafedrasına uzun illər boyu rəhbərlik edən bəstəkarın diqqətini cəlb edən instrumental ifaçılar yetişməkdə idi ki, bu da onu tar, kamança, qanun kimi alətlər üçün əsərlər yazmağa həvəsləndirirdi.

1973-cü ildə S.Ələsgərov tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün özünün ilk Konsertini yaradır və bunu əsərin ilk və gözəl ifaçısı olan görkəmli tarzən Əhsən Dadaşova həsr edir.

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan musiqisi tarixində tar ilə orkestr üçün ilk konsertləri yaradan Hacı Xanməmmədov və Səid Rüstəmov olmuşlar. H.Xanməmmədovun konserti tar ilə simfonik orkestr üçün, S.Rüstəmovun konserti isə tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələnmişdir. Yəni Avropa bəstəkar yaradıcılığında formalaşan, olduqca mürəkkəb quruluşa malik olan sonatalı simfonik silsilə nümunəsi – konsertə müraciət edərək, solist qismində xalq çalğı alətimiz olan tarı təqdim etmək əslində bəstəkarlarımızın mühüm bir bədii məsələnin öhdəsindən gəlməsinin bariz nümunəsi idi. Qərb musiqisi məcrasında yaranıb inkişaf etmiş musiqi alətlərindən tamamilə fərqli quruluşa, fərqli bədii və texniki xüsusiyyətlərə malik olan tarın ifasını konsertdə uğurla tətbiq edən daha bir nümunəni S.Ələsgərov yaratmış olur. Sonrakı illərdə bəstəkar tar ilə orkestr üçün daha iki konsert bəstələmişdir. Şübhəsiz ki, bu əsərlər bir tərəfdən milli bəstəkar yaradıcılığını zənginləşdirmiş, digər tərəfdən də tar ifaçılığının inkişafında mühüm rol oynamış, tarzənlər üçün gözəl ifaçılıq məktəbi olmuşdur.

Haqqında danışdığınıza dövrdə S.Ələsgərov xalq çalğı alətləri, həmçinin bu alətlərdən ibarət orkestr üçün müxtəlif janrlı başqa əsərlər də yazılmışdır ki, bunlar ifaçıların repertuarında özünə möhkəm yer eləmiş və bu gün də daim sevilərək, həvəslə çalınan və dinləyicilər tərəfindən rəğbətlə qarşılanan əsərlər sırasına aiddir. 1973-cü ildə bəstələnmiş «Daimi hərəkat», 1976-ci ildə kamança ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış «Tarantella», 1977-ci ildə balaban və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış «Xəyala dalarkən», 1979-cu ildə qanun və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış «Poema» bu gün də konsert salonlarında, radio və televiziyyada daim səslənən əsərlərdir.

XX əsrin 70-ci illərində Süleyman Ələsgərovun həyatında əlamətdar hadisə baş vermişdi – 1974-cü ildə o, Azərbaycanın Xalq artisti fəxri adına layiq görülmüşdü. O vaxta qədər də, ondan sonrakı illərdə də, ömrünün sonuna kimi S. Ələsgərov bu adı böyük fəxrlə, qırurla daşıyırıdı, çünkü onun həyatı da, sənəti də daim xalqa bağlı idi, xalqdan ayrılmaz idi. O, sözün əsl mənasında xalqın artisti, xalqın sənətkarı idi.

S. Ələsgərovun o zamanadək keçdiyi sənət yolunu izləyərkən onun yaradıcılığının daha bir mühüm sahəsini xüsusi qeyd etməliyik. Söhbət onun mahnı və romans janrında yaratdığı nümunələrdən gedir. O, bütün ömrü boyu bu janrlara müraciət etmiş, klassik ədəbiyyatımızın, eləcə də müasir şairlərin sözlərinə kamera-vokal incilər yaratmışdır. Bəstəkarın mahniları içərisində ən populyar olan nümunələr – sadə zəhmətkeşlərin – neftçi, pambıqçı, üzümçü, sağıcı, çoban, toxucu, inşaatçı və başqa əmək adamlarının fədakarlığını tərənnüm edən mahnilardır. Pambıqçı Şamama Həsənovaya həsr olunmuş «Şamama» (Şixəli Qurbanovun sözlərinə), çoban Süleyman Bağırova həsr olunmuş «Qəhrəman çoban» (Nəsir Əhmədovun sözlərinə), Neftçi İsrafil Hüseynova həsr olunmuş «Hünər nəgməsi» (Məmməd Arazın sözlərinə), inşaatçı Məmməd Hüseynova həsr olunmuş «Usta Məmməd» (Əjdər Ağayevin sözlərinə) mahniları belə nümunələrdəndir. 70-ci illərdə S. Ələsgərovun solist və simfonik orkestr üçün bəstələdiyi bir əsər – «Ramiz Kərimov haqqında ballada» (Əli Vəkilin sözlərinə) də var idi ki, mühüm xalq təsərrüfatı obyektlərindən birinin yaxınlığında baş vermiş yanğının söndürülməsi zamanı qəhrəmancasına həlak olmuş yanğınsöndürən R. Kərimovun xatirəsinə həsr olunmuşdu. Əsər Rauf Adıgözəlovun ifasında böyük rəğbətlə qarşılanmışdı.

80-90-cı illərdə – ömrünün son iki onilliyində də S. Ələsgərovun yaradıcılığı müxtəlif janrları əhatə etmişdir. Əvvəlki illərdə olduğu kimi, bu dövrdə də xalq çalğı alətləri üçün əsərlər bəstəkarın diqqət mərkəzində durur. 1983-cü ildə o, tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 2 sayılı konsertini bəstələyir; 1994-cü ildə tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 3 sayılı konsertini tamamlayır.

Haqqında danışdigımız dövrdə S.Ələsgərov iri həcmli vokal-instrumental janrlarda da əsərlər yaratmışdır. Müəyyən əlamətdar hadisələrlə bağlı meydana gələn bu əsərlər içərisində xor, soloist və simfonik orkestr üçün «Azərbaycanım mənim» kantatasını, Çingiz İldırıma həsr edilmiş vokal-simfonik poeməni (hər iki əsər Rəfiq Zəkanın mətninə yazılmışdır) qeyd edə billərik.

1985-ci ildə, faşizm üzərində qələbənin 40 illiyi ərəfəsində o zamankı SSRI Mədəniyyət Nazirliyi SSRİ Bəstəkarlar və Yazıçılar İttifaqları ilə birlikdə ən yaxşı mahnı üçün müsabiqə elan etmişdi. S.Ələsgərovun solist, xor və orkestr üçün Hikmət Ziya-nın sözlərinə bəstələdiyi «Naməlum əsgər haqqında ballada» həmin müsabiqədə üçüncü mükafata layiq görülür.

Ömrünün son onilliyində S.Ələsgərov bir daha opera janrına müraciət etmiş, Cəfər Cabbarlının eyniadlı dramı əsasında «Səlğun çıçəklər» operasını bəstələmişdir. Operanın librettoçusu və şeirlərin müəllifi Hikmət Ziya idı.

Bir Azərbaycanlı kimi, Qarabağ torpağında, Şuşada doğulub boy'a-başa çatmış bir adam kimi S.Ələsgərov ömrünün son illərində güclü qəlb sarsıntısı keçirirdi. Şuşanın düşmən tapdağı altında olması ona mənəvi əzab verir və sənətkar bu yaşantılarını, keçirdiyi həyəcanı gizlədə bilmir, bütün səhbətlərində, müsahibələrində yaradıcılıq problemlərindən daha çox, bu barədə düşüncələrini bölüşürdü. «Mən Şuşalıyam. Orada böyüyüb boyabaşa çatmışam. Əsərlərimin çoxunu orada yazmışam. Qohum-aqrəbəmin, ustadlarının ruhu orada gəzib dolaşır, viran qalmış ata-baba yurdum oradadır. Bəlkə buna görə də yaradıcılığında nəğmələrimin yerini bu gün nəfəs alətləri orkestri üçün yazılmış «Yürüş marşı» tutur. İnşallah qələbə çalarıq, yenə Şuşama lirik mahnilar qosaram»¹. İşgaldən qurtarmış Şuşa torpağına ayaq basmaq, son illərdə bəstələdiyi, vətənpərvərlik ruhu ilə aşılanmış əsərlərini Şuşada səsləndirmək onun ən böyük arzusu idi. Yubileylərini qeyd etmək barədə təklifləri də qəti surətdə rədd edən sənətkar bunları Qarabağ azad olduqdan sonra orada keçirmək, müqəddəs torpaqlarımıza ayaq basmaq arzusu ilə yaşayırıdı. Təəs-

¹ Əlisəttaroğlu E. Nəğməli ömür // Azərbaycan, 1994, 22 fevral.

süf ki, bu səadət ona qismət olmadı. Bu mənəvi sarsıntılarla tab gətirə bilməyən sənətkar 2000-ci il yanvar ayının 21-də dünyasını dəyişdi. Bu, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün ağır itki idi.

Yaradıcılığının ümumi səciyyəsi

Süleyman Ələsgərov Azərbaycan musiqi mədəniyyətində çoxşaxəli fəaliyyət göstərmiş, bəstəkar, dirijor, pelaqoq və təşkilçi kimi böyük iş aparmış, milli musiqimizin tarixinə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin, ilk növbədə dahi Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirənlərdən biri kimi daxil olmuşdur.

Bəstəkar kimi S.Ələsgərov zəngin bir irs qoyub getmişdir. Onun yaradıcılığı istər təcəssüm etdirdiyi mövzu və obrazlar baxımından, istərsə də əhatə etdiyi janrların rəngarəngliyinə görə olduqca zəngindir. S.Ələsgərovun yaratdığı əsərləri nəzərdən keçirdikdə görürük ki, bunların böyük əksəriyyəti doğma Azərbaycanla bağlıdır. Bu bağlılıq həm onun əsərlərinin ilk sədalarından, ilk xanələrindən milli boyalarla aşılanmış musiqi dilində, həm bəstəkarın müraciət etdiyi mövzularda, həm onun yaratdığı musiqi obrazlarının xarakterində özünü parlaq bürüzə verir. Qarabağ torpağında, Şuşa kimi musiqili ab-havası ilə bütün Qafqazda məşhur olan bir şəhərdə dünyaya göz açmış, buranın musiqili mühitində böyüyüb başa çatmış, uşaq yaşalarından muğamları, xalq mahni və rəqs melodiyalarını dirləyərək qəlbini hopdurmuş S.Ələsgərov bu zəngin intonasiya potensialından bacarıqla istifadə etmişdir. Şübhəsiz ki, xalq musiqimizin əsaslarını Üzeyir bəy kimi bir sənətkardan öyrənməsi, bu dahi şəxsiyyətin öz tələbələrinə ötürdüyü yaradıcılıq prinsipləri S.Ələsgərovun bəstəkar kimi mövqeyinin formallaşmasında mühüm rol oynamışdır.

S.Ələsgərovun yaradıcılığı qəribə bir nikbinlik ruhu ilə aşılanmışdır. Hansı mövzuya müraciət etməsindən asılı olmayaraq, onun əsərlərində həmişə optimistik əhval-ruhiyyə üstünlük edir. Bu o demək deyil ki, bəstəkar yalnız həyatın işıqlı cəhətlərini əks etdirməklə öz yaradıcılığını məhdudlaşdırılmışdır. Əksinə, öz əsərlərində S.Ələsgərov cerçəkliyi olduğu kimi, bütün müsbət və mənfi cəhət-

ləri ilə təsvir edən müdrik bir sənətkar kimi çıxış edir. Sadəcə, o, bu həyatın şirinini də, acısını da yaşamış bir müdrik insan kimi həyata olan sevgisinin tükənmədiyini bildirir. S.Ələsgərov ömrünün son illərində Şuşa həsrəti ilə yaşayır, doğma yurdunun işgalindən böyük sarsıntı keçirir, bununla heç vaxt barışmayacağını gizlədə bilmirdi. Əsərlərinə çökmüş dərin kədər kölgəsi, faciəvi boyalar bəstəkarın bu acı yaşantılarını aydın ifadə edirdi. Bununla belə, bəstəkar həmin əsərlərində də heç bir bədbinliyin ifadəsinə yol vermirdi. Ürəyində Şuşa dərdini yaşasa da, dinləyicini işqılı sabaha, xoş gələcəyə, qələbə ruhuna kökləməyə çalışırdı.

S.Ələsgərov vokal və instrumental musiqinin əksər janrlarına müraciət etmiş, opera, operetta, kantata, vokal-simfonik poema, simfoniya, simfonik muğam, uvertüra, simfonik poema, süita, instrumental konsert, kamera musiqisinin müxtəlif janrları, kamera-vokal musiqi janrlarında əsərlər yaratmış, xalq mahnılarını solist, xor, fortepiano, xalq çalğı alətləri ansamblı, xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləmişdir.

S.Ələsgərovun yaradıcılıq ırsində iki opera nümunəsi vardır. Bunlar «Bahadır və Sona» (Nəriman Nərimanovun əsəri əsasında) və «Solğun çiçəklər» (Cəfər Cabbarlıının əsəri əsasında) operalarıdır.

S.Ələsgərov operetta janrında on bir nümunə yaratmışdır. O, «Məhəbbət gülü» (1945, H.Muxtarovun librettosuna), «Ulduz» (1948, Sabit Rəhmanın librettosuna), «Özümüz bilərik» (1962, Ş.Qurbanovun librettosuna), «Olmadı elə, oldu belə» (1964, Ş.Qurbanovun librettosuna), «Milyonçunun dilənçi oğlu» (1966, Ş.Qurbanovun librettosuna), «Hardasan, ay subayıq» (1968, S.Qədirzadənin librettosuna), «Sevindik qız axtarır» (1970, Ş.Qurbanovun librettosuna), «Həmişəxanım» (1971, S.Qədirzadənin librettosuna), «Gurultulu məhəbbət» (1973, S.Qədirzadənin librettosuna), «Subaylarınızdan görəsiniz» (1992, İ.Məmmədzadənin librettosuna), «Hərənin bir ulduzu» (1995, İ.Məlikzadənin librettosuna) musiqili komediyalarının müəllifi olmuşdur.

Simfonik orkestr üçün yazılmış əsərlər içərisində «Vətən» və «Gənclik» simfoniyaları, «Bayatı-Şiraz» simfonik muğamı, general Həzi Aslanova həsr edilmiş simfonik poema, «Süita»,

«Bayram uvertürası», violonçel və fortepiano ilə simfonik orkestr üçün ikili Konsert qeyd olunmalıdır.

Xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış əsərləri - «Rəqs», «Cəngi», «Fantaziya», «Marş», «Yallı», «Qaytağın», tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün Birinci, Ikinci, Üçüncü konsertlər, tar ilə orkestri üçün «Daimi hərəkət», kamança ilə orkestr üçün «Tarrantella», qanun ilə orkestr üçün «Poema», balaban ilə orkestr üçün «Xəyala dalarkən», saz və müğənni ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün «Aşıqsayağı» bu sahədə ən əhəmiyyətli nümunələrdir.

S.Ələsgərovun vokal-simfonik əsərlərinə «Vətənə eşq olsun» (Mirvarid Dilbazinin sözlərinə), «Böyük Oktyabra salam» (Məmməd Rahimin sözlərinə), «Bir bayraq altında» (Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə), «Azərbaycanım mənim» (Rəfiq Zəkanın sözlərinə) kantataları, Cahangir Cahangirovla birgə yazılmış «Lenin haqqında poema» (Gəray Fəzlinin sözlərinə), Çingiz İldirimə həsr edilmiş poema (Rəfiq Zəkanın sözlərinə), solist və simfonik orkestr üçün A.Puşkinin xatirəsinə həsr olunmuş «Romans-ballada» (Mirzə Fətəli Axundovun sözlərinə), solist və simfonik orkestr üçün «Ramiz Kərimov haqqında ballada» (Əli Vəkilin sözlərinə) kimi əsərlər aiddir.

S.Ələsgərovun kamera-instrumental əsərləri sırasında Trio, fortepiano üçün «Rəqs-tokkata», skripka üçün Sonata, fortepiano ilə skripka üçün Sonata, truba üçün Konsertinonu qeyd etmək olar.

S.Ələsgərov xalq çalğı alətləri üçün yazdığı əsərlərlə milli musiqi alətlərimizin repertuarını xeyli genişləndirən nümunələr yaratmışdır. Tar ilə fortepiano üçün Sonatina, bir sıra pyeslər, «Sözsüz mahnilər» bu sıradə xüsusi yer tutur.

Bəstəkarın yaradıcılığında mahni janrı da mühüm yerlərdən birini tutur. Bir qədər əvvəl qeyd etdiyimiz, əmək adamlarına həsr olunmuş mahnilardan əlavə, S.Ələsgərov «Ölməz sərkərdə» (Cavad Cavadlının sözlərinə), «Şuşa» (Şixəli Qurbanovun sözlərinə), «Göygöl» (Ələkbər Ziyatayın sözlərinə), «Mingəçevir» (Novruz Gəncəlinin sözlərinə) və başqa mahniların müəllifidir.

Vaxtilə Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı romans-qəzəl janrı da S.Ələsgərovun yaradıcılığında mühüm yer tutur. Bu janrda onun bəstələdiyi dəyərli nümunələr olduqca populyardır. Bunların

içerisində Məhəmməd Füzulinin sözlərinə yazılmış «Vətənimdir» əsəri xüsusilə sevilən və hər zaman vokalçıların repertuarında xüsusi yer tutan nümunədir. Bu əsərin uğuru ilk növbədə bəstəkarın milli poeziyamıza, klassik şeiriyyatın xüsusiyyətlərinə, əruzun qanunlarına bələd olması, Füzuli yaradıcılığının ümumi «cruhu»nu dərindən duyması ilə şərtləndirilmişdir. Əsərin, fortepianonun sakit müşayiətində səslənən, şüxtər məqamının intonasiyalarından hörülmüş, son dərəcə məlahətli, axımlı melodiya da, lirik kulminasiyaya yönəlməsi və sekvensiyavari hərəkətlə aşağıya, mayeyə qayıdışı ilə muğam inkişafına xas olan əlamətləri özündə daşıyan quruluşu da dərin milli köklərə bağlıdır.

S.Ələsgərovun qələmindən çıxmış kamera-vokal əsərlər sırasında həmçinin Nizami Gəncəvinin sözlərinə «Sərvi xuramanım mənim», İmadəddin Nəsiminin sözlərinə «Neylərəm», Cəfər Cabbarlının sözlərinə «Yada düşdü», Mikayıl Müşfiqin sözlərinə «Küsmərəm», Mirzə Ələkbər Sabırın sözlərinə «Bilmirəm» əsərlərini qeyd etmək lazımdır

S.Ələsgərov müxtəlif illərdə tamaşalara, o cümlədən I.Əfəndiyevin «Mahni dağlarda qaldı», İ.Səfərlinin «Yadigar», Ş.Qurbanovun «Əcəb işə düşdük», «Rəis məşguldür», A.Babayevin «Dağlar qızı», C.Məcnunbəyovun «İldirim» tamaşalarına da musiqi bəstələmişdir.

«Vətənimdir» romans-qəzəlindən not nümunəsi ilə tanış olaq:

«Vətənimdir»

Oxumaq.

Pen-be-yi-da-ğı-cü-nun iç-re ni-han-dir bə-de-nim,

di- ri ol- duq- ca li- ba- sim bu-dur, öl- sam ke- fe-nim.
 Pan-be- yi- da- gi- cü-nun iç- ra ni-han- dir be-da-nim,
 di- ri ol- duq- ca li-ba- sim bu-dur, öl- sam ke- fe- nim.

Musiqili komediyaları

S.Ələsgərovun musiqili komediya sahəsində yaradıcılıq fəaliyyəti xüsusilə səmərəli olmuş və Azərbaycan operettasını zənginləşdirən bir sıra parlaq nümunələrin meydana gəlməsi ilə nəticələnmişdir. Onun operettalarında Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən bünövrəsi qoyulmuş ənənələrin davamını görə bilərik. İlk baxışda süjet nöqteyi-nəzərindən müxtəlif olan bu operettaları birləşdirən bəzi cəhətlər var ki, bunları ilk operettalarımızın yaradıcısı olan Üzeyir Hacıbəylinin həmin janrda yaratdığı nümunələrlə müqayisə etməyə əsas verir. Belə ki, bu əsərlərdə müasir həyatın aktual problemləri irəli sürüllür; cəmiyyətin qüsurlarının göstərilməsi, insanlara xas olan müsbət keyfiyyətlərin bəzi mənfi xusu-

siyyətlərlə qarşılaşdırılması, öz haqlarını müdafiə edən insanların çətin sınaqlardan keçərək arzusuna çatmasından bəhs edən süjetlər bunun bariz nümunəsidir. Şübhəsiz ki, S.Ələsgərov öz dövrünün mühüm problemlərindən bəhs edən süjetlərə müraciət edir. Odur ki, mənfi xüsusiyyətlərin daşıyıcıları qismində bürokratlar, vəzifəpərəstlər, rüşvətxorlar, şəxsi mənfəətini hər şeydən üstün tutanlar çıxış edirlər.

Görkəmli aktrisa, S.Ələsgərovun bir sıra əsərlərində baş rolleri ifa etmiş Nəsibə xanım Zeynalova S.Ələsgərov ilə yaradıcılıq əməkdaşlığını belə xatırlayır: «O, Musiqili Komediya Teatrına gələndə artıq mən orada işləyirdim. Süleyman müəllimin teatra gəlişi sanki buradakı ab-havanı tamamilə dəyişdi... Onunla hər bir əsər üzərində işləmək çox maraqlı idi. Həm librettonu, həm də yazdığı musiqini bir-bir aktyorlar üçün təhlil edərdi. Hətta bəzən rejissorumuz Şəmsi müəllim olmayanda rejissor işinə də müdaxilə edərdi... İş prosesində Süleyman müəllim çox ciddi olardı, tələbkar idi. Bəzən hər hansı bir musiqi motivi üzərində işləyərdik. Hətta işin öhdəsindən gələ bilməyəndə bəzən hönkür-hönkür ağlayardım. Necə çətinliklə də olsa Süleyman müəllimin sayəsində nəticə doğrudan da yaxşı olardı»¹. Musiqili Komediya teatrının aparıcı aktyorlarından bir olmuş digər görkəmli gülüş uстası Hacıbaba Bağırovun tamaşalar üzərində iş prosesində bəstəkarın iştirakı haqqında yazdıqları da bunu təsdiq edir: «Süleyman müəllim teatra hər yeni əsər təqdim edəndə hazır olana qədər onun bütün məşqlərində iştirak edərdi. Əgər belə demək mümkünsə, o hər bir əsərinin üstündə əsirdi... Süleyman müəllim qayğıkeş, mehriban olmaqla bərabər, çox da ciddi idi. Sənətə qarşı həddindən artıq tələbkar idi... Süleyman müəllim, mən deyərdim ki, musiqili komediya teatrını yaşadanlardan biri idi... Teatrda işləmədiyi vaxtlarda da bizi nəzarətsiz qoymurdu. Tez-tez gələr, bizimlə görüşər, öz məsləhətlərini, tövsiyələrini verərdi»².

¹ Zeynalova N. Onun tayı-bərabəri yoxdur // Süleyman Ələsgərov xatirələrdə. Bakı, 2002, s. 70-71.

² Bağırov H. Qayğıkeş, mehriban idi // Süleyman Ələsgərov xatirələrdə. Bakı, 2002, s. 152-153.

S.Ələsgərovun operettaları içərisində «Ulduz» xüsusi yer tutur. Sabit Rəhmannin librettosu əsasında yazılmış bu operetta ilk dəfə 1948-ci il dekabrın 30-da Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında tamaşa qoyulmuşdur. 1957-ci ildə operetta yeni redaksiyada təqdim edilmiş, rejissoru Ş.Bədəlbəyli, rəssamı Ə.Abbasov, dirijoru Ç.Hacıbəyov olmuşdur. Əsər o zamankı sovet dönləmini üçün səciyyəvi olan süjetə əsaslanır. Burada kolxoz həyatından bəhs edilir, sadə insanların dostluq münasibəti, əməyə məhəbbəti tərənnüm edilir. Burada iki gəncin saf məhəbbəti, eyni zamanda elmin həyatla əlaqəsi, qabaqcıl kənd ziyalılarının elmlə heç bir əlaqəsi olmayanlarla, vəzifəpərəstlərlə mübarizəsi əks etdirilir.

S.Ələsgərovun bəstələdiyi musiqi komediyanın ümumi əhval-ruhiyyəsini gözəl əks etdirir. Ayrı-ayrı obrazların musiqi səciyyəsi olduqca parlaqdır; bəstəkar əsərdə şirin humoristik səhnələri, yaddaqalan komik surətləri ilə heyran edən musiqi lövhələri yaradır. Məsələn, operettanın ən çox sevilən qəhrəmanları olan Məhəmməd və Züleyxanın musiqi səciyyəsində bəstəkar xalq musiqimizin zəngin intonasiya ehtiyatından bacarıqla istifadə edərək, səmimiyyəti ilə seçilən və geniş populyarlıq qazanmış dialoq səhnəsi yaratmışdır. Bu operettadan populyar nömrəni nümunə götiririk:

Züleyxa ilə Məhəmmədin duet və rəqsi

Allegro moderato

ZÜLEYXA

MƏHƏMMƏD

Göz qu - ra - hr, baş fir - la - nr, si - fat so - lur es - qi - dan.

MƏHƏMMƏD

Gür dün - ya - da na - lar o - lar, na - lar ol - mur es - qı - dan.

Man ki, sar-bast bir a - da - mam düy - ma-nam qa - din - la - ra.



«Ulduz» operettasından səhnə

«Ulduz» Azərbaycan operettaları içərisində ən çox sevilən nümunələrdən biri olmaqla yanaşı, rus, türkmən, özbək, gürcü, avar dillərinə, ümumilikdə 11 dilə tərcümə edilmiş, keçmiş sovet ölkəsinin müxtəlif respublikalarında, eləcə də Leninqrad,

Sverdlovsk, Krasnodar şəhərlərində tamaşaya qoyularaq, geniş rəğbat qazanmışdır. Bu operetta həmçinin Bolqarıstanda da böyük müvəffəqiyyətlə göstərilmişdir. Operetta Bolqarıstanda iki dildə – türk və bolqar dillərində oynanılmış və hər yerdə hərarətlə qarşılanmışdır. «Ulduz»un 1965-ci ildə Moskvada, Kreml teatrında tamaşası da olduqca uğurlu olmuş, «Музыкальная жизнь» jurnalı bu hadisəni öz səhifələrində geniş işıqlandırmışdır. «S.Ələsgərovun müsiqisi bütünlükə xalq ruhundadır... Hadisələrin gedişinə fəal müdaxilə, mürəkkəb ansambl və xor səhnələrinin çoxluğu, surətlərin məharətlə yaradılmış musiqi xasiyyətnamələri bəstəkarın Azərbaycanın klassik ənənələrini inkişaf etdirdiyini göstərir»¹.

1964-cü ildə S.Ələsgərovun «Ulduz» operettası «Azərbaycanfilm» kinostudiyasında ekranlaşdırılmışdır. Filmin rejissoru Ağarza Quliyev, ssenari müəllifləri Ağarza Quliyev və Hüseyn Nəcəfov, operatoru Yuri Fogelman, rəssami Kamil Nəcəfov olmuşdur. Baş rollarda Tamilla Rüstəmova-Krastınş, Nəsibə Zeynalova, Lütfəli Abdullayev, Hacimurad Yeqizarov, Bəşir Səfəroğlu, Hacıbaba Bağırov, Səyavuş Aslan, Məleykə Ağazadə və başqları çəkilmişlər.

S.Ələsgərovun yaratdığı musiqili komedyalar içərisində «Milyonçunun dilənçi oğlu»nu da xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu əsər də bəstəkarın Ş.Qurbanovla yaradıcılıq əməkdaşlığı nəticəsində meydana gəlmişdir. Bu əsər ilk növbədə Azərbaycan musiqili komedyasına yeni mövzunun gətirilməsi ilə diqqəti cəlb edir. Burada müasir burjua cəmiyyətinin qüsurları tənqid hədəfinə tutulur. Operettadan bir neçə musiqi nömrəsi – «Bildirişinin mahnisı», «Yetimlə qonşu qızın dueti», «Polis rəisinin gəlişi» ilə tanış olaq:

¹ Петрова К. Талантливый коллектив // Музыкальная жизнь, 1965, № 14.

Bildirçinin mahnsı

Andante con moto

The musical score consists of four staves of music for voice and piano. The vocal line is in soprano C-clef, and the piano accompaniment is in bass F-clef. The key signature is A major (two sharps). The tempo is Andante con moto. The lyrics are as follows:

Tan-rum mə - ni
bil - mam na ü- çün ya - rat - di. Tan-rum
ma - ni bil - mam na ü- çün ya - rat - di.

Pedal points are indicated by vertical dashes under the bass notes. Articulation marks include accents and slurs. Dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte) are used. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are present above the staves.

Yetimlə qonşu qızın dueti

The musical score is a duet for two voices (treble and bass) and piano. It consists of six systems of music. The treble staff starts with ff dynamics, followed by a series of eighth-note patterns. The bass staff also starts with ff dynamics, followed by eighth-note patterns. The music continues with a mix of eighth and sixteenth notes, with dynamics including ff, f, and fff. The score is written in common time with a key signature of one sharp (F#).

Bir parça çörək pulu qazanmaq üçün səhərdən axşamadək küçələrdə dolaşan Yetim, işsiz bir aktyorun (Eynəkli) sayəsində kələk işlədərək, varlı bir Senatorun «oğlu»na çevirilir. Bununla o, özünü böyük bir fəlakətə düşçər etmiş olur. Onun rastına çıxan adamlar - pula görə öz şərəfini qurban verməyə hazır olan Xanım, öz şəxsi mənfəəti yolunda bütün qanunları pozmağa razı olan Polis rəisi, qızını ərə vermək üçün dəridən-qabıqdan çıxan Kübar qadın, yalançı, boşboğaz müxbirlər və başqaları bu komediyanın mənfi surətləridir. Yetimi varişlikdən məhrum etmək üçün onu az qalır ki, öldürsünlər. Hər şeyin pul ilə ölçüldüyü eybəcər bir cəmiyyət bu əsərdə tənqid atəşinə tutulur.

Əsərin musiqisi də bəstəkarın əvvəlki musiqili komediyalarına nisbətən daha mürəkkəbdir. Obrazların və səhnədə təsvir edilən hadisələrin rəngarəngliyi bunlardan hər biri üçün olduqca parlaq və fərqli musiqi xasiyyətnaməsi yaradılmasını tələb edirdi. Odur ki, burada bəstəkar əvvəlki operettaları ilə müqayisədə daha mürəkkəb musiqi formalarından – ballada, monoloq-ariya kimi solo nömrələrindən istifadə etmiş, ansamblara da geniş yer vermişdir.

«Milyonçunun dilənci oğlu» 1966-ci il mayın 30-da Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya teatrında tamaşaşa qoyulmuşdur. Sonradan bu əsər rus dilinə tərcümə olunaraq teatrın rus truppası tərəfindən tamaşaşa qoyulmuş, daha sonra Bolqarıstanda tamaşaşa qoyularaq böyük uğur qazanmışdır. 1967-ci ildə bu əsərə görə bəstəkar S.Ələsgərov, dramaturq Ş.Qurbanov, quruşçu rejissor Ə.Ələkbərov, rəssam B.Mirzəzadə Ü.Hacıbəyli adına Dövlət mükafatına layiq görülmüşlər. Onu da qeyd edək ki, «Milyonçunun dilənci oğlu» tamaşasında unudulmaz aktyor Bəşir Səfəroğlunun yaratdığı Polis rəisi obrazı tamaşaçılar tərəfindən xüsusiylə sevilmişdir.

Xalq çalğı alətləri üçün yazılmış əsərləri

S.Ələsgərovun yaradıcılığında xalq çalğı alətləri üçün yazılmış əsərlərin həm sayca, həm də əhəmiyyəti baxımından üstünlük etməsi təsadüfi deyil. Bəstəkarın tərcüməyi-halından məlum

olduğu kimi, onun müsiqiyə gəlişi tar aləti ilə bağlı olmuşdur; sonradan da peşəkar tar ifaçısı kimi yetişmiş sənətkar xalq çalğı alətləri orkestrində çalışmışdır; onun uzun illər Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji fəaliyyəti də, apardığı təşkilatçılıq işi də xalq çalğı alətlərinin tədrisi ilə sıx bağlı olmuşdur. «Xalq çalğı alətləri», daha sonra «Xalq çalğı alətlərinin orkestrləşdirilməsi və dirijorluğu» kafedrallarına rəhbərlik edən S.Ələsgərov həm solo əsərlər, həm də xalq çalğı alətləri orkestri üçün orijinal müsiqi nümunələri yaratmaqla bəstəkar yaradıcılığını zənginləşdirmiş, eyni zamanda bu alətlər üzrə tədris repertuarını genişləndirmişdir. Bununla yanaşı S.Ələsgərov uzun illər boyu öz əhəmiyyətini itirməyən, xalq çalğı alətləri tədrisində mühüm rol oynayan onlarca dəyərli metodiki iş, tədris proqramları tərtib etmişdir.

S.Ələsgərovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələdiyi «Rəqs», «Cəngi», «Fantaziya», «Marş», «Yallı», «Qaytağın» daim orkestrin repertuarında olan əsərlərdir. Tar üçün «Sonatina», tar ilə orkestr üçün «Daimi hərəkət», kamança ilə orkestr üçün «Tarantella», qanun ilə orkestr üçün «Poema», balaban ilə orkestr üçün «Xəyala dalarkən» əsərləri görkəmli ifaçıların daim sevərək çaldığı əsərlər olmuşdur. Bəstəkarın qələmindən çıxmış tar ilə xalq çalğı alətləri üçün üç möhtəşəm konsert də həm solist ifaçılar, həm orkestr üçün gözəl peşəkarlıq məktəbi rolunu oynamış və oynamaqdadır.

S.Ələsgərovun tar ilə orkestr üçün bəstələdiyi konsertlər həm əhatə etdiyi obrazlar aləminin zənginliyi, həm müəllifin milli müsiqimizin zəngin intonasiya xəzinəsindən bacarıqla istifadə etməsi baxımından olduqca dəyərlidir. Bu əsərlərin məziyyətləri bir də onda özünü göstərir ki, S.Ələsgərov həm Avropa bəstəkar yaradıcılığının yüksək nailiyyətlərindən olan, mürəkkəbliyi ilə seçilən konsertin qanuna uyğunluqlarını mənimsemmiş bir sənətkar olaraq, eyni zamanda tarın incəliklərinə də dərindən bələd olduğuna görə bu alətin texniki və bədii imkanlarından son dərəcə peşəkarlıqla və zövqlə istifadə etmişdir. Xalq çalğı alətləri orkestrində çalışdığı dövrdə bu ifaçı tərkibinin imkanları ilə «daxildən» tanış olması isə konsertin orkestr partiyasını yaratmaqdə ona yardımçı olmuşdur.

Tar ilə xalq çalğı alətləri üçün bəstələdiyi konsertlərdə bəstəkar sonatalı simfonik silsilənin ənənəvi quruluşu çərçivəsində öz əsərinin başlıca qayəsinin inkişafını, parlaq milli siması ilə seçilən musiqi obrazlarının açılışını təqdim edir. Konsertlərdə S.Ələsgərovun mahir melodist sənətkarlığı özünü parlaq bürüzə verir. Bu, xüsusən konsertlərin sonata formasında yazılmış hissələrindəki köməkçi mövzularda, həmçinin əsərlərin ağır hissələrinin musiqisində aydın təzahür edir. S.Ələsgərovun yaratdığı melodiyalar öz mənşəyini Azərbaycan xalqının zəngin, janr etibarilə rəngarəng olan mahnı yaradıcılığından götürür. Konsertlərin aktiv hərəkət, mübarizə obrazları ilə bağlı «fəal» bölmələrində bəstəkar xalq rəqs ritmlərinin zənginliyini, oynaqlığını məharətlə tətbiq edir. Xüsusən konsertlərin son hissələrində bu ritmlər tokkatavari səslənmələr əmələ gətirən xüsusiyyətlərlə üzvi surətdə birləşir. S.Ələsgərov aşiq musiqisinə xas olan cəhətlərdən də istifadə edir. Bəstəkarın 1 sayılı konsertində bütün bu sadaladığımız xüsusiyyətləri görə bilərik.

Tar ilə orkestr üçün yazılmış konsertlərdə S.Ələsgərov tar ifaçılığı texnikasını nümayiş etdirən bütün cəhətləri göstərmüşdür. Həm Avropa musiqisi üçün səciyyəvi olan qammavari pas-saj texnikası, akkordlar, figurasiyalar, həm milli ifaçılıqdan gələn mizrablar, ənənəvi dolanmalar, melodik bəzəklərin işlədilməsi bu konsertlər üçün olduqca səciyyəvidir.

S.Ələsgərovun xalq çalğı alətləri üçün bəstələdiyi əsərlər içərisində orijinal nümunələrdən biri də «Sözsüz mahnılar»dır.

Məlum olduğu kimi, «sözsüz mahnı» - Avropa bəstəkar yaradıcılığı tarixinin maraqlı mərhələlərindən biri olan 19-cu əsrə, romantizm bədii cərəyanı məcrasında meydana gəlmişdir. Erkən alman romantizminin parlaq nümayəndəsi olan Feliks Mendel-son-Bartoldinin yaratdığı bu yeni instrumental miniatür növü çalğı alətini «oxumağa» məcbur etmək, «vokallaşdırmaq» niyyəti ilə bağlı idi. Bu janra S.Ələsgərovun müraciəti də təsadüfi olmamışdır. Gözəl melodiya sənətkarı olan S.Ələsgərov tar və kamança alətlərinin imkanlarını nəzərə alaraq bu əsərləri yaratmışdır. «Sözsüz mahnılar»dan hər biri öz janr mənsubiyətini, öz adını tamamilə doğrudan əsərdir. Bunların aparıcı mahnıvari

melodiyası, açıq-aşkar «melodiya və müşayiət»dən ibarət olan fakturası, mahnı üçün səciyyəvi olan kuplet formasına yaxın olan quruluşu həqiqətən «sözsüz mahnı» olduğunu göstərir. Bu mahnıları bir-birindən fərqləndirmək, bunlar arasında obraz rəngarəngliyi yaratmaq üçün bəstəkar əsas etibarilə milli lad-məqamların intonasiya potensialından istifadə edir. «Mahnı»lardan hər birində Azərbaycan məqamlarından biri üstünlük edir. Məsələn, 2 sayılı miniatür Çahargah, 3 sayılı miniatür – Şüstər intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Pyeslərin bəzisində miniatür forma çərçivəsində bir neçə lad boyasına rast gəlirik. Məsələn, 4 sayılı pyesdə həm Segah, həm Bayati-şiraz, 6 sayılı isə Bayati-şiraz, Şüstər, Segah, Şur məqamlarının intonasiya məzmunundan istifadə edilmişdir.

* * *

Süleyman Ələsgərov həm bəstəkar olaraq yaratdığı əsərlərlə, həm özünün geniş və çoxcəhətli fəaliyyəti ilə Azərbaycan musiqisinin tarixinə parlaq səhifələrdən birini yazmış sənətkardır. Onun yaradıcılıq irsi zəngin olduğu kimi, apardığı geniş təşkilatçılıq və təbliğatçılıq işi, pedaqoji fəaliyyəti də milli musiqi mədəniyyətinin müxtəlif sahələrini əhatə etmiş və səmərəli olmuşdur. S.Ələsgərovun qeyri-adi bir cazibə qüvvəsinə malik olan şəxsiyyəti təkcə musiqiciləri deyil, ən müxtəlif sənət adamlarını - dramaturq, rejissor, aktyor, şair və yazıçıları daim özünə cəlb etmişdir. Təsadüfi deyil ki, o, çox erkən, hələ ömrün müdriklik çığı kimi müəyyən etdiyimiz mərhələsinə çatmamış artıq «ağsaqqal» statusunu qazana bilmişdi. Sənətlə bağlı məsələlərdə də, həyatı problemlərə münasibətdə də S.Ələsgərovun kəsərli sözü, nüfuzlu ağsaqqal tövsiyəsi kimi qəbul olunurdu. S.Ələsgərov təkcə musiqiçi kimi deyil, bir insan kimi, vətəndaş kimi də öz böyük müəllimi Üzeyir bəyin davamçısı kimi çıxış edirdi.

Süleyman Ələsgərov sənətin müxtəlif sahələri ilə bağlı olan çoxşaxəli fəaliyyəti ilə Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti tarihində dərin iz qoyub getmiş sənətkardır.

X fəsil

ƏDİLƏ HÜSEYNZADƏ

(1916-2005)



Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkülündə XX əsrin 30-50-ci illəri xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Məhz o zaman Azərbaycan musiqisinin muğam-məqam qanunauyğunluqlarının, monodik təfəkkür tipinin Avropa musiqi sistemi ilə daha üzvi uzlaşdırılması yolları aranıb axtarılır, yeni janrlar, ifadə vasitələri mənimsənilir, milli üslubun formallaşması prosesi gənc qüvvələrin axını hesabına get-gedə sürətlənirdi. Mədəniyyət tariximizin bu taleyüklü mərhələsində onlarla təxirəsalınmaz yaradıcılıq, təşkilat məsələləri həll etməli olan Üzeyir Hacıbəyli cavan istedadlı Azərbaycan xanımlarının yaradıcılığa cəlb olunmasını da nəzərdən qaçırırmırı. Dahi sənətkarın təşəbbüsü ilə Ağabacı Rzayeva, Ədilə Hüseynzadə, Şəfiqə Axundova, Fəridə Quliyeva, Elmira Nəzirova, Hökumə Nəcəfova sənət aləminə gələrək öz

həmkarları ilə ciyin-ciycinə müasir Azərbaycan musiqisi üçün önəmli olan yaradıcılıq vəzifələrinin həllinə əzmlə qatılırdılar.

Sadalanan sırada peşəkar bəstəkar təhsili almış ilk qadın bəstəkarlarından Ədilə Hüseynzadənin məxsusi yeri var. Onun həyat, yaradıcılıq yolu heç də hamar olmamış, musiqiçi olmaq arzusunun gerçəkləşdirilməsi bir qədər yubanmışdır.

Ədilə Hacı Ağa qızı Hüseynzadə 1916-cı il aprelin 28-də Bakının qəlbini – İçərişəhərdə dünyaya göz açmışdı. Poeziya, musiqi ilə nəfəs alan ailənin bütün övladları – üç bacı, bir qardaş ləp kiçik yaşılarından xalq musiqisinə, müğamlara sevgi ab-havasında tərbiyə alıb, boy-a-başa çatmışlar. Ədilə xanımın anası Zeynəb xanım musiqi duymu ilə fərqlənmiş, hətta qarmonda kifayət qədər yaxşı çalmağı bacarmışdı. Mütərəqqi baxışlara malik bu gənc azərbaycanlı qadın heç zaman çadra geyməmiş, ötən əsrin 20-ci illərində tanınmış maarifpərvər Şəfiqə Əfəndiyevanın savadsızlığının ləğv olunması kurslarında oxumuşdur. Ticarətlə məşğul olan atası Hacı Ağa, Ədilə xanımın xatırladığı kimi, maraq çevrəsinin genişliyi ilə seçilir, işdən sonra, axşam saatlarında Nizami, Sədi, Hafiz, Füzulinin şeir kitablarını mütaliə edirdi. Hüseynzadələrin evində tez-tez uşaqların iştirakılə konsertlər təşkil olunur, tamaşalardan səhnəciklər oynanıldı. Bu tamaşalarda əsas rolları adətən Ədilə xanım ifa edərdi. Erkən yaşlarından gözəl oxumağı bacaran Ə.Hüseynzadə xüsusən C.Cabbarlının “Od gəlini” dramından Solmazın mahnisını şövqlə səsləndirirdi.

Altı yaşından Ədilə xanım ümumtəhsil məktəbi ilə yanaşı, direktoru Üzeyir Hacıbəyli olan musiqi texnikumunda (hal-hazırda Milli Konservatoriya nəzdində Musiqi Kolleci) professor İlya Semyonoviç Aysberqin fortepiano sinfində oxumağa başlayır. Bu təhsil ocağında həmçinin onun iki bacısı da piano üzrə, qardaşı isə violin üzrə məşğul olurdular. Maraqlıdır ki, Ədilə xanımın harmoniya fənnindən müəllimi Asəf Zeynalı idi.

Lakin dəqiq elmlərə də istedadı və meyili olan Ədilə xanım 1929-cu ildə N.Nərimanov adına Sənaye Texnikumuna üz tutur, 1932-ci ildə bu təhsil ocağını bitirərək ən müvəffəq tələbələr sırasında imtahansız M.Əzizbəyov adına Sənaye İnstitutuna (hazırda Azərbaycan Dövlət Neft Akademiyası) qəbul olunur,

1939-cu ildə həmin institutu kimyaçı mühəndis-texnoloq ixtisası üzrə bitirir¹.

Repressiyaların tügyan etdiyi 1937-ci ilin qara buludları Ə.Hüseynzadənin ailəsindən də yan keçmir. Həmin ildə onun ən doğma insanları - atası, anası, iki bacısı və qardaşı İran pasportlarına malik olduqlarına görə Arazın o tayına sürgün edildilər, Ədilə xanım isə ailəli, artıq o zaman iki uşaq anası olduğundan həyat yoldaşı² ilə birlikdə Bakıda qaldı. O illərə dönmək ədilə xanım “Vətənimdə qərib qaldım”, - deyərdi. Yalnız 60-cı illərin əvvəlində - siyasi iqlimin nisbətən mülayimləşməsi dövründə Ədilə xanım anası, daha üç onillik sonra isə kiçik bacısı Şəfiqə xanımla görüşə bildi³.

Ədilə xanımın həyatında kəskin dönüş 1942-ci ildə baş verir. “Musiqi ilə ayrılığa” dözə bilməyən, avazla oxumağı sevən Ədilə xanım konservatoriyanın rektoru Üzeyir Hacıbəyli ilə görüşüb, ona ürəyində gəzdirdiyi arzunu açır⁴. Rektorun çağırıldığı xüsusi komissiya tərəfindən dinləniləndikdən sonra Ədilə xanım dərhal konservatoriyanın vokal şöbəsinə qəbul edilir: komissiya

¹ Burada və sonra yer alan bəzi faktlar R.Nikolayevanın kitabından (Ни-колаева Р.Р. Адиля Гусейнзаде. Баку: Ишыг, 1985, 48 c.) və Ə.Hüseynzadənin şəxsi arxivindəki materiallardan əzx edilmişdir. Həmin arxivlə tanış olmaq şəraitini yaranan Ədilə xanımın kiçik qızı Cəmilə xanımı və nəvəsi Səbinə xanıma təşəkkürümüz bildirirəm.

² Bəstəkarın həyat yoldaşı Hidayət Mövsüm oğlu Novruzlu kimya elmləri namizədi, Böyük Vətən müharibəsinin veterani idi.

³ Şəfiqə xanım Sidqi və ailənin böyük bacısı Xədicə xanım Behbudi Tehranda piano müəllimi kimi tanınırlılar. Xədicə xanımın övladları da - oğlu Fərman İranda, qızı Fəridə Fransada (Briv şəhərinin konservatoriyasında) fortepiyanodan dərs deyirdilər. Fəridə xanımın həyat yoldaşı Huşeng Ostavar (1927-2016) İranın görkəmli bəstəkarlarındandır. Ədilə xanımın qardaşı Həsən isə bacıları kimi əvvəl musiqi texnikumunda məşğul olmuş, sonra isə Leningradda Bədii Akademiyada təhsil almış, rəssam kimi çalışmışdır.

⁴ Üzeyir Hacıbəyli Hüseynzadələr ailəsi ilə yaxın tanış idi. 1936-cı ildə “Koroğlu” operasının 4-cü pərdəsi üzərində çalışılan Üzeyir bəy yay aylarında istirahət etmək və işləmək üçün bağ yeri axtararkən Ədilə xanımın atasının təklifi ilə onların Şüvəlandakı bağının qonaq evində bir müddət qalmışdır. Elə həmin yay Üzeyir bəy Şüvəlan bağlarına elektrik xətti çəkdirmişdi. O zamana qədər bağlarda kerosin lampasından istifadə olunurdu.

da, Üzeyir bəy də Ədilə xanımın səs tembrini – az-az təsadüf edilən metso-sopranonu layiqincə dəyərləndirirlər.

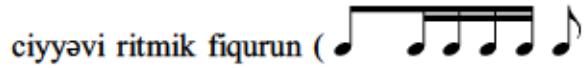


Ədilə Hüseynzadə müəllimi Üzeyir Hacıbəyli
və həmkarları ilə

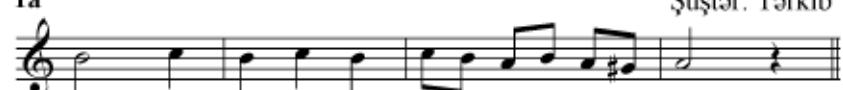
Vokal sənətinin sirlərinə Ədilə Hüseynzadə qısa müddət ərzində vokal kafedrasının müdürü professor Marqarita Aleksandrovna Kolotovanın, ardınca əfsanəvi Bülbülün sinfində yiyələnməyə başlayır. Onu da deyək ki, məhz Bülbül az sonra öz tələbəsinin ilk vokal miniatürlərinin təfsirçisi oldu.

Kompozisiya ilə məşğul olmaq istəyi isə gənc musiqiçinin qəlbində qismən təsadüf nəticəsində baş qaldırmışdır. Ağabacı Rzayevanın Üzeyir bəyin bəstəkarlıq sinfində oxuduğunu eşidib çox təəccüblənən Ədilə xanım (qadın da bəstəkar ola biləmiş!) özü də musiqi yazmaq həvəsinə düşür və cürət edib öz ilk əsərini – “**Yadigar**” mahnisını (sözlərin müəllifi İsmayıł Soltandır) Üzeyir bəyə göstərir. Şeirdə cəbhədə vuruşan gəncə bir qiymətli yadigar kimi sevgilisi tərəfindən vida məqamında bəxş olunan məhəbbətdən, qanlı-qadalı müharibə illərində insan qəlbini isi-

dən, bütün çətinliklərə sinə gərməyə kömək edən ülvi sevgi duyğusundan bəhs edilir. Bu poetik nümunədə K.Simonovun Böyük Vətən müharibəsi illərində geniş intişar tapmış “Gözlə məni” şeirinin motivlərini sezməmək qeyri-mümkündür. Onu da deyək ki, o dövrdə ərsəyə gələn “vida” motivli şeir və romansların sayı az deyildi. Ədilə xanımın miniatürünün özəlliyi ondadır ki, bəstəkar mövzuya bir növ “milli libas” biçir, obrazı yaradarkən ilk əvvəl Azərbaycan musiqisinin lad-məqam xüsusiyyətlərinə dayaqlanır.

Ənənəvi strofik formada yazılan bu mahnıda bəzi cəhətlərə, məsələn, fortepiano prelündündə əsas musiqi ideyasının təsbit olunmasına, Ü.Hacıbəylinin qəzəl-romanslarından bəlli olan səciyyəvi ritmik figurun () bütün fortepiano partiyasına nüfuz edərək, daxili pulsasiyanın rəvanlığını təmin etməsinə və məqam komponentinin əsas ifadə vasitəsi kimi yozulmasına diqqət yetirək. Başlanğıc mövzuda isə “Sevgili canan”ın intonasiyalarını sezməmək qeyri-mümkündür: bu da ondan irəli gəlir ki, hər iki nümunə “Şüstər” müğəminin “Tərkib” şöbəsinə dayaqlanır (nümunə 1a, 1b, 1c):

1a Şüstər. Tərkib



1b Ü.Hacıbəyli. "Sevgili canan"

Allegro moderato



Hüs - nün gö - zəl a - yət - lə - ri, ey sev - gi - li ca - nan.

1c "Yadigar"

Allegro moderato



Son də - fə biz gö - rü - şə - rək ay - ri - lan - da

Nəqarət hissəsində bəstəkar Çahargaha modulyasiya edərək gərginliyi bir qədər artırır.

1944-cü ildə Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının musiqi incəsənəti ongünlüyündə səslənən “Yadigar” mahnısı haqqında konsertin annotasiyasında belə bir qeyd var: “Qəzəl şəklində yazılmışdır”¹. Görünür, müşayiətin səciyyəvi ritmik təşkili musiqili qəzəlin əsas əlamətləri sırasında nəzərdən keçirilirdi.

Elə ilk xanələrdən son dərəcə səmimi əsas obrazı təqdim etmək, səlis forma qurmaq, vokal və piano partiyası arasında münasibətləri dəqiq tənzimləmək, Azərbaycan məqamlarından bacarıqla bəhrələnmək kimi xüsusiyyətlər Üzeyir Hacıbəylinin diqqətindən yayılmır, layiqincə qiymətləndirilir: həmin görüşün yekunu kimi rektorun göstərişi ilə Ə.Hüseynzadə bəstəkarlıq sinfinə qəbul edilir.

Burada Ü.Hacıbəylinin tədris metodunun özəlliklərinə toxunmaq vacibdir. Əsas məqsəd Azərbaycan muğam-məqam sisteminin dərindən qavranılması əsasında musiqi bəstələmək idi. Həftə içi dörd dəfə keçirilən məşğələlərin ikisi bila vasitə konkret bir muğamın müfəssəl, şöbələr üzrə araşdırılmasına², digər ikisi isə mənimsənilmiş muğam əsasında yaradılan musiqi parçalarının təhlilinə həsr olunurdu. Xatırlatmaq yerinə düşər ki, məhz həmin dövrdə Üzeyir bəy “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” tədqiqatı üzərində işi bitirmək üzrə idi. Öz dərslərində sənətkar fundamental tədqiqatının əsas müddəalarını bir növ təcrübədə sınadın keçirirdi. Ustadın muğamın strukturuna dair mühazirləri Ədilə xanımın yaddaşında silinməz iz buraxdı.

Muğamların dinlənilib nota alınmasına həsr olunan məşğələlərdə milli musiqi duyumu inkişaf etdirilir, Azərbaycan məqam təfəkkürünün incəlikləri, modulyasiyalar sisteminin məntiqi dərk olunur, qədim muğam sənətinin böyük bədii imkanları haqqında aydın təsəvvür yaranır. Qara Qarayevin Üzeyir bəyin o dərslərini xatırlayarkən söylədiyi: “O mənim milli qəlbim naminə vuruşub çarşışırı” kəlamı həmin dərslerin əhəmiyyətini yığcam və dəqiqlik şəkildə ifadə edir.

¹ Vətan müharibəsi günlərində Azərbaycan sovet musiqisi. Bakı: Azərnəşr, 1945, 136 s., s. 12.

² Ədilə xanım xatırlayır ki, muğamlar tarzən Mirzə Mansurun çalışısından aramla, səliqə-sahmanla nota köçürüldürdü.

Üzeyir bəyi “peyğəmbər, maestro, böyük dost” adlandıran Ə.Hüseynzadə L.Moskvinaya verdiyi müsahibəsində¹ xüsusi olaraq vurğulayır ki, məhz o, qədim muğamın qanunlarının sırrını tələbələr arasında açıb göstərə bilmışdır. Həmin muğamlarda isə “asiman və torpaq, sevinc və kədər, doğum və ölüm, çıçəklənmə və solğunlaşmanın – insan qəlbinin səsləri uzaşır”. Ədilə xanımın aşağıdakı xatırı də səciyyəvidir: “Üzeyir bəy həmişə deyirdi ki, sonata, kvartet, opera, oratoriya, xülasə, nə yazırsınızsa yazın, hamısını muğam üstündə yazın. Muğam elə dərin dəryadır ki, ona nə qədər üz tutsanız, ancaq bir damlaşandan istifadə etmiş olacaqsınız”.

Ədilə xanımın musiqisində Azərbaycan məqamlarının istər obraz-emosional, istərsə quruluş xüsusiyyətlərinin səriştəli, həssas tətbiqi elə həmin dərslərdə əxz olunan bilik və vərdişlərin nəticəsidir.

Burada Ü.Hacıbəyli metodunun məğzini əyani sərgiləmək üçün bir nümunəyə – Ə.Hüseynzadənin “Lirik nəgmə” (başqa adı “Vətən haqqında nəgmə”dir) adlı kifayət qədər əlamətdar miniatürünə müraciət etmək yerinə düşər. Ədilə xanımın xatırladığı kimi, bir dəfə Üzeyir bəy onu kabinetinə dəvət edərək gənc şairə Nigar Rəfibəylinin bir yeni şeirini “Doğrusu, özüm də bu mətnə musiqi yazmaq fikrindəydim, amma düşündüm ki, Sizdə bu daha yaxşı alınar” sözləri ilə təqdim etmiş, hətta sual-cavab formasında yazılmış həmin şeirin musiqi təcəssümünün mümkün məqam planını da tövsiyə şəklində bildirmiştir. Üzeyir bəyin təklifinə görə üç dəfə təkrarlanan sual Segahda, cavablar isə müvafiq olaraq Segah, Bayati-şiraz və Rastda bəstələnməli idi. Belə bir tapşırığın onu bir qədər məhdudlaşdıracağına görə əvvəl-əvvəl narahat olan Ədilə xanım iş prosesində ustادının tövsiyələrinin məntiqinə heyran qalmışdır. Belə ki, təklif olunan plan əsasında sonucda olduqca səlis vokal kompozisiya ərsəyə gəlmış və tezliklə Bülbülün ifasında geniş intişar tapmışdır. Bir də Üzeyir bəy sanki bilərkədən iki gənc istedadlı yaradıcı xanımın görüşünü “təşkil” etmişdir. Gələcəkdə Ə.Hüseynzadə də-

¹ Həmin müsahibə bir sıra xarici dillərdə “Советская женщина” jurnalında (1978, № 8) dərc olunmuşdur.

fələrlə lirik duyğular şairəsi N.Rəfibəylinin poeziyasına üz tutacaqdır¹.

Milli məqam sisteminə həssas münasibət sərgiləyən digər bir nümunə “Məni yada salırı?” (şerif Əhməd Cəmilindir) romanıdır. Burada bəstəkar Şüştərin çərçivəsini tərk etməyərək mürrəkkəb üçhisəlli forma qurur. Şüştərin dayaq pərdələri ətrafında həzin-həzin gəzisərək, klassik formanı muğamın quruluş məntiqinə tabe etdirərək, səciyyəvi kadans dönmələrini təkrarlayaraq, o, məlahətli bir kompozisiya yaradır. Özü də orta bölmədə məqam sabitliyi şəraitində təzada nail olmaq məqsədilə bəstəkarın vokal tessiturarı yüksəltməklə yanaşı, müşayiəti fakturaca qatlaşdırıb, ritmcə dinamikləşdirib polonezsayağı təntənəli yozmaq cəhdı səciyyəvidir.

Ü.Hacıbəylinin sinfində Ə.Hüseynzadənin yazib-yaratmaq eşiçi çiçək açır, musiqi səsləri vasitəsilə müxtəlif həyat və sənət təəssüratlarını təcəssüm etdirmək həvəsi bütün ömrünə hakim kəsilir, vokal məşğələləri arxa plana çəkir. Düzdür, Ə.Hüseynzadə Tbilisi dekadasında vokalçı qismində də çıxış edib. Bundan əlavə, 1944-cü ildə çəkilən “Azərbaycanın ilk bəstəkar qadını Ağabacı Rzayeva” kinojurnalında həmkarının “Azərbaycan” mahnisını ifa edib. Amma Ədilə xanımın vokalçı kimi qısa tərcüməyi-halının bir səhifəsi sənət tariximizə həmişəlik həkk olunub. Ümumdünya şöhrəti qazanmış “Arşın mal alan” kinofilmində (Azərbaycanfilm, 1945) Asyanın vokal partiyasının Ə.Hüseynzadə tərəfindən ifası faktı, mənçə, diqqətəlayiqdir².

Elə konservatoriyada təhsil aldığı ilk illərdən Ədilə xanımın janr prioritətləri müəyyənləşir. Atasından poeziyaya böyük sevgini əxz edən, habelə gözəl səsə malik, müğənniliğin sənətinə pəşəkarmasına bələd olan Ədilə xanım vokal lirikaya – mahniya,

¹ Bəstəkarın N.Rəfibəylinin şeirinə yazdığı “Səni qadın çağırır” adlı son romans 1982-ci ilə aiddir.

² Ədilə xanım “Arşın mal alan”a ilk ictimai baxışı həmişə xoş duyğularla xatırlayırdı: “Film bitdikdən sonra salona anı olaraq gərgin stükut çökdü və bu zaman Üzeyir bəy həmin gərginliyi aradan götürmək məqsədilə gülümşəyərək mənə sarı dönüb: “Amma hamidan çox mənə Asyanın oxumağı xoş gəldi”, - söylədi.

romansa xüsusi diqqət yetirir, eyni zamanda kamera-instrumental janrlarda da qələmini sınayır.

Bəllidir ki, Üzeyir bəy bütün tələbələrini yaradıcılıq axtarışlarına sövq edir, musiqi həyatında fəal mövqə tutmağa səsləyirdi. Nizaminin 800 illik yubileyi qeyd olunanda müəllimin tapşırığı ilə bir çox bəstəkarlar şairin qəzəllərinə romanslar yaratmışdır¹. Həmin romanslar sırasında ustadın yaradıcılıq tövsiyələrinə bəlkə də daha çox riayət edən Ədilə xanım olmuşdur. Onun “Vəslin həvəsi” əsəri sanki “Sənsiz” və “Sevgili canan”ın əsas bədii tapıntılarını özündə ehtiva edir. Səciyyəvidir ki, Ü.Hacıbəyli tələbəsinin uğurunu təqdir edərək romansın musiqisini “gözəl və yaddaqalan” adlandırmışdır².

Respublika himinin yazılıması ilə əlaqədar müsabiqə elan olunanda Üzeyir bəy tələbələrini həmin yarışmaya qatılmağa sövq edir. “Hamiya aydın idi ki, himnin müəllifi yalnız Üzeyir bəy olmalıdır, – deyə Ədilə xanım xatırlayırdı. – Belə təqdirdə onun bizi nəticəsi əvvəlcədən məlum olan yarışmaya cəlb etməsi nə dərəcədə məqsədə uyğun idi? Fikrimizcə, müəllimimiz bizə daha bir janrda qələmimizi sınamaq imkanı vermək istəyirdi. Həm də Üzeyir bəy həmişə tələbələrində öz həmkarlarını görür və onları özündən ayırmırı”...

Ə.Hüseynzadənin elə ilk “qələm təcrübələri” musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb edir. Məsələn, “Vəslin həvəsi” 1944-cü ilin dekabrında Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya musiqi incəsənəti ongönlüyündə Bülbülün ifasında uğurla səslənir. Ədilə xanım yuxarıda qeyd olunduğu kimi, həm də vokalçı kimi çıxış edərək, öz “Yadigar”ını və A.Rzayevanın “Gözlərin”i ifa edir. O zaman

¹ Həmin əsərlər toplu şəklində nəşr olunub. Bax: Azərbaycan bəstəkarlarının Nizami qəzəllərinə mahni və romansları (redaktor F.Əmirov). Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1947. Müəlliflər strasında Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı, F.Əmirov, C.Cahangirov, S.Ələsgərov, H.Xanməmmədov, A.Rzayeva, Ə.Hüseynzadə, Ş.Axundova, H.Nəcəfova, A.Gəray Məmmədbəylinin adlarını oxuyuruq.

² Bax: Hüseynzadə Ə. Ölmez sənətkar //Azərbaycan qadımı, 1958, № 11. Qərib ölkədə Azərbaycan radiosunu həsrətlə dinləməkdə təskinlik tapan Ədilə xanının atası ölümündən cəmi bir neçə gün öncə “Vəslin həvəsi”ni Bülbülün ifasında esidib duyğulanmış, öz qızının uğurlarına görə fərəhlənmişdi.

mətbuatda işıq üzü görən məqalələrdə Azərbaycan xanım bəstəkarlarının sənət uğurları xüsusən təqdir olunurdu. “Bakinski raboçı” qəzetiinin 27 dekabr 1944-cü il tarixli nömrəsində oxuyuruq: “Dinləyicilər xüsusiylə Azərbaycanlı qızlardan olan bəstəkarları və icraçıları – Axundovani, Zülfüqarovanı, Hüseynzadəni, Rəhimovani, Nəzirovani hərarətlə qarşılıyırıdlar. On-günlükdə onların çıxışları tam aydın bir surətdə göstərdi ki, azərbaycanlı qadınlar öz xalqının hərtərəfli qızğın həyatında öz yaradıcılıqları ilə iştirak edirlər”¹.

1945-ci ildə Tbilisidəki dekadadan sonra tanınmış musiqişünas Y.Qroşeva “İzvestiya” qəzeti (7 fevral) səhifələrində yazırıdı: “Azərbaycanda bir çox gənc bəstəkar qadınların Ədilə Hüseynzadə, Ağabacı Rzayeva, Şəfiqə Axundova və başqalarının sənətə gəlişi xoş hadisədir. Onların əsərləri dekadada özünə layiq müvəffəqiyyət qazanmışdır”².

1944-cü ildəcə Ə.Hüseynzadə Bəstəkarlar İttifaqına üzv seçilir. 1945-ci ildə “Böyük Vətən müharibəsində rəşadətli əməyə” görə medalı ilə təltif olunur. Bu fakt Svetlana İvanovanın “Böyük Vətən müharibəsinin qadın siması...” məqaləsində də qeyd olunur. Oradaca musiqişünas həmin dövrdə qadın bəstəkarların sayı məsələsinə toxunanda, yəzir ki, digər sovet respublikalarından fərqli olaraq Rusiya, Azərbaycan və Gürcüstanda o zaman artıq coxsayılı yaradıcı xanımlar pleyadası mövcud idi³.

Ə.Hüseynzadə həvəslə çalışaraq, konservatoriyanın müvəffəq tələbələri sırasında özünə ləyaqətli yer qazanır, həmişə tələbə təqaüdlərinə layiq görülür, məsələn, bir müddət H.Sarabski adına təqaüd alır. Onun bu zaman yaratdığı əsərlər arasında simli kvartet üçün iki pyes (1946), nəfəs alətləri kvarteti üçün “Bəhar” və “Rəqs” kompozisiyaları (1947) seçilir⁴.

¹ Vətən müharibəsi günlərində Azərbaycan sovet musiqisi. Bakı: 1945, s. 57.

² Yenə orada, s. 94.

³ Иванова С.В. Женское лицо Великой Отечественной... // Музикальная академия, 2010, № 2, с. 135-139, с. 13.

⁴ Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının arxivində Ə.Hüseynzadənin indiyəcən adı heç bir nəşrdə qeyd olunmayan fortepiano sonatasının əlyazması da qorunur. Əsərin qaralaması ilə tanışlıq bizi belə bir qənaətə gətirdi ki, burada bəstəkar konkret bir tapşırıq yerinə yetirib: məqamlararası modulyasiyaları

Uşaq auditoriyasına ünvanlanan “Səslı caz” mahnısı isə (1946) Respublika müsabiqəsində birinci mükafata layiq görülür.

Ədilə xanımın hayatı sanki öz məcrasını tapır, arzuları gerçəkləşməyə başlayır. Lakin 1948-ci il Ə.Hüseynzadə, onun həmkarları üçün ağır sınaq ili olur. Belə ki, ÜİK(b)P MK-nin “V.Muradelinin “Böyük dostluq” operası haqqında” bədnam qərarından sonra Azərbaycanın gənc bəstəkarlarının formalizmdə ittihamlandırılması kampaniyası başlanır. 20 fevral tarixli “Kommunist” qəzetində “Azərbaycan Dövlət Konservatoriya-sında yiğincaq” başlıqlı materialda oxuyuruq: “Ağabacı Rzayeva, Ə.Hüseynzadə, H.Nəcəfova, Adil Gəray kimi tələbələrin əsərlərində mücərrədlik geniş yer tutur. Bunların nəticəsində bir sıra tələbələrə rus və qərb klassik musiqisinin ən yaxşı ənənələrinə hörmət hissi aşılanmış, onlar xalq yaradıcılığına məhəbbət ruhunda tərbiyə edilmirlər”¹. Əlbəttə, bu ittihamların adı çəkilən bəstəkarlara şamil olunmasının əsassızlığının isbatı ehtiyacı yoxdur.

Daha bir zərbə 1948-ci ildə artıq 4-cü kurs tələbəsi olan Ə.Hüseynzadənin təhsil aldığı bəstəkarlıq şöbəsinin qəfildən bağlanması olur.

“Azərbaycan arxiv” toplusunda dərc olunan sənəddən – Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzəriyyə-bəstəkarlıq fakültəsinin Azərbaycan şöbəsinin yaradılması və məqsədləri barədə Azərbaycan SSR Xalq Komissarları Soveti yanında İncəsənət işləri idarəsinə təqdim olunmuş 15 mart 1948-ci il tarixli arayışdan (R.Xəlilov tərəfindən imzalanıb) bəlli olduğu kimi, 1941-ci ildə Üzeyir bəyin təşəbbüsü ilə yaradılan və Azərbaycan musiqisinin əsaslarının dərindən mənimsənilməsinə yönələn bu şöbə (AZO abbreviaturası ilə tanınır) artıq 1948-ci ilin yazından, yəni Üzeyir bəyin ağır xəstəliyi ucbatından Konservatori-

mümkün qədər rəvan gerçəkləşdirmək yollarını arayıb axtarır. Əsas mövzuda “Məni yada salırmı?” mahnısının intonasiyaları eşidilir.

¹ Sitat orijinala uyğun verilib. O dövrün atmosferi L.Hüseynovanın “Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı: böyük yolu tarixi” (Bakı: 2012) kitabında əksini tapıb.

yaya, o cümlədən şöbəyə rəhbərlik etmək imkanından məhrum olması zamanından fəaliyyətini dayandırmışdır¹.

Biz Bakı Musqi Akademiyasının arxivində həmin ilə aid əmrlər qovluğunun araşdırarkən aşağıdakı faktlarla rastlaşdıq. 1948-ci il 25 fevral tarixli 19 sayılı əmrə əsasən Ə.Hüseynzadəyə (habelə A.Rzayeva, H.Nəcəfova, A.Gəray, A.Şeyxzamanova) hələ də AZO-nun 4-cü kurs tələbəsi kimi təqaüd verilməsi barədə sərəncam imzalanıb. Amma 26 aprel 71 sayılı əmrədə oxuyuruq: "Azərbaycan SSR Nazirlər Soveti yanında İncəsənət işləri idarəsinin 274 sayılı əmri əsasında Ə.Hüseynzadə və A.Rzayeva ADK-nın bəstəkarlıq şöbəsinə – 1-ci kursa qəbul olunsunlar". Tələbələrin bir qismi birillik sınaq müddəti ilə Konservatoriyaya götürülür, digər qismi biliklərini təkmilləşdirmək üçün musiqi texnikumuna göndərilir, bir neçə tələbə isə Konservatoriyadan xaric olunur.

Beləliklə, 1948-ci ildə Ədilə xanım qısa zaman kəsimində bütün musiqi fənləri üzrə imtahan verib, artıq sentyabr ayından təhsilini mahir pedaqqoq vaxtı Üzeyir bəyin dəvəti ilə Lenin-qraddan Bakıya köçmüş Boris İsakoviç Zeydmanın (1908-1981) sinfində² davam etdirir, daha doğrusu, yenidən – 1-ci kursdan başlayır: ən önəmlisi odur ki, məyus olmur, sənətinin cilalanması üzərində gecə-gündüz çarpışaraq tezliklə gözəçarpan nailiyətlər qazanır³. Təsadüfi deyil ki, təhsildə əla nəticələr göstərən Ədilə xanım Rimski-Korsakov təqaüdüñə layiq görülür.

Boris İsakoviçi Ə.Hüseynzadə Azərbaycan müğamlarını dərindən mənimşəmiş istedadlı pedaqqoq, tələbələrinə mənən yaxın

¹ Azərbaycan arxiv: № 2-3 (25-26). Bakı: Kommunist, 1985, 292 s., s. 185-186.

² Ədilə xanım xatırlayır ki, Üzeyir bəy Zeydmanı Rimski-Korsakovun "nəvəsi" adlandırdı. Çünkü Zeydman N.A.Rimski-Korsakovun tələbəsi olmuş M.O.Şteynberqin sinfini bitirmişdi. "Deməli, biz Rimski-Korsakovun bir növ nəticələriyik. Bununla fəxr etmək olar", - deyə Ədilə xanım vurgulayırdı.

B.İ.Zeydman Azərbaycan Konservatoriyasında 1939-1957-ci illərdə çalışmışdır. Onun məzunları arasında F.Əmirov, Ə.Abbasov, S.Ələsgərov, C.Cahangirov, Ş.Axundova, M.Kajlayev, İ.Məmmədov, R.Mustafayev kimi bəstəkarlar var.

³ Ə.Hüseynzadə ilə eyni kursda Azər və Həsən Rzayevlər, Bayram Hüseynli, İsmayıllı Quliyev oxuyurdular.

olan insan, əsl dost kimi səciyyələndirərək yazar: “Məsləhət almaq üçün ona istənilən zaman zəng çalmaq olardı. O, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inkişafı üçün çox iş görmüşdür”.

Ə.Hüseynzadə 1953-cü ildə konservatoriyanı solistlər, xor və simfonik orkestr üçün “Sülhün səsi” adlı beşhisəli kantata (şerirlər T.Mütəllibovundur) ilə bitirərək bəstəkarlıq fakültəsinin diplomunu almış Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarı olur. Bu fakt ADK-nın 50 illik yubileyinə həsr olunmuş kitabda da təsbit olunub¹.

Həmin 1953-cü ildən Ə.Hüseynzadə Konservatoriya nəzdində onillik musiqi məktəbində (sonralar Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbi adlandırılır) “uşaq yaradıcılığı” fənnindən - əvvəlcə ustası B.Zeydmanın assistenti kimi, sonra isə bu fənn üzrə əsas müəllim qismində dərs deyir, neçə-neçə gəncə bəstəkarlıq peşəsinin əlifbasını öyrədir. Otuz ildən artıq davam edən pedaqoji fəaliyyəti ərzində (1986-cı ilə kimi) Ə.Hüseynzadənin sinfini Müslüm Maqomayev, Sevda İbrahimova, Firəngiz Əlizadə, Elnarə Dadaşova, Rəşid Əfəndiyev (Nəsiboğlu), Azad Zahid və başqaları bitirmişlər. Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə Ədilə xanımı belə xatırlayırlar: “Mənim müəllim sarıdan bəxtim gətirib: Q.Qarayev, M.Brenner, K.Səfərəliyeva. Ü.Xəlilov... Lakin mən heç zaman unutmayacağam ki, kompozisiya üzrə ilk müəllimim Ədilə Hüseynzadə olub. Ədilə xanım ilə hər bir məşğələ əsl bayrama çevrilərdi. Hər dəfə o, asta səsi ilə musiqinin ən əsas cəhətlərindən – obraz, melodiya gözəlliyyindən, Azərbaycan incəsənətinin əzəmətindən söhbət açardı”².

Tofiq Quliyevin Ədilə xanıma 80 illik yubleyi münasibətilə ünvanladığı təbrikdəki “bir qədər az təvazökar olmaq” diləyi isə onun nadir insanı keyfiyyətlərinə incə eyhamdır.

¹ Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова / Э.Абасова, Д.Данилов, Л.Карагичева, К.Сафар-Алиева. Под общей редакцией С.Гаджибекова. Баку: Азернешр, 1972, 216 с., с. 11.

² Dadaşzadə Z.A. Zaman gözəllik sırasında acizdir... // Biz də dünyanın bir hissəsiyik... Bakı: Nurlan, 2004, s. 129-135, s.134.

Bəstəkarın sənət nailiyyətləri 1982-ci ildə ona “Azərbaycan SSR Əməkdar İncəsənət xadimi” fəxri adının verilməsi ilə təsbit olunmuşdur.

* * *

Ə.Hüseynzadənin yaradıcılıq irsi böyük maraq kəsb edir. Təxminən 10 ili əhatə edən təhsil dönməndə bəstəkarın yaratdığı əsərlər artıq bədii məziyyətləri ilə fərqlənir, janr palitrasının rəngarəngliyi ilə seçilir. O, sevdiyi vokal lirika ilə yanaşır, instrumental musiqinin sonata, kvartet, simfonik poema kimi ali formalarını da uğurla mənimsəyir. Məsələn, Sosialist Əməyi Qəhrəmanlarına həsr olunmuş *Simfonik poema* (1951) milli musiqidə xanım bəstəkarın bu mürəkkəb janra – dramaturji duyum, böyük simfonik orkestri idarə etmək bacarığı tələb edən janra ilk müvəffəq müraciəti idi¹. Simfonik poema Zaqafqaziya musiqisi dekadasında ifa olunmuşdur.

Sözlə musiqinin üzvi vəhdətini axtaran Ədilə xanım xorunda geniş imkanlarından vaz keçə bilməzdi. 1949-cu ildə müxtəlif kurslarda təhsil alan tələbə-bəstəkarların kollektiv yaradıcılıq işi olan Kantatanın yazılışına H.Xanməmmədov, R.Hacıyev, F.Quliyeva, A.Babayevlə birlikdə Ədilə xanım da həvəslə qoşulur. S.Vurğun, M.Rahim, R.Rza, S.Rüstəmin şeirlərinə yazılan beş-hissəli kantatanın birinci hissəsinin – “Gözəl Vətən”in müəllifi 2-ci kurs tələbəsi Ədilə Hüseynzadə olur. Azərbaycan Filarmoniyasında premyerası reallaşdırılan kantataya “Vişka” qəzetində (7 yanvar, 1950-ci il) rəy yazarı L.Karagiçeva başlanğıc hissənin – xoşbəxt Vətəni vəsf edən gənclər xorunun nurlu, bayramsayağı ovqatını, sevinc dolu nikbinliyini qeyd edir.

Bu kollektiv kantata rəhbəri L.Karagiçeva olan Tələbə Elmi Cəmiyyətinin təşəbbüsü ilə yazılmışdır. Musiqişünasın xatırladığı kimi, həmin əsər tələbə xoru və orkestri (dirijor Əşrəf Həsənov), solist qismində çıxış edən, gələcəkdə vokal sənətinin us-

¹ Ədilə xanım Simfonik poemanı əmək qəhrəmanı Bəsti Bağırovaya it-haf etmişdir.

tadları olacaq Firəngiz Əhmədova, Sona Aslanova tərəfindən dinləyicilərin diqqətinə təqdim edilmişdir¹.

“Gözəl Vətən” (sözləri S. Vurğunundur) “Azərbaycan bəstəkarlarının qarışq xor və fortepiano ilə oxumaq üçün xor əsərləri” top-lusunda (Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1951) nəşr olunub. Bu musiqi ilə tanışlıq Ədilə xanımın xoru “təşkil etmək”, sadə, məlahətli və ifadəli musiqi obrazları yaratmaq bacarığını aşkarlayır. Birinci bölmədə 6/8 vəzni çərçivəsində xanədaxili vurğuların dəyişkənliliyi kimi “fənd”in mahiranə tətbiqi bəstəkarın zəngin təxəyyülünə dəlalət edir. İkinci bölmə aşiq ritmləri üzərində qurularaq ümumi nurlu, bayramsayağı atmosferi tamamlayır².

Xor musiqisi sahəsində Ə. Hüseynzadənin ən miqyaslı yaratması solistlər, xor və simfonik orkestr üçün Tofiq Mütəllibovun şeirlərinə bəstələnmiş “Sülhün səsi” kantatasıdır (1953). Beş təzadlı hissədən ibarət bu möhtəşəm kantatada vətənpərvərlik, əmək və sülh mövzusu vəsf olunur³.

Sonralar da bəstəkar xoru diqqətsiz qoymur. 1970-ci illərdə Nəsiminin qəzəllərinə *a cappella* xor üçün bəstələdiyi iki miniatür - ‘Neylərəm?’ və “Üzün bərgi-güli-tərdir” bəstəkarın incə poetik duyumuna və zövqünə dəlalət edir. Orijinal heyət – tar, solistlər və xor üçün “Ərəb dostlarımı” kompozisiyası (şeir S. Rüstəmindir, 1972), habelə solo bariton, qadın xoru və simfo-

¹ Алиева Н.А. Людмила Карагичева. Баку: Ишыг, 1981, 32 с, с. 24.

² Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun C. Cahangirov adına Xoru (bədii rəhbər Şəhla Ələkbərovadır) tərəfindən təqdim edilən bu əsərin aşiq-sayağı orta bölməsində saz alətinin qoşulması uğurlu tapıntı olub, səslənməyə məxsusi kolorit aşılıyor. Bu kollektivin repertuarına habelə Ə. Hüseynzadənin S. Rüstəminin şeirlərinə bəstələdiyi “Azərbaycan bayrağı” və “Ey Vətən” xorları daxildir.

³ Vaxtilə Moskvada uğurla ifa olunan bu kantatanın partiturası, təəssüf, itirilmişdir. 2016-cı ildə Kantatanın partiturası Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı və S. Mümtaz adına Azərbaycan Respublikası Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivinin (arxivin direktor müavini Aslan Kənana minnətdarlıq) lütfkarlıqla təqdim etdiyi orkestr səslərinin əlyazması və xor klavirinin müəllif əlyazması əsasında musiqişinas Xanlar Novruzov tərəfindən bərpa olunmuşdur. Mətnin redaktoru Cavanşir Yusiflidir. Son variantda hissələrin adı belədir: “Ana Vətən” (I hissə), “Əmək nəgməsi” (II hissə), “Xalqın qüdrəti” (III hissə), “Sülhün səsi” (IV-V hissələr).

nik orkestr üçün “Oğlumun babasına” balladası (şeir G.Fəzlinin-
dir, 1975) Ədilə xanımın yaradıcılığının yetkin dövrünün məh-
suludur¹. Sonuncu əsər Böyük Vətən müharibəsində Qələbənin
30 illiyinə bəstəkarın ithafıdır. Maraqlıdır ki, Ə.Hüseynzadə
mühəribə mövzusunun musiqi təcəssümünü verəkən hər hansı
pafosdan özünü kənarlaşdırıbilmisdir: onun nəql etdiyi əhvalat –
burada oğul cəbhədə həlak olmuş atası ilə xəyalən söhbət edir –
sadə, sadə olduğu qədər faciəvidir.

Ə.Hüseynzadənin erkən əsərləri arasında Violonçel sonati-
nası (1948) və Simli kvartet (1952) bədii vəzifələrin peşəkarca-
sına, mahiranə icrası baxımından maraq kəsb edir.

Ədilə xanımın şəxsi arxivində yer alan sənədlər sonatinanın Azərbaycandan kənarda da tanındığını dəlalət edir. Həmin sə-
nəndlərdən bəlli olur ki, tanınmış pianoçu, pedaqqoq, musiqişünas və bəstəkar Dmitri Blaqoy sovet bəstəkarlarının kamera əsərləri haqqında tədqiqatını hazırlayarkən Ə.Hüseynzadənin də sonati-
nasına diqqət yetirmiş, onun bədii xüsusiyyətlərini yüksək də-
yərləndirmiş, iş prosesində yaranan bəzi sualları cavablandır-
maq məqsədilə müəllifə məktubla müraciət etmişdir. Öz cavab
məktubunda Ədilə xanım xüsusi olaraq vurğulayır ki, əsəri ya-
zarkən Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”
kitabındaki qaydalara əməl etməyə çalışmışdır. “Musiqi materi-
alında mən bütövlükdə muğam prinsiplərinə dayaqlanıram. Qar-
şında duran əsas məqsəd muğamlardan bəhrələnərək sonatina
yazmaq idi”, - deyə Ədilə xanım qeyd edir və sonra hər bir
mövzunun məqamının seçimini əsaslandırır. Məsələn, bəstəkarın
təbirincə, əsas mövzuda “kədərli” Şüştərin tətbiqi ilə yanaşı,
Rasta sapmalar ümumi ovqatı bir növ yumşaltmaq məqsədini
gündür. Daha sonra Ədilə xanım əsərin II hissəsi üzərində da-
yanaraq bu hissənin ifası qarşısında irəli sürdüyü tələbləri (“ifa-
çının daha artıq ürək hərarəti ilə çalması məsləhətlidir”) bildirir.

Üçhisəli sonatinada klassik struktur və silsilə quruluşunun qayda-qanunlarına ciddi riayət olunub. Əsər cəld-asta-cəld sxemi əsasında yerinə yetirilib, hər bir hissənin janr ampluası mü-

¹ Ə.Hüseynzadənin iri formalı əsərləri haqqında bax: Nikolayeva R.R.
Bəstəkar və zaman // Qobustan, 1986, № 3, s. 43-45.

hafızə edilib. Bir qədər mülayim tempdə şərh olunan, raxmanınovsayağı romantik ruhu, gənclik coşqusu ilə seçilən I hissə (*Moderato allegro*) ənənəvi sonata formasında, violonçelin qüs-sə dolu monoloqu ilə açılan orta hissə (*Largo*) mürəkkəb üçhis-səli formada, skerso cizgilərini özündə ehtiva edən final (*Vi-vace*) rondo-sonata formasında bəstələnib. Lakin bəstəkar çox yaxşı mənimsədiyi klassik musiqi formalarının tətbiqində elə fantaziya, elə icadçılıq qabiliyyəti sərgiləyir ki, biz hər hansı bir hissənin struktur xüsusiyətlərindən sərf-nəzər edərək musiqi fikrinin rəvan axınına varıb, obrazların gözəlliyyindən, melosun füsunkarlığından əsl estetik zövq alırıq.

Hər bir hissədə formanın tələblərinə uyğun olaraq bu və ya digər mövzuya qayıdarkən Ədilə xanım mexaniki təkrardan qaçırm, fakturamı, ritmik rəsmi, harmoniyamı dəyişdirərək inkişafa canlı nəfəs aşılamağa müvəffəq olur. Məsələn, **ABA₁B₁A** sxemində əsaslanan finalda mövzular hər dəfə yeni tonallıqda təqdim olunur. Hətta baş obraz (A) ikinci keçirilişdə tonallığını dəyişir: əsas A-dur D-dur-la əvəzlənir. Finalın ovqatının “yekrəngliyi” şəraitində bəstəkar dinamizasiya faktoru kimi tonallığın və fakturanın mütəhərrikliyindən bacarıqla istifadə edir.

İki alətin dialoqunu qurarkən bəstəkar bir an da olsa mizan-tərəzini nəzərdən qaçırırmır: bu, həqiqətən iki bərabərdəyərli alətin söhbətidir. Yeganə istisna violonçelin II hissədə peydə olan kadensiyasıdır. Bu monoloq, ümumiyyətlə, ağır templi Lento-nun dramatik boyaları sonatinanın bütövlükdə “pozitiv” əhvalı çərçivəsindən kənara çıxır.

Təsadüfi deyil ki, bəstəkar, xalq artisti Musa Mirzəyev Ə.Hüseynzadənin 90 illik yubileyində çıxış edərkən əsərin tam-dəyərli sonatanın tələblərinə cavab verdiyini vurgulayırdı. Düşünürük ki, bəstəkara bu fikri israr etməyə əsas verən amil elə sonatina çərçivəsinə siğmayan II hissənin dramatik məzmunu olmuşdur. Yəni burada, Aranovskinin təbirincə desək, həm oynayan, aylənən, həm də düşünən, dərin duyğularla yaşayan insan da təqdim olunub¹.

¹ Aranovski M. Simfonik silsilənin dörd hissəsini İnsan konsepsiyasının musiqidə təcəssümü kimi yozur. Burada I hissə fəal, II hissə düşünən, III hissə

Beləliklə, üçhissəli silsilə daxilində maraqlı bir qruplaşma müşahidə olunur: “ciddi” aləmi təmsil edən 1-ci və 2-ci hissələr obrazca bir-biri ilə əlaqələndirilərək daha sanballı təmsil olunur və yiğcam oynaq final ilə qarşılaşdırılır. Obrazların tənasübündə müəyyən disproporsiya dinləyiş əsnasında əsla hiss olunmur, çünki bəstəkar həyatın ən müxtəlif tərəflərini - hiss-həyəcanı, meditasiyanı və şənlik obrazlarını çox məharətlə vahid biçimli silsilə çərçivəsində bir araya getirmək bacarığı sərgiləyir.

Sonatinanın qısa təhlilinin yekununda bir cəhəti də qabartmaq vacibdir. Alətlərin duetdə ümumən bərabər əsaslarda təmsil olunmasına baxmayaraq, bəstəkar violonçeli bir qədər ön plana çəkərək, onun “vokal”, kantilenalı təbiətini “cizgiləyir”. Bu da müəllifin peşəkar müğənni olması ilə əlaqələndirilə bilər: violonçel gözəl, genişnəfəslı, vokal təbiətli melodiyalarla “təchiz” edilmişdir. Bu mənada I hissənin əsas mövzusu səciyyəvidir (nümunə 2):

“Bahar ətirli” Violonçel sonatinası ilk dəfə 1950-ci ildə Bəstəkarlar İttifaqının Plenumunda Isaak Turiç və Vladimir Kozlov kimi mahir musiqiçilər tərəfindən ifa olunmuşdur. Sonralar bu əsərə xalq artisti Sabir Əliyev – Elmira Əliyeva dueti də üz tutmuşdur.

oyun oynayan (əylənən), IV hissə cəmiyyətdə yaşayan insanın həyatının müxtəlif tərəflərini eks erdirir. Alimin fikrincə, simfonianın reallaşdırılması üçün həmin konsepsiyanın özəyini təşkil edən fəaliyyət və meditasiya obrazlarının qarşı-qarşıya qoyulması tələb olunur. Vax: Арановский М.Г. Симфонические искания. Ленинград: Советский композитор, 1979, 288 с, с. 24.

Bəstəkarlıq ixtisası üzrə təhsil alan tələbələrin yerinə yetirməli olduqları programda simli kvartetə xüsusi önəm verilir. Bu janr ləkmus kağızı kimi tələbənin nəyə qadir olduğunu üzə çıxarır. Onu da deyək ki, Ədilə xanım tammetrajlı kvartet yazmadan öncə qələmini belə bir simli ansambl və nəfəslə alətlər kvarteti üçün pyeslər yazmaqdə sinmişdir¹.

R.Nikolayeva bu miniatürlərdə bəstəkarın təsviri xarakter daşıyan fəndlərdən ixtiraçılıqla istifadə etdiyini qeyd edir. Məsələn, nəfəs alətləri kvarteti üçün "Bahar" pyesində bülbülin zənguləsinin imitasiyası musiqiyə bahar təravəti gətirir. Adı çəkilən əsərlərdə ansamblı yaranan səslərin fərdiləşdirilməsinə, eyni zamanda bir-biri ilə təbii uzalaşdırılmasına nail olmaq cəhd təqdirəlayıqdır.

Simli kvartet (1952) Azərbaycanda bu janra ilk müraciətlərdən idi. Klassik dördhissəli struktur çərçivəsində bəstəkar elə gözəl, məntiqli, hər hissədə məxsusi cizgilər aşılanmış musiqi toxuması yaradır ki, kvartet texnikasının mənimsənilməsini əyani sərgiləyən bu cəhət sonucda kompozisiyaya "güzəş" deyilən münasibəti "ləğv" edir: materialın üzvi surətdə inkişaf etdirilməsi, alətlərin ahəngdar təmasının qurulması, hər hissənin fərdi və fərqli obraz-emosional simasının yaradılması kvartetin məziyyətlərindəndir.

Proloq rohunu icra edən I hissə öz epik vüsəti, başlangıç obrazın iradəli xarakteri ilə yadda qalır. Hissə yiğcam sonata formasında yazılmışdır. Musiqi fikrinin son həddəcən konsentrasiyası körpü, tamamlama funksiyası icra edən musiqinin, ramplissajların cəlb olunmasını artıq edir. Belə ki, əsas partiya (Bayati-Şiraz) daxilində materialın ardıcıl inkişaf etdirilməsi – partiyalar imitasiyalarla zəngindir – dinamik və həyəcanlı ovqatın yaranmasına gətirib çıxarır. Köməkçi partiyada işıqlı Segah boyasının qatılması ilə ümumi atmosfer durulsa da, akkompanementdə – burada faktura aparıcı və müşayiət edən səsə aydın bölündüb – tremolonun bir an belə ara verməyən "ugultusu" gərginliyin sən-giməsinə macal vermir. Köməkçi partiya da işlənmə elementləri

¹ Yuxarıda artıq adı çəkilən simli kvartet üçün iki pyes, ağaç-nəfəslə alətlər kvarteti üçün "Bahar" və "Rəqs" pyesləri nəzərdə tutulur.

ilə zəngin olduğundan onun və “qanuni” işlənmə şobəsinin arasında həddi dəqiq müəyyənləşdirmək çətindir. Reprizanın köməkçi partiyada yaranan gərginliyin yüksək zirvəsi ilə üst-üstə düşməsi sonata formasının ayrı-ayrı bölmələri arasında hüdudların şərtiliyinə dəlalət edir. Yalnız sonda eyniadlı major tonallığında peydə olan köməkçi mövzu bir növ koda funksiyası icra edərək özü ilə nurlanma ovqatı gətirir.

II hissə – ənənəvi skerso – mürəkkəb üçhissəli formada yarılısa da, vahid obraz aləmini təqdim edir. Skersonun simasına özəllik aşılayan cəhət ritmik rəsmiñ “şıltaq”lığıdır, məxsusi polimetriyadır. Belə ki, əsas mövzuda xanənin güclü nisbətinin daim “pərdələnməsi”, sinkopali fiqurların bolluğu oynaq, şüx əhvalın güclənməsinə gətirib çıxarır. Əsas vəzn 2/4 olsa da, rəqs mövzusunun triollarla şərhi burada 6/8 ölçüsünün gizli “fəaliyyətinə” dəlalət edir. Təsadüfi deyil ki, orta bölmə elə həmin 6/8 ölçüsündədir və başlanğıc şöbənin ritmik özgünlüyündən məhrumdur.

III hissədə “düşünən insan” (M.Aranovski) obrazını yaradarkən bəstəkar sıvanmış texnikaya – polifonik yazı tərzinə üz tutur. Yeri gəlmışkən bəstəkar B.Piqovat Qnesinalar adına Müsiqi Pedaqoji İnstytutunda öz kompozisiya dərslərini xatırlayarkən yazırkı ki, məşhur müsiqici, pedaqqoq, polifoniya üzrə mütəxəssis H.I.Litinski ona forma qurarkən çətinlik yaransa, məhz fuqa kimi möhtəşəm vasitəyə əl atmağı məsləhət görmüşdür.

Ə.Hüseynzadənin yaratdığı fuqa ilk əvvəl öz səlis üçhissəli quruluşu ilə seçilir. Nadir gözəlliyyə malik mövzu kifayət qədər böyükdür – səkkizxanəli period formasında yazılıb, aydın nəzərə çarpan nüvə və ümumi hərəkət formalarına bölünür (nümunə 3):

Andante
arco

V-Ilo

Sonra bəstəkar qayda-qanuna uyğun olaraq mövzunu qalan üç səsdə də keçirir, lakin bu, yeknəsəqlik yaratmır. Əksqurumun özü də olduqca ifadəlidir, mövzunun ayrı-ayrı səciyyəvi intonasiyalarını özündə ehtiva edir. Orta bölmədə (işlənmədə) Ə.Hüseynzadə mövzunun inversiyasını da, strettavari keçirilişini də təqdim edir, gərginliyin artımı ilə səciyyələnən inkişaf əsnasında yeni ritmik fiqura əsaslanan qurumun törəməsi təzad yaradaraq, obrazı daxildən dinamikləşdirir. Kulminasiya məqamında polifonik faktura tərk olunur: bu zaman ritmik unisona əsaslanan ibarənin təqdimatı olduqca ifadəlidir. Reprizada aydın nəzərə çarpan müşayiət fonunda (violonçellərin partiyası) səslərin polifonik münasibətləri davam etdirilir, üstəlik işlənmədən “yadi-gar” qalan onaltılıqların naxışları musiqi toxumasına əlavə rəng qatır. Ümumiyyətlə, III hissədə fuqanın bütün tələbləri yerinə yetirilsə də, onun şah damarını daimi inkişaf, gərginliyin arası kəsilməyən artımı müəyyənləşdirir. Bir daha aydın olur ki, istedadlı bəstəkarın əlində istənilən texnika yalnız bədii obrazın dolğun açılmasına xidmət edən vasitədir.

Ə.Hüseynzadənin bu fuqasına özəllik aşıllayan cəhət onun simasının parlaq milliliyidir. Yəni Avropa musiqisində təşəkkül tapmış fuqa Ədilə xanımın mahir əlləri altında həm də milli məzmun ifadə etmək iqtidarı sərgiləyir. Bəstəkarın bu yönə axtarışları Q.Qarayev, C.Hacıyevin axtarışları ilə üst-üstə düşür. Eyni zamanda onun intonasiyalarının özəl milli xüsusiyyətləri gah Qarayevin “Yeddi gözəl”i, gah C.Hacıyevin “Sühl uğrunda” poemasının səciyyəvi dönümləri ilə səsləşərək dövrün “intonasiya fonu”nun mövcudluğu haqqında düşüncələrə sövq edir.

Simli kvartetin finalı daha əmənəvi həll edilib. Burada başlangıçda bərqrər olan tokkatavari hərəkət hissənin sonunacaq qüvvədə qalır. Rondo-sonata formasında yazılan bu hissənin ikinci mövzusu aşiq musiqisinin səciyyəvi dönümləri və ritmi üzərində qurulub.

Sonda bəstəkar tempi səngidərək, qurtarmaq bilməyən hərəkət, fəaliyyət obrazının inkişafını dayandıraraq, təntənəli xarakter daşıyan koda (Pesante) ilə əsəri tamamlayır.

Ə.Hüseynzadənin simli kvarteti zamanında Azərbaycan kamerası musiqisinin əlamətdar nümunəsi kimi dəyərləndirilmişdir. “Sovet musiqisi. Nəzəri, tənqid məqalələr” toplusunda D.Jitomirski və Z.Bağirov 1952-ci ildə Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda ifa olunan¹ bu kvarteti Azərbaycan bəstəkarlarının “yaradıcılıq uğurları” sırasında nəzərdən keçirərək, “gənc müəllifin professionallıq baxımından artımına” dəlalət edən bu “istedadlı” əsərdə “polifonik vasitələrdən sərbəst bəhrələnmək” məharətini və II hissənin “fakturasının zərifliyini” xüsusi vurğulayırlar².

Bələliklə, Ə.Hüseynzadənin elə erkən əsərləri, ilk növbədə Simli kvarteti onu Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin “milli forma və xəlqiliyin məhdud anlanılmasından imtina edən”, “professional mədəniyyəti uğurla mənimşəyən” aparıcı gənc nümayəndələri cərgəsinə çıxartdır³.

Ədilə Hüseynzadənin Azərbaycan musiqi tarixində özəl mövqeyi onun vokal musiqi janlarında fəaliyyəti və qazandığı nailiyyətlərlə bağlıdır. Vokal lirika sahəsində bəstəkarın yaratdığı nümunələrin sayı 70-ə yaxınlaşır. İlk vokal əsərini bəstəkar 1943-cü ildə, sonuncunu isə 80-ci illərin ikinci yarısında bəstələmişdir. Burada o, Üzeyir Hacıbəylinin və Asəf Zeynallının ənənələrinin davamçısı kimi çıxış etmiş, bir neçə onillik ərzində bu janra mütəmadi müraciət edərək milli musiqini, şübhəsiz, bədii dəyəri yüksək olan, mövzuca rəngarəng təkrarsız nümunələrlə zənginləşdirə bilmişdir. Azərbaycan sənətində romansa maraq həmişə müşahidə olunmuşdur. Lakin bu və ya digər bə-

¹ Əsərin daha bir ifası haqqında məlumat 1953-cü il 11 yanvar tarixli “Bakinski raboçı” qəzetində yer alıb. A.Əliyev, M.Tağıyev, R.Seyidzadə və S.Əliyevdən ibarət simli kvartet Konservatoriya zalında Haydn, Şuman, Çaykovski ilə bir strada “gənc bəstəkar Ə. Hüseynzadənin” də simli kvartetini ifa edib.

² Д.Житомирский, З.Багиров. Музыка советского Азербайджана // Советская музыка. Теоретические, критические статьи. Москва: Государственное Музикальное Издательство, 1954, с. 480-523, с. 513.

³ Yenə orada. s. 486-487.

təkarnın yaradıcılıq ırsində vokal musiqi, qoy əhəmiyyətli olsun, amma iri simfonik, xor opuslarının bir növ kölgəsində qalmışdır.

Əvvəlcədən onu da vurğulamaq istərdik ki, Ədilə xanımın vokal əsərlərini kütləvi musiqi janrlarına aid etmək çətindir. Yəni onun bəstələdiyi vokal miniatürlər, hətta mahnilər belə ali akademik üslub çərçivəsində qalır.

Ə.Hüseynzadənin vokal musiqi sahəsində yaratdığı nümunələr janrca, xaraktercə bir-birindən çox fərqlidir. İlk əvvəl bəstəkarın müraciət etdiyi şairlər çevrəsinə nəzər yetirək. Burada klassik Azərbaycan ədəbiyyatının Nizami, Nəsimi, Füzuli, Natəvan kimi möhtəşəm təmsilçiləri, həm də XX əsr poeziyasının əlvan palitrası – S.Vurğun, M.Rahim, R.Rza, Ə.Cəmil, N.Rəfibəyli, B.Vahabzadə, N.Xəzri və digərləri də təmsil olunub. Əsl poeziya xirdarı olan bəstəkarın ən mühüm keyfiyyətlərindən biri şeirə, sözə son dərəcə həssas münasibətdir: romansların əksəriyyətində məhz söz, ona adekvat intonasiya tapmaq cəhdləri əsasdır.

Ə.Hüseynzadənin ilk romanslarından biri – “**Vəslin həvəsi**” Ü.Hacıbəylinin yaratdığı yeni janr - qəzəl-romans janrında yazılmış ən uğurlu nümunələrdəndir.

Böyük ustadin “Sənsiz” və “Sevgili canan” miniatürləri janr definisiyasının müxtəlifliyi ilə seçilir: musiqili qəzəl, romans, qəzəl-romans, təsnif-romans. “Musiqili qəzəl” terminini bəstəkar özü təklif etmişdir¹.

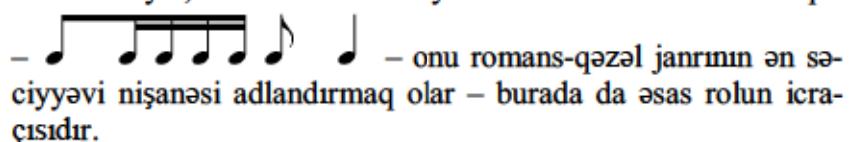
Üzeyir bəy həmin musiqili qəzəl formasının yaranması barədə söz açarkən qeyd edir ki, bu, “təsadüfi mahni deyil, müvafiq məqamlar əsasında yazılmış və inkişaf etdirilmiş melodiyadır; bu melodiya Avropa romansları tərzinə yaxınlaşır”².

Ə.Hüseynzadə üçün model rolunu, heç şübhəsiz, Üzeyir bəyin romansları icra etmişdir. Bəstəkar özünü çox diqqətci, ni zam-intizamlı tələbətək sərgiləyir: hiss olunur ki, o, Ustadın dərslərini yaxşı mənimseməmişdir.

¹ Bu barədə bax: Z.Dadaşzadə. Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında qəzəl // Üzeyir Hacıbəyli (məqalə, oçerk, esse, arxiv materialları). Elmi redaktor və tərtibçi A.Tağızadə. Bakı: Şərq-Qərb, 2015, s. 247-267.

² Vətən müharibəsi günlərində Azərbaycan sovet musiqisi. Bakı: 1945, s. 9.

“Vəslin həvəsi”ndə də kompozisiyanın “sima”sını Üzeyir bəydə olduğu kimi, qəzəlin strukturu və vəzni müəyyənləşdirir. Burada da üçhisəli forma “məqam dramaturgiyası” əsasında yetişdirilir. Başqa sözlə, bəstəkar Azərbaycan müğamlarının başlıca prinsipi – forma, melos və məqamin sıx təmasından təkan alır. Daha sonra, araşdırılan nümunədə də fortepiano partiyası ansamblın bərabərhüquqlu üzvü olub, inkişafa fəal müdaxilə edir. Nəhayət, elə ilk xanədən bəyan olunan məxsusi ritmik figur



– onu romans-qəzəl janrının ən səciyyəvi nişanəsi adlandırmaq olar – burada da əsas rolun icraçısidir.

Amma eyni zamanda “Vəslin həvəsi”ni “Sənsiz” və “Sevgili canan”ın təkcə cansız bir surəti adlandırmaq düzgün olmazdı. Ədilə xanım Üzeyir bəyin cəlb etdiyi vasitələrə üz tutaraq onlara məxsusi bir təravət aşılıya bilmışdır. İlk əvvəl seçilmiş qəzəlin nüanslarına varmaq, əruzun qaydalarına riayət edərək musiqi təhkiyəsini son dərəcə təbii təşkil etmək, məqam çalarlarını düzgün müəyyənləşdirmək bacarığını qeyd edək.

“Vəslin həvəsi”ndə qəzəl şeir forması üçün tipik mövzu işlənir: eşq, hicran dərdi, vüsal intizarı. Öz “müfəssəlliyyi” və dinamizmi ilə fərqlənən piano prelüdü romansın obrazını psixoloji və emosional cəhətdən hazırlayır. Polifonik ünsürlərin musiqi toxumasına ehmallıca daxil edilməsi, müəyyən mənada hətta işlənmə elementlərinin qatılması piano partiyasına bəstəkarın xüsusi önəm verdiyinə dəlalət edir. Onu da deyək ki, fortepiano partiyasını təcrid edib tamdəyərli fortepiano pyesi tək ayrı-ayrılıqda ifa etmək mümkündür. Təsadüfi deyil ki, romansın fortepiano versiyası (müəllif Ülvıyyə Hacıbəyovadır) mövcuddur.

Prelüddə baş “personaj” – dəfin zərblərinin imitasiyası olan məxsusi döyünen ritm bəyan olunur¹. Eyni zamanda yuxarı xətdə bəstəkar əvvəlcədən bütün romansa sirayət edəcək leytmotivi –

¹ Həmin ritm Üzeyir bəy 1927-ci ildə işıq üzü görən “Azərbaycan türk el nəgmələri” məcmuəsində – xalq nəgmələrini “tərtib” edərkən artıq müräciət etmişdir (“Zəhmətin işığı” nəğməsinə bax). Bu ritm “milli beşhecalı ritmik formul”un (Abezqauz) bir variantıdır.

həmin leytmotiv fakturanın bütün laylarında keçirilir – yerləşdirir. Yəni elə ilk xanədə əsərin başlıca musiqi ideyası özünü əyani göstərir. Həmin leytmotiv dəfələrlə, o cümlədən piano interlüdlərində səsləndirilərək, bir növ qəzəldəki rədiflə müqayisə doğurur, formaya qeyri-adi vəhdət aşılıyor (nümunə 4):

Nizami qəzəli (tərcümə Əlağa Vahidindir) əruzun həzəc bəh-rinin səkkizinci növünə uyğundur: romansın vokal xəttinin ritmi bütövlükdə vəznin tələblərinə tabe etdirilib (nümunə 5):

“Vəslin həvəsi” *fis*-Şurda bəstələnib. Bəstəkar “Azərbaycan xalq musiqisinin əslərləri” dərslərində əxz etdikləri bilikləri burada çox uğurla tətbiq edir. Cavab cümləsi iki dəfə təkrar olunan period formasında yazılmış ilk bölmədə maraqlı bir “sapma” diqqətini cəlb etdirir.

qəti cəlb edir: periodun iki cümləsi arasında bəstəkar dörd xanəlik “izafî” fraqment – vokalizasiya daxil etmişdir. Bu yolla bəstəkar əruzun və klassik formanın qəliblərindən özünü kənarlaşdırıa bilmiş, musiqinin cərəyanını bir qədər sərbəstləşdirmişdir.

Birinci bölməni “səliqə” ilə yekunlaşdırıb, bəstəkar fortepiano interlüdü vasitəsilə çox təbii və rəvan surətdə Şüstər məqamına modulyasiya gerçəkləşdirir. “Lirik” Şurdan sonra “kədərli” Şüstərin səslənməsi emosiyanın qəzəl beytinə uyğun (“Boşkən gəmisi ömrümüzün heyf onu rüzgar/ Coşqun ləpələrlə dərin ümmanə yetirdi”) daha çılğın ifadə olunmasını təmin edir. Əsas məqam-tonallığı enişdən əvvəl yenidən vokalizasiyanın “müdaxiləsi” formada simmetriya yaradır.

“Vəslin həvəsi”nin bədii məziyyətləri – forma kamilliyi, fortepiano partiyası və vokalın sıx rabitədə çıxış etməsi, kompozisiyaya vəhdət aşlayan leytmotivin mövcudluğu – Ə.Hüseynzadənin romansının mütəxəssislər tərəfindən yüksək qiymətləndirilməsinə səbəb olmuşdur. Məsələn, “SSRİ xalqlarının musiqi tarixi” kitabının səhifələrində oxuyuruq: “Nizaminin sözlərinə başqa vokal əsərlər də yaradılmışdır. Onların arasında daha çox dəyər kəsb edən nümunə Ə.Hüseynzadənin “Vəslin həvəsi”dir”¹.

1949-cu ildə rus poeziyasının klassiki A.S.Puşkinin anadan olmasının 150 illik yubileyi geniş qeyd olunurdu. Azərbaycan bəstəkarları bu yubileyə bir sıra əsərlər ərməğan etmişlər. Q.Qarayevin orijinal mətnə müraciətlə yazılmış iki “lirik şeiri” ilə yanaşı, Azərbaycan dilinə tərcümə edilmiş mətnlərdən istifadə edən S.Hacıbəyovun (“Quşcuğaz”), A.Rzayevanın (“Oxuma, gözəl”), Ş.Axundovanın (“Çiçək”), habelə Ə.Hüseynzadənin (“Bülbüл”, “Gül”) romanslarını qeyd edək.

“Bülbüл” romansının (tərcümə M.Rahimindir) bütün gözəlliyi melodiyada təmərküzləşib. Onun orta bölməsi intonasiya ba-

¹ История музыки народов СССР. 1941-1945, т. 3. (гл. ред. Ю.В.Келдыш). Москва: Советский композитор, 1972, 544 с., с. 449. Ə.Hüseynzadənin Azərbaycan Bəstəkarları İttifaqının kitabxanasında saxlanılan əlyazmaları arasında Nizaminin qəzəlinə yazılmış daha bir nümunə – “Ay üzlü Niğarım” romansi aşkar olunmuşdur. 1947-ci ilə aid bu vokal əsərdə formanı daha sərbəst qurmaq cəhdini nəzər-diqqəti cəlb etdi.

xımdan M.Qlinkanın “Oxuma, gözəl” romansını xatırladır. Zahirən sadə, aydın musiqi dilində yazılın, amma son dərəcə məlahətli “Bülbül” romansını bir qədər fərqli rakursdan- ifaçılıq nöqtəyi-nəzərindən aşdırmağa çalışaq. Vokal sənəti mütəxəssislərinin fikrincə, romans ifaçıları qarşısında bir sıra önəmli vəzifələrin həlli problemini irəli sürür.

İlk əvvəl bəstəkarın məhz bu mətnə müraciətinin təsadüfi olmadığını qeyd etməliyik. Bəllidir ki, Şərq poeziyasında bülbül və gül obrazları geniş intişar tapmışdır. Puşkin həmin obrazları fəlsəfi səpkidə yozaraq dramatizasiyaya yol verməmişdir: onun yozumunda bülbül obrazı ön plana çəkilir. Güman etmək olar ki, klassik poeziyanı dərindən anlayan və bilən Ədilə xanım məhz bu səbəbdən “Bülbül”-ə – özündə şərq motivlərinin izlərini daşıyan mətnə üz tutmuşdur.

Müasir vokal musiqinin mahir təfsirçisi Fəridə Məmmədova “Bülbül”ü vokal lirikanın müntəxəbatı əhəmiyyət kəsb edən nümunəsi kimi səciyyələndirir. Müğənninin təbirincə, vokalla məşğul olmağa başlayan gənclər üçün aydın klassik üchissəli formada yazılın, gözəl poeziyaya əsaslanan (özü də Azərbaycan dilinə tərcümə olunmuş variantın tətbiqini qeyd edək) bu romansa müraciətin faydası şübhəsizdir. Çünkü romans yüksək pozisiyada *legato* ifa üsulunun mənimşənilməsinə kömək edə bilər. Başqa sözlə, həm də konkret vərdişin əzx olunması – özü də bədii baxımdan gözəl nümunə timsalında – həyata keçirilir.

“Bülbül” kimi üchissəli formada yazılın “**Gül**” romansı (Puşkin, tərcümə R.Mikayılindir¹) əhvalca son dərəcə kədərlidir. Özü də bəstəkar bu əhvalın çərçivəsindən kənara çıxmır ki, bu da bəzi tədqiqatçılara romansi “matəm odası” kimi səciyyələndirmək imkanı vermişdir.

50-60-ci illərdə yazılın romanslarda Ədilə xanımın müraciət etdiyi şairlərin çevrəsi genişlənir, buna müvafiq olaraq, musiqi həlli də müxtəlifləşir. Bu cəhət tədqiqatçıların diqqətindən yaxınlaşdırır. Məsələn, E.Nikomarova Ə.Hüseynzadənin musiqisinin emosionallığınından, vokal xəttə xas sadəlik və təbiilikdən

¹ Mikayıl Rəfilinin imzalarından biridir.

söz açıb, son zamanlar onun romanslarında “fakturanın və harmoniyanın daha rəngarəng olduğunu” qeyd edir¹.

Özü də bir cəhət önləndirir: Ədilə xanım vokal musiqidə həmişə mövzudan, şeirin xüsusiyyatlardan təkan alır. Belə ki, ana obrazı ilə bağlı iki romansın həlli son dərəcə sadəliyi ilə fərqlənir. “**Yat, mənim gül balam**” mahnisında (şeir İsgəndər Coşqunundur) bəstəkar “qəlizləşdirməyə” ehtiyac duymayaraq, sadə, məftunedici layla yaradır. Eyni sözləri illər uzunu həsrətin-də olduğu anasına ünvanladığı “**Əziz ana**” (şeir Ramiz Heydərindir) mahnisına da aid etmək olar.

S.Vurğuna müraciətlə yazılmış “**Ceyran**” romansı, əksinə, öz orijinal strukturu və fakturası ilə seçilir. Burada bəstəkar sevdiyi şairin “Muğam” poemasının 1-ci nəgməsindən çox kiçik fraqmentə müraciət edərək insan qəlbində təbiətlə görüşdən doğan heyranlıq hissini ifadə edə bilmışdır. Onun yaratdığı üçhis-səli formada güzgülü simmetrik quruluşun çizgiləri səciyyəvi olub, bəstəkarın hər bir konkret halda qəliblərdən uzaqlaşaraq, mövzuya uyğun gələn forma qurmaq bacarığını sərgiləyir.

Ə.Hüseynzadə yaradıcılığında rəqsvari, şux xarakterli xalq nəğmələrini xatırladan nadir nümunələrdən biri – “**O gözü ceyran**” (şeir İ.Soltanındır) – bəstəkarın obraz və rəng palitrasının çox əvan olduğunu əyani nümayiş etdirir.

* * *

1970-ci illərin ikinci yarısında Ədilə Hüseynzadə, yaradıcılığının zirvəsi olan “**Duyğular**” vokal silsiləsi üzərində çalışır. Silsilənin ərsəyə gəlməsinə təkan verən əsas amil “fikir poeziyası” (Məmməd Arif) yaradan Rəsul Rzanın yenilikçi ruhlu şeirləri olmuşdur. Sərbəst vəzndə yazılın həmin şeirlər zamanında ədəbiyyat aləmində böyük rezonans doğurmuş, qızığın polemikaya səbəb olmuşdur. Sonucda R.Rzanın yeni üslublu şeirləri Azərbaycan poeziyasında keyfiyyətcə yeni mərhələ kimi qiymətlən-

¹ Никомарова Э.М. Камерные вокальные сочинения азербайджанских композиторов // Музыка Азербайджана. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 247-255, с. 253.

dirilmişdir. Məmməd Arif R.Rzanın şeirlərinin məziyyətlərinin nədən ibarət olması sualına : “...fikir, fikir və yenə də fikirdir”, - deyə cavab verib mühüm əlavə edir: “Poetik rənglər, səslər, sözlər, ahənglər, təsirli bədii xəyallar və məcazlar, təzə bənzətmələr, tutarlı tizfəhm aforizmlər, həkimanə kəlamlar vasitəsilə ifadə olunan fikir!”¹

Ədilə Hüseynzadə müxtəlif çıxışlarında bildirirdi ki, onu həmişə R.Rza poeziyasının humanizmi, fəlsəfəsi, səmimiyyəti və fikir dərinliyi cəlb etmişdir: “Şair həyat – hər birimizi həyəcanlaşdırıran, narahat edən, sevindirən, xoşbəxt edən mətləblərdən yazar, həyatın ən mürəkkəb ziddiyətlərini və dramatizmini üzə çıxarıır, dünyanın taleyi, eyni zamanda hər bir insanın kiçik sevinc və məhrumiyyətləri barədə düşüncələrə dalır”.

Bəstəkarın səmimi etirafına görə, o, R.Rzanın fəlsəfi şeirlərinə elə dərindən varır ki, həmin şeirlər onun gücünü, taqətinə alır, musiqidə ifadəsini tapmayana qədər rahat buraxır.

Onu da deyək ki, 60-ci illərin ikinci yarısından başlayaraq sovet musiqisində “poeziyaya doğru hərəkat” hadisəsi müşahidə olunur. Bu problemin aktuallığı, M.Sabininanın təbirincə, “poeziyanın, səslənən sözün ictimai həyat faktoru, şəxsiyyətin formalması və tərbiyəsi faktoru kimi – axı poeziya insana ətraf aləmlə münasibətlərini dərk etməyə kömək göstərir - roluñun möhtəşəm şəkildə artması ilə” şərtləndirilib².

R.Rza poeziyasına üz tutan Ə.Hüseynzadə ilk əvvəl sözə, onun məna çalarlarına qayğıkeş münasibət sərgiləyir. Buradaca qeyd edək ki, XIX əsrə geniş intişar tapan vokal lirikanın inkişafında iki əsas saxə nəzərə çarpir. Şubert, Brams kimi sənəkarlarla təmsil olunan kamera-vokal nümunələrdə (birinci saxə) musiqi “baş rejissor” rolunu icra edir: mahnıvari başlanğıc üstünlük təşkil edir, şeirin ümumi ab-havasının əks etdirilməsinə diqqət yetirilir. Bu da kuplet formasının daha çox istifadə edilməsinə gətirib çıxarır. İkinci saxəyə aid vokal əsərlərdə (şərti

¹ Məmməd Arif. Fikir poeziyası //Məmməd Arif. Seçilmiş əsərləri. I cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1967, s. 570-578. s. 570-571.

² Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Москва: Музыка, 1976. 478 с. с. 368.

olaraq, Şuman – Volf şaxəsi) poetik mətn formanı da, vokal üslubu da müəyyənləşdirir. Formada şeirdəki hər bir nüansa həssas yanaşmadan irəli gələn “sərbəst nəfəs” hökmrandır.

Ədilə xanımın 70-80-ci illər yaradıcılığında ikinci şaxənin əlamətləri özünü açıq-aşkar göstərir. O özü də “Romans axşamı” televiziya verilişində (18 oktyabr, 1976) çıxış edərkən şeirlərdəki “dərin dramatizmi göstərmək” üçün silsilədə danışq tərzinə yaxın reçitativ-deklamasiya üslubunun əsas götürüldüyünü vurğulayırdı.

R.Rza bəstəkarın yaradıcılıq işini bəyənərək, romansları öz şeirlərinin “ikinci həyat”ı kimi dəyərləndirmişdir. Şair kitablarından birini Ə.Hüseynzadəyə aşağıdakı yadigar yazısı ilə bəxş etmişdir: “Tellərin dili ilə könül nəğmələrini dilləndirən xalqımızın sənətkar qızı Ədilə xanıma ən xoş arzularla”.

Ə.Hüseynzadənin şəxsi arxivində saxlanılan əlyazmalardan bəlli olur ki, silsiləyə daxil olan on romandan altısını o, 1970-ci ildən başlayaraq ardıcıl surətdə 1976-ci ilə qədər bəstələmişdir. Həmin romanslar aşağıdakı qaydada sıralanıb: “Yaşamaq”, “Mənim arzum”, “Başqa vərəq”¹, “Yenə, yenə ürək haqqında”, “Gözlərin matəmi. Xirosima!.. Xirosima!..”, “Kövrək budaq”. “Qoy sevinc mənimlə yaşasın” musiqili-ədəbi televiziya verilişində (12 iyun, 1978-ci il) Ədilə xanım R.Rzanın şeirlərinə daha iki romans üzərində çalışdığını bildirir. Son variantda N.Rəfibəylinin sözlərinə yazılmış iki romans əlavə edib, onların ümumi sayımı 10-a çatdıraraq, romansların ardıcılığında təshihlər edərək, Ə.Hüseynzadə tamamlanmış bir kompozisiya təqdim edir. R.Rzanın təklifi ilə silsiləyə “Duyğular”² adı verilir.

Əlbəttə, “Duyğular”da süjet xətti axtarmaq əbəsdir. Bəstəkar müxtəlif şeir kitablarına daxil olan parçaları seçərək onları müəyyən dramaturji xəttə tabe etdirir, bir rejissor kimi silsiləni özü qurub yaradır. Nəticədə əhvalca müxtəlif obrazlar sırası – şairin

¹ Son variantda Ə.Hüseynzadə bu vokal miniatürü “Soruşuram sevinc-dən” (şeirin ilk misrasıdır) adlandırmışdır.

² R.Rzanın “Duyğular, düşüncələr” adı altında işıq üzü görən kitabı var. Şair “Duymalar” başlığı ilə nəşr olunan şeirlər silsiləsinin, habelə “Duyğular” şeirinin müəllifidir.

hikmətli fikirlər çələngi təqdim olunur. Özü də elegiya tipli romanslar üstünlik təşkil etsə də, bəstəkar mövzu çevrəsini yalnız fəlsəfi, intim lirika ilə məhdudlaşdırır, Azərbaycan musiqisində ilk dəfə vokal musiqiyə böyük ictimai-siyasi səslənməyə malik motivlər də daxil edir.

Onu da deyək ki, vahid süjet xəttinin olmaması musiqişünas T.Hüseynovaya “Duyğular”¹ vokal süta kimi səciyyələndirməyə əsas vermişdir¹. Əlbəttə, ilk nəzərdə romanslar arasında əlaqələri aşkarlamaq asan deyil. Lakin, şübhəsiz, burada miniatürlərin növbələşməsində müəyyən mətiq, vokal hissələr arasında intonasiya bağıntıları, təkrarlanan motivlər var. Odur ki, fikrimizcə, yiğcam və mənaca dolğun “silsilə” janr definisiyası burada daha münasibdir.

Hər bir miniatürün qısa səciyyəsini verməmişdən öncə bir məsələyə də toxunmaq istərdik. V.Silvestrov vokal musiqi haqqda düşüncələrini bölüşərkən qeyd edir ki, musiqini şeirə “sırımaq” deyil, məhz şeirin nə demək istədiyinə, sənin qarşında hansı tələblər irəli sürdüyüñə fikir verilməlidir. Onda romans deyil, daha çox alman musiqisində tətbiq oluanan “lied” janr atribusiyasının tətbiqi yerinə düşər². Ümumiyyətlə, poetik mətnin liderliyi şəraitində çox zaman bəstəkarlar hətta “səs və fortepiano üçün şeir” definisiyasına üstünlük verirlər. H.Volfun “Mörikenin şeirləri”ni, N.Myaskovskinin vokal musiqisini xatırladaq. Qara Qarayev də Puşkinin mətnlərinə yazdığı miniatürləri məhz “lirik şeirlər” adlandırmışdır. L.Karagiçevanın təbirincə, Q.Qarayev musiqisinin emosional məzmununda, tətbiq olunan üsullar və formanın qurulmasında Puşkin mətninin müstəsna rolunu vurğulamaq məqsədilə belə bir janr adını seçmişdir³. Şeirin

¹ Гусейнова Т.М. Вокальная сюита «Ощущения» («Duyğular») Адилли Гусейнзаде на слова Расула Рзы и Нигяра Рафибейли //Камерно-вокальные циклы в азербайджанской музыке. Баку: Ширваннешр, 2005, с. 98-116.

² Сильвестров В.В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С.Пилютиковым. Киев: Дух и Литера, 2012, 368 с., с. 147.

³ Карагичева Л.В. Кара Карапев. Москва: Советский композитор, 1960, 300 с., с. 77.

musiqiləşdirilməsini qarşısına məqsəd qoyan Ədilə xanım da Azərbaycan poeziyası əsasında bir növ “lied” yaradır. Eyni zamanda silsiləyə daxil olan vokal əsərləri monoloqlar da adlandırmaq olar. Çünkü seçilən şeir mətnlərinin əksəriyyəti bir növ şairin ucadan səsləndirdiyi düşüncələri, həyat yolu boyunca qazandığı təcrübədən irəli gələn şəxsi qənaətləridir¹.

“Yaşamaq” (Moderato) adlı ilk parça bütövlükdə kompozisiyanın ovqatını müəyyənləşdirən, bir növ bütün silsiləyə giriş roluunu icra edən təhkiyə xarakterli miniatürdür. Fortepiano prelündən əsas musiqi ideyası bəyan olunur. Yeri gəlmışkən, miniatürlərin əksəriyyətində biz bu halla, yəni piano girişinin bir növ “vizit vərəqi” kimi təqdim olunması ilə rastlaşıraq. Ümumiyyətlə, linear təfəkkürə malik bəstəkar fortepiano partiyasını elə qurur ki, onu hətta vokaldan ayırib müstəqil əsər kimi çalmaq da olar.

Girişdə səciyyəvi bir ştrix diqqətdən yayınmur: belə ki, es-moll-da fes səsinin törəməsi sanki Şur məqamına bir eyhamdır. Cəmi səkkiz misralıq “Yaşamaq” şeirini bəstəkar üç cümlədən ibarət ikihissəli formada şərh edir. Hər cümlə əvvəlkinə nisbətən həcmcə genişdir ki, bu da miniatürün profilinə dinamika aşılıyor. Özü də bəstəkar bəzi sözlərin təkrarına əl ataraq səslənən fikirlərin daha qabarıq təqdim olunmasına nail olur. Kvartaya sıçrayışla qeyd olunan ekspressiv kulminasiyadan sonra peyda olan sırf vokal fraza – sekstaya yüksəliş öz qeyri-adi zərifliyi və romansvariyyi ilə seçilir. Bəllidir ki, sekstaya belə gedişlər romanslara, ələlxüsus rus bətəkarlarının vokal lirikasına xas ən səciyyəvi intonasiyadır. Odur ki, plastik melodiyada “lirik mahnı və romansın çizgiliyi uzlaşır” fikri ilə razılışmaq olar². Bəstəkar şairin “Hansi ömür var başdan-başa hamar və dinc?” sualını təkrar-təkrar səsləndirərək bu miniatürü düşüncə dolu intonasiyalarla bitirir.

¹ Musiqişünaslıqda belə bir termin də var: *kunstlied* – bədii, fərdiləşdirilmiş mahnı-monoloq. Belə “bədii mahnı”nın fortepiano fakturası da özəl cəhətləri ilə seçilir. Kamera-vokal lirikanın bilicisi və həssas təfsirçisi F.Məmmədova bu terminin Ə.Hüseynzadənin vokal əsərlərinə şamil olunmasını məqbul sayır.

² Гусейнова Т.М. Камерно-вокальные циклы в азербайджанской музыке. Баку: Ширваннешр, 2005, 192 с., с. 101.

İkinci miniatür – “**Yenə, yenə ürək haqqında**” (Animato, con anima) Ə.Hüseynzadənin sözə həssas münasibətinin daha bir əyani nümunəsidir. Əvvəla, burada da fortepiano prelündü özündə miniatürün əsas “tikinti” elementlərini ehtiva edir: lap əvvəldə səciyyəvi triol ritmik figuru, ani gərginlik yaradan xromatik gediş gələcək inkişafı müjdələyir. Girişdə ellipsis üsulu ilə e-moll'un (əsas tonallıq Beethovenin “qara tonallıq” adlandırdığı h-moll'dur) D₂ və ardınca uzaq F-dur'dan D₄₃ qarşılaşdırılması – əslində həmin harmoniya e-moll'da ikili dominanta funksiyasını icra edir – dirləyici ətalətini dəf edən yaddaqalan bir məqamdır (nümunə 6):

6 Animato con anima “*Yenə, yenə ürək haqqında*”

G.Əlibəylinin sərrast müşahidəsinə görə, R.Rza poeziyasında qısa və uzun misraların ardıcılılığı şeirin formasına ritmi və intonasiyası ilə fərqlənən ahəng aşılıyır: “Burada ciddi misra bölgüsü yoxdur, qafiyələr həllədici rol oynamır. Onlar assonans qafiyələridir, qulaq qafiyələridir”¹.

Təhlil olunan nümunədə anafora – misra əvvəlində eyni sözün təkrarı üsulunun mahiranə tətbiqi şeirin təkrarsız ritmini yaratmaqla yanaşı, onun daxilində məxsusi qeyri-müntəzəm bölgü doğurur. Bəstəkar da məhz həmin bölgüyü riayət edir: “ürək” sözü ilə başlanan hər misranı müvafiq rəngə boyayır: yeni intonasiya, ritmik rəsm, tonallıq hesabına qabardır (nümunə 7):

7

¹ Əlibəyova G.S. Axtarışlar, kəşflər (Rəsul Rzanın həyat və yaradıcılığı). Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1970, 224 s., s. 152.



Beləliklə, ilkin musiqi fikrinin daim yeniləşməsi baş verir. Bu təəssüratı doğuran həm də ritmin insan nitqinə uyğunlaşdırılan sərbəstliyi, dəyişkənlilikdir. Özü də bu “dəyişkənlilik” vurğulanmanın mütəhərrikliyi hesabına əsər boyu tərk olunmayan 2/4 ölçüsü çərçivəsində gerçəkləşdirilib! Son frazada (“Ürək bir sözdən sına bilər”) vokalizasiyaya üz tutan bəstəkar dramatik opera ariyasına xas ekspressiyaya yaxınlaşır.

Ümumiyyətlə, vokal musiqidə mahnivarılık, ariozo tipli ifa ədası və deklamasiyanın üzvi vəhdətini yaratmaq iqtidarı Ə.Hüseynzadənin əsas nailiyyətlərindəndir¹.

“Kövrək budaq”. Bu şeirdə R.Rza insanın zərif duyuları, onlara həssas münasibətin zəruriliyi haqqında söz açarkən metaforaya – məcazi mənada tətbiq olunan “kövrək budaq” obrazına müraciət edir: o budaq ki, qaba əldən, sərt küləkdən əyilib sına bilər. Eyni zamanda şair təbiətin də bizlərin qayğısına ehtiyacı olduğunu vurgulayır. Lakin Ədilə xanımı şeirin məhz insan duyuları ilə bağlı aspekti maraqlandırır. Odur ki, mətnə xırda ixtisarlara yol verən bəstəkar bir qədər didaktik xarakter daşıyan sonnucu parçadan imtina etmiş, lirika məcrasından kənara çıxmışdır.

“Kövrək budaq” romansı (Andante, con dolce maniera) həcmcə nisbətən böyükdür, üçhisəlli formada yazılib. Orta bölümə bəstəkar kəskin təzad yaradır: əsas gis-moll tonallığı bütün açar işarələrinin “ləğv”i nəticəsində günəşli C-dur la əvəzlənir.

¹ Bu barədə bax: Mamedova R.A. Адилә Гусейнзаде // Калейдоскоп. Bakı: Gyanjlyk, 1980, s. 45-49, s. 46-47.

Bölmə bir qədər himnvari, təntənəli xarakteri ilə seçilir. Bu tə-əssüratı doğuran səbəblər arasında tonallıq faktoru ilə yanaşı, semantikası çağırış, nida ilə bağlı kvarta intervalının lap əvvəldə qəti bəyan olunmasını göstərmək olar. Yığcam və dinamik reprimada zəriflik obrazına qayıdış baş verir. Burada şairin üslubuna xas ayrı-ayrı leksik vahidlərin təkrarının (“çiçək-çiçək, pöhrə-pöhrə, yarpaq-yarpaq”) vokal xətdə aşağı istiqamətlənən sekvensiya vasitəsilə vurğulanması gözəl bəstəkar tapıntısidir.

“Duygular”ın növbəti iki “epizod”u – “**Gözlərin matəmi, Xirosima**” (Moderato) və “**Həqiqət**” (Allegretto) ümumən silsilə daxilində kəskin təzad yaradır: onların bir-biri ilə qarşılaşdırılması da qəfil və qeyri-adidir. Tədqiqatçılar düz qeyd edirlər ki, ictimai motivlər, vətəndaşlıq pafosu aşılanmış poeziyaya bəstəkarın üz tutması bir növ onun kamera janrı çərçivəsini genişləndirmək istəyindən irəli gəlir.

Humanist bir şair olan R.Rzanı dünya kataklizmləri heç zaman biganə qoymamışdır. Belə ki, öz yaradıcılığında o, dəfələrlə XX əsrin ən dəhşətli faciəsi – Xirosima faciəsinə dönür, atom müharibəsinə qarşı öz gur etiraz səsini ucaldır¹.

Ə.Hüseynzadəni R.Rzanın “Gözlərin matəmi. Xirosima!.. Xirosima!..” şeiri həm yaradıcı insan, həm də qadın, ana kimi çox həyəcanlandırmışdı. Axı şeirin mərkəzi obrazı günahsız bir uşaqdır. Atom bombardmanından zərər çəkmiş bir qızçıqazın acı taleyi timsalında Azərbaycan sənətçiləri çox önəmli bir mövzuya toxunurlar, minlərlə insanın faciəsinə bais ola biləcək atom silahının tətbiqinə qarşı qəti etirazını ifadə edirlər².

Bəstəkar bu mövzunu ballada janrında təcəssüm etdirmişdir. Bəlliidir ki, ‘balladavarılık nitq tipi kimi şeirlərdəki təhkiyəyə

¹ “Bombardman (bir yaponiyalı insanın insanlara məktubu)” (1962), “Xirosimanın iki yüz minlik qurbanı haqqında sətirlər” (1974) şeirlərini qeyd edək. Eyni zamanda atom müharibəsinə qarşı kəskin mənfi münasibət R.Rzanın təşviş dolu başqa şeirlərində, məsələn, “Pəncərəyə düşən işq”da öz məxsusi bədii ifadəsini tapır.

² Həmin mövzuda yazılmış ən möhtəşəm əsərlərdən biri K.Penderetskinin Xirosima qurbanlarının xatirəsinə həsr etdiyi “Tren” sonor kompozisiyasıdır (1960).

yxşı uyğun gəlir, eyni zamanda deyim tərzinin həyəcanını və emosionallığını da inkar etmir”¹.

Hadisənin təsviri, uşağın anaya ürəyi riqqətə gətirən xitabları, ananın təşvişi, vasitəli və vasitəsiz nitqin cəlb olunması ilə gerçəkləşdirilən bu şeirin təfərrüatları sərbəst şəkildə inkişaf edən bir musiqi formasında əksini tapmışdır. Özü də həmin forma bir növ dalğavari relyefi ilə seçilir: yəni balladada əksini tapan hadisələrin gedişəti boyunca bir neçə dəfə bəstəkar emosional zirvə fəth edir.

Ayrı-ayrı hissələrə bölgü yenə də şeirin məzmunundan irəli gəlir. Dramatik monoloq kimi qurulan birinci fragmənt – faciəyə giriş – fakturada addım sədalarının (marşvarılık) aydın özünü bürüzə verməsi ilə səciyyəvidir. Fortepiano partiyasının nisbətən sadəliyi fonunda əsas diqqət vokal partiyaya və onun ifadə qüvvəsinin artırılmasına yönəlib. Yenə də bəstəkar ritmin çəvikliyini – danişq tərzinə yaxınlığını əsas götürür. İlk kulminasiya – “Bir gurultu eşitdilər” – piano və vokal partiyaların sinxronizasiyası vasitəsilə qabardılır.

Balladanın ikinci bölümündə zavallı qızçığazın sarsıntıları və əzab-əziyyətlərinin təsviri temp, əhval (“Inquieto”(narahatlıqla) göstərişi səciyyəvidir əvəzlənməsini, fakturanın qeyri-sabitliyini doğurur. Qızın anasına acızanə xitablarını (“Niyə söndürdün, niyə söndürdün lampam?”) təkrarlayaraq bəstəkar ifadəli deklamasiyada – piano ancaq dəstəkləyici funksiya icra edir – gərginlik ekspressiyasını daha da gücləndirə bilir. Növbəti parçanın (ananın nigaranlığı) qəsdən “sxematik” həlli – piano və vokal partiyası arasında “ritmik unison” yaranır – bir növ dünya rənglərinin solğunlaşmasının musiqi vasitəsilə ifadəsidir. Nəhayət, daha bir xitab: “Hardasan, ana? Su tök, su tök, qoyma gözlərim yana!” – xromatik gediş və cümlənin yekunu kimi piano partiyasında peyda olan Çahargah müğəmmənin kadans dönəsi (bu dönəmənin xüsusi rolunu “Mesto” “kədərlə” göstərişi qabardır) ilə qeyd olunub. Emosiyanın şiddətlənməsinə, dinamikanın gərginləşməsinə əsaslanan bu balladanın əsas fikri son misralarda –

¹ История современной отечественной музыки: Учебник. Вып.2/ ред. М.Е.Тараканов. Москва: Музыка, 1999, 477 с., с. 268.

vətəndaş şairin bütün bəşəriyyətə müraciətində açıqlanır: “Kəsin atom sınaqlarını. Kəsin!// Bir cüt gözün matəmi // Min-min gözə çökməsin!”

“**Həqiqət**” silsilə daxilində daha bir kəskin ovqat modulyasiyasıdır. Heç şübhəsiz, bu tempcə yeyin (Allegretto) nömrənin bir qədər qroteskvari həlli əvvəlki balladanın dramatik hərarətini azaltmaq məqsədini güdür. Mahnının mənasını şairin özünün şeirə verdiyi ad açıqlayır: “Dəlidən doğru xəbər”. Burada hər bir canlı varlığa, ətraf aləmə, təbiətə həssas münasibətin labüdlüyü fikri metafora qiyafəsində səsləndirilir. Təəssüf, belə həssaslıq cəmiyyət tərəfindən əcaiblik, divanəlik kimi yozulur və lağla qoyulur. “Dəli” adlandırılan kəsin “ağlamaq haqqı”nın təsbit olunması istənilən ədalətsizliyin təzahürünə həssas yanaşan şairin həyat mövqeyinin ifadəsidir.

Cəmi on bir misradan ibarət bu heca vəznli şeirdə bölgü aşağıdakı qaydadır: 4+3+3. Amma bəstəkarın hər misrada ifadə olunan fikrə diqqət yetirməsi nəticədə romansın quruluşunda müəyyən rondovari cizgilərin yaranmasına gətirib çıxarır. Həmin rondovarılık 6/8 ölçüsünün refrentək qayıtması ilə bağlıdır. Tipik Azərbaycan ritmoformuluna¹ dayaqlanan əsas obraz (A) həm piano prelüdündə bəyan olunur, həm də sonra vokal partyanın (“Dəliyə bax, dəliyə!”) qoşulması ilə təkrarlanır. Hər növbəti misra yeni metroritmik görkəmdə təqdim olunur. “B” şöbəsi (*dolce*, “Baharlanıb çöl, bayır”) – 3/4 ölçüdə şərh olunur və təkrar quruluşlu period formasına əsaslanır. Refrenin (A₁) yeni variantda qayıdışından sonra 2/4 vəzni bərqərar olur. “C” epizodunda sıniq budağı dəsməliylə bağlayan baş qəhrəmanın əcaibliyi açıqlanır. Onun acızanə xitabi: “Pöhrə balamı incitməyin, insanlar!” major boyaya və vokal partiyada melizmlərin (mordent və trel) tətbiqi sayəsində fərqli səslənir. Sonuncu dəfə refrenin qayıdışı punktir ritmin “ləğvi” nəticəsində öz kəskinliyini itirir. Burada “Dəli yaziq neyləsin, // ağlamağa haqqı var.” Misraların-

¹ Xalq içərisində “Üç badam, bir qoz” kimi tanınan bu ritmi İ. Abezgauz “Azərbaycan beşhecatlı ritmik formulu” adlandırır. Bax: Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узенра Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. Исследование. Москва: Советский композитор, 1987, 232 с., с. 57.

dan sonra küçük piano postlüdündə dinamikanın *pp*-ya endirilməsi və tempin yavaşdırılması bir növ son söz - bəstəkarın səsləndirilən fikrə reaksiyasının ifadəsidir.

Növbəti “Soruşuram sevincdən” miniatürü (Animato, con anima) sanki əvvəl “müzakirə” edilən mövzuya yeni rakursdan baxmaq cəhdididir. Sevinc duyğusuna bir canlı varlıq kimi üz tutan şair dünyadakı fəlakətlərin, qəm və nisgilin səngimədiyi halda “gülər üzlü, sakit gözlü”, kövrəlib yanmayan sevincin mümkünsüzlüyünü israr edir. Artıq fortepiano prelündündə romansın sima özgünlüyünü, emosiyanın dolğun təcəssümünü təmin edən faktura bəyan olunur: səciyyəvi mordentdən sonra basda aşağı istiqamətlənən motivin səslənməsində qüssə və məhkumluq hissimi sezməmək qeyri-mümkündür (nümunə 8):

Fakturanın fərdiliyi və məxsusiliyi şəraitində vokal partiya hər bir sözün intonasiya və ritmcə “təşkilinə” tabe etdirilir. Özü də vokal xəttin enən vektor üzrə hərəkəti çox ifadəlidir: ilk fraza zildən (ikinci oktavada e-moll'un tonikası ətrafında gəzişmə) başlanıb, sonra kvintaya yumşaq gedişlə (dominantanın kənar səsləri vurğulanır) birinci oktavaya yetişir. Orta bölümde “Haqqın varmı?” sualını bəstəkar romanslar üçün səciyyəvi sekstaya

gedişlə vurğulayır. Romansın 3/4 ölçüdə şərhində, punktir və səkkizliklərdən ibarət pilləvari ritmik rəsmində bəzi qədim rəqs-lərin (məsələn, sarabandanın) əlamətləri “üstüörtülü” şəkildə təzahür edir: bu da sonucda vokal monoloqa özünəməxsusluq, bir qədər tünd çalarlı, sərt təntənəli xarakter aşılıyır, onu mənaca dolğunlaşdırır.

“Mənim arzum” miniatürü (Adagio, con colore) silsilənin lirik kulminasiyası adlandırılara bilər. Əvvəlcədən qeyd edim ki, bəstəkar R.Rzanın kifayət qədər miqyaslı mətnində müəyyən ix-tisarlara yol vermiş, bir növ şeirin cövhərini təqdim etmişdir. Amma belə variantda da bu şeir R.Rzanın həyat programının əsas məqamlarını özündə ehtiva edir, onun ömrün mənası haqqında fikirlərini açıqlayır.

Romansın özəlliyi ondadır ki, bəstəkar piano prelübündən imtina edib elə bilavasitə, əgər belə demək olarsa, mətləbə keçir – şeirin refreni olan “Mən nə istəyirəm?” sualını ritm-intonasiya baxımından “təşkil” edir. Məhz bu sualı daha iki dəfə şairlə bəhəm səsləndirərək bəstəkar üç bənddən ibarət biçimli forma qurur. Özü də 3-cü bənd dinamik repriza kimi qurulduğundan romans üchissəli forma cizgiləri əldə edir. Piano partiyasının qəsdən sadələşdirilməsi poetik fikirlərin ifadəli vokal deklamasıya vasitəsilə qabarlıq şəkildə təqdimatına xidmət edir. Bir məqam da diqqətdən yayınmur: piano partiyasında melizmlərin – forşlaq, mordent, qruppetto – bolluğu bir növ barokko dövrü musiqisinə xəzif eyham kimi qavranılır.

Miniatürü dirlədikcə elə təsəvvür yaranır ki, musiqi bədahətən, hər poetik misranın qiraətinin ardınca yaranır. Hər bir sözü və yaxud söz birləşməsini qabartmaq istəyi vokalda müəyyən məsamələr doğursa da, son nəticədə bütövlük və bədii vəhdətin yaranmasına mane törətmir. Bəstəkar həmişəki kimi mətndəki hər bir dönüşə həssasdır: misralardakı həmcins üzvlər sekvensiya və tempin tezləşdirilməsi ilə ifadə olunur.

Burada bir məqam da mühümdür: açar işarəsi kimi bir bemol qeyd olunsa da, miniatür f-moll-da bəstələnib. İkinci bənddə - burada düşmənin də mərd olması tələbi, riyakarlığın yolverilməzliyi bəyan edilir – həyəcanın, gərginliyin artması əvvəl d-

moll-a kəskin modulyasiya, sonra “həzər” (“Həzər,/ dostluğu,
düşmənliyi bilinməyən,/ dodağı təbəssüm damğalı/
insandan həzər!”) sözünün yuxarı tessitura da zirvə nöqtəsi tək qabardılma-
sı, nəhayət *ff* səsləndirilən ritmik unisonlarla təcəssüm etdirilir.
Üçüncü bənd, artıq qeyd olunduğu kimi, dinamik repriza da ad-
landırıla bilər: amma bəstəkar öz yaradıcılıq prinsipinə sadıq qa-
laraq təkrardan özünü uzaqlaşdırır. Bütün romans “yaradıcı
əmək dolu ömrün”, şəfqətli –“mübarizəli və dinc” həyatın əsas
arzu kimi səsləndirilməsi ilə bitir. Burada şair və bəstəkarın
istəkləri üst-üstə düşür: “yaradıcılıq dolu həyat” Ə.Hüseynzadə-
nin yaşam devizi idi.

Silsilənin son üç nömrəsi yekunlaşdırıcı xarakter daşıyır.
“Peşman deyiləm” R.Rza qısa şeirlərinin tipik nümunəsidir:
burada da şair öz kredosunu ifadə edərkən sual-cavab formasından istifadə edir. Mətnin yiğcamlığı, lakin emosiya baxımından dolğunluğu şəraitində bəstəkar bu romansda (Moderato, con moto) ayrı-ayrı söz və misraların təkrarını tətbiq edib ifadə olunan duygunun gücləndirilməsinə nail olur. Təkrarlar həm də üç-hissəli formanın qurulmasına imkan yaradır. Birinci bölmənin sərbəst nəfəsi 2/4 ölçüsünə tabe etdirilsə də, triol ritmik fiqurunun uzun müddət “gündəmdə” olması 8/6 ölçüsü təəssüratı yaradır. Odur ki, triollu fakturanın yox olub qayıtması romansın məxsusi temporitmini yaradır. Bölmənin sonunda “Soruşarsınız nə qazandım?” suali tersiya intervalının arasının doldurulmasına əsaslanan frazada ifadə olunduğu halda, cavab – “Həm az, həm çox” – oktavaya kəskin sıçrayış (h-moll-un kvintası) və minorun II pərdəsinə enmə ilə vurğulanır. Gərginlik artımının mühərriki burada piano partiyasında davamiyyət baxımından xırda ritmik fiqurların (onaltılıqlar) peydə olmasıdır.

Orta bölmədə “dekorasiyanın tam dəyişilməsi” baş tutur: fis-
moll-a modulyasiya həm də 3/4 ölçünün “gəlişi” ilə müşayiət
olunur. Həmin ölçü musiqi toxumasının vəzncə nizama salınmasına səbəb olur. Bu bölmə də sual-cavabla nəticələnir: “Deyərsiniz
bu zərərin qazancı da var?” sualının cavabı kimi qısa “Var!” ni-
dası iki dəfə qətiyyətlə səsləndirilir. Özü də bəstəkar yenə cavabı
oktava çərçivəsində (tonikanın səsləri üzrə gediş) “təşkil” edir.

Başqa sözlə, formanın hüdudlarının müəyyənləşdirilməsinə şeirin strukturu təsir göstərir.

Beləliklə, bu monoloqda da formanın dinamizasiyası müqabilində yiğcamlıq, kənar və orta bölmələrin təzadı, sona doğru gərginliyin artımı – kulminasiya məhz sonda reallaşdırılır – müşahidə olunur.

Silsilənin son iki parçası bəstəkarın gənclik illerindən sevdiyi N.Rəfibəylinin poeziyasına müraciətlə yazılıb. Bu dəfə şairənin, B.Nəbiyevin təbirinçə, “şərti olaraq, “Məhəbbət miniatürləri” ümumi başlığı altında toplanması mümkün ola bilən adsız əsərləri”nə¹ üz tutan Ə.Hüseynzadə hədsiz-hüdudsuz, böyük və uca sevgi hissini çılgınlıqla vəsf edir. Birnəfəsə inkişaf edən la-konik “**Gəlsən ölərəm**” romansı öz ekspresiya gücünü N.Rəfibəylinin temperamentli misralarından əzx edir. Çahargah məqamı, punktir ritm, fortepiano partiyasında peydə olan patetik pas-sajlar bu romansın ovqatının yüksək hərarət dərəcəsini müəyyənləşdirir.

Sonuncu romans – bəstəkar onu “**Məhəbbətlə doğulmuşam anadan**” adlandırıb – Ə.Hüseynzadənin forma duyumunu, şeir mətninə yaradıcı münasibətini aşkarlayır. Şeir iki bölmədən ibarətdir: ikinci bölmə leksik təkrar üsulunun tətbiqi (“Bircə an se-vilməsəm” misrası təkrarlanır) əsasında qurulub. Bəstəkar bu bölməni təzadlı materialın cəlb olunması yolu ilə (minoru major, 2/4 ölçüsünü 3/4 əvəzləyir) qabardır. Lakin formanı tamamlaşdırmaq istəyi sonda şeirin ilk misralarına (“Ölümdən qorxmuram / Cəfadan, züldən qorxmuram...”) qayıtmak zəruriyyətini doğurur. Belə bir sonluq silsilənin lirik-fəlsəfi düşüncələrə köklənmiş ümumi əhval-ruhiyyəsinə daha çox uyğun gəlir. Onu da deyək ki, koda funksiyasını icra edən bu sonluq heç də birinci bölmənin mexaniki təkrarı deyil. Bəstəkar bir növ son durğu işarəsini qoymaqdan özünü kənarlaşdırır: çünkü həyat mürəkkəb, duyular müxtəlif, rəngarəng və sonsuzdur...

Beləliklə, Ə.Hüseynzadənin dramaturji duyumu bu silsilədə özünü aydın bürüzə verir. Silsilənin 10 parçasını aşağıdakı qay-

¹ Nəbiyev B.Ə. Sahilsiz dəniz (ön söz) // Nigar Rəfibəyli. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb, 2004. s. 4-16, s. 6.

dada qruplaşdırmaq olar: birinci üç romans şairin həyat düşüncələrini əks etdirən monoloqlardır. Növbəti üç parça boyaların kəskin şəkildə tündləşməsi ilə səciyyələnir. Belə ki, dramatik kulminasiya 4-cü romansa ("Gözlərin matəmi...") təsadüf edir. Onun ardınca qrotesk xarakterli miniatür yerləşdirən bəstəkar silsilə daxilində güclü təzad yaradır. Fəlakətlər dünyasında sevincin mümkünsüzlüyünü bəyan edən "Soruşuram sevincdən" parçasının faciəvi "Xirosima..." və qroteskvari "Həqiqət"dən sonra yer alması məntiqə uyğun və inandırıcıdır. Ardınca səslənən "Mənim arzum"da işıqlı sferaya modulyasiya baş verir: müdrik şair yenə da fəlsəfi düşüncələrə qərq olur. 8-ci parça ("Peşman deyiləm") həmin kədərli, lakin məyusluqdan uzaq müdrik düşüncələrin daha bir tərəfinin inikasıdır. Nəhayət, sonnucu iki romansda işıqlı obrazlar aləmi sərgilənir. Hərçənd bəstəkar ənənəvi "happy end"lə öz "Duyğular"ını bitirməyə tələsmir.

Silsilənin tamlığına səbəb olan əsas cəhətlərdən biri də bütün parçalarda triol və ya mordentvari ritmoformulun ardıcıl şəkildə səsləndirilməsidir. Özü də həmin ritmointonasiya şeirin məzmunundan asılı olaraq hər dəfə müxtəlif emosional "qiyaflədə" çıxış edir: gah qəlb çırıntılığını, gah ümidsizliyi ifadə edir, təntənəli, zərif, sonsuz kədər dolu səslənir. Məqam çalarları baxımdan monoxrom bu silsilədə (bütün miniatürler minorda yazılıb) bəstəkar hər bir parçanın fakturaca özgünlüyü, harmonik dilinin təravəti hesabına (tersiya quruluşlu akkordlar azlıq təşkil edir) maraqlı, cazibədar obrazlar sırası qura bilmüşdür.

Bələliklə, "Duyğular" silsiləsini əminliklə Azərbaycan kameralı vokal lirikasının əsl nailiyyəti adlandırmaq olar: Ə.Hüseynzadə Azərbaycan musiqisində nisbatən az təmsil olunmuş silsilə vokal formanın gözəl, yüksək bədii məziyyətləri ilə fərqlənən nümunəsini yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

* * *

Yaradıcılıq həyatının son onilliyi ərzində bəstəkarın yazdığı romansların kiçik, lakin səciyyəvi qismi 1988-ci ildə işıq üzü

görən topluda (Bakı: İşıq, 1988) yer alıb. Burada dörd romansdan üçü ölüm obrazı ilə bağlıdır.

“Susdu bülbülümüz” Ədilə xanımın sevimli həmkarı, rəfiqəsi, onunla birlikdə sənət yolunda çiyin-çiyinə addimlaşmış Ağabacı Rzayevanın (1912-1975) işqılı xatirəsinə ithafdır. İki sənətkar xanım – Ədilə Hüseynzadə və Mirvarid Dilbazi bir araya gələrək Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarı – Ağabacı Rzayevanı hüzn dolu vokal kompozisiya ilə yad etmişlər. Xatırladaq ki, A.Rzayeva Puşkinin Azərbaycan dilinə tərcümə olunmuş “Oxuma, gözəl” şeirinin musiqi həllini axtararkən S.Raxmaninovun məşhur romansına yüksək bədii keyfiyyətlərə malik örnek kimi müraciət etmiş, həmin miniatürün bir növ Azərbaycan versiyasını yaratmağa çalışmışdır.

M.Dilbazi öz şeirində A.Rzayevanın həmin “Oxuma, gözəl” romansından başlanğıc poetik misranı – “Gözəl qız, gəl yetər, oxuma belə!” - sitat gətirir. Ədilə xanımın da musiqi sitatına üz tutmasını ehtimal etmək olardı. Lakin A.Rzayevadan birbaşa iqtibaslara əl atmayaraq, bəstəkar şeirdən təkan alıb öz məxsusi musiqi obrazını yaradır. “Susdu bülbülümüz”ün ümumi ovqatında, ayrı-ayrı intonasiyalarında, harmonik dilində Raxmaninovun təsiri duyulur. Məsələn, rus bəstəkarının romansının əvvəlində kiçik sekunda intervalının vurğulanmasından yaranan səciyyəvi ritmointonasiya Ə.Hüseynzadənin də miniatürünün vokal xəttində (“oxuma, bu qəmli nəğməni!”) özünü göstərir.

“Susdu bülbülümüz”ün (Adagio mesto) dərin hüzn dolu ovqatı artırılmış sekunda intervalının (Çahargaha xas gəzişmələr) vurğulanması sayəsində son dərəcə gərgin səslənən yiğcam piano prelütündə üzə çıxır.

Romansın üçhissəli strukturunun yaranmasında tonal plan əsas amil kimi çıxış edir. Belə ki, orta bölmədə baş tonallığı (f-moll) tərk edib uzaq gis-moll-a modulyasiya gərçəkləşdirərək bəstəkar dramatik boyaları qatılışdırır.

Romansın formasına özəllik aşılan həm də şeirin “susdu bülbülümüz” misrası ilə başlanan hissəsinin bir növ nəqarət funkisiyasını icra etməsidir. Özü də birinci bölmədə nəqarət 6/8 ölçüündə, harmonik fonun nisbi mütəhərrikiyi şəraitində səsləndiril-

diyindən həyəcanın, ürək çırıntılarının ifadəsi emosional və canlıdır: orta bölmədə orqan punktunun tətbiqi, gis-moll çərçivəsinə qapanma məhkumluq, səngiməyən ağrı hissini qabardır.

Romansın sonunda - kodada ümumi gərgin atmosferi bir qədər mülayimləşdirən aşağıdakı fikir səsləndirilir:

“Təsəlli budur ki, yaşadır zaman,
O bəstəkar qızı bu nəğmələrdə”.

“Duyğular” silsiləsini bitirəndən sonra Ə.Hüseynzadə R.Rza və N.Rəfibəyli poeziyası ilə vidalaşır. Məcmuədə bir-biri ilə kəskin təzad təşkil edən iki miniatür məhz bəstəkarın sevimli şairlərinin sözlərinə yazılmışdır.

Nigar xanımın həyatsevər poeziyasının işarəvi nümunəsi, bir növ onun yaradıcılığının “vizit vərəqi” olan “**Günəşdən gənclik istədim**” şeiri əsasında bəstələnən romans-mahnı öz sadəliyi və səmimiyyəti, şəffaf boyaları ilə seçilir.

Vals ritmində yazılın bu romansda da bir-biri ilə sıx rabitədə çıxış edən üç bölmə ayırd etmək olar. Kvadrat çərçivəsinə yerləşdirilən piano prelündündən sonra birinci bölmədə frazaların miqyasca artıb əskilməsi musiqiyə xüsusi sərbəst nəfəs aşılayır. Orta bölmədə major məqamının, aşiq ritmlərinin tətbiqi şuxluq yaradır. Bu bölmənin sonunda kulminasiya - şairənin məhəbbət istəyi – kvartaya sıçrayış vasitəsilə reallaşdırılır. Üçüncü bölmənin həlli muğamlardakı mayəyə qayıdış şöbəsini xatırladır. İsteklərin səsləndirilməsindən sonra “nə istədim verdi mənə təbiət” – yekun misrasının məhz belə səpkidə təcəssümü kifayət qədər inandırıcı, məntiqli olub, eyni zamanda bəstəkarın yaddaşında muğam – məqam qanuna uyğunluqlarının dərin kök saldığına dəlalət edir, onlardan bədii məqsədin reallaşdırılması naminə bəhrələnmənin mümkün yollarından birini əyani sərgiləyir.

R.Rzanın sözlərinə yazılın “**Maraq**” monoloqu “Günəşdən gənclik istədim” romansı ilə kəskin təzad təşkil edir. Bu qısa qafiyəsiz şeir daxilində bölgü mənaca dolğun pauzalar vasitəsilə baş tutur. Əsas ritmik faktor, G.Əlibəylinin müşahidəsinə görə, nitqdən irəli gələn intonasiya dalğasıdır. Bədahətən yaranan fikirlərin sərbəst ardıcılığından yaranan bu şeirdə R.Rza poeziyasına xas bir cəhət özünü göstərir: əsas fikir son beytdə ifadə ol-

nur. Məzmunla bağlı olmayan orijinal fikir “qəfil partlayış” təsi-ri bağışlayır.

“Maraq” (Sentimento, con sentimento) Ə.Hüseynzadənin nisbətən sadə vasitələrlə faciəvi obraz yaratmaq bacarığını aydın göstərir. Monoloqda zahiri təmkin və dərin daxili gərginlik, ürək ağrısının uzlaşması təəssüratı ritm hesabına yaradılır: vokal partiyadan öncə pianoda peyda olan marşvari ritm nəzərdə tutulur. Amma bəstəkar həmin “addım” xarakterli ritmdən sui-istifadə etmir, sadəcə olaraq onu dinləyicini müvafiq dalğaya kökləmək məqsədilə tətbiq edir.

Bəstəkarın yiğcam vokal monoloq çərçivəsində ovqat müxtəlifliyi yaratmaq kimi xüsusiyyəti burada da diqqəti cəlb edir. “İldirimlər niyə belə tez sönür?” sualından sonra tonallığın əvəzlenməsi, ritmik xirdalanma, piano partiysında təsviri məqamların peyda olması nəticəsində musiqi inkişafı dinamiklik əldə edərək əsas fikrin səsləndirildiyi orta bölməyə istiqamətlənir.

Həqiqi dramatizmi ilə fərqlənən bu mərkəzi bölmədə “Harda yaşayır ölüm?” sualını daha iki dəfə təkrarlayaraq bəstəkar cavabı sarsıcı deklamasıya vasitəsilə çatdırır. “Götürüm gəncliyimi, axtarib tapım onu, öldürüm” cavabında açar söz - “öldürüm” sözünün iki dəfə - əvvəl kiçik seksta, sonra xalis kvintaya sıçrayışla “cizgilənməsi” və hədələyici təsir bağışlayan marşvari addımların basda səslənməsi Ə.Hüseynzadənin dramaturji duyumuna dəlalət edir (nümunə 9):

“Maraq”

9 [Sentimento con sentimento] rit. a tempo

Har - da ya - şa - yır ö - lüm?
dim. f

Kulminasiyadan sonra başlanğıca qayıdır, bir növ monologun ilk misraları əsasında koda quraraq – şeirdə, təbii, bu təkrar yoxdur, - bəstəkar yaranmış gərginliyi azca səngidir.

S.Vurğunun sözlərinə yazılmış “**Qarayazı** meşəsində” romansı Ə.Hüseynzadənin vokal lirikasının zirvələrindən biri adlandırılara bilər. Bəstəkar bu romansı “Vəslin həvəsi” ilə bahəm özünün əsas uğurlarına aid edirdi.

Şeirin maraqlı tarixçəsi var. İlk dəfə o, tam şəkildə 1936-cı ildə S.Vurğunun “İstiqlal təranəsi” kitabında dərc olunub. Şairin 1960-cı ildə nəşr olunan altıcildiyinin II cildində həmin şeir - qəzəlin cəmi üç beytlik variantı yer alıb¹. Ədilə xanım da öz romansını məhz 1960-cı il nəşrindəki variant əsasında bəstələyib.

“Qarayazı meşəsində” S.Vurğunun müəmmalı şeirlərindəndir. Tənqidçi C.Yusiflinin təbirinca, bu şeiri oxuyunda elə hiss yaranır ki, “meşədəki ağaclar dibinə qədər quruyub, dünyaya ay-

¹ Şeirin ilk 4 beysi S.Vurğunun “Vaqif” dramında xanəndənin dilində səsləndirilir. Şeir “Gözüm yollarda qalmışdır” adı ilə şairin 2010-cu ildə işiq üzü görən “Seçilmiş əsərləri”nin I cildində tam şəkildə dərc olunub. Bu məlumatı bizimlə bölüşməs vurğunşunas alım Aslan Salmansoya təşəkkür edirik.

rılıq gəlib, ölüm təşrif gətirib”¹. Həqiqətən, bu kiçik parça anası Məhbubəni erkən itirmiş S.Vurğunun ürək yanğısı dolu etirafıdır. Ana həsrətinin nə olduğunu çox yaxşı bilən Ədilə xanım şeirdən duyğulanmış, şairin misralarını şəxsi hisslər süzgəcindən keçirərək təsir qüvvəsi böyük olan vokal əsər yaratmışdır.

Romans dərin hüzn dolu xarakteri ilə seçilir. Bu xarakteri yaranan ifadə vasitələri arasında ilk əvvəl girişdə törəyən sekunda intonasiyası qeyd olunmalıdır. Bəllidir ki, aşağı yönələn sekunda intervalı musiqidə “ağı”, “ah-nalə” intonasiyası adlandırılır. Cəmi dörd xanədən ibarət giriş bütövlükdə sekundaya gedişlər üzərində qurulub. Vokal partiyada da həmin “inildəyən” intonasiyanın “xüsusi çəkisi” əhəmiyyətlidir².

Daha sonra vokal partiyada peyda olan  ritmik figura diqqəti cəlb etməliyik. Bu figur musiqi ədəbiyyatından yaxşı bəlli olan məşhur “tale” motivini istər-istəməz xatirimizdə canlandırır. Beləliklə, semantikası bəlli vasitələrlə bəstəkar romansın dərin qüssə dolu məxsusi abhavasını yaradır.

Şeirdəki hər bir ani dönüşün vokal partiyada “qeydə alınması” ucbatından romansın strukturunu çox şərti olaraq üç hissəyə bölmək olar. Birinci bölmə özgün quruluşlu period formasındadır. Belə ki, ikinci cümlənin miqyasca xeyli geniş olması, müəyən inkişafa məruz qalması Ü.Hacıbəyli musiqisində təsadüf edilən “tezis-periodik inkişaf” (İ.Abezqauz) tipli period haqqında danışmağa əsas verir.

Orta bölmədə ritmik accelerando, fakturanın dəyişkənliliyi, “Anam Məhbubu yad ilə öpüm solğun yanağından” misrasında vokal partiyaya qəfildən ağın obrazını andıran melizm (trel, mor-

¹ Yusifli C.Ə. Su poeziyası – başgiccəlləndirici məkan // Dünya ədəbiyatı, 2016, № 2, s. 123-128.

² Məna və emosiyaca dolğun sekunda intonasiyasının böyük imkanları haqqında bax: Денисов Э.В. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Советский композитор, 1986, с. 137-149, с. 146-149.

dent), koloraturaların müdaxiləsi sonsuz qüssə əhvalını gücləndirir. “Aman, tale!” frazاسının təkrarına əsaslanan, nalə tek səslənən sonrakı parça hüzn emosiyasının ifadəsində kulminasiya nöqtəsidir:

10 [Addolorato attabile]

“Qarayazı meşəsində”

Yo-lum düş-sün Sa-la-hı-ya, o qab-

diz çö-küm bir da. A-nam Mah-bu - bu, yad i - la,

ö - püm sol - qun ya-na-ğın-dan. A -



Üçüncü bölmə mayeyə doğru “keşməkeşli” qayıdış kimi qurulub. Sonuncu xanələrdə - həm vokal partiyada, həm də qısa postlüddə – yenidən “tale” motivinin təkrarlanması romansı mənaca tamamlayır.

Beləliklə, Ədilə Hüseynzadənin təxminən əlli ili əhatə edən yaradıcılıq yolu bədii məziyyətləri yüksək olan əsərlərin yaranması ilə əlamətdardır. Bəstəkarın romansları Azərbaycan vokal lirikasının ən şairanə və zərif səhifələrinə aiddir. Cəsarətlə demək olar ki, Azərbaycan poeziyasını, xüsusən də XX əsrin ən müqtədir şairlərinin yaradıcılığını bilən, sevən, duyan Ə. Hüseynzadə bu poeziyanı akademik musiqiyə gətirərək, öz musiqisi ilə qanadlandıraraq sənət tariximizdə özünəxas, təkrarsız yer qazanmışdır.

Ə. Hüseynzadənin üslubu əvvəlcədən qərarlaşsa da, “donmuş”, durğun hadisə deyil. Ötən əsrin 70-80-ci illərində yazılan vokal əsərlər, xüsusən “Duyğular” silsiləsi bəstəkarın yazı tərzindəki dəyişiklikləri əyani sərgiləyir. Bu əsərlər Ə. Hüseynzadəni zamanı dinləyən, eyni zamanda ənənəyə, Üzeyir bəyin vəsiyyətlərinə sadiq qalıb, onlardan hər dəfə - mövzuya müvafiq olaraq – yaradıcılıqla bəhrələnən bir bəstəkar kimi təqdim edir.

Ə. Hüseynzadənin vokal lirikası Azərbaycanın bir çox müğənnilərinin repertuarını bəzəmişdir. Bülbül, Ş. Ələkbərova, G. Məmmədov, L. İmanov, F. Qasımovə, X. Qasımovə, S. Aslanova, Z. Rəhimova, R. Cabbarova, Ə. Haqverdiyev, son illər G. İsmayılova, F. Məmmədova, S. Əsədova, R. Qasımov, A. Şuşalı ki-

mi vokalçılardan bəstəkarın romans, mahnı, monoloqlarını sevə-səvə ifa etmişlər.

2016-cı ildə Ədilə Hüseynzadənin 100 illik yubileyi təntənəli surətdə qeyd olundu. M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında bəstəkarın zəngin yaradıcılıq palitrasını sərgiləyən xatirə gecəsi baş tutdu, onun bir sıra əsərləri yenidən nəfis şəkildə nəşr edildi, köhnə lent yazıları bərpa olunaraq rəqəmsal formata keçirildi. “Duyğular” vokal silsiləsinin ilk dəfə tam şəkildə Fəridə Məmmədova və Səbinə Əssədovanın ifasında (fortepiano partiyası – Ülviiyə Hacıbəyova) səslənməsi əlamətdar hadisə oldu. 2016-cı ildə musiqi məktəbləri şagirdləri arasında fortepiano ansamblı və akkompanement üzrə Respublika müsabiqəsi Ə.Hüseynzadənin xatirəsinə həsr edildi. Qətiyyətlə söyləmək olar ki, bütün bu tədbirlər sadə, eyni zamanda ali mətləblərdən – mənəvi saflığın önemindən, doğma ocağa övlad bağlılığından, böyük fədakar sevgidən, zərif ana duyğularından, təbiət qarşısında heyranlıqdan izafə hissiyyata qapılmayaraq məxsusi musiqi dili ilə təbii və inanadırıcı “soz” açmış, həyat fəlsəfəsini əsərlərində təcəssüm etdirməyi bacarmış bəstəkarın yaradıcılığına marağın dirçəlməsinə səbəb olacaqdır¹.

¹ Ədilə Hüseynzadənin yaradıcılıq ırsının tanınması və tədqiqinə bəstəkarın rəsmi saytı da xidmət etməlidir: www.adilahuseynzadeh.com.

XI fəsil
ŞƏFIQƏ AXUNDOVA
(1924-2013)



Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Şəfiqə Axundovadan danışarkən onun Azərbaycan musiqi tarixindəki yerini müəyyən edən bir neçə amillər önə çəkilir. Belə ki, o, dahi Üzeyir Hacıbəylinin ilk tələbələrindən biri və onun layiqli davamçısı, Şərqdə opera yazan ilk qadın bəstəkar, gözəl pedaqoq, musiqi xəzinəmizi zənginləşdirən, geniş yaradıcılığa malik bir sənətkar kimi ürəkləri oxşayan, unudulmaz mahnıları ilə yadda qalıb.

Hər bir insanın “ömür kitabı” var ki, burada onun yaşantıları öz əksini tapır. Biz də Şəfiqə xanımın “ömür kitabı”nı vərəqləyərək onun həyat və yaradıcılığına nəzər salacayıq.

Şəfiqə Qulam qızı Axundova 1924-cü il, yanvarın 21-də qədim yurdlarımızdan biri olan Şəki torpağında anadan olmuşdu. Atası Axundov Qulam Bağır oğlu dövrünün tanınmış ziyalısı və dövlət işçisi idi. Belə ki, o, 1917-1920-ci illərdə Şəki qəzasının

birinci katibi vəzifəsində çalışmışdır. Bəstəkarın anası Züleyxa Səməd qızı isə evdar qadın olub. Onların ailəsində Şəfiqə xanımdan başqa İsmət, Tahir, Nəriman və Rəfiqə adlı övladları da böyüküb. Bunlarla yanaşı Şəfiqə xanımın həyatında çox mühüm rolü olan böyük bacısı Zümrüd xanım da vardi. Bəstəkar onu həmişə xüsusi qeyd edərdi. Çünkü sənətə gəlməyində və Üzeyir bəylə görüşməsində Zümrüd xanımın böyük rolü olub.

Erkən yaşlarından musiqiyə böyük həvəsi olan balaca Şəfiqə eşitdiyi mahnları öz-özünə zülməmə edər, çalış oynamağı çox sevəmiş. Onun musiqiyə belə aludə olması atasını qəzəbləndirər, anası isə ona kömək etməyə çalışarmış. Hətta, Şəfiqə xanım deyirdi ki, bir balaca qarmonum vardı. Atam onu əlimdən alıb gizlətmüşdi. O işə gedəndə anam qarmonu mənə verərdi, bir az çalış, tez yerinə qoyardım ki, atam bilməsin.

Beləcə, musiqiyə olan sonsuz məhəbbəti Şəfiqə Axundovanı heç nədən qorxutmur. Bu böyük məhəbbət onu böyük gələcəyə doğru aparır.

Bəstəkarın yalnız uşaqlıq illəri Şəkidə keçib. Atasının işi ilə əlaqədar olaraq ailə Bakıya köçür və o, mükəmməl təhsilini də məhz burada alır. Əvvəlcə 6 sayılı orta məktəbdə oxuyur, yedinci sinifdən sonra isə təhsilini 173 sayılı məktəbdə davam etdirir. O, həmin illərdə musiqi ilə də məşğul olaraq fortepiano çalmayı öyrənir. Eşitdiyi mahnı və rəqsleri öz təbirincə ifa etməyə başlayır. Günlərin birində böyük bacısı Zümrüd xanımın (O, filologiya elmləri namizədi olub, görkəmli alim Məmməd Arif Dadaşzadənin həyat yoldaşı idi) evində bir məclis qurulur. Xanımlar əyləşən otaqda piano da varmış. Zümrüd xanım bacısını Şəfiqəyə fortepiano arxasına keçərək ifa etməsini təklif edir. O da bacısının sözü ilə bir neçə musiqi çalıb oxuyur. Bu gənc qızın istedadı maraqla qarşılanır. Yazuçı Mirzə İbrahimovun həyat yoldaşı, ustad tarzən Qurban Pirimovun qızı Sara xanım deyir ki, Şəfiqəni mütləq Üzeyir bəyin yanına aparmaq lazımdır. Beləliklə Şəfiqə Axundovanın sənət yolunda ilk uğurlu səhifələr açılır. Onu Üzeyir bəyin yanına gətirirlər. Dahi bəstəkar gənc Şəfiqənin istedadını, musiqi qabiliyyətini yoxladıqdan sonra 1941-ci ildən o, Üzeyir bəyin məsləhəti ilə musiqi texnikumunda

təhsil alır. Hacı Xanməmmədov və Ağabacı Rzayevadan tar ifaçılığı, Fatma Zeynalova və Məmməd Nəsrullayevdən isə musiqi nəzəriyəsi üzrə dərs alır. Musiqi yazı texnikasına bələd olan gənc bəstəkarın ilk əsərləri fortepiano üçün pyeslər və mahnılar olur. Şəfiqə Axundovanın ilk mahnıları Mirvarid Dilbazinin sözlərinə “Beşik başında” və “Kolxoz qızları” adlı mahnılardır ki, bunları da o, Üzeyir bəyə göstərmiş və ondan müsbət rəy almışdır.

Şəfiqə Axundova musiqi texnikumunu bitirdikdən sonra Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq üzrə əvvəlcə hazırlıq kursuna, sonra isə professor B.İ.Zeydmanın sinfinə daxil olur. Bu artıq ən kamil bəstəkarlıq məktəbi idi. Çünkü gənc bəstəkar bu sənətin sırrlarını öyrənərək musiqinin müxtəlif janrlarına da bələd olurdu. Konservatoriyada o, Üzeyir bəydən Azərbaycan Xalq Musiqisinin Əsaslarını, tarzən Mansur Mansurovdan isə muğamın sırrını öyrənir. Bu dərsləri mükəmməl mənimseməsi onun milli köklər zəminində professional əsərlər yaratmasının əsas mənbəyidir.

Konservatoriyada oxuduğu illərdə Şəfiqə Axundova bir çox instrumental əsərlər, mahnı və romanslar yazmışdır. Onlardan Nizami Gəncəvinin sözlərinə “Nə gözəl” və “Çahanda”, Məhəmməd Füzulinin sözlərinə “Fəqan etməz idim” romansları, “Zəfər marşı”, “Zəfər bizimdir”, “Ana Vətən” və başqa mahnıların adlarını çəkə bilərik. Bəstəkarın tələbəlik dövrü 1941-1945-ci Böyük Vətən müharibəsi illərinə təsadüf etdiyi üçün onun yaradıcılığında hərbi vətənpərvərlik mövzusunda yazılın mahnı və marşlar da geniş yer tutur.

Şəfiqə Axundova şəxsi həyatı və ailə vəziyyəti ilə əlaqədar olaraq hələ tələbə ikən bir neçə mədəniyyət ocaqlarında işləməli olur. O, 1956-cı ildə Konservatoriyanı bitirir. Həmin illər bəstəkarın zəngin yaradıcılıq fəaliyyəti dövrüdür.

Bəstəkarın mahnıları bədii məzmun və poetik mətn baxımından zəngin və rəngarəngdir. Bu mahnılarda bütöv bir ömrün təcəssümü var və əsl insan yaşantılarından soraq verir. Çünkü bu mahnılarda insanı yaşadan əsas amillər vətən, torpaq, ana məhəbbəti, ülvi və saf sevgi hissəleri, qəhrəmanlıq, mübarizə hissi və bu kimi digər cəhətlər öz əksini tapır.

Bəstəkarın mahni janrına olan böyük məhəbbəti dövrü mət-buatda verdiyi bütün müsahibələrinin də demək olar ki, əsasını təşkil edir.

1970-ci ilin "Azərbaycan qadımı" jurnalında "Mahnı hər şeyə qadirdir" başlığı ilə verilən yazıda bəstəkar belə deyir:

— "Musiqi, mahni çox şeyə qadirdir. O, insan qəlbini fərəh hissi ilə də doldurur, kədərlə, qüssə ilə də. Ürəyə sərinlik də gə-tirir, acılıq da. Musiqi, mahni həm ovundurur, həm də irəliyə bö-yük hünərlə səsləyir. Mən ürəklərə işıq paylayan, sevinc gətirən mahniları çox sevirəm. Yaradıcılığında əziz tutduğum sahəyə - mahni bəstələməyə çox meyil göstərmışəm. İstəmişəm ki, bu əsərlərimdə elimizin-obamızın bu gündü fərəhi, sevinci, büsatı eks olunsun, ülvi hissleri tərənnüm edilsin."

Mahnı musiqinin sadə və məsuliyyətli bir janrıdır. Burada üç amil birləşir: söz, musiqi və ifa. Bəstəkar mahnını elə yaratmalıdır ki, bu üç cəhət bir-birini tamamlasın. Ona görə də mahni yazmağın öz qanunları var. Əvvəla, bunun üçün ilk növbədə yaxşı mətn lazımdır. Çünkü yaxşı mahnının əsası yaxşı şeirdən yaranır. Elə Üzeyir bəy də yazar ki, "yaxşı mahni yaxşı mətndən başlayır". Şəfiqə xanım isə belə deyirdi:

— "Mahnının ilk növbədə sözü, yəni mahni üçün seçilən şeir sanballı olmalıdır. Mən bu barədə çox müsahibələr vermişəm, çox çıxışlar etmişəm. Həmişə də demişəm və deyirəm ki, yüngül mətnə heç vaxt yaxşı musiqi yazmaq olmaz. Əgər müraciət etdi-yin şeir özündə dərin məna kəsb eləmirsa, yaxşı mahni mətni ola bilməz. Ona görə də bəstəkar poeziyanı da yaxşı bilməlidir ki, yeri gələndə musiqiyə uyğun olaraq sözlərdə dəyişiklik etməyi, şairlə mətn üzərində işləməyi bacarsın.

Ümumiyyətlə mən bütün şairlərlə işləyəndə sözə qarşı çox diqqətli oluram. Bu mahni üçün çox vacibdir. Amma gözəl şeirə bəsit musiqi yazmaq da düzgün deyil. Bəlkə də günahdır. Çünkü o yüngül musiqi həmin dəyərli şeirin, məzmunun ölçüsünü qır-maqla ona xələl gətirə bilər. Mahnının yaradıcılarından biri də ifaçıdır ki, o, şairlə, bəstəkarla xalq arasında bir körpü yaradır. İfaçı da yalnız öyrənməklə kifayətlənməməlidir. O da mahnının qanunlarını, yəni sözlərin tələffüzünü, melodianın sözlə qovu-

şuq cəhətlərini yaxşı mənimsəməlidir. Bir sözlə, şair, bəstəkar və ifaçı mahnı janrıının əsas yaradıcılarıdır. Amma bununla yanaşı bəstəkardan çox şey asılıdır. Çünkü mətni də, ifaçını da seçən bəstəkardır. Ona görə də mahnının əsas taleyi bəstəkarın ustalığından asılıdır. Fərsiz mahnilər yazıb xalqın zövqünü də korlamaq olmaz. Bu günahdır. Gərək dinləyici mahnidan bir şey öyrənsin, burada öz arzu və istəklərini, sevgisini tapa bilsin ki, onu sevsin, yaddaşında saxlasın. Beləcə, mahnının öz qanunları var.”

Şəfiqə Axundova mahnı janrıının xüsusiyyətlərinə dərindən bələd olan və sözün həqiqi mənasında gözəl mahnilər yaranan bəstəkardır. Ona görə ki, onun mahnilərindən söz və musiqi tam vəhdətdədir. Bəstəkar mahnı üçün elə söz seçil ki, həmin söz musiqi ilə birləşəndə öz mənasını daha da qüvvətləndirir. Bu mənada Şəfiqə Axundovanın mahniləri çox ürəyəyatılmışdır. Çünkü bu mahnilər həm melodiyası, həm də bədii məzmun baxımdan bir növ insan psixologiyasının ensiklopediyasıdır. Bu mahnilarda həm insanın düşündükləri, həm də insanı düşündürən cəhətlər var.

Şəfiqə Axundovanın mahnı yaradıcılığından yazmaq o qədər də asan deyil. Əgər nəzərə alsaq ki, 600-dən çox mahnının müəllifidir, onda bəstəkarın mahnı irsi haqqında danışmağın nə qədər məsuliyyətli olduğu aydınlaşdır. Çünkü bu mahnilər haqqında söz demək üçün onlara yaxşı bələd olmaq vacib şərtidir. Bu işdə mənə həm musiqi yaddaşım, həm də çalışdığım Azərbaycan Dövlət Teleradio Verilişləri Şirkətinin radio arxivini, yəni radionun qızıl fondu kömək oldu. Belə ki, mən radionun fondunu dərindən araşdıraraq Şəfiqə xanımın yazdığı bütün əsərlərə qulaq asmaq imkamı əldə etdim.

Hər hansı bir mahnı üzərində təhlil apararkən ilk növbədə onun məzmununu ifadə edən poetik mətnə nəzər salırıq. Çünkü elə mahnilərin janr bölgüsündə bu cəhət mühüm rol oynayır. Şəfiqə xanımın çoxşaxəli mahnı yaradıcılığında klassik söz sərrafları ilə yanaşı müasir dövrün şairlərinin şeirləri də geniş yer tutur. Elə şairlər var ki, bəstəkar onların yaradıcılığına döñə-dönə müraciət edir. Bu sənətkarlardan Səməd Vurğun, Süleyman Rüstəm, İsgəndər Coşqun, Mikayıł Müşfiq, Mirvarid Dilbazi, Bəxti-

yar Vahabzadə, Hüseyn Abbaszadə, Hüseyn Arif və başqalarının adını çəkə bilərik.

Sözləri Səməd Vurguna aid olan mahnilər: “İncə xanım”, “Arzular”, “İlk xatirələr” və s.

Sözləri Mikayıl Müşfiqə aid olan mahnilər: “Yaşa ürəyim”, “Dostlar olmasa”, “Maralıım” və s.

Sözləri İsgəndər Coşquna aid olan mahnilər: “Mehriban olaq”, “Gözlərəm”, “Dəyişdi təbiət”, “Könül təranələri”, “İnşaatçılar mahnısı”, “Gəlirəm ey yar”, “Bakı haqqında mahni” və s.

Sözləri Mirvarid Dilbazininindir. “Beşik başında”, “Mənim respublikam”, “Nəğməli Lənkəran”.

Sözləri Hüseyn Abbaszadəninindir. “Müəllim”, “Körpü salanlar”, “Xalqımızın ürəyi – partiya”, “Sarı bulbul”, “Hind qızı” və s.

Sözləri Hüseyn Arifindir. “Nəğmədir həyat”, “Nə deyim?”, “Salam doğma məktəb” və s.

Sözləri Zivər Ağayevanındır. “Xoşbəxt uşaqlarıq biz”, “Ötür illər”, “Dağ çıçayı”, “Xoş gördük, ana torpaq”, “Ana Vətən” və s.

Sözləri Süleyman Rüstəmindir. “Mənim vətənim”, “İlk baharım”, “Laylay”, “Sevəcək məni” və s.

Sözləri Nəbi Xəzrinindir. “Çinar və mən”, “Vətən həsrəti”.

Bunlarla yanaşı bəstəkarın digər şairlərin sözlərinə bəstələdiyi dillər əzbəri olan mahnilər da var. Nəriman Həsənzadənin sözlərinə “Yaşatdım elləri”, Hikmət Ziyənin sözlərinə ”Qəlbin sevəni sev”, “Gülsün üzü Şəkinin”, Fikrət Qocanın sözlərinə “Şəfahə əllər”, Şamxal Rüstəmin sözlərinə “Bəxtəvərlik nəğməsi”, “Yurdumun bəxtəvəri”, Tofiq Mütəllibovun sözlərinə “Göz-lərimə toxundu”, Məsum Əliyevin sözlərinə “Gözlərimin işığı”, “Doğma diyarım”, Qasım Qasımcadənin sözlərinə “Öpüb ayılt bənövşəni”, “Dağlar oğlu”, İslam Səfərlinin sözlərinə “Gözəl oğlan”, Əlyar Yusiflinin sözlərinə “Könül mahnısı”, Mirzəağa Abbasovun sözlərinə “Xoşbəxtlik mahnısı”, Salam Qədirzadənin sözlərinə “Qəşəngdir bəh-bəh”, Gülhüseyn Kazımlının sözlərinə “Görmüşəm mən”, “Bulaqdan gələndə”, Rüxsarə İbadova-nın sözlərinə “Bağısla”, İbrahim Göyçaylıının sözlərinə “Dünya-nın anası”, Ənvər Çingizoğlunun sözlərinə “Tənhalıq”, Paşa Qəlbinurun sözlərinə “Yanına dönəcəyəm”, “Gəl ey səhər”, Tel-

li Pənahqızının sözlərinə “Tapmayacaqsan məni”, Həlimə Vəli-qızının sözlərinə “Bu dünyani düşün”, Adil Babayevin sözlərinə “Həsrətindən”, Rauf İsmayılovun sözlərinə “Anakan”, Şixəli Qurbanovun sözlərinə “Şəki”, Mustafa İsgəndərzadənin sözlərinə “Sular qızı”, Aşıq Ələsgərin sözlərinə “Könül istər”, Tahir Taisoğlunun sözlərinə “Avroradan doğan günəş”, İlyas Tapdığın sözlərinə “Zəfər marşı”, Cavad Cavadlıının sözlərinə “Xəzərin günəşi”, Xuraman Vəfanın sözlərinə “Üzeyir bəyə ithaf” olunan xor əsəri, “Nə sən günahkarsan, nə mən günahkar”, “İgid əsgər”, Xanımına Əlibəylinin sözlərinə “Pişik”, “Əkizlər”, Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə “Yaraşlı kəndimiz” və s. onlarla, yüzlərlə mahniların adını çəkə bilərik. Adlarını çəkdiyimiz bu əsərlərdə bir qədər xronoloji xətt pozula bilər. Yəni bu mahniların hansının nə vaxt yazılmış şərt deyil. Qeyd etmək istədiyimiz odur ki, yüzlərlə belə musiqi nümunələri məhz Şəfiqə xanımın qələmindən çıxmışdır. O, bir bəstəkar kimi neçə-neçə şairin sözlərinə öz musiqisini qoşmaqla onları adı şeir çərçivəsindən çıxararaq dillər əzbəri olan mahnilara çevrimişdir. Könüllərə həzinlik gəti-rən, xoş ovqat bəxş edən, sevənlərin ürəyindəki sevgini dərinləşdirən, vətənə məhəbbətimizi daha da gücləndirən bu nəğmələr Şəfiqə Axundovanın həyat sevgisindən doğulub.

Bəstəkarın yaradıcılığında xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə yazılan mahnilar xüsusi bir şaxəni təşkil edir. Bu mahniların sayı 100-ə qədərdir. Onlardan bir neçəsinin adını çəkək. “Nədən oldu”, “Sevilməkçün gəlmisən”, Həyat, sən nə şirinsən”, “Sahil çırqları”, “Bu torpağa borcluyam”, “Nə üçün”, “Nə sən mənsiz, nə mən sənsiz”, “Dünyanın”, “İnsan göydə ay kimidir”, “Sirrlə dolu nəğmə”, “Xatirən”, “Sənsiz səninlə”, “Vətən torpağı”, “Uzaqdayam”, “Vətən qədər ucalar”, “Etiraf”, “Yaradan əller”, “Vətən mahnısı” və s.

Şəfiqə Axundovanın çoxcəhətli mahnı yaradıcılığını bir neçə qrupa ayıraq. Vətənpərvərlik mahniları, lirik sevgi nəğmələri, əmək mahniları, həyat nəğmələri və uşaq dünyasından soraq verən mahnilar. Amma bu qruplar özləri də bir neçə növə bölünə bilər.

Əvvəlcə vətənpərvərlik mahnilarından danışaq. Burada insanı vətənpərvərliyə və vətən uğrunda mübarizəyə səsləyən mah-

nilar əksəriyyət təşkil edir. Onlardan bəstəkarın “Zəfər marşı”, “Zəfər bizimdir”, “Bu torpağa borcluyam”, “Mənim respublikam”, “Xoş gördük, ana torpaq”, “Qələbə bizimdir”, “Mənim vətənim”, “Sahil çırqları”, “Yaraşlı kəndimiz”, “Vətən həsrəti”, “Ana Vətən” və s. mahniların adını çəkə bilərik.

Bəstəkar hələ yaradıcılığının ilk dövrlərindən vətəni tərənnüm edən nəğmələr bəstələyib. Buna misal olaraq 1941-ci ildə aşiq Mirzə Bayramovun sözlərinə yazdığı “Bala” və Mirvarid Dilbazinin sözlərinə “Beşik başında” mahnilarını göstərə bilərik. Bəli, bu mahnilar vətən eşqi ilə yazılmışdı. O, qanlı-qadəli müharibə illərində vətən məhəbbəti övlad məhəbbəti ilə birləşərək belə nəğmələrin yaranmasına səbəb olur.

Aşiq Mirzə Bayramovun “Bala” şeirinə yazılın bu nəğmədə vətəni sevən ana bu sevgini övladına da aşılıyaraq ona öyünd-nəsihət verir. Qətiyyətlə demək olar ki, Şəfiqə xanımın vətənpərvərlik mahnilarının əsasını mərd, məğrur bir ana obrazı təşkil edir. O, daim övladları vətən uğrunda mübarizəyə səsləyir.

Hər bir sənət əsərinin meydana gəlməsində dövrün, zamanın da mühüm təsiri var. Nəzərə alsaq ki, yuxarıda adlarını çəkdiyimiz bu mahnilar 1941-45-ci Böyük Vətən müharibəsi illərində yaranıb, onların həmin dövr üçün nə qədər əhəmiyyətli olduğunu və hər bir dövr üçün də aktual olduğunu qeyd edə bilərik. Nə qədər ki, vətən var, onu qoruyan övladlar da var və olacaq. Bu məzmundan çıxış edən həmin mahnilar sanki elə bu günümüz üçün də aktualdır. Və bu mövzu Şəfiqə xanımın yaradıcılığında əbədi kök salmışdır.

Şəfiqə Axundovanın həmin illərdə yazdığı mahnilar Bülbül, Zəhra Rəhimova, Şövkət Məmmədova, Sona Aslanova kimi sənətkarların ifasında səslənib.

Böyük Vətən Müharibəsi illərində yalnız Şəfiqə xanım deyil, Üzeyir bəyin təsiri altında neçə-neçə gənc bəstəkarlar öz vətəndaşlıq borcunu nəğmələrində ifadə edərək bu ruhda əsərlər yazıb-yaradırdılar. Onlardan Soltan Hacıbəyov, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Əşrəf Abbasov, Tofiq Quliyev, Süleyman Ələsgərov kimi bəstəkarların sırasında Şəfiqə xanımın da adı hörmətlə çəkilir və əsərləri ifa olunurdu.

1944-cü ildə Tbilisidə Zaqafqaziya Respublikalarının musiqi öngünlüyü keçirilir. Və burada əsasən müharibə dövrünü tərənnüm edən, xalqı qələbəyə çağırın əsərlər səslənir. Həmin ongülükdə məhz Üzeyir bəy başda olmaqla adı yuxarıda qeyd olunan bəstəkarların, o cümlədən Şəfiqə xanımın da əsərləri yüksək qiymətləndirilmişdir.

Yaradıcılığının ilk dövrlərindən ömrünün sonuna qədər Ş.Axundova vətən eşqi ilə yazıb-yaratdı.

Elə bəstəkarın mahnilarından biri məhz “Vətən eşqi” adlanır. İsmayıł Soltanın sözlərinə yazılmış bu mahnında tayı-bərabəri olmayan el-obamızın füsunkar təbiəti və şən, firavan çağları eks olunur.

Vətənini, xalqını daim xoşbəxt görmək istəyən bəstəkar bu notlar üzərində köklənən melodiyaları dinləyiciyə çatdırmaq üçün həmişə söz axtarışındadır. Musiqisinə uyğun olan hər bir şeirdə Şəfiqə xanım sanki özünü ifadə edir. Bu mənada o, vətəni, eşqinin, məhəbbətinin ilk andı, özünü vətənin odu-suyu zənn edir və torpağa borclu olduğunu nəgmənin dili ilə deməklə hamiya vətən, torpaq qarşısında borclu olduğunu xatırladır. (“Bu torpağa borcluyam”. Sözləri B.Vahabzadənindir.)

Mahnıda sözün ifadə etdiyi mətn, mübariz vətən məhəbbəti musiqi dilində də öz eksini tapır. Belə ki, son dərəcə məqrur bir melodiya ilə başlayır. Marş ritmində olan bu melodiya həm də çağırış xarakteri daşıyır və məzmuna uyğun olaraq bəstəkar bu mahnını Rast ladında yazmışdır. Məlumdur ki, bu ladda əsasən mərdlik, hünər nəgmələri bəstələnir.

Bəstəkarın bu səpkili daha bir mahnısında da həmin melodik xətt saxlanılır. Burada vətən şərəf, şöhrət-şan simvolu kimi bir qədər də geniş tərənnüm olunur. “Vətənim”. Sözləri B.Vahabzadənindir.

Şəfiqə xanımın musiqisi qəhrəmanlar yetirən vətənin özünü bir qəhrəman kimi tərənnüm edir. Əlbəttə, bu güclü deyimi musiqinin dili ilə ifadə etmək bəstəkardan böyük istedad tələb edir. (“Doğma diyarım”. Sözləri M.Əliyevindir.)

Qeyd etmişdik ki, Şəfiqə xanımın vətənlə bağlı mahnilarında ana torpağın əsrarəngiz təbiəti də öz eksini tapır. Bu yerdə “Şə-

ki”, “Nəgməli Lənkəran”, “Gülür üzü Şəkinin” və başqa mahnıların adını çəkə bilərik.

Şəki – Azərbaycanımızın qədim tarixə malik olan bu səfələr torpağı görkəmli simalar yetişdirmişdir. Onların içərisində adı hörmətlə çəkilən Şəfiqə xanım bu torpağa olan övlad məhəbbəti-ni musiqisi ilə bəyan etməyə çalışıb. Və bu sevgini ifadə edə biləcək söz axtarışında Şixəli Qurbanovun poeziyası ona gərək olur. Çünkü bəstəkar musiqi ilə demək istədiklərini şeirlərdə tapır.

Şur ladında yazılın “Şəki” mahnısını dinləyəndə sanki gözümüz önündə uca dağlarının qoynuna alıb qayğısını çəkdiyi həm məğrur, həm də nazlı bir diyar canlanır. Bu ruh məhz musiqinin təsirindən yaranır.

Bəstəkar vətən torpağını qarış-qarış gəzib dolandıqdan sonra onun füsunkar təbiətindən zövq ala-alə belə gözəl nəgmələr yaradıb. Məsələn, Naxçıvan təbiətində aldığı zövqü o, “Araz” mahnısında əks etdirib və bu mahni ilk dəfə elə Naxçıvanda səslənib. Eləcə də “Nəgməli Lənkəran”, “Kəlbəcər dağları” və s. bu kimi mahnılar məhz belə təbiət gözəlliklərinə vurğunluqdan yaranıb.

Onun mahnılarında təbiətin özü də təsvir olunur. Qasim Qasımovun sözlərinə bəstələdiyi “Öpüb ayılt bənövşəni” mahnısı Şur ladında bəstələnmişdir. Bu mahnida təbiət gözəlliklərinə son dərəcə incə, zərif yanaşma tərzi var. Bəstəkar yaşadığı, yaradıldığı, hər küçəsinə, hər döngəsinə yaxşı bələd olduğu Bakını “Sahil çıraqları”, “Bakı haqqında mahni” kimi nəgmələrində canlandırır.

Mahni Çahargah ladında yazılib və melodiya çox şəffaf, parlaq, axıcıdır.

Şəfiqə Axundovanın musiqisində neçə-neçə əməkçi insanların həyatı öz təcəssümünü tapmışdır. Bu mahnılar insanların əməyi-nə verilən ən böyük qiymətin ifadəsidir. Və bir də bu mahnılar insanları əməyə, zəhmətə bağlayan, insanla əmək arasında mənəvi bir körpüdür. Buraya Mirmehdi Seyidzadənin sözlərinə “Müləllim”, Nəsir Əhmədovun sözlərinə “Xuraman”, Gülhüseyn Kazımovun sözlərinə “Qadın əlləri”, Tofiq Bayramın sözlərinə “İldirim güclüsən”, İsgəndər Coşqunun sözlərinə “İnşaatçılar mahnısı”, Həmid Abbasın sözlərinə “Körpü salanlar”, Bəxtiyar

Vahabzadənin sözlərinə “Yaradan əllər”, Fikrət Qocanın sözlərinə “Şəfali əllər”, Cavad Cavadlının sözlərinə “Neftçilər”, Hikmət Mahmudun sözlərinə “Əhməd Əhmədov haqqında mahni” və başqaları aiddir. Bu mahnilər Şəfiqə xanımın görüb-götürdüyü həyatdan, gözü qarşısında olan insan əməyindən intişar tapmışdır. Məsələn, Fikrət Qocanın sözlərinə yazdığı “Şəfali əllər” mahnisini məşhur cərrah Cavadzadənin simasında bütün həkimlərə ünvanlayır və onların əməyini yüksək qiymətləndirir.

Bu mahni sözün gücü və musiqinin dili ilə sağlamlığımızın keşiyində duran həkimlərimizə minnətdarlıq hissinin ifadəsidir. Amma bəstəkar “Şəfali əllər”i yazıqla kifayətlənməyiib ümumiyyətlə, bütün yaradan əlləri alqışlamaq üçün Bəxtiyar Vahabzadənin “Yaradan əllər” şeirinə müraciət edir. Və şeirə həməhəng bir musiqi yazıb.

Bəstəkar neft buruqlarında çalışan, qara qızıl çıxaran və zəhməti qızıldan qiymətli olan neftçilərimizin əməyini C.Cavadlının “Neftçilər” şeirinə yazdığı musiqi ilə vəsf edir.

Bəstəkar əməyin bütün sahələrdə uğur qazanan insanların zəhmətini qiymətləndirir. Onun üçün kolxozçu, neftçi, həkim, mühəndis, müəllim və s. peşə sahiblərini bir-birindən ayırmayan yeganə amil əməyə bağlılıqdır. Bu mənada Şəfiqə xanımın Q.Qasızmədənin sözlərinə bəstələdiyi “Dağlar oğlu” mahnısı da yaddaqalandır. Segah ladında yazılmış bu mahnında el oğlu çoban Mövsümün xalq arasında yayılan şöhrətindən, öz peşəsi ilə dağları qarış-qarış gəzərək xalqın qədim ənənəsini yaşadaraq əmək qəhrəmanı kimi yüksəlməsindən bəhs olunur.

Özü əməyə-zəhmətə bağlı olan Şəfiqə Axundova yaradıcılığında əmək qəhrəmanlarını beləcə böyük ruh yüksəkliyi ilə sevə-sevə tərənnüm etmişdir. Bu mahnilər hansı dövrə yazılmışına baxmayaraq zəhməti, əməyi vəsf etdiyindən həmişə aktualdır.

Şəfiqə xanim öz düşüncələrini misralarda taparaq musiqinin dili ilə ifadə edir, neçə-neçə insanın əməyini mahnilarda əbədi-ləşdirir. Xuraman Abbasovaya, Zəminə Aslanovaya, Musa Bayramova, ilk kapitan qadın Şövkət Səlimovaya (“Sular qızı” – sözləri M.İsgəndərzadənindir) həsr olunan mahnilər, eləcə də “Sağıcı Dilşad”, “Çayçı qızlar” mahniları məhz bu qəbildəndir.

Şəfiqə xanımın mahnı yaradıcılığının bir şaxəsini də saf, ülvi hisslerin təcəssümü olan lirik mahnilər təşkil edir. Bu mahnilərin əksəriyyəti təmiz məhəbbətdən doğan və bu yolda həyatın bütün çətinliklərinə sinə gərən sevən aşiqin ürək döyüntülərinin səsidir. Bəstəkar yaradıcılığının ilk dövrlərindən bu ruhda şeirlərə müraciət edərək öz könül təرانələri ilə onlara yeni və əgər belə demək mümkünsə, əbədi bir həyat vermişdir. Şair sevgini sözün qüdrəti ilə təsvir edibə, bəstəkar onu ilahi hissin könüllərə xoş təranə kimi axıb süzülən və sevilərək zülmələrə çevrilən şirin melodiyalarla əks etdirmişdir. Yaradıcılığının ilk dövrlərində yəni, hələ 1944-cü ildə Məmməd Rahimin sözlərinə bəstələdiyi "Sevgilim" mahnisı sevginin insan həyatı üçün nə qədər əhəmiyyətli olduğundan soraq verir.

Mahnının digər kupletlərində də sevgi belə əlçatmaz hissin ifadəçisi kimi verilir. Və şeirin təsir gücü musiqi ilə həməhəng olan dəyərli bir mahnı yaranmışdır ki, bu da sevənlərin qəlbindən soraq verir.

Bəstəkarın Tofiq Mütəlli bovun sözlərinə yazdığı "Gözlərinə toxundu" mahnisı da sanki ilk məhəbbəti gözdən oxuyan aşiqin ürək çırıntısidir.

Ümumiyyətlə, bütün yaradıcı insanlar sevgiyə ilahi bir hiss kimi baxır və onun qüdrətinə çox inanırlar.

Şəfiqə xanımın seçdiyi mahnı mətnlərində hətta gül-çiçəyin bir-birinə olan sevgisi tərənnüm olunur.

Əlbəttə, sevginin yolları enişli, yoxuşludur. Onun sevinci, vüsah olduğu kimi həsrəti, hicranı, ayrılığı da var. Bütün bu hissler bədii sənətin, eləcə də sözün, musiqinin dili ilə ifadə olunub. Bu baxımdan da Şəfiqə xanımın mahniları güclü sənət nümunəlidir. Bəstəkar məhəbbəti bütün çalarları ilə öz musiqisində canlandırır. Və bunun üçün də yenə Şəfiqə xanım dəyərli söz axtarışında olmağa üstünlük verir. Elə söz ki, o, bəstəkarın musiqisini tamamlasın, onun melodiyaları ilə ahəngdar olsun.

Bu mahnı axıcı və qəlbəyatılmışlı melodiyası ilə çox ifaçının repertuarında özünə yer tutulub. Hətta görkəmli türk müğənnisi İbrahim Tatlısəs də çəkildiyi filmlərdən birində bu mahnını olduğu kimi ifa edib. Amma təəssüf ki, bəstəkarın adı qeyd olun-

mur. Mahnında aşiq öz sevgilisindən ayrılsa da, ruhunda daim onu yaşatdığını və tam onun eşqi ilə yaşadığını ifadə edir.

Başqa bir mahnında isə aşiq nəinki sevgilisinin ruhu ilə yaşayır, hətta röyasında da məhz onu görür. Bu duyu bəstəkarın ilk yaradıcılıq dövrlərində Xanımana Əlibəylinin sözlərinə yazdığı “Röya” mahnısında belə əks olunur:

Qeyd edək ki, 1943-cü ildə yazılın bu mahni ilk dəfə ölməz sənətkarımız Bülbülün ifasında səslənmişdir və hətta 1944-cü ildə həmin mahni Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti ongünübüyündə də yenə ölməz Bülbül tərəfindən ifa olunmuş və çox böyük müvəffəqiyyətlə qarşılanmışdır. Yenə də burada sözün musiqi ilə vəhdəti məsələsinə toxunaq. Şəfiqə xanım özü bu fikri belə izah edirdi: “Mən şeirə vurulmasam, o mənim ürəyimdən soraq verməsə, mahni bəstələyə bilmərəm. Mənim ürəyimdə hər şeirin öz musiqisi var”.

Şəfiqə xanım ürəyincə olan şeirlərə elə musiqi bəstələyib ki, o mahnilara söz olmadıqda da qulaq asanda sözün ifadə etdiyi məzmunu elə musiqidən duyursan. Bu mənada bəstəkarın həsr-rət-hicran dolu nəğmələri daha təsirlidir. Belə ki, bu mahniların melodiyası daha axıcı və lirikdir. Bu hissələri ifadə etmək üçün bəstəkar qəmli lad və tonallıqlardan istifadə edir. Məsələn, B.Vahabzadənin sözlərinə yazılmış və Şüştər ladında olan “Xatirən” mahnısının mətninə nəzər salaq.

Şüştər ladında yazılmış daha bir lirik mahnidan nümunə: “Arzular”. Sözləri Səməd Vurğunə aid olan bu mahni şairin “Aygün” poemasına yazdığı musiqidəndir.

Şur ladında yazılın bu mahnının melodiyası muğam intonasiyaları ilə, muğam avazları ilə ifadə olunaraq aşiqin yalvarışlarını daha dolğun şəkildə əks etdirir. Bu da bəstəkarın xalq musiqisini, xüsusən də muğamlarımızı daha mükəmməl bilməsindən və ondan yeri gələndə düzgün istifadə etməyi bacarmasından irəli gəlir.

Şəfiqə Axundovanın məhəbbət mövzusunda yazdığı mahnilar çoxdur. O, yaradıcılığının ilk dövrlərində olduğu kimi yaşının ahil çağında da gənclik eşqi ilə yazış-yaradıb. Onun son dövrdə yazdığı lirik mahnilara Telli Pənahqızının sözlərinə “Tapmayacaqsan məni”, Xuraman Vəfanın sözlərinə “Nə sən

günahkarsan, nə mən günahkar”, Ənvər Çingizoğlunun sözlərinə “Əhdə dönük”, Gülağa Tənhanın sözlərinə “Anaları təklənməyə qoymayın” və b. misal göstərə bilərik.

Varlığındakı əzəmətli sevgi onu bir-birindən gözəl nəgmələr yaratmağa sovq edib. Bu baxımdan bəstəkarın həyat sevgisindən doğan mahniları da dillər əzbəridir. Elə Hüseyn Arifin sözlərinə bəstələdiyi “Nəqmədir həyat” mahnisı buna misaldır. Şur ladında yazılın “Nəqmədir həyat” mahnisinin oynaq ritmi və sərf xalq ruhundan doğan melodiyası elə şeirin ifadə etdiyi məzmunla üstüştə düşür.

Beləcə, şeirdəki mənəni musiqi öz parlaq ritmi, xoş ovqatı ilə daha da dolğunlaşdırır. Həm şeir, həm də musiqi sadə ölçüdə, sadə dildə yazıldığından mahni xalqın yaddaşında da öz əksini tapır. Və bu mahnında sözlə musiqi elə həməhangdir ki, sözü musiqidən və ya musiqini sözdən qoparmaq mümkün deyil. Bu xüsusiyyət Şəfiqə xanımın bütün mahniları üçün səciyyəvidir.

Bəstəkarın həyat sevgisindən doğan nəgmələrinə Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə bəstələdiyi “Həyat eşqi” və “Həyat, sən nə şirinsən” mahniları da aiddir.

Həyat, yazın da şirin,

Həyat, qışın da şirin

deyən şairin şeirini Şəfiqə xanım öz həzin musiqisinin ahənginə uyğunlaşdıraraq bu mahnisı ilə əsl həyat obrazı yaradır.

“Həyat eşqi” mahnisı isə zamanın insan üzərindəki hökmünü, insanla zaman arasındaki tarazlığın sonsuz arzu və diləkdən irəli gəlməsini etiraf edir. Bu arzu, dilək də həyat eşqindən doğur:

Bu mahnının musiqisi də ciddi və lirik melodiyadan ibarətdir. Mahniya bəstələdiyi musiqidə Şəfiqə xanım özünün həyat eşqini, həyata bağlılığını musiqinin dili ilə ifadə edir. Bu mahnilar sanki insanlar üçün də bir həyat dərsidir.

Bəzən keşməkeşli həyat yoluñdan usanan bəstəkar bu hissini ifadə edən söz axtarışında olsa da yenə də həyata ümidiñi itirməyən misralara üz tutur və bunu öz musiqisində eks etdirir. Beləliklə də, həyatsevər nəgmələr yaranır.

Qaytar mənə ümidini

Ümumiyyətlə, Şəfiqə xanım o mövzulara müraciət edir ki, onlarda güclü mənə var. Bu mövzular insanların həyata, dünyaya baxışının, yüksək humanist meyillərin, saf, ülvi hissələrin təcəssümüdür. Bir növ bu mahnilar mənəvi baxımdan əxlaqi, tərbiyəvi xarakter daşıyır desək, yanılmarıq. Çünkü burada əsl insana xas olan cəhətlər eks olunur, insanın daxili aləmi açılır və şeirin ifadə etdiyi məzmun musiqinin psixoloji gücü ilə insanlara mənəvi təsir aşılıyor, onları dostluğa, mehribanlığa səsləyir. Bu baxımdan bəstəkarın bəzi mahniları var ki, onlar sanki çağırış xarakterlidir. Məsələn, İsgəndər Coşqunun sözlərinə bəstələdiyi “Mehriban olaq” mahnisinə nəzər salaq.

[Maestoso]

Duy - ğu - la - nm di - lə gal - di ye - nə,
ey in - san - lar, qu - laq a - sin mə - nə.

Yüz kö - nül - do bir can o - laq,
da ha - da meh - ri - ban o - laq.

Qay - ğı - keş meh - ri - ban bir in - san o - laq,



Mahnıda şair sözü, bəstəkar musiqisi ilə insanları mehribanlığa, birliyə səsləyir. Bu ideya musiqi dilində daha qabarlıq şəkil-də verilir. Əvvəla, onu deyək ki, mahnı Çahargah ladında yazılmışdır. Bildiyimiz kimi, Çahargah da bədii estetik baxımdan mərdlik, çağırış xarakterli bir muğamdır. Mahnının melodiyası səssirası ilə uyğunlaşır. Bunun üçün də əgər ifaçı istəsə mahnının sonunda "Çahargah" muğamının zil şöbəsi olan "Mənsuriyyə"nin avazlarından istifadə edə bilər.

Bəstəkarın mahnılarda əsl insan obrazı canlanır, insan yaşantıları öz əksini tapır, onun dərdi-kədəri, sevinci ön planda durur. Bir sözlə, bu mahnılar insanların ürəyindən xəbər verir.

Şəfiqə Axundovanın bütün əsərləri qiymətlidir. Bu qiymətli əsərlər içərisində bəstəkarın uşaqlara ünvanladığı mahnıları da var. O, burada da böyük ustalıqla, əsl sənətkarlıqla çıxış edir. Ən başlıcası isə bu uşaq mahnıları həlim xasiyyətli bir insanın, qəlbini körpə sevgisi ilə dolu bir ananın qələminin məhsuludur.

Uşaq mahnıları haqqında danışmadan əvvəl bir mahnının adını çəkmək istərdim – "Laylay". Bu bir janr kimi xalqımızın musiqi folklorunda da öz əksini tapmışdır. Körpə həyatını laylasız təsəvvür etmək mümkün deyil. Bəlkə də laylay ana ilə körpə arasında ilkin anlaşma vasitəsidir. Bu janra professional musiqidə də müraciət olunmuşdur. Üzeyir Hacıbəyli, Fikrət Əmirov, Səid Rüstəmov, Zakir Bağırov, Tofiq Quliyev və başqa bəstəkarlarımız laylalar yazmışlar. Şəfiqə xanımın ilk mahnılarından biri Mirvarid Dilbazinin sözlərinə yazdığı laylay ruhlu "Beşik başında" mahnısı olmuşdur. Lakin sonralar o, Süleyman Rüstəmin sözlərinə elə bir "Laylay" bəstələdi ki, bu bütün anaların di-

lində əzbər oldu. Segah ladında bəstələnən bu laylay nəinki körpələrin, elə yaşlıların da ruhuna həzinlik, rahatlıq gətirir.

Elə bu mahnının həzin musiqisi və bu musiqidəki xalq ruhuna bağlılıq, rahatlıq, doğmaliq və bu kimi incə mətləblər sübut edir ki, Şəfiqə xanımın uşaqlara məhəbbəti sonsuzdur. O, öz musiqisi ilə həm körpələrə laylay çalır, həm də onların daxili aləmindən soraq verir. Yəni onların şən, dəcəl, şıltaq, qayğısız həyatını açıqlayıır, həm də onlara vətənpərvərlik, əməksevərlik hissini tərbiyə edəcək nəğmələr bəxş edir.

Bəstəkarın uşaqlar üçün yazdığı mahnilarda da milli üslub ön planda durur. Bu da o mahniları ifa edən uşaqlarda hələ körpə yaşdan milli musiqi dilinin formalaşmasına səbəb olur. Yəni konkret desək, bəstəkar öz musiqisi ilə uşaqlarda milli ruh yaradır.

Söylənilən bu fikirlər bəstəkarın uşaq mahniları üçün ən səciyyəvi cəhətdir.

Şəfiqə Axundovanın uşaq mahnilarına “Salam doğma məktəb” (sözləri Hüseyin Arifindir), “May gələndə” (sözləri Xəlil Rzanındır), “Qar”, “Bənövşə”, “Hədiyyə”, “İşıq”, “Qış”, “İki qız”, “O səhvini anlayıb”, “Pişik”, “Kuklam Almaz” (sözləri Xanımana Əlibəylinindir), “Əkizlər” (sözləri Məsum Əliyevindir), “May”, “Qar” (sözləri Mirmehdi Seyidzadənindir), “Müəllim” (sözləri Hüseyin Abbaszadənindir), “Xoşbəxt uşaqlarıq biz” (sözləri Zivər Ağayevanındır) və bu kimi şən-şux melodiyalı nəğmələr aiddir. Bu mahnilar yalnız uşaqlar üçün əylənib, şənlənmək əhəmiyyəti daşımur. Bu mahniların hər biri sanki bir dərsdir. Bəstəkar elə mətnlərə müraciət edir ki, o sırf etik məna kəsb etsin. Yəni uşaqda maraq oyatsın.

Məktəb yaşı uşaqlar üçün “Salam, doğma məktəb”, “Müəllim” və s. bu kimi mahnilar yazılmışdır ki, bunlar uşaqlarda müəllim əməyinə, verilən qiymətin dərk etdirilməsi üçün bir vasitədir.

Bəstəkarın “Əkizlər” mahnısı da uşaqların çox sevdiyi nəğmələrdəndi.

O, vətənimizin təbiətini, onun gül-çiçəyinin gözəlliyyini vəsf edən mahnilar yazımaqla uşaqlara təbiəti sevməyi, ondan zövq almağı və onu qorumağı aşılıyır. Bu baxımdan “Tar”, “Bənövşə”, “Qış”, “May gələndə” mahnilarının adlarını çəkə bilərik.

Bəstəkarın bu cür mənəvi əxlaq və estetik tərbiyə əhəmiyyətli uşaq mahniları çoxdur. Onların əksəriyyəti ümumtəhsil məktəblərinin musiqi dərsliyinə daxil edilib.

Bu mahniları lad cəhətdən araşdırarkən aydın olur ki, bəstəkar daha çox Şur, Segah, Çahargah ladlarında melodiyalar bəstələyib. Amma bununla yanaşı digər Rast, Bayatı-Şiraz, Şüştər ladlarında olan mahni nümunələrinə də rast gəldik. Fikrimizə əyani sübut üçün bir daha bu qəbildən olan mahniların bəzilərini lad xüsusiyyətinə görə qruplaşdırıraq.

Şur ladında olan mahnilardan – “Nədən oldu”, “Nə deyim”, “Nəğmədir həyat”, “Öpüb ayılt bənövşəni”, “Könül təranələri”, “Bağışla” və s.

Rast ladında olan mahnilardan – “Bu torpağa borcluyam”, “Müəllim”.

Segah ladında olan mahnilardan – “Dağlar oğlu”, “Sevilməkçün gəlmisən”, “Laylay”, “Gözlərinə toxundu”.

Çahargah ladında olan mahnilardan – “Mehriban olaq”.

Şüştər ladında olan mahnilardan – “Arzular”, “Xatirən”.

Bayatı-Şiraz ladında olan mahnilardan – “Əkizlər”

Əlbəttə, biz burada bəzi mahniların istinad etdiyi lad əsasını göstərdik. Amma bu onu söyləməyə kifayət edir ki, bəstəkar əsasən mahnilarını bu ladlarda yazır. Hətta uşaqlar üçün yazdığı mahniların da xalq musiqisinə yaxınlığı əsnasında ladını aydın təyin etmək olur. Bu təhlil bizi belə bir nəticəyə gətirir ki, mayası xalq musiqisindən yoğrulmuş bu vokal nümunələr öz məzmunun ehtiva etdiyi işıqlı, həyatsevər, lirik, aşiqanə, vətənpərvər, əməksevər məramlı obrazlar musiqi dilinin başlıca amili olan lad cəhətində də əks olunur. Çünkü bədii estetik baxımdan hər hansı bir məqamın yaratdığı təsir onun əsasında yaranan mahnida ladın səssirası tam əhatə olunur.

Bəstəkar özü bu fikri belə şərh edirdi:

- “Mənim bütün mahnilarımın harmonik dili sadə akkordlardan qurulub. Bu da mahniların xalq üslubunda olmasına və daha tez yadda qalmasından irəli gəlir. Mənim üçün əsas melodiyadır. Harmoniya öz rəngarəngliyi ilə deyil, melodianın oxunaqlı, ürəyəyatılmış çalarlarına əsasən inkişaf edir. Bir növ mə-

nim mahnilarının harmonik dili melodiyadan asılı olaraq təyin edilir.”

Bəstəkarın mahni yaradıcılığından danışarkən onun görkəmli ədib Şərəf Rəşidovun sözlərinə yazdığı “Kəşmir mahniları” məcmuəsini də qeyd etmək vacibdir. “Kəşmir mahniları” Şərəf Rəşidovun eyniadlı poemasıdır. Əsəri Teymur Elçin Azərbaycan dilinə tərcümə edib. Burada Hindistan həyatı, Hindistan hərəkatı təsvir olunur. Bəstəkarın “Kəşmir mahniları” məcmuəsini yazması təsadüfi deyildi. Bu məcmuədən əvvəl o, “Hind qızı” mahnisini yazmışdır. Gözəl hind xalları istifadə edilən bu mahni sırf hind intonasiyalarından ibarətdir. Xüsusən də bu mahnilının giriş hissəsində hind raqalarının xüsusiyyəti var. Təbii ki, bu da bəstəkarın peşəkarlığından irəli gəlir, o, hind musiqisini duymuş, mənimsemmiş və sonra məzmuna uyğun belə bir musiqi yaratmışdır. Bəstəkarın “Hind qızı” mahnisı xalq arasında sevilən bir nəğməyə çevrilmişdi və bu mahni 1956-cı ildə Konservatoriyanı bitirərkən yazdığı diplom işi əsərlərinə də daxil edilmişdi. Elə “Kəşmir mahnisı” məcmuəsinin yaranması da buradan başlayır.

Beləliklə, Teymur Elçinin tərcüməsində Şərəf Rəşidovun eyniadlı poeması əsasında yazılmış “Kəşmir mahniları” vokal məcmuəsi 12 mahnidan ibarətdir. Bu silsilədə “Nərgizin mahnisi”, “Nərgizin quşlarla mübahisəsi”, “Bamburun mahnisi”, “Qızlar xoru”, “Xorudun mahnisi” və s. mahnilar vardır.

Şəfiqə Axundovanın yaradıcılığında vokal musiqinin aparıcı janlarından olan romans da xüsusü yer tutur. Bəstəkar bu janra hələ yaradıcılığının ilk illərində müraciət edərək Şərq poeziyasının görkəmli simaları Nizami və Füzulinin, eləcə də rus klassiki Puşkinin sözlərinə romanslar yazmışdır. Bunlardan Nizami Gəncəvinin 800 illiyinə ithaf etdiyi “Nə gözəl”, “Ay Nigar” romansları bəstəkarın bu janrda yazdığı ilk uğurlu sənət nümunələri kimi diqqəti cəlb edir. Bu romanslar Üzeyir bəy ənənəsinin davamı idi.

Bəstəkarın Puşkinin sözlərinə bəstələdiyi məşhur “Çiçək” romansı hələ 1944-cü ildə Moskvada keçirilən Zaqafqaziya dekadasında səslənmiş və böyük müvəffəqiyyətlə qarşılanmışdır. Əsər əsl rus klassik romansını xatırladır.

Daha sonra bəstəkarın Heyran xanımın sözlərinə “Canana yetir”, Hüseyin Cavidin sözlərinə “Nə sehr var səndə”, Nizami Gəncəvinin sözlərinə “Nə üçün qəmxar saxlarsan”, “Cahanda”, M.P.Vaqifin sözlərinə “Bu necə zülmdür mənə edirsən”, “Yaza bir xəbər” romanslarının adını çəkə bilərik.

Romans janrı çərçivəsində bəstəkar mahni-romans üslubunu da yaratmışdır. Buraya onun Füzulinin sözlərinə “Nə yanar kim-sə mənə” və Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə “Sənin sənət çırağın” mahni-romansları daxildir. Bəstəkarın romansları da xalq musiqisi zəminində, gözəl melodiyalardan yaranan əsl professional sənət nümunələridir.

Bütün bunlardan belə bir nəticəyə gəlirik ki, Şəfiqə Axundova Azərbaycan vokal sənətinin inkişafında son dərəcə əhəmiyyətli rolü olan bir bəstəkardır. Onun mahni və romansları ən görkəmli ifaçıların repertuarında geniş yer tutur. Bülbül, Şövkət Məmmədova, Sona Aslanova, Şövkət Ələkbərova, Fatma Mehrəliyeva, Rübabə Muradova, Sara Qədimova, Tükəzban İsmayılova, Əbülfət Əliyev, Gülağa Məmmədov, Anatollu Qəniyev, Arif Babayev, Zeynəb Xanlarova, İsləm Rzayev, Elmira Rəhimova, Flora Kərimova, Baba Mahmudoğlu, Məmmədbağır Bağırzadə, Təhmiraz Şirinov, Alim Qasımov, Zaur Rzayev, Gülyaz və Gülyanaq Məmmədova bacıları, Mənsum İbrahimov, Xədicə Abbasova, Sahib İbrahimov, Bilal Əliyev bir sözə dünənin və bu günün ifaçılıq məktəbini təmsil edən sənətkarlar bəstəkarın musiqisini böyük şövqlə xalqa çatdırmışlar. Və bununla da Şəfiqə Axundovanın mahniları xalqın əbədi yaddaşına həkk olunaraq, dünəndən bu gənə olduğu kimi bu gündən də gələcəyə ötürülləcək.

“GƏLİN QAYASI” OPERASI

Opera musiqinin mürəkkəb janrıdır. XX əsrin əvvəllərində dahi Üzeyir bəy bu janra müraciət edərək Şərqdə opera sənətinin təməlini qoymuşdur. Beləliklə 1907-ci il Şərq operasının yaranma tarixi oldu.

Əlbəttə, XX əsrin əvvəllərində opera yazmaq çətin və məsuliyyətli idi. Çünkü bu ilk addım idi. Elə əsər yaranmalı idi ki, xalq onu qəbul etsin. Bunun üçün də xalqın ruhuna uyğun mövzu və ona uyğun musiqi dili olmalıdır idi. Beləliklə, ilk Şərq operasının mövzusu ölməz söz ustası Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması oldu. Bu da səbəbsiz deyildi. Çünkü bu poemadakı qəzəlləri xanəndələr müğam üstdə ifa edərdilər. Demək olar ki, bu qəzəllər xalqa tanış idi. Musiqi dilinə gəlincə isə müğam, xalq mahnı və təsniflərinə bağlı olduğundan əsərdə də məhz bu cəhət nəzərə alınmalıdır idi. Çünkü mayası müğamlı yorulmuş xalqa birdən-birə qərb yönümlü musiqini qəbul elətdirmək çətin olardı. Buna görə də dövrünün tələbini, xalqının ruhunu nəzərə alan Üzeyir bəy “Leyli və Məcnun” operasını yazıqla yalnız Azərbaycanda deyil, Şərqdə ilk opera sənətinin təməlini qoymur. Həm də dünya opera sənətində heç bir analoqu olmayan “müğam operası” janrınu yaradır. Əsər xalq tərəfindən böyük məhəbbətlə qarşılanır və Azərbaycan operasının inkişafı yolunda ilk addım kimi mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Üzeyir bəy “Leyli və Məcnun”dan sonra “Əsli və Kərəm”, “Şah Abbas və Xurşudbanu”, “Harun və Leyla”, “Rüstəm və Söhrab” kimi müğam operalarını və 1937-ci ildə yaradıcılığının şah əsəri olan “Koroğlu” operasını yazır. Bəstəkarın bu ənənəsini davam etdirən qardaşı Zülfüqar Hacıbəyov “Aşıq Qərib”, yaxın dostu, silahdaşı Müslüm Maqomayev isə “Şah İsmayıł” operasını yazırlar.

Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli milli köklər zəminində operalar yazmışdır. Onun bu əsərləri əsl klassik opera nümunələridir. Belə ki, o, Qərbin yaratdığı opera quruluşunu öz milli musiqi xüsusiyyətləri ilə üzvi şəkildə qovuşdurmağa nail olmuşdur. Üzeyir bəyin bu ənənəsini özündən sonra gələn bəstəkar nəсли də

davam etdirmiş və həm dünya səviyyəsinə çıxa biləcək, həm də xalqın məhəbbəti ilə qarşılanan əsərlər yaratmışlar. Bəstəkarın layiqli tələbəsi olan, daim onun ənənələrinə sadıq qalan Şəfiqə Axundova da məhz belə sənətkarlardandır. Əgər Üzeyir bəy Şərqdə opera sənətinin təməlini qoymuşsa, Şəfiqə xanım da Şərqdə opera yanan ilk qadın bəstəkardır.

Ümumiyyətlə, Şəfiqə Axundova deyəndə onun yaradıcılığına bələd olan hər bir kəs ilkin olaraq “Gəlin qayası” operasının adını çəkir. Və yaxud Şərq operası haqqında danışarkən Şəfiqə Axundovanın adı opera yanan ilk qadın bəstəkar kimi hörmətlə çəkilir. Belə qənaətə gəlmək olar ki, Şəfiqə xanım digər əsərləri ni deyil, təkcə “Gəlin qayası” operasını yazsaydı, o yenə də xalqımızın musiqi xəzinəsini zənginləşdirən hörmətli və cəfakes sənətkar kimi sevilərdi. Çünkü opera musiqinin elə bir janrıdır ki, onu yaratmaq bəstəkardan çox şey tələb edir. Yəni, səhnənin qanunlarını bilmək, müraciət olunan əsərin bədii məzmununa dərindən bələd olmaq, yazılın əsərdə hadisələrin baş verdiyi tarixi şərait barədə məlumatlı olmaq və bütün bunları musiqinin dili ilə eks etdirmək üçün bütün musiqi janrlarını dərindən mənimmsəyərək əsl professional olmaq. Şəfiqə Axundova yaradıcılığına son dərəcə məsuliyyətlə yanaşlığından opera yazarkən də bu çətin janrı öhdəsindən bacarıqla gələ bilmişdir. Belə ki, bəstəkar opera üzərində işləməyə başlamazdan əvvəl demək olar ki, musiqinin müxtəlif janrlarında sanballı əsərlər yazmışdır, neçə-neçə teatr tamaşalarına musiqi bəstələmişdir. Onun ruhu xalq musiqisindən doğan gözəl ürəyəyatılmış melodiyalardan yoğrulmuşdur. Bu cəhət bəstəkarın bütün əsərlərində onun üslubu olaraq özünü təsdiq etmişdir.

Qeyd etdiyimiz kimi, Şəfiqə Axundova yaradıcılığının ilk dövrlərindən müxtəlif musiqi janrları ilə yanaşı həm də dram tamaşalarına musiqi yazmışdır. 1962-ci ildə xalq yaziçisi Süleyman Rəhimov da “Gəlin qayası” povesti əsasında hazırlanan radio pyesinə musiqi yazmağı Şəfiqə xanıma həvalə edir, mətn üzərində işləmək üçün şair İsgəndər Coşqun da bu işə cəlb olunur. Beləliklə, Şəfiqə xanım bu əsərə gözəl musiqi bəstələyir. Hətta pyesdən Gülbaharın “Könül təranələri” mahnısı ifaçılarının

repertuarına daxil olaraq müstəqil mahnı kimi ifa olunur və xalq arasında yayılır. Və elə bu mahnı səbəb olur ki, Şəfiqə xanım “Gəlin qayası” operasını yazır.

Bəstəkarın “Gəlin qiyası” operası haqqında fikirlər o dövrün mətbuat səhifələrində dərc olunub və Şəfiqə xanım haqqında nəşr olunan mənbələrdə də bu barədə yazılıb.

Bələliklə, gərgin yaradıcılıq əməyinin bəhrəsi olan “Gəlin qayası” operasının ilk tamaşası çox böyük uğurla keçir. Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının bədii şurasının və Bəstəkarlar İttifaqının birgə keçirdikləri 20 aprel 1974-cü il tarixli protokolunu oxuyuruq. Burada da əsər haqqında maraqlı və dəyərli fikirlər söylənilib. Və qeyd edəcəyimiz bu müsbət rəylər S.Əmirxanov, M.Əmirxanov və N.Əsgərbəylinin bəstəkar haqqında birgə yazdıqları kitabda da öz əksini tapıb.¹

V. Adıgozəlov – “Mən operaya böyük fərəhlə, həvəslə tamaşa elədim. Şəfiqə xanım çox əziyyət çekib. Opera məni olduqca qane elədi. Orkestr, solistlər mənə xoş təsir bağışladı. Librettosu da bitkindir. Bu tamaşa rejissorun ilk addımı olmasına baxmaya-raq, bu addım çox gözəl və səmərəli oldu. Yaradıcı kollektiv əsərdə həm həvəslə, həm də coşqunluqla iştirak edir. Firudin Mehdiyev xan rolunda hamımızı valeh etdi, Nəzakət xanımın ifa etdiyi Gülbahar sözün əsl mənasında ismətli bir dağ qızıdır, Arif Babayev də Camalı çox inandırıcı oynayır. Həm rəqslerin quru-luşu, həm də bədii tərtibat çox gözəldir. Orkestrlə birgə səslənir, tamaşaçıları sevindirir.”

B. Vahabzadə – “Mənə elə gəlir ki, belə gözəl tamaşanın heç müzakirəyə ehtiyacı yoxdur. Məlumdur ki, hər ədəbi əsər opera üçün material ola bilməz. Burada librettonun özü bir musiqidir. Biz bəzən yeniliyi kənardı axtarırıq. Əslində bu opera bizim səhnədə ən yeni bir operadır. Hörmətli yazıçıımız S.Rəhimov operanın librettosunu folklor əsasında yazmışdır. Şəfiqə xanım isə öz operası ilə bizi böyük Üzeyir ənənələrinə qaytarmışdır. Opera ana laylası kimi ürəyə yatır. Rejissor Ağakişi Kazimov əsl opera rejissoru kimi özünü göstərdi. Nəzakət xanım və Rüba-

¹ Əmirxanov S., Əmirxanov M., Əsgərbəyli N. Şəfiqə Axundova. Bakı, Print, 2000, s. 43-44.

bə xanımın oynadığı qəhrəmanlar isə həm mərd, həm sevən, həm də qadın fədakarlığı ilə seçilən maraqlı obrazlardır. Həm Tutu rolunu oynayan S.İbrahimovanın, həm ana rolu oynayan S.Hətəmovanın ifaları mənə çox xoş təsir bağışladı. Toy səhnəsində Əmioğlu və Əmiqızının yeri çox yaxşı tapılıb. Burada Gülbala Əmioğlu rolunda xüsusilə yaxşı oynayır. Operanın dirijoru Rauf Abdullayevin əməyini isə xüsusilə qeyd etmək istərdim.”

T.Quliyev – “Operanın müəlliflərini belə gözəl opera yaratmaları münasibətilə ürəkdən təbrik edirəm. Süleyman müəllimi, Şəfiqəni doğrudan da alqışlamaq olar. Opera çox gözəldir, melodiyası aydındır. Burada bəstəkar Şəfiqə Axundova muğamdan bilə-bilə geniş istifadə edib. Bu, çox yaxşıdır, səmərəsi əladır. Musiqinin qat-qat canlanması, onun çox emosional olmasına istedadlı rejissor A.Kazımovun böyük işi dəlalət edir. Rejissor tərəfindən çox yerində verilən mizanlar o qədər təbii və aydındır ki, musiqinin dirlənilməsinə, musiqi dramaturgiyasının inkişafına mane olmur.”¹

A.Məlikov – “Mən bu gün çox gözəl hissələr keçirirəm. Bura dirlədiyimiz operanın müvəffəqiyyətinə inanıb gəlmışəm, müvəffəqiyyət isə göz öntündədir. Muğamla müasir musiqini üzvi şəkildə bağlamaq Şəfiqə xanımın böyük müvəffəqiyyətidir. Şəfiqəni təbrik edirəm. Bu opera bizim musiqi sənətimizdə yeni səsdır. Bütün yaradıcı kollektiv o cümlədən baletmeyster Qəmər xanımı da alqışlayıram. Ümumiyyətlə rəqslerdə milli rəqs ünsürlərindən yaxşı istifadə olunub.”

“Gəlin qayası” operasının belə uğurla nəticələnməsi təsadüfi deyil. Əsər əsl sənətkarların qələmindən çıxıb. Çünkü həm bəstəkar, həm də librettonun müəllifləri əsl peşəkarlardır. Opera haqqında söylənilən fikirlər təsdiq edir ki, əsərin taleyi də səhnə təcrübəsi olan sənətkarlara tapşırılıb. Bu da “Gəlin qayası” operasının xalq tərəfindən müsbət qarşılanması üçün ən vacib amildir.

Əfsanə əsasında yaradılmış bu operanın librettosu xalq yazıçısı Süleyman Rəhimovundur.

¹ Əmirxanov S., Əmirxanov M., Əsgərbəyli N. Şəfiqə Axundova. Bakı, Print, 2000, s. 44-45.

Əsərdə iki gəncin uğursuz məhəbbətindən bəhs edilir. “Gəlin qayası” operası teatrın bədii şurası tərəfindən bəyənilmişdir.

Ş.Axundovanın etiraf etdiyi kimi, pyes efirdə səsləndikdən sonra onun ürəyində xoş bir arzu bu mövzuda opera yazmaq arzusu baş qaldırılmışdır.

“Gəlin qayası” operası (libretto mətni S.Rəhimov və İ.Coşqunundur) uzun müddətli axtarışların bəhrəsi kimi meydana çıxdı. Üç pərdə, beş şəkildən ibarət bu operada qarşılıqlı sədaqətin, ülvi eşqin riyakarlıq üzərində təntənəsi tərənnüm olunmuşdur.

Əsərin ən ümdə məziyyətlərindən biri müğamlı müasir musiqinin üzvi surətdə bağlılığıdır.

Qeyd edək ki, əsər bir neçə il M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet teatrının repertuarında özünə layiq yer tutmuşdur.



“Gəlin qayası” operasından səhnə

Əlbəttə, müxtəlif dövrlərdə çap olunmuş məqalələrdən çox nümunələr gətirə bilərik. Sevindirici haldır ki, bu cür yazınlara bu günün mətbuat səhifələrində də rast gəlirik.

Əsər 1976-cı ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında tamaşa qoyularkən yaradıcı heyət aşağıdakı tərkibdən ibarət olub:

Dirijor R.Abdullayev, Azərb. SSR əməkdar incəsənət xadimi, quruluşçu rejissor A.Kazimov; rəssam Ə.Almaszadə, Azərb. SSR əməkdar rəssamı; xormeysterlər Q.Koryagin, M.Sadiqova, N.Məlikov, Azərb. SSR əməkdar artisti; baletmeyster Q.Almaszadə, SSRİ xalq artisti, SSRİ Dövlət Mükafatı laureati; rejissor assistenti K.İsgəndərov; konsertmeysterlər R.Zimina, T.Hacıyev; aparıcı rejissor N.Sultanov; rolları ifa edirlər: – Gülbahar – N.Məmmədova, Azərb. SSR əməkdar artisti; Camal – A.Babayev, B.Mirzəyev; Xan – F.Mehdiyev, Xan – A.Məlikov; Sənəm – R.Muradova, Azərb. SSR xalq artisti, S.Əzimi; Ana – G.Həsənova, Azərb. SSR əməkdar artisti, S.Hətəmova, Naxçıvan MSSR əməkdar artisti; Tutu – S.Məhərrəmova, L.İbrahimova; Camalın bacısı – G.Əhmədova; Vəzir – V.Tahirov, R.Tahirov, R.Şirinova; Əmi qızı – S.Hacıyeva; Əmi oğlu – G.Məmmədov, M.Ələkbərov; qadınlar – D.Babayeva, X.Babayeva, F.Əmixanova, S.Mirzəyeva; Ağsaqqal – K.Hüseynov, S.Əliyev; solo tarda çalır – Ə.Manafov; solo fleytada çalır – R.Babayev; solo klarnetdə çalır – R.Qasımov; solo arfada çalır – Ə.Zeynalova.

“Gəlin qayası” lirik operadır. Əsərin əsas qayəsini məhəbbət mövzusu təşkil edir. Lakin bu adı məhəbbət deyil. Bu xalq das-tanlarında oxuduğumuz, rəvayətlərdə eşitdiyimiz öz sevgisinin saflığı naminə canından keçməyə hazır olan aşiqin məhəbbətidir. Bu, mərd, cəsarətli Azərbaycan qızının məhəbbətidir ki, o da Gülbahar obrazında öz təcəssümünü tapır. Yaziçi Gülbaharı və Camalı saf məhəbbətin rəmzi kimi təqdim edir. Elə Şəfiqə xanımı əsərə cəlb edən də bu cəhət olub.

Görünür “Gəlin qayası” operasının belə uğurlu olması musiqi ilə yanaşı onun məzmunundan da irəli gəlib. “Gəlin qayası” operasının qısa məzmunu:

Birinci Pərdə

“Ovçular mahalının” xanı nə vaxtdır ki, kəndlə qızı Gülbaharı sevir. Arzusuna nail olmaq üçün o, kəndin suyunu kəsdirir

və onu açmaq üçün Gülbaharın sevgilisi Camalı dağlara yollayır. Gülbahar və kendlilər intizar içində həm suyun, həm də Camalın gəlişini gözləyirlər. Xanın baş hərəmi Sənəm gəlib Gülbaharı xəbərdar edir ki, xan onu sevir və o da əgər bu sevdaya uysa, bədbəxt olacaq. Gülbahar bu xəbərdən təşvişə düşərək öz üzrək sırrını gizli saxlayır. Camal suyu açıb kəndə qayıdır. Gülbahar üstü örtülü də olsa, xanın məqsədini Camala bildirir. Camal isə buna o qədər də məhəl qoymayıb toya icazə almaq üçün xanın sarayına yollanır.

İkinci Pərdə

Camal anası ilə xanın yanına gəlib, dağlarda ovladığı pələng dərisini ona bağışlayır. Gülbaharı sevdiyini və evlənmək istədiyini bildirir. Xan razılıq verib, Camala bir toy libası bağışlayır. Ancaq bir şərtlə: əvvəldən qurulmuş tələyə görə Gülbaharın toyu həmin libasda olmalıdır. Camal qəti etirazını bildirir. Lakin anasının təkidi ilə libası götürüb sarayı tərk edir.

Camal gələndən sonra xan, vəzir və saray cariyəsi Tutu belə qərara gəlirlər ki, Camalın toyuna gedib onu yenidən bir iş dəlinca göndərsinlər.

Camalın toyudur. Kendlilər böyük şənlik edirlər. Xan və vəzir toya gəlirlər.

Bu şənliyi xanın gözü götürmür və toyu dağıtmak üçün bəhanələr axtarır. Odur ki, məclisə sual verir: “Bəxşış bir olar, yoxsa cüt olar?” Hami məcburiyyət qarşısında qalıb “cüt olar” – deyə təsdiq edirlər. Xan tələb edir ki, ikinci pələng dərisi gətirmək üçün Camal toyu tərk edib, dağlara getsin. Heç bir çıxış yolu olmayan Camal belə də edir. Toy dağlır.

Sənəm gəlib Gülbaharın əynindəki libasın xan tərəfindən bağışlanıldığını bildirir. Gülbahar bundan dəhşətə gəlir, xanla daşışmaq üçün saraya qaçıır. Sənəm Gülbaharın günahsız olduğunu qət edib, tez Camalın dəlinca adam göndərir ki, geri qayıtsın.

Üçüncü Pərdə

Xanın sarayı. Gecədir. Xan dəhşətli yuxular görür. Qışqıraraq ayılır. Elə bu vaxt Gülbahar əlində libas gəlir. Öz gözlərinə

inanmayan xan ona eşq elan edir. Gülbahar libası xanın üzünə çırır. Bundan qəzəblənən xan əmr edir ki, Gülbaharı aparıb qayadan atsınlar. Gülbaharı aparrılar. Bu ara uzaqlardan Camalın səsi eşidilir. Sənəm gəlib Camalın qayıtdığını bildirir.

Xan Sənəmi xəncərlə vurmaq istəyir. Lakin Sənəm cəld xəncəri ondan alıb özü-özünü öldürür. Xan qaçır. Camal gəlir. Sənəm son nəfəsdə Gülbaharın darda olduğunu bildirir. Camal Gülbaharı xilas etməyə gedir.

Gülbaharı ölümə aparırlar. Xan gəlib Gülbaharın qarşısında iki yol – “ya dilsiz qayalar, ya da xanın məhəbbəti” olduğunu bildirir.

Gülbahar:

Könülsüz könül verincə sənə,
Xoşdur o qayadan atılmaq mənə -
deyə ölümü üstün tutur.

Xan son nəfəsdə bir busə verməsini Gülbahardan xahiş edir. Gülbahar nə isə fikirləşib razı olur... Xan yaxınlaşarkən Camalın verdiyi xəncərlə vurub onu öldürür. Heç bir nicat yolu olmayan Gülbahar özünü qayadan atır. Camal və kəndlilər gəlib son nəfəsdə Gülbaharı tapırlar.

Gülbahar:

Camal, xatırlasan nə zaman məni,
Baxıb bu qayaya anarsan məni -
deyə ölürlər.

Camal və kəndlilər zəmanəyə öz nifrətlərini bildirirlər. Qayaya “Gəlin qayası” adı verərək Gülbaharın məhəbbətini əbədi-ləşdirirlər.

Opera Şur ladında proloqla başlayır. Orkestr girişindən sonra tarın solosu eşidilir və tarın partiyası orkestrdə bir neçə dəfə işlənilməmiş formada səslənir. Proloqda Gülbaharın leytmotivinə bənzər musiqisi də eşidilir. Bunlar gözəl melodiyaya əsaslanır.

Proloqdan sonra kəndlilərin “suya həsrət” xoru səslənir. Xalqın dərdini ifadə edən bu möhtəşəm xor “Humayun” muğamı üstdə yazılıb və xorda solo ifaçı da məhz bu muğam üstə improvizə edərək oxuyur:

Çəmənzarda gül quruyub,
Arzularda dil quruyub
Suya həsrət qalib torpaq.

Bu zaman xor ona qoşularaq “Ax, ay bulaq ax, ay bulaq” - deyərək musiqini davam etdirir. Birdən “Ay camaat, su gəldi, su” – deyə kəndlilərdən biri sevinclə qışqırır və xalq bunu bayram edərək yallı gedir.

Bu səhnədən sonra Gülbaharın mahnısı səslənir. Şən ruhda olan bu mahnı bir növ xalqın şənliyinin davamıdır. Həm də bu mahnında Gülbahar sevgilisi Camalın cəsurluğuna da sevinir və oxuyur:

Ax, ay bulaq, ax, ay bulaq,
Cana gəlsin, six meşələr,
Boynubükük bənövşələr
Ax, ay bulaq, ax, ay bulaq.

Gülbaharın bu mahnısı kuplet nəqərat formasında olan əsl mahnı üslubudur. Bu şən mahnından sonra Xanın gəlişi orkestrin ifasında enən intonasiyalarla ifadə olunur. Xanın gəlişi Gülbaharda narahatlıq yaradır və onun reçitativi “Aman dəhşət, aman fəlakət” səslənir. Bundan sonra isə Gülbahar yanıqlı səslə lirik mahnısının mövzusu üzrə oxuyur.

Gülbaharın ona qarşı deməsindən məyus olan Sənəm yanıqlı, dərdli oxuyur və aydın olur ki, bir vaxt Xan onu da öz yarından ayırib. Bildirir ki, indi də səni görüb eşqə düşüb.

Bundan sonra Gülbaharın qəmli mahnısı səslənir. Mahnida proloqdakı leymotiv keçir. Mahnı Şur ladındadır və muğam improvisasiyasına əsaslanır.

Orkestr sakit fon saxlayır, solo qoboyda muğam intonasiyaları eşidilir.

Gülbaharın bu kədərini qızların şən ruhlu xoru dağıdır. Rast lazdında, oynaq, rəqsvari melodiyadan qurulan bu xorun orta hissəsində Gülbahar öz kədərini “Qatar” muğamı üstdə ifadə edir:

Bu qəmli səhnəni yenə də qızların şən xoru əvəz edir. Sonra orkestrdə at yerisini xatırladan bir musiqi səslənir və bu musiqinin sədaları altında Camalın at üstündə gəlişi verilir və Camal sevgilisinə tezliklə qovuşacağından sevinə-sevinə oxuyur:

Allegro moderato

Do-lan-dım hər ya-nı, göz-dim hər ya-nı

Mahnı qəhrəmanı ruhda yazlıb və Şur ladındadır. Bu da obrazın xarakterinin daha dərindən açılmasına müsbət təsir göstərir. Belə ki, bu musiqi Camalı eşqində sadiq və xalqına sədaqətli bir oğul kimi təqdim edir.

Sonra “oğlum Camal” – deyə anası onunla görüşür. Bu zaman orkestrdə lirik məhəbbət mövzusu səslənir və qəfildən Gülbaharın: Xanlar xanı deyil, zülmkardır, çox fitnə-fəsadı vardır – reçitativi səslənir.

Beləliklə Gülbaharla Camalın duet səhnəsi.

Gülbahar “Hümeyun” muğamı üstdə oxuyur:

Yamanca qorxuram bizi,

Ayrı sala, o xan bizi.

Camal lirik məhəbbət mahnisını oxuyur:

Camal “Çahargah” muğamı üstdə oxuyur:

Həsrətin od olub, ey yar,

Çəkdi çarpez dağ mənə.

Mahnının musiqisində bir ümid hissi var. Ortada muğam üst-də oxuyur.

III pərdə, II şəkil. (Xan, Gülbahar, Sənəm və Camalın səhnəsi) Xanın sarayı. O yatr. Səhnə orkestr girişi ilə başlayır.

Orkestrdə xanın leytmotivi səslənir. Onun qara qüvvə olduğu musiqi dili də qeyri-adi intonasiyalarla ifadə olunur. Xan yuxudan oyanır, Gülbaharı qarşısında görcək oxuyur və ona öz sevgisini bildirir.

Largo

Ah be-la mi kə ha-yəm

ff

pft.

Andantino

Gül - ba - har,

Gül - ba - har

Gül - ba - har gal, gal, gal, ey

Gülbahar “budur axır sözüm” deyərək öz qəti fikrini bildirir.
Sənə yar olunca bu daş sarayda,
Qayadan atılmaq bil, mənə xoşdur.

Xan xəncərlə Sənəmi vurmaq istəyəndə o xəncəri Xandan alıb öz-özünü vurur.

Orkestrdə Camalın leytmotivi səslənir. Camal həyəcanlı səslə Gülbahar - deyə çağırır. Orkestr qısa akkordlarla fon saxlayır. Sənəm həzin səslə son mahnısını oxuyur:

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, starting with the lyrics "SƏNƏM" and "ad lib.". The middle staff is for the orchestra, and the bottom staff is also for the orchestra. The lyrics "Bur - da dur-ma tez ol Ca-mal" are written below the vocal line. The music is in 3/4 time, with various dynamics and articulations indicated by dots and dashes above the notes.

Bundan sonra Camalın fəryadı və partiyası verilir. Bu III pərdənin final səhnəsi əsərin kulminasiyasının ilk pilləsidir. Camalın buradakı oxusu “Çahargah” muğamındadır.

Son pərdə Gülbaharın ölüm səhnəsi - orkestr girişi, Gülbaharın leytmotivi səslənir. O “Dəşt” muğamında oxuyur.

Xan gəlir və burada yenə də Gülbaharla Xanın səhnəsi verilir. Səhnə Xanın musiqi dilində yarı melodik, yarı danışq şəklində ifadə olunur.

Gülbaharın həzin səslə amma öz eşqi qarşısında məgrurluqla çıxışı verilir.

Bundan sonra Gülbaharla Xanın son səhnəsi verilir.

Xan Gülbahara yaxınlaşır. Bu zaman orkestr səslənir və musiqi baş verəcək dəhşətli hadisələri təsvir edir. Xan Gülbahara yaxınlaşanda Gülbahar Camalın ona verdiyi xəncərlə Xanı öldürür. Yenə orkestr axıcı musiqi ifa edir və Gülbahar:

Sevginin qədrini hər yetən bilməz,

Eşqim bir qayadır uşar, əyilməz - deyərək özünü qayadan atır və orkestrdə Gülbaharın leytmotivi səslənir.

Camal Gülbahara tərəf qaçır və onu qolları arasında gətirir.

Camalın bu oxusunda “Şüstər” muğamının intonasiyaları var. Bundan sonra Gülbaharın son oxusu səslənir.

Xor səhnəsi xalqın zəmanəyə nifrəti “nifrət, nifrət” şüarı kimi səslənir. Orkestrdə təntənəli musiqi eşidilir. Bu, məhəbbətin ölüm üzərində qələbəsinin təntənəsidir. Və opera bu ruhda tamamlanır.

Andante maestoso

A-man, bu nə dəh-şət,
a-man, bu nə fa-la - kat³

A-man, bu nə dəh-şət,
a-man, bu nə fa-la - kat³

A-man, bu nə dəh-şət,
a-man, bu nə fa-la - kat³

A-man, bu nə dəh-şət,
a-man, bu nə fa-la - kat³

Operanın musiqi dili haqqında danışarkən deyə bilərik ki, dramaturgiyanın daha dərindən açılmasına xidmət edən instrumental və orkestr melodiyaları, qəhrəmanların aria və duetləri, eləcə də xorlar sərf muğam intonasiyalarına əsaslanır. Bu da ölməz bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin “muğam opera”larının davamı olduğunu təsdiq edir.

Gülbaharın ölümqabağı səhnəsi burada “Segah” muğamında olan oxusu eynən Leyli obrazını yada salır. Bu xüsusiyyətlərinə görə Şəfiqə Axundovanın “Gəlin qayası” operası Üzeyir bəyin “Leyli və Məcnun” operasına yaxındır.

1. Əsərin musiqi dili “Leyli və Məcnun”da olduğu kimi şifahi ənənəli, professional janr olan muğamlara əsaslanır.

2. Əsərin məzmunu “Leyli və Məcnun”da olduğu kimi saf məhəbbətdən bəhs edir. Əsərdə Məcnuna nisbətən Camalın,

Leyliyə nisbətən Gülbaharın müasir olduqlarını və öz məhəbbətləri uğrunda çəkinmədən mübarizə apardıqlarını qeyd edə bilərik. Əlbəttə, qəhrəmanları belə yetişdirən dövrdür, zamandır. Buna baxmayaraq hər iki operanın qəhrəmanı məglubedilməzdir, onların saf məhəbbəti hər şeyə qalib gəlir. Bu, bir növ məhəbbətin mənfi qüvvələr üzərində təntənəsidir. Düzdür, "Leyli və Məcnun"da hər iki qəhrəman öz məhəbbəti uğrunda canlarından keçirlər. Amma "Gəlin qayası"nda Gülbahar ölürlər, Camal isə sağ qalır. Bu da Camalı əsl xalq qəhrəmanı kimi təqdim edir. Belə ki, öz məhəbbətində dözümlü, sədaqətli olan Camal xalqının rifahı yolunda da hər bir mübarizəyə hazırlıdır. Ümumiyyətlə, yazıçı Süleyman Rəhimov da bu povestdə həm saf məhəbbəti, həm də vətənpərvərliyi tərənnüm etmişdir. Bu mövzu da Şəfiqə xanımın yaradıcılıq mənbəyidir.

Qeyd eydik ki, "Gəlin qayası" operası eyniadlı radio pyesindən sonra yaranmışdır. Və məlum olur ki, operanın musiqisinə tamaşaşa yazılmış musiqidən də bəzi parçalar aiddir. Amma bu musiqi epizodları operada bir az da işlənilərək daha dərin məna kəsb etmişdir. Belə olan halda bədii məzmunda da yəqin ki, bəzi dəyişikliklər olub. Bu barədə Şəfiqə xanım özü də belə deyirdi:

- "Gəlin qayası" radio tamaşası ilə opera arasında bəzi fərqli cəhətlər var. Bunu da operanın əsl klassik və professional əsər kimi təqdim olunması naminə etmişik. Bu işdə Süleyman Rəhimovun zəhməti daha çox oldu. Belə ki, mən operada obrazları necə görmək istədiyimi bildirəndə o, dərhal mənimlə razılaşır və librettoda həmin dəyişiklikləri edirdi.

"Gəlin qayası" operası Üzeyir bəyin muğam operalarının üslubundadır. Operada "Rast", "Şur", "Segah", "Çahargah", "Humayun" muğamları daha çox istifadə olunmuşdur. Özü də sitat şəklində, yəni muğam parçası olduğu kimi oxunur, həm də melodiyalar sırf muğam üstdə qurulur. Bu da bəstəkarın xalq musiqisinin, xüsusən də muğamları daha dərindən bilməsi ilə səciyyələnir.

"Gəlin qayası" operasının musiqi dilində bir cəhət də diqqəti cəlb edir. Bu da aria və duetlərin melodiyasındakı mahnıvariyyəkdir. Bu da operanın musiqisini mahnı üslubuna yaxınlaşdırır.

Bu xüsusiyyət Gülbaharın mahnısında, qızların xorunda, Gülbaharın ariyasında, Camalın mahnısında, Camalla Gülbaharın due-tində daha aydın hiss olunur.

Beləliklə, Şəfiqə Axundovanın “Gəlin qayası” operasını mah-nı üşlubunda yazılmış muğam operası janrına aid edə bilərik.

Təbii ki, əsərin meydana gəlməsində onun müəllifləri ilə ya-naşı, ifaçılarının da mühüm xidmətləri olub.

Bu opera öz məzmununa və musiqi dilinə görə həmişə aktu-alıdır və teatrın repertuarında onun xüsusi yeri olacaq.

“EV BİZİM SİRR BİZİM” MUSIQİLİ KOMEDİYASI

Musiqili komediya janrıının – Azərbaycan musiqi sənəti tari-xində əsası Üzeyir bəy tərəfindən qoyulmuşdur.

Şəfiqə xanım musiqinin başqa janrlarında olduğu kimi bu sa-hədə də öz müəlliminin, dahi Üzeyir bəyin layiqli davamçısı ki-mi qələmini sınamış və dəyərli sənət nümunəsi yaratmışdır. Bu da bəstəkarın “Ev bizim, sərr bizim” musiqili komediyasıdır. Əsər Novruz Gəncəlinin librettosu əsasında yazılmışdır. Bəstə-kar 1962-ci ildə yazmağa başladığı bu əsəri 1965-ci ildə xalqın ixtiyarına vermişdir. Məzmununa görə çox aktual olan bu kome-diya musiqi dili baxımından da xalqa yaxın olaraq böyük mə-həbbətlə qarşılanmışdır. Hətta əsərdən bəzi parçalar xalqın dili-nin əzbəri olub. Bəli, musiqinin operetta kimi mürəkkəb bir jan-rında da Şəfiqə Axundova müvəffəqiyyətlə çıxış edərək uğur qa-zandı.

“Ev bizim, sərr bizim” musiqili komediyası məzmununa görə aktual bir əsərdir. Belə ki, o illərdə yəni əsərin yarandığı 1960-70-ci illərdə şəhərdə böyüyüb, boy-a-başa çatan gənclər rayonda işləməyə o qədər də əhəmiyyət vermirdilər. Bir sözlə, rayon hə-yatı onlar üçün o qədər də maraqlı deyildi, hətta bəzi bu cür dü-şünən gənclər, ailələr üçün rayonda yaşamaq, işləmək aşağı tə-bəqəli insanlara xas olan bir amil kimi nəzərdə tutulurdu. Sözsüz ki, bu düşüncə tərzi hamiya xas deyildi, sadəcə olaraq cəmiyyət-də bir qrup insanlar belə düşünürdülər. Və bu düşüncə tərzinin, cəmiyyətə, xalqa zidd fikirlərin qarşısını almaq üçün ictimaiy-

yətdə şəhər və rayonlarla əlaqələrin daha da möhkəmləndirilməsi üçün ciddi tədbirlər görülür, çoxlu sayıda gənc mütəxəssislər işləmək üçün rayonlara, kəndlərə göndərilir və bu cəhət o dövr-də yaranan sənət əsərlərinin də qayəsini təşkil edirdi. Yəni sənətkarlarımız da öz əsərləri ilə bu cür səthi düşünən insanları düz yola dəvət etməyə, şəhərlə rayon nisbətini aradan qaldırmağa çalışırdılar. Bu əsərlər insanlara aşılıyırkı ki, istər kənddə, istər şəhərdə yaşayıb, işləməyindən asılı olmayaraq hər bir vətəndaş öz xalqına xidmət etməlidir. “Ev bizim, sərr bizim” musiqili komedyasının da mövzusu məhz bu cür qeyri-səmimi düşünən insanların həyatından götürülmüşdür.

Bununla da belə nəticəyə gəlmək olar ki, “Ev bizim, sərr bizim” musiqili komedyası yalnız dövrün çatışmazlığını deyil, həm də bu çatışmazlığın aradan qaldırılması və insanların düzgün düşüncə tərzinə yönəlməsinin təsviridir. Bu cəhətlər bəstəkarın qələmə aldığı ifadəli musiqi dilində də öz təcəssümünü təpdir. Musiqi dilində xalq ruhuna yaxınlıq daha çox nəzəri cəlb edir. Elə əsərin xalq tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanması da səbəblərindən biri məhz budur.

Əsərdə baş verən hadisələrə uyğun gah inçə, lirik xarakterli, gah gərgin, dramatik, gah da yumorlu musiqi komedyyanın əsas qayəsini təşkil edir. Qəhrəmanların öz fikirlərini uyğun musiqi parçaları ilə ifadə etmələri əsərə əsl canlılıq gətirir. Burada elə orkestr nömrələri, elə ariyalar var ki, onlarda əsl opera xüsusiyyəti duyulur. Məsələn, əsərin müqəddiməsi, İdrakin mahnısı, Çiçəyin ariyası, Aytən və Tofiqin dueti buna misal ola bilər.

“Ev bizim, sərr bizim” musiqili komedyası müqəddimə ilə başlayır. Müqəddimə orta templi, həzin melodiya əsasında qurulur. Burada bəstəkar xalq musiqisindən istifadə edir. Musiqi getdikcə şən əhval-ruhiyyədə davam olunur və sanki əsərin sonundakı nikbinliyi eks etdirir.

Əsərin əsas qəhrəmanlarından biri Əsmət obrazıdır. Həm Əsmətin öz solo oxumalarında, həm də onun iştirak etdiyi duet səhnələrində sadə musiqi dili verilir. Lakin obrazın canlı olması üçün bəstəkar muğam intonasiyalarından da istifadə edir. Əsmət obrazı əsasən muğamsayağı, oxşama xarakterli musiqi və reçita-

tivlərlə səciyyələnir. Buna bir neçə nümunə, Doktor, Əsmət və Mələyin deyişməsi səhnəsində Əsmətin anası oxuyur:

Doktor, qızı kəndə getsə,
partlar ürəyi,

Kömək eylə, yaxşılıq et - deyə Əsmət də anasına qoşular.

Doktor:

Saxlayın, danışmayın, bəsdir yetər,
Kəndə sən getməsən, mən getməsəm,
bəs kim gedər -

deyə onları sakitləşdirməyə çalışır. Əsmətin I pərdədən Aslan ilə deyişməsində Aslan:

Qızım, səni mən qız deyil,
Bir oğul bilirdim,
Sənsə rayondan qaçırsan - deyəndə dərhal

Əsmət:

Saxlagınən təbliğatı

Bura iclas deyildir - deyərək ona öz etirazını bildirir.

Əsmət obrazının daha dərindən açılması Çiçək, Mələk və Əsmətin üçlüyündə eks olunur və sanki əsərin əsas mahiyyəti də elə burada açılır.

“Mən hara, rayon hara” - deyə oxuyan Çiçəyə anası Əsmət də qoşular.

Naz ilə, nemət ilə,
Mən səni böyütmüşəm
Qoymaram ömrün keçə
Dərd ilə, möhnət ilə.

Əsmətə anası Mələk də qoşular, ikisi birlikdə oxuyurlar: - “Sən hara, rayon hara.” Çiçək yenidən: - “Mən hara, rayon hara” oxuduqca Əsmət və anası Mələk:

Gəl bir tədbir tökək,
Qoy bir tədbir tökək - deyərək birləşə oxuyurlar.
Sonra Əsmət yenə dərdli-dərdli oxuyur:
Əhd etmişdim, toy eyləyim,
Toy eyləyim, qız köçürüm mən
Nazirlərə, katiblərə
Şərbət içirim mən.

Neynim, neynim mən başı daşlı
 Yandım, yandım, aman yandım
 Bu nə işdi mən düşdüm.

Və sonra sanki ağı deyirmiş kimi oxşaya-oxşaya “bu sırrı biləcəklər, deyəcəklər, güləcəklər” - deyərək ağlayır. Əsmətin bu ifalasında yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi muğam intonasiyaları – “Səgah”, “Şur” üstünlük təşkil edir. Əsmətlə Mələyin siyahı oxuması səhnəsi isə orkestrin fonunda reçitativ şəklində qurulur. Əsmətin kupletləri də danışq və musiqinin növbələşməsinə əsaslanır:

Onsuz dərddən ölərəm mən,
 Ceyran kimi mələrəm mən.

Əsərdə Çiçək obrazı lirik musiqi nümunələri ilə həm ərköyüñ qız kimi, həm də incə qəlbli bir aşiq kimi təsvir olunur. Bu cəhət Çiçəyin aria və mahıllarında əks olunur. Məsələn, III şəkildən Çiçəyin mahnisı.

Andante

OXUMAQ

1.

Kim dü-şüb - dür eşq o-du - na öm-rü ke-şib ya-na - ya-na

Çiçəyin növbəti ariyasında isə (III pərdədən) artıq eşqi, məhəbbəti uca tutan və öz səhvələrini etiraf edən bir aşiq kimi verilir. Çiçək obrazı İdrakla, Əsmətlə və Mələklə duet səhnələrində açılır. Onu da deməliyik ki, Ciçəyin “gecə-gündüz yar-yar deyib, ağlaram” ariyası sanki “Gəlin qayası” operasından Gülbəharın kədərli motivlərini yada salır. Amma Ciçəyin bu həsrətli oxusu nikbin notlarla tamamlanır.

İdrak obrazı əsərdə ağıllı, həyatsevər bir qəhrəman kimi verilir. Bu obraz mahnilarda və duet səhnələrində açılır. Beləliklə, bu obazı xarakterizə edən mahnilardan birinə nəzər salaq.

Molto agitato

Bax - tim sev - di - yi - mi qon - şu gə - tir - miş.



İdrakin növbəti mahnisı çox lirikdir, xalq ruhundadır:
Bu mahnidə sanki həsrət çəkən aşiqin ahu-zarı əks olunur.
Məhəbbətinə layiqli cavab almayan İdrak növbəti reçitativ və
ariyasını da oxuyur.

İdrak Çiçəyin ona rişxəndlə gülüşünü də öz mahnisında ifadə
edir.

Əsər Çiçəklə İdrakin dueti ilə tamamlanır. Orkestrdə təntənə-
li musiqi səslənir.

“Ev bizim, sərr bizim” musiqili komediyası Çiçəklə İdrakin
qovuşub, rayona işləməyə getməsi ilə tamamlanır. Bu isə həm
məhəbbətin təntənəsini, həm də cəmiyyətə zidd olan meşən dü-
şüncənin məhv edilməsini təsdiq edir. Saf, ülvi hissələr hər şeyə
qalib gəlir. Bu musiqi dilində də aydın təzahür olunur.

Qeyd etməliyik ki, əsərdə Aytən, Tofiq, Aslan və s. bu kimi
personajlar da var. Onların da musiqi xarakteristikası mahnilar-
la, duet səhnələrlə ifadə olunur.

Şəfiqə Axundova başqa əsərlərində olduğu kimi burada da
muğam intonasiyalarından istifadə edir. Məsələn, Əsmətin oxşa-
yib ağlaması və Çiçəklə İdrakin II şəkildən duetində sırf muğam
(duetdə “Humayun” muğamı) istifadə olunub. Ümumiyyətlə,
əsərdə Şur, Segah və Humayun ladları daha çox üstünlük təşkil
edir. Bir də onu qeyd etməliyik ki, bu əsərdə bəstəkarın yaradıcı-
lıq təxəyyülünə xas olan mahni üslubu da geniş yer tutur, gözəl
melodiya üstünlük təşkil edir. Bu xüsusiyyəti əsərin bütöv musi-
qi dilində müşahidə edirik. Bəstəkarın bu əsəri xalq tərəfindən
elə böyük rəğbətlə qarşılanıb ki, indi də xalq arasında bu musiqi-
li komediyanın bəzi parçaları yaddaqalan sənət nümunəsi kimi
sevilir. “Ev bizim, sərr bizim” musiqili komediyası haqqında elm

və sənət xadimləri də yüksək fikirlər söyləmişlər. Xalqımızın ölməz bəstəkarı Qara Qarayev, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üçüncü qurultayındakı hesabat məruzəsində respublikanın bəstəkarları tərəfindən yaradılmış yeni və maraqlı operettalar arasında Şəfiqə Axundovanın “Ev bizim, sırr bizim” musiqili komediyasını ayrıca qeyd etmişdir. Şəfiqə xanımın “Ev bizim, sırr bizim” musiqili komediyası çox təqdirəlayıq bir əsərdir.

Etiraf etməliyik ki, əsərin belə müvəffəqiyyətlə qarşılanmasında müəlliflərlə yanaşı Musiqili Komediya Teatrının yaradıcı heyətinin də xüsusi əməyi vardır. Elə onu demək kifayətdir ki, Əsmət obrazını unudulmaz sənətkarımız Nəsibə Zeynalova elə canlı və real yaratmışdır ki, bu gün də onun əvəzi yoxdur. Bəli, əvəzi olmayan sənətkarlar və sənət əsərləri Azərbaycan incəsənətində az deyil. Elə unudulmaz bəstəkarımız Şəfiqə Axundovanın da yaratdığı əsərlər məhz bu qəbildəndir.

BƏSTƏKARIN MUSIQİSİ MÜXTƏLİF TEATR TAMAŞALARINDA

Şəfiqə Axundova yaradıcılığının ilk illərindən teatra, səhnəyə maraq göstərmişdir. Bu da bəstəkarın müxtəlif hadisələri əks etdirən, müxtəlif yönümlü musiqilər yazmasına səbəb olmuşdur. Bəstəkarın musiqisi istər lirik, istər humorlu, istər satirik, istər qəhrəmanı, istər dramatik, bir sözlə emosionallığından asılı olmayaraq hər bir tamaşada bədii məzmunun daha dərindən açılmasına xidmət etmişdir. Elə bu xüsusiyyətlərinə görə də Şəfiqə xanım tez-tez respublikanın müxtəlif teatrlarından, ayrı-ayrı dramaturqlar tərəfindən yazılmış tamaşalara musiqi bəstələmək üçün yeni təkliflər alırı. Məhz bu gərgin yaradıcılıq işinin nəticəsidir ki, bəstəkar 60-a qədər tamaşaya musiqi yazmışdır. Bunnların içərisində Azərbaycan Milli Dram Teatrı, Gənc Tamaşaçılar Teatrı, Sumqayıt, Gəncə, Ağdam, Lənkəran, Naxçıvan və Şəki dövlət teatrları üçün, eləcə də televiziya və redioda səhnələşdirilən tamaşalara yazılın musiqi geniş yer tutur.

Bəstəkarın musiqi yazdığı tamaşalar mövzu baxımından çox əhatəlidir. Belə ki, bu əsərlərdə həyatın müxtəlif çalarları əks

olunurdu. Məsələn, saf məhəbbət, vətənpərvərlik və qəhrəmanlıq, cəmiyyətdəki köhnəliyə qarşı mübarizə, xalqın rifahı uğrunda mübarizə və s. bu kimi məzmunlu tamaşalara Ş.Axundovanın musiqisi xüsusi bir canlılıq vermişdir.

Bəstəkarın teatr sahəsindəki ilk yaradıcılıq işi Əyyub Abbasovun “Bahar nəgməsi - Aqil və Sərvinaz” əsəri olmuşdur. Bu tamaşa 1943-cü ildə yaranmış – 3 pərdə, 7 şəkildən ibarətdir. Gənc Tamaşaçılar Teatrında səhnəyə qoyulmuş bu əsərin gənclərə saf məhəbbətin aşınmasında mühüm təsiri olmuşdur.

Daha sonra, Rauf İsmayılovun 1943-cü ildə “Son məktub”, 1945-ci ildə isə “Etibar” pyeslərinə musiqi yazmışdır. Hər iki əsər Gənc Tamaşaçılar Teatrında tamaşaya qoyulmuşdur.

1957-ci ildə Məcid Şamxalovun 3 pərdə, 6 şəkildən ibarət “Qaynana” komediyasına musiqi bəstələnmişdir və əsər Gəncə Dram Teatrında səhnəyə qoyulmuşdur. Bununla da bəstəkarın C.Cabbarlı adına Gəncə Dövlət Dram Teatrı ilə yaradıcılıq əlaqələri daha da genişlənmiş və bəstəkar bu teatr üçün başqa tamaşalara da musiqi yazmışdır. Bunlardan 1958-ci ildə Bəxtiyar Vahabzadənin “Vicdan” (4 pərdə, 7 şəkilli dram), İmran Qasımov və Həsən Seyidbəylinin “Böyük ürək” (5 pərdə, 7 şəkilli pyes), Lütfəli Həsənovun “Günəş” (“Düşmən arxasında” 5 pərdə, 12 şəkilli dram), 1959-cu ildə Səttar Axundovun “Məhəbbət nişanəsi” (4 pərdəli komediya), 1960-ci ildə Qurban Musayevin “Şərqiñ qalası” (5 pərdə, 11 şəkilli pyes), Cəfər Cabbarlının “Almaz” (5 pərdə, 7 şəkilli dram), 1961-ci ildə Əliyar Yusiflinin “Vicdan əzabı” mənzum dramı əsasında “Ürək sevərsə” (4 pərdə, 7 şəkil), 1964-cü ildə M.Altayın “Kişilər” (3 pərdə, 5 şəkilli komediya), 1967-ci ildə Şixəli Qurbanovun “Sənsiz” (3 pərdəli dram), Züleyxa Əliyevanın “Şəhərin günəş” tamaşalarının adını çəkə bilərik ki, məhz bu əsərlər Şəfiqə xanımın yalnız Gəncə teatrının yaradıcı heyəti ilə deyil, həm də Gəncə tamaşaçıları ilə sıx əlaqəsinin vəhdətindən yaranmışdır. Bundan başqa əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi Şəfiqə Axundova respublikamızın digər teatrları ilə də əməkdaşlıq etmişdir. Bu mənada bəstəkarın Gənc Tamaşaçılar Teatrında səhnəyə qoyulan əsərlərindən Əbülləsənin eyniadlı povesti əsasında Bağır Bağırovun “Tamaşa qarının

nəvələri” (3 pərdə, 7 şəkilli pyes), Salam Qədirzadənin “Şirinba-la bal yığır” (3 pərdə, 5 şəkil), 1979-cu ildə M.Təhmasibin iki hissəli tarixi-romantik dramı əsasında “Rübailər aləmində”, 1981-ci ildə İmran Qasımov və Həsən Seyidbəylinin “Sən nə üçün yaşayırsan”, Qeybullu Rəsulovun “Əlvida Hindistan”, 1990-ci ildə Əkrəm Əylislinin “Yazığam sevmə məni” və s. tamaşaların adını çəkə bilərik.

Azərbaycan Milli Dram Teatrının səhnəsində Cabbar Məcnunbəyovun “İliç buxtası” (4 pərdə, 8 şəkil), 1969-cu ildə M.A.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət İnstitutunun tədris teatrının səhnəsində Cəfər Cabbarlınn “Ay-dın” dramına da məhz Şəfiqə xanım öz musiqi dünyasından gözəl melodiyalar bəxş etmişdir.

Bəstəkarın yaradıcılığında Cəlil Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrı üçün yazdığı C.Cabbarlınn “Yaşar” pyesi, Hüseyn Ərəblinski adına Sumqayıt Dövlət Dram Teatrı üçün Mehriban Nəzərovun “Dost Əli” iki hissəli pyesi (tərcümə edən Mirzəağa Atəş), Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev adına Ağdam Dövlət Dram Teatrı üçün 1970-ci ildə Şövkət Məmmədovanın “Natəvan”, 1985-ci ildə Əsgər İlhamın “Qızıl əjdahanın sırrı”, Xalidə Hasilovanın “Həsrət” pyesləri də müüm yer tutur.

Başqa janrlarda olduğu kimi bəstəkarın tamaşalara yazdığı musiqisində də mahnı üslubu üstünlük təşkil edir. Hətta bəzi tamaşalardan elə mahnılar var ki, onlar səhnə çərçivəsindən çıxaraq ayrıraqda müstəqil bir mahnı kimi ifaçıların repertuarına daxil olmuş və xalq arasında çox sevilən nəğmələrə çevrilmişdir. Belə mahnılardan B.Vahabzadənin “Vicdan” pyesindən “Nədir”, “Nədən oldu”, C.Məcnunbəyovun “İliç buxtası” pyesindən “Həsrətindən”, Ş.Məmmədovanın “Natəvan” pyesindən “Nə üçün gəlməz”, S.Rəhimovun “Gəlin qayası” radio pyesindən “Könül təranələri”, Q.Rəsulovun “Əlvida Hindistan” tamaşasından “Xanım Şəcərətin mahnısı”, Ş.Rəşidovun “Kəşmir mahnları” radio pyesindən mahnılar və s. bu kimi sənət nümunələrinin adını çəkə bilərik.

Elə yalnız bu mahnilar deyil, ümumiyyətlə, tamaşaların bədii məzmunu ilə bağlı olan neçə-neçə nəğmələr var ki, onlar da ayrı-lijda ifa oluna bilən gözəl mahilardandır. Buradan belə qənaətə gəlmək olar ki, Ş.Axundovanın professional mahni ustalığı onun yaratdığı digər musiqi janrlarına da öz müsbət təsirini göstərmişdir.

Tamaşalara yazılmış musiqi bəstəkarın üslubuna xas olaraq xalq musiqisi ruhundadır. İstər orkestr nümunələri, istərsə də obrazların musiqi dili məhz xalq ruhundan rişələnmişdir. Bu baxımdan bir neçə nümunəyə nəzər salaq.

“Aqil və Sərvinaz” pyesində lirik musiqi üstünlük təşkil edir. Bunu da əsərin məzmunundakı məhəbbət ideyası təşkil edir. Bu mənada Sərvinazın iki mahnisini nəzərdən keçirək.

Mahni Bayatı-Şiraz ladındadır və çox lirikdir. Solo oxuma çox lirik olan melodiyada bir nikbin ruh duyulur.

Segah ladında yazılmış mahni oynaqdır. Yarının vəfasından ruhlanan Sərvinaz obrazını bəstəkar nikbin musiqi dili ilə xarakterizə etmişdir.

Cabbar Məcnunbəyovun “İliç buxtası” pyesindən “Könülün mahnısı” da (Bu dünyada) çox lirikdir və Bayatı-Şiraz ladında yazılb. Mahni çox həsrətli bir aşiqin nigaran-nigaran yol gözləməsindən soraq verir və sevgilisindən ayrılan aşiq bəxtiqara olduğunu, taleyin ondan üz döndərdiyini sanır. Bu məzmun mahnının musiqi dilində də öz əksini tapır. Bu lirik mahnidan savayı həmin pyesdən daha bir həzin mahni var. “Həsrətindən”.

Pyesdəki mahniların sözləri Adil Babayevindir. Bu tamaşa ilə bağlı bəstəkarın çox maraqlı bir xatirəsi var. Belə ki, tamaşanın rejissoru görkəmli sənətkar Adil İsgəndərov əsərdə elə Şəfiqə xanımın öz səsindən istifadə etmişdir. Bəstəkarın xatirələrindən:

- “Pyesdə baş rolu Leyla Cavanşirova oynayırdı. Adil İsgəndərov səhnədə bir qaya təsviri vermişdi və tamaşa vaxtı Leyla xanım səhnədə görünür, mən isə o qayanın arxasında dayanıb bu və ya digər mahniları özüm ifa edirdim, tamaşaçıya elə gəlirdi ki, bunu aktrisa oxuyur.”

Ş.Axundovanın 1970-ci ildə Şövkət Məmmədovanın “Natavan” pyesinə yazdığı musiqi də müğamlarımıza əsaslandığı üçün çox maraqlıdır. Bu da bir daha ondan irəli gəlir ki, bəstəkar məz-

munə uyğun olaraq səhnədə baş verən hadisələri musiqi dilində də canlandırma bilir. Bu əsərdə də musiqi bədii məzmunun ifadəçisidir.

“Natəvan” pyesində 19-cu əsrin görkəmli simalarından olan Xurşid banu Natəvanın və yaradıcılığının bəzi məqamları öz əksini tapır. Gözəl şairə, xeyirxah insan, xan qızı Natəvanın səhnə təcəssümündə lirik musiqi və xüsusən də muğam üstünlük təşkil edir. Ümumiyyətlə bu tamaşa muğamdan çox istifadə edilmişdir. Əsərdən bir səhnəyə diqqət yetirək.

Orkestrdə qəmli musiqi eşidilir, qadın xoru sanki ağı intonasiyaları ilə oxuyur.

Viran edib getmə - buna kişi xoru da qoşulur. Getmə, getmə və hər iki xor növbələşdikdə Natəvanın ah-naləsi səslənir.

Muğam üstdə:

Bu cismi zarım üçün ruhsan oğul,

Məni də yoldaş apar:, qoyma Natəvan getmə -

qəzəli səslənir, xor improvizasiya edir. Getmə, getmə. Bundan sonra kamançada solo muğam səslənir və yenə Natəvan oxuyur.

Tarda “Şur” muğamının “Dilkəş” şöbəsi səslənir xor öz improvizəsini davam etdirir. Orada yenə tarda “Şur” muğamı eşidi-
lir və yenə Natəvanın muğam üstdə qəmli ifası:

Nə vaxtadək qəmū-hicrində ahu-zar çəkim,

Tərəhhüm eylə gətir, sən də bir xəyala məni. -

sözləri səslənir. Bu səhnənin qısa təhlilini verməklə belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, “Natəvan” tamaşası həm məzmununa, həm də musiqi diliñə görə kiçik muğam operasını xatırladır.

Bəstəkarın Əsgər İlhamının “Əjdahanın sırrı” tamaşasında da maraqlı musiqi nömrələri var. Məsələn, proloqda səhərin təsviri – orkestrdə elə canlı səslənir ki, dinləyəndə elə zənn edirsən ki, doğrudan da təbiət qoynundasan. Sonra mahnı səslənir.

Duman alanda dağı,

Dərə ağlar, çöl ağlar

Xəzan vuranda bağı

Bülbül ağlar, gül ağlar.

Dərd sellər tək axanda,

Ürəkləri yixanda,

Zülüm ərşə çıxanda,
Oba ağlar, el ağlar.

Çahargah ladında yazılmış bu mahni çox lirikdir və mahnında sərf müğam intonasiyaları da var. Pyesdən "Hardasan" mahnısı da bu üslubdadır. Rəqqasənin rəqsində isə bəstəkar bir qədər ərəb musiqisinə yaxınlaşır. Bu da təbii ki, bədii məzmunla bağlıdır.

Ümumiyyətlə, Şəfiqə Axundovanın səhnə əsərlərinə yazdığı musiqini nəzərdən keçirəndə aydın olur ki, bəstəkar öz zəngin musiqi yaradıcılığından meydana gələn sənət incilərini yaratmaqdə çox məsuliyyətli olmuş və bunun nəticəsidir ki, səhnədə görünən hər hansı bir obraz öz düzgün musiqi təcəssümünü tapmışdır. Teatr sahəsindəki xidmətlərinə görə bəstəkar 1961-ci ildə respublika teatr cəmiyyətinin xüsusi diplomuna layiq görülmüşdür.

Qeyd edək ki, bəstəkar C.Cabbarlı adına Gəncə Dövlət Dram Teatri üçün çoxlu sayıda musiqi yazmışdır. Onu da deməliyik ki, bəstəkarın yaradıcılığında Cəfər Cabbarlı dramaturgiyasının özü də mühüm yer tutur. Belə ki, o ədibin "Almaz", "Aydın", "Yaşar", "Firuzə" kimi dramlarına musiqi bəstələyib. Bildiyimiz ki mi, C.Cabbarlı Azərbaycan dramaturgiyasının ən yaxşı ənənələrini davam və inkişaf etdirən, dram sənətini yeni pilləyə qaldıran bir sənətkar olmuşdur. Əlbəttə, belə bir sənətkarın yaradıcılığına qoşulmaq, onun əsərlərinə musiqi bəstələmək çox böyük məsuliyyət tələb edir. Şəfiqə xanım da bu və ya digər məsuliyyətli işləri həmişə uğurla başa çatdırılmışdır.

Əlbəttə, hər bir dramaturqun dilini düzgün təyin etmək və bədii əsərdə onun nə demək istədiyini musiqinin dili ilə canlandırmak bacarığı bəstəkarın səhnə əsərlərinin əsas qayəsini təşkil edir.

Cəfər Cabbarlı dramaturgiyası ilə Şəfiqə Axundovanın musiqisini yaxınlaşdırıran bir çox ümumi cəhətlər var. Belə ki, dramaturqun müraciət etdiyi mövzular, yəni xalqın maariflənməsi, yeni quruculuq meyilləri, insanların əməyə-zəhmətə bağlılığı, yeni ideyalarla köhnəliyə qarşı mübarizə motivləri bəstəkarın yaradıcılıq təxəyyülü ilə, düşüncələri ilə üst-üstə düşür. Bu fikrin təsdiqini dramaturqun əsərlərinin məzmunu ilə bəstəkarın musiqisinin qovuşوغunda görə bilərik.

Tamaşaçı Almazı musiqi vasitəsilə də hərtərəfli “görür”, dərindən tanır, onun öz müəllimlik vəzifəsinə, dövlət işinə, ailəyə, hətta yoldaşa münasibətindəki səmimiyyətinə inanır. Məhz musiqi bu səmimiyyəti aydınlığı ilə tamaşaçıya çatdırır. Musiqi vasitəsilə əsərdəki bütün obrazlar yaxşı səciyyələndirildiyi üçün həmçinin əsərin təbiiliyi artır, bədii təsvir qüvvətlənir.

C.Cabbarlının “Yaşar” pyesinin səhnə təcəssümündə Ş.Axundovanın böyük rolü olmuş, əsərə yazılan gözəl musiqi parçaları hər bir personajı tam şəkildə canlandırma bilmişdir.

Bütün əsər boyu xarakterlərin açılması üçün musiqi təribatına yüksək fikir verilmiş, əsərin səhnə təcəssümünün yaxşı təsir bağışlaması üçün musiqi vasitəsilə ayrı-ayrı parçalar açılmış, Şəfiqə Axundovaya məxsus musiqi çalarlarından istifadə edilmişdir.

Şəfiqə xanımın musiqisi, doğrudan da, bu əsərlərdə obrazların açılması üçün çox düzgün təyin olunmuşdur ki, bu da tamaşanın canlılığını müsbət təsir göstərmüşdür. Tamaşaçı sanki hadisələrin səhnədə yox, həyatda baş verdiyinin şahidi olur.

Bu dram tamaşalarında musiqinin düzgün təzahürü onunla izah oluna biler ki, bəstəkar daim bu əsərlərin qəhrəmanları kimi düşünüb, yəni, o özü də Almaz kimi mübariz, Yaşar kimi daim axtarışda, Aydin kimi saf, səmimi duyğuların ardınca getmiş və musiqisi də məhz bu hissələrdən yoğunluğudur.

Bəstəkar elə bədii əsərlərə müraciət edir ki, orada dövrün nəbzini tutan məzmun eks olunsun. Və bu məzmun xalqın mənəvi zənginliyinə, onun inkişafına xidmət etsin. Bu qəbildən olan da-ha bir əsər Gənc Tamaşaçılar Teatrı üçün yazılmış Salam Qədirzadənin “Şirinbala bal yığır” pyesidir. Nə idi əsərin mövzusu? Rahat yolla, heç bir zəhmət çəkmədən ali məktəbə qəbul olmaq istəyi. Bəli, Şirinbala belə düşünürdü və həyatda da onun kimi tiplər vardi. 1960-70-ci illərin ab-havası belə tipləri tənqid atəsi-nə tuturdu ki, onlar düz yola gəlsinlər. Bu o dövrün yeniyetmə və gənclərinə bir tövsiyə idi. Hər bir yaradıcı şəxs öz sahəsində olduğu kimi bəstəkar Şəfiqə Axundova da öz musiqisi ilə bu mübarizəyə qoşulmuşdu. Həyat göstərdi ki, bu mübarizələr əbəs olmayıb, onlar öz həllini tapıb.

Bəstəkar bir neçə televiziya tamaşalarına və radio pyeslərinə də musiqi bəstələmişdir. Onlardan İlyas Əfəndiyevin əsəri əsasında “Körpü salanlar” televiziya tamaşası (mahni mətnlərinin müəllifi Hüseyn Abbaszadə, tamaşanın rejissoru isə Rauf Kazımovskidir), Süleyman Rəhimovun povesti əsasında “Gəlin qayası” radio pyesini (şeir mətnlərinin müəllifi şair İsgəndər Coşqundur), Şərəf Rəşidovun povesti əsasında “Kəşmir mahnları” radio-tamaşasının (tərcümə Teymur Elçinindir) və b. adını çəkə bilərik.

“Kəşmir mahnları” radio-tamaşası 1958-ci ildə yazılmışdır.¹

Qeyd etdiyimiz kimi, tamaşa özbək yazıçısı Şərəf Rəşidovun eyniadlı poeması əsasındadır. Elə “Kəşmir mahnları” vokal məcmuəsi də məhz bu pyesə yazılan mahnılardan yaranmışdır. Bəstəkarın mahnılardan bəhs olunan “Könül təranələri” bölməsində radio pyesinin yaranması haqqında ətraflı məlumat verilmişdir. İndi isə bir qədər pyesin məzmunu barədə danışaq.

“Kəşmir mahnları” poeması quşların, çiçəklərin dili ilə saf məhəbbətdən bəhs edir. Əsərdə Hindistanın Cilan çayı vadisində, Kəşmir əyalətində baş verən, bir qədər də əfsanəvi məna kəsb edən hadisə təsvir olunur. Bahar çiçəyi Nərgizlə arılar hökmədarı Bamburun məhəbbəti əsərin əsas qayəsini təşkil edir.

Cilan çayı – kəşmirlilərin məhəbbət dastanının məkanıdır. Burada xalqın keçmişini yada salan, əzab çəkənlərə təsəlli verən, sevənlərə güc, qüvvət, etibar aşılıyan nəğmələr yaranırdı. Sanki bu nəğmələr təbiətdən doğulurdu və bunlar kəşmirlilərin həyat amalına çevrilirdi.

Bəli, təbiəti gözəl olan bu vadidə öz gözəlliyi ilə seçilən Nərgiz məhəbbət simvolu kimi təsvir olunur. O, Bamburu sevir və bu sevgi yolunda qarşısına çıxacaq hər bir çətinliyə dözməyə hazırlıdır. Doğrudan da, Nərgizin sevgisi böyük çətinliklərlə üzləşir. Belə ki, birdən-birə təbiətin sakitliyi pozulur. Gülləri, çiçəkləri, quşları xoşbəxt görən boran, qasırğa onların sakit həyatını pozur, ətraf mühit qara zülmətə boyanır. Nərgiz öz rəfiqələri lalə, qızılıgül və başqa çiçəkləri bir yerdə sığınacaq tapıb gizlənirlər. Boran, qa-

¹ “Kəşmir mahnları” radio-tamaşası Azərbaycan Dövlət Radiosunun qızıl fondunda saxlanılır. 16016.

sırğa və onların dostu xorud hər şeyi məhv etmək, bitkiləri zəhərləmək, gül-ciçəyi, xüsusən də Nərgizi tamamilə yox etmək niyyətindədirlər. Xorud fəlakət gətirən ağır ölümün carçasıdır.

Təbiətin sakinliyini, gözəlliyini pozan qasırğa və Xorud onların əzabından bürüşüb, solmuş Nərgizi və onun rəfiqələrini tapırlar. Xorud Nərgizi öldürmək istəyir. Çünkü Nərgizlə Bamburun məhəbbətindən xəbərdardır. Məhəbbət Nərgizə böyük güc-qüvvət verir. O, Xorudun mənfur niyyətindən qorxmayaraq sevgilisi Bamburu köməyə çağırır. Bəli, Nərgiz mübarizədən qalib çıxır. O, öz saf məhəbbəti yolunda apardığı mübarizənin məhrumiyyət və iztirablarına dözərək sevgilisinə qovuşur. Nərgizin harayını eşidən Bambur onun köməyinə gəlir. Günəş çıxır, qara zülməti işıqlı səhər əvəz edir, təbiətin qarı, buzu əriyir, çiçəklər yavaş-yavaş öz ləçəklərini açırlar. Hökmdar Bambur öz arıları ilə gullərin, çiçəklərin ləçəklərinə qonur və onları öz tikanları ilə Xorud kimi düşmənlərdən xilas edirlər.

Əsası qədim Hind mifologiyasına söykənən bu əsərdə yazıçı, doğrudan da, əlcətməz bir məhəbbəti təsvir edir. Bamburun, Nərgizin mahniları kəşmirlilərin əsl məhəbbət nəgmələrinə çevrilmişdir.

Əlbəttə, təbiətin insanlara bəxş etdiyi bu saf, ülvi məhəbbət-dən bəhs edən poemaya musiqi yazmaq o qədər də asan deyildi. Bu bəstəkardan bir neçə şərt tələb edirdi. O, şərtlərdən biri və ən vacibi o idi ki, musiqi hind üslubunda, hind musiqi xalları əsasında olmalı idi. Daha sonra burada baş verən hadisələri həm lirik, həm gərgin musiqi dili ilə də canlılaşdırmaq lazımdı. Əsərin tamaşası üçün gərək olan bu cəhətləri bəstəkar peşəkarlıqla əks etdirmişdir.

“Kəşmir mahniları” pyesi quşların mahnısı ilə başlayır. Şən ruhu bu mahnında əsl hind musiqi üslubu duyulur. Sonra gözü yollarda qalan Nərgizin həzin nəgməsi səslənir.

Nərgizin lirik mahnısı əsl mahni üslubundadır. Yəni bu yalnız pyesdə deyil, elə müstəqil mahni kimi də ifa oluna bilər. Bu həzin mahnından sonra Nərgizin belə dönməz məhəbbətini görən quşlar sanki baş verəcək çətinlikləri duyur və yenə Nərgizə müraciət edirlər. Əvvəldəki musiqi səslənir.

Bundan sonra mahnında hind musiqisi xalları üzrə improvisə verilir və yenə quşlar Nərgizi bu yoldan döndərmək üçün oxuyurlar.

Nərgizin öz eşqində belə məğrurluğunu görən quşlar cəh-cəh vurur. Gül-çiçəklər də ona qoşulurlar. Nərgiz isə sevgilisi Bamburun eşqi ilə yenə həzin məhəbbət nəgməsi oxuyur və bu məhəbbət nəgməsi bütün vadıyə yayılır, hətta uzaqlara gedib çatır. Boran, qasırğa ətrafi zülmətə boyayır. Bu musiqi gərgin intonasiyalarla əks olunur. İstər boranın səs-küyü, istərsə də Xorudun qəddarlığı obrazı uyğun musiqi vasitələri ilə verilir. Xorudla müqayisədə Bamburun musiqisi çox melodik və həyatsevərdir. Onun sevgilisinin sorağı ilə oxuduğu şən mahnısı buna parlaq misaldır.

Sevgilisini xilas etməyə gələn Bambur öz gücünə inanan əsl qəhrəman kimi çıxış edərək yenə oxuyur.

Bamburun bu xoş nəgməsindən sonra Nərgiz və çiçəklər də xoş, əsl bahar əhval-ruhiyyəsi ilə oxuyurlar.

Tamaşa Bamburun şən ruhlu mahnısı ilə tamamlanır.

Bahar gələndə çiçəklər açar,
Parlayar günəş, qaranlıq qaçar,
Bahar da gəldi, açdı çiçəklər,
Bir dinc diyarda güldü diləklər.

Şəfiqə Axundovanın musiqi yazdığını və belə bir saf məhəbbətdən soraq verən daha bir tamaşa Süleyman Rəhimovun povi-sti əsasında mətni İsgəndər Coşquna aid olan “Gəlin qayası” radio pyesi iddir. Əsər ilk dəfə 1962-ci ildə səslənib, tamaşanın rejisoru Tofiq İsmayılov olub və pyesdə ən görkəmli sənətkarlar iştirak ediblər. Onlardan Hökümə Qurbanova, Mirvari Novruzova, Məhluqə Sadıqova, Lütfü Məmmədbəyov, Nəsənağa Turabov və b. adını çəkə bilərik ki, bu aktyorlar yalnız “Gəlin qayası”nda deyil, bəstəkarın digər musiqi yazdığı tamaşalarda da iştirak ediblər.

“Gəlin qayası” radio-pyesi ilə bağlı “Gəlin qayası” operası haqqında danışılarkən ətraflı məlumat verilib.¹

¹ “Gəlin qayası” radio-pyesi Azərbaycan Dövlət Radiosunun qızıl fon-dunda saxlanılır. 32007, 32008, 32009.

İndi yalnız onu demək olar ki, doğrudan da, bu pyes bəstəkarın yaradıcılığında çox mühüm rol oynamışdır. Ən əsası Şəfiqə Axundovanın opera janrına müraciət etməsinin təməli olmuşdur. “Gəlin qayası” operası həm məzmun, həm də musiqi baxımdan “Gəlin qayası” pyesinin üzərində qurulmuşdur. Elə musiqi nömrələri var ki, onlar operada da elə pyesdə olduğu kimi saxlanılıb. Məsələn, Camalın mahnısı, Gülbaharın mahnısı məhz bu qəbildəndir. (Opera ilə pyesin fərqli və oxşar cəhətləri barədə opera haqqında olan bölmədə).

Bizim nəzər saldığımız bu tamaşalar Şəfiqə Axundovanın musiqi yazdığı əsərlərinin az bir hissəsidir. Buradan belə bir nəticəyə gəldik ki, bəstəkar bu tamaşalarda öz musiqisi ilə həm obrazlara canlılıq verib, həm də özü-özünü ifadə edib.

“Gəlin qayası” radio-pyesinin tamaşasından sonra müğənnilərin repertuarına “Könül təranələri” adlı gözəl bir mahnı daxil olur və bu mahnı könülləri oxşayır.

Bəstəkar heç vaxt uşaqları da unutmayıb. O, Kukla Teatrında tamaşaya qoyulan bir neçə pyeslərə də musiqi yazmışdır. Bunnlardan “Təlxeyin nağılı”, “Dovşanın ad günü”, “Keçinin qisasi” və b. adını çəkə bilərik. Uşaqlar üçün tamaşalarda bəstəkar əsəsən Xanımına Əlibəyli ilə əməkdaşlıq etmiş və onun pyeslərinə musiqi yazmışdır. S.Axundovanın musiqisini uşaqlar da böyük-lər kimi həvəslə dinləyir və sevirlər. Elə buna görə də onlar tamaşalara baxarkən özləri də o personajlara qoşulub hərdən salonda rəqs edirlər.

Bir sözlə, Şəfiqə Axundovanın müxtəlif teatr səhnələrində səslənən musiqisi həm könülləri xoş etmiş, həm də əsərlərin bədii təsirini daha da gücləndirmiş və obrazları daha canlı etmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində özünəməxsus xidmətləri ilə seçilən Ş.Axundovanın yaradıcılığı və yazdığı əsərləri musiqi tariximizin silinməz səhifələrini təşkil edir. Bu əsərlər bu günün və gələcəyin nəsilləri üçün əsl sənət mənbəyidir.